

Håkon Kvam

## "Hei kunst, hei kunstig!"

En studie av artisten og musikkens gjenspeiling i norske medier

Masteroppgave i musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Desember 2020



Håkon Kvam

## **"Hei kunst, hei kunstig!"**

En studie av artisten og musikkens gjenspeiling i norske medier

Masteroppgave i musikkvitenskap  
Veileder: John Howland  
Desember 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden



## Sammendrag

«Is music, as music, meaningless?»<sup>1</sup> spør Simon Frith. Musikken er avhengig av kontekst og rom å fungere i. Populærmusikken påvirker måten samtiden lever på og kan fungere som et tidsvitne til tiden en befinner seg i. Med denne masteroppgaven gjøres et forsøk på å dykke inn i Beglomeg og Karpe sin musikk og hvordan den igjen blir skildret i norske medier. Bandene har skapt seg et spillerom i søkelyset, spørsmålet er hvordan media vinkler musikkens narrativ. Pressens mottagelse av musikkens budskap kan enten forsterke uttrykket, eller forandre det. Oppgavens tre kapitler har som hensikt å skape dypere innsikt i hvordan media skriver, men også hva artisten gjør i forbindelse med dette. Først skisseres eldre norsk musikkpresse, deretter tilføres teori til fundament for den kvalitative studien i kapittel tre. Her vil intensjonen være å skape forståelse for hvordan disse to respektive bandene blir rammesatt av pressen.

---

<sup>1</sup> Simon Frith, *Performing Rites* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996), 99.

## Abstract

«Is music, as music, meaningless?»<sup>2</sup> asks Simon Frith. The music needs a context and space to exist in. Popular music affects society, and can possibly be a witness for the time it occurs. In this thesis I am going to dive in to the music of Beglomeg and Karpe, and then try to understand how the bands are being reflected in Norwegian media. Both of the bands exist in the spotlight, but the question is how media angles the narrative within their music. The reception that can be found in media, can both strengthen the message or change the message. The three chapters in this paper will try to give deeper insight in how media writes about the artist, but also what the artist is doing in relation to this. First, I am sketching out the history of older Norwegian music press, and then adding theory as a fundament for understanding the qualitative research happening in chapter three. The intention will be to create an understanding of how the two bands are being framed in the Norwegian press.

---

<sup>2</sup> Frith, *Performing Rites*, 99.

## Forord

Ved å studere musikkvitenskap fikk jeg møtt utrolig mange forskjellige folk og diskutert utrolig mye forskjellig musikk. Jeg har spilt og hørt musikk jeg har hatt stor glede av, noe som har vært en berikelse for mitt personlige referansespekter. Sammen med dette, begynte jeg etter hvert i Studentmediene og Radio Revolt. Her var jeg med i studentradioens jazzprogram: «Påtirsdag.» Her diskuterte vi jazzmusikk løst og fast, hvor vi internt pratet om det å snakke om musikk på en måte som gjør at alle forstår hva vi mener. Her fikk vi utfordret våre assosiasjoner og skapt grobunn for en tanke om musikk som jeg har båret med meg videre. Ved å være med på radioen begynte jeg å interessere meg for musikkjournalistikk og musikkkritikk, noe som er mye av grunnen til at jeg valgte nettopp denne oppgaveteksten. Jeg fikk raskt en dragningsmot til å beskrive musikk, og ønsket å forstå mer hva dette dreide seg om.

Det er mange jeg vil takke i forbindelse med denne oppgaven. Først vil jeg takke mine informanter: Chirag Rashmikant Patel (Karpe), Raymond Teigen Hauger (Beglomeg) og Ingrid Frivold (Beglomeg). Fremfor alt vil jeg takke veilederen min, professor John Howland, for tålmodighet og verdifulle bidrag underveis i prosessen.

Denne oppgaven hadde ikke vært mulig å gjennomføre uten støttende og inspirerende medstudenter, og heftige diskusjoner rundt kaffemaskina på Dragvoll. I tillegg må jeg få takke hybelvennene mine Simon, Frederick, Brage og Hanne Sofie, samt den støttende familien på Oppdal.





# Innhold

Introduksjon _____	6
Kapittel 1: Norsk musikkpresse _____	14
Popnytt _____	14
Poprevyen _____	15
70-tallet _____	17
Beat på 80-tallet _____	20
Lou Reed og Iggy Pop i Beat _____	23
Post 1990 (Natt&Dag og Subjekt) _____	26
Kapittel 2: Teoretiske perspektiver _____	32
Musikkjournalistikk som historisering av samtiden _____	32
Smak og sjangerkultur _____	35
Den affektive kraften i populærmusikkens kanon _____	40
Metode _____	42
Kapittel 3: Beglomeg og Karpe _____	46
Om Beglomeg og Karpe _____	46
So You Think You Know Eurohope? BABY... Think Twice! _____	49
Holdning og underholdning _____	53
Artistens gjenspeiling i mediebildet _____	58
Konklusjon _____	70
Litteraturliste _____	75
Vedlegg _____	80
Intervju: Chirag Rashmikan Patil _____	80
Intervju: Raymond Teigen Hauger _____	94
Intervju: Ingrid Frivold _____	104

## «Hei kunst, hei kunstig!»<sup>3</sup>

### En studie av artisten og musikkens gjenspeiling i norske medier

#### Introduksjon

Musikkjournalistikk eksisterer som en sammenkobling mellom presse, artist og plateselskap/promotering. En kan finne det i aviser, dedikerte magasiner, amatørblogger, profesjonelle nettsteder, musikk-sentrert video/dokumentarer og sosiale medier. Journalistikken finnes i flere ulike varianter, blant annet i anmeldelser, omtaler, intervjuer og nyhets saker. Disse prosessene endrer til en viss grad musikken. På flere måter kan musikkjournalistikken forme både samfunnet og kulturen, men også sitt publikum, artistenes publikum og artisten selv. Om et større mediehus i dag velger å skrive en positiv anmeldelse av en artist, kan dette bidra til økt salg av plater, flere streams, utsolgte konserter og (om nødvendig) et godt rykte. Ian Inglis forklarer relasjonen mellom populærmusikk og journalistikk ved å legge vekt på hva publikum plukker opp av medias meninger og utsagn, samtidig som produsenter søker etter journalistikken for å gi artisten sin et rykte, eller konstruere en myte.<sup>4</sup>

For å skape forståelse for hvordan språkliggjøringen av musikken har fungert i Norge, blir det meningsbærende å se på tidligere musikkmagasiner og uavhengig musikkpresse – helt til musikkjournalistikk og kritikk blir en naturlig del av dagspressen. Dette er hensiktsmessig fordi allmenheten til en viss grad fortsatt bryr som om musikkpressen. Plutselig får musikkjournalisten en sterkere stemme, og hans kritikk blir lest, men også legitimert. På denne måten kan den subjektive stemmen være med på å forme hva folk velger å høre på og hva som igjen skal prege samfunnet. I tillegg blir artistens narrativ til musikken noe journalisten må forholde seg til. Hvilken måte dette påvirker det musikalske og det «autentiske» bildet på artisten blir hva jeg skal forsøke å se nærmere på i Beglomeg sitt album *Elske Livet Fantastisk* og Karpe sin *SAS PLUS / SAS PUSSY*. Begge bandene har en forhistorie i media som er med på å tegne bildet av hvilke figurer dette dreier seg om. Musikken plasseres/historiseres inn i samtiden, og skjer via populærmedia. Her vil jeg også trekke frem enkelte viktige musikkmagasiner som har preget tiden, og hvordan de har forholdt seg til både internasjonale og norske, «hjemmegrodde» artister. Artisten fungerer uansett ikke på utsiden av journalisten, poenget er at artisten ikke blir umyndiggjort.

Artisten har all makt til å plassere musikken innen gitte rammer før den gis ut, og på den måten også putte ord i journalistens penn. Med dette prosjektet vil jeg ha spesielt fokus på Karpe sitt album *SAS PLUS / SAS PUSSY* og Beglomeg sin *Elske Livet Fantastisk* i tillegg til et generelt fokus på norsk musikkritikk- og journalistikk. Herunder skapes et forsøk på en forståelse for musikkens narrativ og hvordan den blir plukket opp og plassert i media. Journalisten konkluderer musikkens plass og forventer ingen motsvar. Med både Beglomeg og Karpe eksisterer altså en forhistorie. Denne historien ender opp med å bli bakteppe for det musikalske uttrykket, og går hånd i hånd med hva artistene vil fortelle samfunnet. Via anmeldelser og avissaker, intervjuer med Raymond Teigen Hauger (Beglomeg) og Chirag Rashmikan Patil (Karpe) ønsker jeg å belyse hvordan media har tatt til seg musikken, og hvordan media igjen har fargelagt den.

<sup>3</sup> «00:00 SAS PUSSY» i *SAS PLUS / SAS PUSSY*, redigert av Chirag Rashmikan Patel et al. (22.02.2019).

<sup>4</sup> Ian Inglis, «Introduction,» *Popular Music and Society* 33, no. 4 (2010).

Grunnen til at valget falt på Karpe og Beglomeg til denne oppgaven er fordi disse to befester en annerledeshet i norsk musikkliv. Samtidig er den geografiske opprinnelsen lik, men roteres på lokalt plan innenfor samme by, Oslo. Begge bygger opp under en autentisitet og en forventning fra sitt publikum. Prosjektene baserer musikken sin på narrativer som står fint alene som utenom-musikalske elementer. Det eksisterer en standardisering sammen med forventningen til hver av dem, og hvordan man forholder seg til det kommersielle er definitivt et skjæringspunkt og en distinksjon som gjorde at valget falt på disse to.

I omtaler av bandene vil narrativet være et bærende element, hva som er kreerte personligheter og hva musikkpressen har å si i skapelsen av dette. Om dette skal aktualiseres, er en direkte dialog nødvendig i forståelsen av hva artisten har bestemt seg for å uttrykke og hva det er journalisten faktisk uttrykker. I sammensmeltningen mellom disse to eksisterer en rammesetting, hvor journalisten har makt til å plassere musikk som igjen konstruerer en virkelighet for publikum. Begge disse artistene har sin helt unike måte å prate med sitt publikum på. Om dette går overens med journalistens proklamasjon blir helt bærende i forståelsen av helhetsbilde, musikkens troverdighet og autentisitet. Dette med en baktanke om en vurdering med forklaring, som konstruerer et narrativ som omhandler kvalitet, og derfor velger rammesetting for subjektet. Forventningen via sjangerkulturer lager oppsettet for hvordan artister bygger sitt mediebilde, og deretter former samtidens virkelighetsorientering. Dette blir i tillegg gjenstand for historisering.

Slik Keith Negus skriver, så produserer industrien kultur og kulturen produserer industrien.<sup>5</sup> Begge bygger opp under hverandre, hvor også kulturindustrien har kommersielle interesser. Store selskaper og oppbygde institusjoner gir en innvirkning på hvilken musikk som treffer lytterens øre. Uansett om musikken fra samfunnets side anses som å være opposisjonell eller anti-materialistisk, er den fortsatt en del av en industriell funksjon. Bandet trenger ikke aktivt være klar over plateselskapets filosofi rundt det faktum at musikken på et tidspunkt skal konsumeres. Med dette eksisterer et menneskelig aspekt, men blir ofte forklart som en belastende side av musikkindustrien.<sup>6</sup> Enkelte har forklart musikkproduksjon med «fordistisk» terminologi, hvor sanger produseres i mengder som på et samleband. Sannheten er at også i musikken eksisterer det en kapitalistisk struktur. Denne strukturen er bygd opp under en felles tanke om at ulik smak eksisterer. En slik tanke kan i denne konteksten dras videre til noe som kan minne om å fabrikkere autentisitet, gjøre den til et maskineri som en turbin gjennom samtiden. Plateselskapet kartlegger/samler artist og publikum samt vice versa.

Tanken om «kulturell industri» dukket tidlig opp med Theodor Adorno og Max Horkheimer sin «Dialectic of Enlightenment.» De introduserer en kontekst for å skape motpart til de som mente kunsten var helt uavhengig av industrien og det kommersielle. Produksjon av kulturelle varer hadde blitt analogt med hvordan andre næringer produserte mengder av forbruksvarer. Denne rasjonelle måten å tenke kulturell produksjon på, får konnotasjoner til Henry Ford og noe de mente resulterte i standardisert massekultur som manglet individualitet og originalitet. En slik standardisering fører også i Adorno og Horkheimer sine øyne til at kulturell industri i

---

<sup>5</sup> Keith Negus, *Music Genres and Corporate Cultures* (London: Routledge, 1999), 14.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 15-16.

tillegg innebærer produksjon av musikk som ser på seg selv som utenfor markedskreftene.<sup>7</sup> Om en slik tanke om kulturproduksjon skal bli med rette, utelukker man flere aspekter ved industrien og ikke minst den kreative prosessen. Spesielt med tanke på at dette er i kontekst av all produksjon av kultur, uten en gjennomtenkt tanke om blant annet geografi eller kulturell oppstandelse i ulike miljøer. Videre beskriver de den falske identiteten til det universelle og det spesielle. Noe som virkelig proklameres av musikk i mediebildet. Hvor dette også da kan sees på som en del av industrien, skriver de:

All mass culture under monopoly is identical, and the contours of its skeleton, the conceptual armature fabricated by monopoly, are beginning to stand out. Those in charge no longer take much trouble to conceal the structure, the power of which increases the more blunty its existence is admitted. Films and radio no longer need to present themselves as art. The truth that they are nothing but business is used as an ideology to legitimize the trash they intentionally produce. They call themselves industries, and the published figures for their directors' incomes quell any doubts about the social necessity of their finished products.<sup>8</sup>

Negus diskuterer Adorno og Horkheimer sine argumenter om standardisert kulturindustri og smak mot Bernard Miege sine argumenter. Her poengteres hvor annerledes de ulike kulturfeltene produserer materiale. På 90-tallet var det for eksempel ekstremt stor forskjell på film og musikk, hvor film kun kunne konsumeres via en videospiller eller i kinosalen, hvor musikken kunne konsumeres og produseres ekstremt mye billigere. Om en også ser på ulike sosiale forhold, vil dette også skape nevneverdige distinksjoner for hvordan kulturell industri kan diskuteres. En relevans eksisterer uansett til diskursen, og da spesielt med tanke på sjangergrupper.

Musikk er toner og er i så måte ikke lagt til rette for skriftlig vurdering og beskrivelse. Om en journalist skal forholde seg til jazzmusikk eller klassisk musikk uten tekstlig innramming, må beskrivelsene bære preg av assosiasjoner journalisten skaper underveis. Når det gjelder Beglomeg og Karpe, så eksisterer tekstlig budskap. På denne måten må journalistene forholde seg til et budskap, et budskap som selvfølgelig også er opp for tolkning. Tekstene plasserer musikken og skaper i enkelte tilfeller kontekst til lytterens assosiasjoner. Om disse assosiasjonene er direkte eller ikke er ikke poenget. Poenget er at for en journalist er tale mer overførbart til skriftlig materiale enn hva toner er. Det er direkte overførbart, men åpent for tolkning og samtidsplassering. Ved å benytte seg av musikkens uttalte narrativ, har altså artisten kontroll over musikken i media. Om musikkens utenom-musikalske konsept har styrt den eller ikke blir substansielt, og i journalistens øyne ubetydelig. Vurderingen er aktuell, og den skaper grobunn for videre historisering. Øystein Hauge beskriver dette via kunsthistorisk funksjon for å skape forståelse for hvordan samtiden tar kunstkritikken til seg, og med dette prege miljøet:

Når feltet mister sin substansielle sosiale funksjon, når det originale standpunktet, den eksklusive intensiteten eller den ukvantifiserbare personlige opplevelsen ved

---

<sup>7</sup> Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*, 21.

<sup>8</sup> Max Horkheimer et al., *Dialectic of Enlightenment* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2020), 95.

verket falmer, da faller også språket rundt kunsten sammen. Kritikken blir ufarlig og impotent, mens den aller helst bør klore og kjærtegne.<sup>9</sup>

Han beskriver at det er vanskelig å merke forskjellen på kunst og allment tidsfordriv, mote og Hollywood. Han mener kunstkritikken har skapt et språk som kan avdekke kunstneriske kvaliteter ved hva som helst. Videre siterer han filosofen Arthur C. Danto om «kunstens avslutning.» Hvordan en bestemt fortelling om kunsten er over, og at produksjonen fortsetter uberørt og av gammel vane. Hauge poengterer samtidskunstens avhengighet til endring i kunstkritikk-språket, hvor samtalen rundt kunst er nødvendig for oppfattelsen av et kunstverk. Som en innramming til mitt prosjekt, føler jeg disse poengene kan være svært vesentlige og fargelegger behovet for narrativ i musikken på en god måte. De utenom-musikalske elementene som skaper grobunn til debatt. I tillegg vil det ofte eksistere spørsmål rundt journalistens legitimitet og kontekst for positiv omtale.

Populærmusikken blir gjort levende i form av skriftligmateriale ved et skjæringspunkt mellom språkliggjøring og musikalsk opplevelse. Her i et slags spill rundt hvem som har definisjonsmakt og hvilke verdier man kan slutte seg til som meningsbærende. Dette skaper en fremdrift hvor publisitet og aktualitet henger sammen. Det rent musikalske produktet kommer da ikke i høysetet, men blir utgangspunktet. Samfunnet blir presentert en diskurs som den må forholde seg til, og hvordan denne diskursen utartes og hva som bunner i en sannhet eksisterer ikke i en formalisert bevegelse.

Hans Weisethaunet skriver om hvordan kritikken har historiske betingelser, og belyser den verdimessige definisjonsmakten.<sup>10</sup> Videre trekker han inn Michel Foucault og hans tanker om diskursens betydning og forankring i hverdagen. I spørsmålet om hva det er som skjer i denne prosessen som journalistens oppgave, er det i skapelsen av diskursen hen har definisjonsmakt. I et samfunn skaper man kommentarer, man definerer en enighet om hva det er som skal bli gjeldende. I dette skjæringspunktet styres definisjonsmakten av prinsipper om klassifisering, organisering og fordeling. I tillegg en mer ukontrollert bevegelse, nemlig begivenhets- og tilfældighetsdimensjonen. I samfunnet oppstår det fortellinger, man beretter og bearbeider dette. Ofte med utgangspunkt i kommentaren, som henger løsere. For journalisten sin del dreier det seg om å skape kommentaren som blir værende, og blir gjeldende. I denne mengden kommentarer og diskusjoner, bestemmer samfunnet seg for å bevare enkelte ting som sies én gang. Her kategoriserer Foucault opprinnelsen av diskursen i tre, hvor den tredje «befinner seg ved opprinnelsen til et visst antall nye talehandlinger som gjentar dem, omformer dem eller taler om dem.»<sup>11</sup> Konteksten dreier seg om religiøse og juridiske tekster, men utgangspunktet for diskursens kraft og hvem det er som har definisjonsmakt blir også gjeldende for journalistiske bidrag til samfunnet.

Pierre Bourdieu skriver om journalistikken som heteronom, og beskriver hvordan dens meningsbærende effekt er styrt av markedskreftene. Fysikerne sier at jo mer energi en kropp har, jo mer forvrenger den plassen rundt seg. En veldig mektig person innen et

---

<sup>9</sup> Øystein Hauge, «Kunstkritikkens marg,» i *Kulturjournalistikk*, red. Karl Atle Knapskog og Leif Ove Larsen (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2008), 204.

<sup>10</sup> Hans Weisethaunet, «Finnes det kriterier i jazz- og populærmusikk?,» i *Kulturjournalistikk*, red. Karl Atle Knapskog og Leif Ove Larsen (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2008), 167.

<sup>11</sup> Michel Foucault og Espen Schaanning, *Diskursens orden : tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970*, vol. 3, *L'ordre du discours*, (Oslo: Spartacus, 1999), 15.

visst felt har da mulighet til å forvrengne/ta all plassen i rundt seg. Dette beskriver Bourdieu i kontekst av mektige mediehus sin plass i samfunnet, og kaller resultatet «audience ratings mentality.»<sup>12</sup> Dette fordi den kommersielle heteronomien blir inkarnert av de største mediehusene, som igjen bygger sin grunn på reklame. Publisitet blir en stor del av definisjonsmakten, og eksisterer via samfunnet – som igjen ikke har til oppgave å skape avvik for denne normative refleksjonen.

At en artist kan benytte seg av et mediehus sin definisjonsmakt, gir også artisten selv definisjonsmakt. Det er først da artisten kan begynne å skape nye virkeligheter, skape speilbilder til virkeligheten som gir lytteren en sjanse til å appropriere det en tenker er appellerende, definert av artisten. Artisten får på denne måte skape sin arena og sitt spillerom i media, som er med på å forme vår samtidshistorie. En skal ikke utelukke artistens individuelle makt via sine artistsider, men det er først når sakene blir formulert utenfor artistens egen fanskare at det skapes relevans for hele samfunnet, og ikke bare de som allerede har trukket budskapet til seg og er følgere fra før. Jeg spurte Patel fra Karpe om deres suksess er en del av deres konsept, hvor han svarer følgende:

Nei, men det å ha definisjonsmakt er en viktigere del av konseptet. Å kunne belyse ovenfor norsk ungdom at Dodi [Al-Fayed] også var i den bilen [med prinsesse Diana] da de krasjet og døde.

Jeg vokste opp hos foreldrene mine, hørte indisk musikk og så indiske filmer. Det er mye av grunnen til at ting tok litt tid for oss, vi hang ikke med på alle referansene. Standard europeiske referanser var kunnskap. «Har du ikke hørt om Pink Floyd?» Jeg har aldri hørt Pink Floyd! Folk blir sjokkert, og avskriver deg som musiker.<sup>13</sup>

Uten definisjonsmakt får ikke artisten selv plassere noe som helst i sin samtid, og blir styrt av dette rommet Bourdieu skriver om, og blir i dette tilfellet helt umyndiggjort. Ingenting av samfunnet berøres av det som blir sagt, og det du vil fortelle blir overkjørt av det man kan kalle markedskreftene. Med en gang man har begynt å finne sitt eget rom, blir man hørt fordi man er i et rom man har kontroll over. Videre forklarer Patel:

Jeg hadde aldri selvtillit til å nevne de største indiske artistene jeg hørte på. Jeg kunne ikke si det tilbake, fordi jeg hadde ikke definisjonsmakt. Gleden av at en fyr i Møre og Romsdal har sjekket ut Shazia Manzoor for å skjønne *SAS PLUS / SAS PUSSY* blir da fantastisk. For da eier du hjertet. Ikke for å dominere, men for å utvide eller ekspandere.

På akkurat denne måten kan Karpe briljere med et konsept og en historie de selv har full kontroll på. Hvordan de velger å bli rammesatt eller fortelle sin historie blir hørt, og publikum approprierer ved proklamasjon.

Hos Beglomeg eksisterer tanken rundt definisjonsmakt på et annet plan. Der eksisterer en definisjonsmakt uansett hva folk skriver eller tenker. En kommersialisering som fungerer innenfor bandets egne rammer.<sup>14</sup> Dette kan også skje siden bandet henvender

---

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu, «The Political Field, the Social Science Field, and the Journalistic Field,» i *Bourdieu and the Journalistic Field*, red. Rodney Benson og Erik Neveu (Cambridge, UK: Polity Press, 2005), 43.

<sup>13</sup> Håkon Kvam, «Intervju: Chirag Rashmikant Patel,» 12.03.2020.

<sup>14</sup> Håkon Kvam, «Intervju: Raymond Teigen Hauger,» 11.02.2020.

seg til en subkultur som erklærer dette tiltrekkende. Ikke ulikt Karpe, så eksisterer her også et eget språk å snakke til publikum på, et narrativ og en samfunnsoppgave. I mitt intervju med Hauger prøver jeg å gå på innsiden av det jeg kaller «rammesettingen.» Det er tydelig at et konsept kan prege musikken, og samtidig påvirke hva man uttrykker for omverdenen. Hvordan bandet uttrykker seg, også på sosiale medier, kan påvirke hvordan musikken blir oppfattet og hvordan den blir skrevet om for media. Det eksisterer en ambivalens rundt musikken til Beglomeg i media, og denne ambivalensen er det vanskelig å ordlegge seg rundt. Det føles litt ut som om man må være forsiktig i ordleggingen, man må være riktig.

Beglomeg sitt konsept legger føringer for journalisten, men hvor bevisst det er fra bandets side er ikke like enkelt å fatte grep om. Hype er viktig, men heller ingen mål. Hauger sier selv at bandet legger føringer ovenfor media, men krever også tid og rom for tolkning fra journalistens side.<sup>15</sup> Tematikken til bandet komplementerer musikken, men mest fordi at man blir fortalt at man skal gjøre det. Musikken eksisterer ikke alene, men i samtiden og innenfor rammene og premissene utøverne har gitt den. Hauger beskriver at: «Det er tilfeldig. Det er generelle ting. Det å snakke om håpet for fremtiden osv., det er veldig universelt og banalt. Det er ikke noe. Vi kommer ikke med noe banebrytende greier. Det er jo bare selvsagte ting alt sammen.»<sup>16</sup> Uansett hvor selvsagt tematikken er for utøveren, trenger den ikke å bli oppfattet slik av publikum. For artisten kan det hele virke selvsagt, også fordi man har stått på innsiden og skapt konseptet. Perspektivet utsiden (i dette tilfellet medias) da kommer med, kan virke absurd. Hauger forklarer dette videre: «Jeg skjønner at man kan synes det [at musikken er hurray], men jeg har gått så dypt inn i det at jeg glemmer at det kan oppfattes veldig hurray. Jeg har tilegna det meg så kraftig at jeg bare driter i det og glemmer det helt.»<sup>17</sup> På denne måten beveges historien, men ikke uten å påvirke samfunnet. Det eksisterer et ønske om å bli hørt, men ikke naturligvis i første omgang å bli likt av andre enn hva som kommer narrativet til gode.

Musikken kan med andre ord ikke bare høres, men den konsumeres og beskrives. Den rangeres, og den rammesettes. Musikkjournalister vil ikke bare vurdere, men eksisterer ofte i en menneskelig trang til å dele – et sterkt ønske om å la andre ta del i deres musikalske opplevelse. Det er ikke bare journalisten som beskriver musikken den hører. Artisten tar ofte stor del i denne innpakningen på egen hånd. Dette kan forekomme både i bruk av sammensatte/lite sammensatte referanser, kodespråk eller kommentarer. Simon Frith stiller spørsmål rundt dette, og hvorfor man må uttrykke seg om musikk. Hva som gjør at man vurderer musikken og hvorfor man setter disse kriteriene til hva man hører på i øyeblikket. I tillegg setter dette føringer til artistene og hvordan hen skal forholde seg til kriteriene og vurderingene. Frith forklarer hvordan musikeren må bytte mellom personlig og sosial musikalsk verdi; fra å prøve å skape et *sound* som blir likt noen og som blir komfortabelt for sin egen del (som på et album), som i tillegg låter riktig for bandet og for en selv. Hvordan publikum oppfatter det kan endre seg, og på den måten blir journalisten den profesjonelle til å beskrive musikken og kan skape kontekst. Frith skildrer så en samtale om musikk, hvor lytteren beskriver ovenfor samtalepartneren at den ikke vet hvorfor den liker musikken.<sup>18</sup> Det er tydelig at det eksisterer et ønske om å beskrive, men språket/vokabularet finnes ikke. Den musikalske

---

<sup>15</sup> Hauger, intervju.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Simon Frith, *Performing Rites* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996), 74.

beskrivelsen ender så opp med å beskrive musikk som en slags trolldom. Musikken tar så ingen litterær plass, men er allikevel ikke ubetydelig. Den får ikke plass i samtiden og kan bli degradert på grunn av måten den blir formulert på.

Weisethaunet beskriver hvordan kunstneren finner frem i musikken på 1960-tallet i britisk populærmusikk. Dette blir på flere områder røttene til hvordan man på denne tiden kunne finne sleve kunstneren i musikken. Etter hvert satte publikum mer pris på originalitet, og den nye kunstneriske retningen ble verdsatt. Dette blir en ny form for autentisitet, og har mye til felles med den klassisk borgerlige, «det vil si musikeren oppfatter seg som et kunstnersubjekt som gjennom sin originalitet og særpregede uttrykk skaper musikk som et genuint uttrykk for indre subjektivitet.»<sup>19</sup> Han beskriver at kunstnerutdanningene ble et stort bidrag til denne dreiningen. Herav skapes mer rom for personlighet i populærmusikken. I dette tilfelle ble det mulig å beskue en sterkere grad britiskhet. Man kan så si at det i sterkere grad ble mulig å gjenspeile samtiden, og i større grad legitimerer musikk som en måte å historisere gjennom kunst på. På dette tidspunktet begynte man også å skille kunstnerisk autonomi og kommersialitet. I Norge kan man se i min videre historisering at det oppstår musikkmagasin med en nyhet/kjendisnytt-faktor som romantiserer den utenlandske musikken og måten å være artist på. Gjennom 60- og 70-tallet preges norsk musikkliv av dette og prøver å strekke seg etter det som er utstrakt britiskhet. Mot 80-tallet settes journalisten i sentrum. Det er dette som er spennende, det er først nå norsk musikkpresse virkelig prøver å skape sin egen diskusjon, og begynner å forstå sin rolle. Artister blir tydelig rammesatt, og hvor mye av dette som er bevisst er ikke sikkert, men det eksisterer uansett en sammensatt enighet om hvordan en artist skal portretteres. Journalisten er i sentrum, og legger vekt på hans kontakt med den internasjonale musikkverden. Med journalisten og artisten i fokus som individer, endres også synet på musikk som noe autentisk. Oppfatningen av populærkulturen endres til noe som gjør den mer til uttrykk for, eller i produkt som en industri.<sup>20</sup> Med dette preges også hvilke vurderingskriterier som blir brukt, i tillegg til hvilken musikk som blir ansett som innenfor her til lands. Det finnes et fokus på de artistene som gror frem, men de blir satt opp mot britisk og amerikansk musikkultur. Slik beskriver Bourdieu det:

the journalistic field, which is increasingly heteronomous, in other words increasingly subject to the constraints of the economy and of politics, is more and more imposing its constraints on all other fields, particularly the fields of cultural production such as the field of the social sciences, philosophy etc.<sup>21</sup>

På denne måten kan man si at innsikten man får via produksjonen av kulturjournalistikk ikke skaper den innsikten man i dette tilfellet skulle ønske. Slik Bourdieu påpeker, vil markedskreftene hos et mediehus sette begrensninger. Med disse begrensningene er det mulig å spore et mer aktualiserende fokus, mot det litterære eller fortellende. En tydelig dualitet eksisterer, og når pressen ikke er uavhengig kreves også en nyhetssak i en anmeldelse. Den kulturelle innsikten er ikke god nok for samtiden som krever et stadig høyere tempo i media. Foruten hvordan pressen opererer utad, prøver man på samme måte å kartlegge hva som er gjeldende for tiden. Dette blir mer spesifikt for en musikkanmeldelse og ikke like generelt som Bourdieu henvender seg i det ovennevnte

---

<sup>19</sup> Weisethaunet, «Finnes det kriterier i jazz- og populærmusikk?», 181.

<sup>20</sup> Ibid., 182.

<sup>21</sup> Bourdieu, «The Political Field, the Social Science Field, and the Journalistic Field», 41.



sitatet. Uansett kan det ha betydning på hvordan man i dag formulerer seg om musikk. Om en journalist skal kartlegge hvilken musikk som er viktig og gjenspeiler samtiden, må en også grave i subkulturen.

Sarah Thornton bruker også Bourdieu i sitt forsøk på forståelse av «hipness,» og den subkulturelle kapitalen. Her hvordan ungdommen samler seg. Enten det er via musikk, dans, ritualer eller klesstil. Herfra bærer de rundt på forestillinger om den sosiale verdens klubbscene. Her hvor dette godt gjennomtenkte mentale kartet byr på kulturelle skildringer og gode verdigrunnlag. Denne distinkte forestillingen om den hippe klubbscenen gir en følelse av hva stedet er for noe, men på samme måte også bare en følelse av det andre stedet.<sup>22</sup> Denne oppfattelsen av hvordan noe er, og som igjen blir appropriert til et miljø skjer ofte også via artistene. Måten dette blir gjort på kan til en viss grad skje gjennom media og da dagspressen, der alle (ikke bare nåværende følgere) kan skape seg et innblikk av hva det er som trender i samtiden.

Med en sirkel av artist, selskap, publikum og journalistikk skal denne oppgaven ha fokus på musikkjournalistikken og hvilken betydning den har for musikken som eksisterer i vår samtid. Trendene blir skildret i media, og skaper en ny virkelighetsforståelse for samfunnet. I tillegg kan det være mulig å spore endringer i det rent musikalske for å grave dypere i dette. Narrativet og musikkens tekstualitet vil være en dualitet til følge for å forstå hva artisten vil fortelle samfunnet. Hva som igjen kreves for å bli hørt, og hva som gjør at folk velger å ta til seg det som blir sagt blir å prege oppgaven. Om markedskreftene skal funke, må også fremstillingen fungere. For å bygge dette opp under Negus sin påstand om at industrien produserer kulturen og kulturen produserer industrien,<sup>23</sup> kan man da si at musikkjournalistikken produserer artisten og artisten produserer musikkjournalistikken? Om det så finnes et vinnende bånd, preger dette hverdagslige situasjoner og på denne måten valg og trender. Begge bandene gjør dette på hver sin måte, og for hvert sitt publikum. Hvor bevisst dette er, og hvor bevisst dette har vært opp gjennom årene og den musikkjournalistiske historien vil da være noe som blir forsøkt å bli gjort rede for. Om musikkjournalisten produserer artisten, så er journalistens avbildning helt vesentlig for artistens karriere uansett hvordan publisiteten fungerer. Om artisten produserer musikkjournalisten, vil altså journalistens eksistens være avhengig av artistens eksistens, og igjen skape profilen og trenden for eksempel et magasin vil proklamere.

---

<sup>22</sup> Sarah Thornton, «Understanding Hipness – 'Subcultural Capital' as Feminist Tool,» i *The Popular Music Studies Reader*, red. Andy Bennett, Berry Shank, og Jason Toynbee (London og New York: Routledge 2006), 99.

<sup>23</sup> Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*, 14.

## Kapittel 1: Norsk musikkpresse

I Norge har musikkkritikken stått sterkt, og på sin måte utviklet et eget språk via flere spesialiserte tidsskrifter. Tidsskriftene har også fungert selvreflekterende med debatter som omhandler kritikk av kritikkens egne kriterier. Utover 60-tallet kan man se at rockekritikken starter, og etter hvert begynner å ta form. Det er ikke før mot 70-tallet at det begynner å ligne et eget felt. Når man kommer til 80-tallet merkes en større spredning, og rockekritikken begynner å ta sin plass også i dagspressen. Utover 90-tallet får man en større grad spaltning i diverse medier, dette i særlig grad hos gratisavisene. Blant dem *Natt & Dag*, som fortsatt eksisterer den dag i dag. På 90-tallet overtok disse på flere måter både skribenter og innfallsvinkler fra den uavhengige rockepressen. Norge har via pressestøtten gitt økonomisk grobunn for å kunne ha et bredt spekter journalistikk og en pressekultur for lokalaviser. Uten at det skal gjøres til en kausalforklaring, mener Hans Weisethaunet at fremveksten til mye av den uavhengige rockekritikken hadde det som sin misjon å fremstille et alternativ til den manglende kritikken og formidlingen hos statskanalen (NRK).<sup>24</sup>

Rockepressen på 80-tallet blir fokus for dette kapittelet. Her for å skape en forståelse av hvordan journalisten begynner å ta del i journalistiske saker. Hovedfokuset er på tre intervjuer fra magasinet *Beat*. Her reflekteres hvordan myteoppbygging uhemmet blir en del av artistens plass i samtiden og hvordan journalisten styrer dette. Dette gjøres i kontekst av seks punkter satt opp av Trond Lundberg, inspirert av Thore Roksvold om kritikk av faglitteratur. Resultatet blir et forsøk på forståelse av hvordan rammesetting blir brukt til skapelsen av virkeligheten/samtiden via media.

### Popnytt

Norsk rock på 50-tallet ble sett på som underholdningsmusikk, og endte fort i en resepsjon hvor utøverne kopierte sine internasjonale forbilder. Det eksisterte ideer om tilløp til ungdomsopprør, men noen rockekritikk kan man ikke snakke om før man kommer til midten av 60-tallet. *Det nye* (ungdomsblad, 1957) skrev litt om nye norske stjerner, mer spesielt Yngvar Holm sin oversikt over nasjonale og internasjonale plateartister utgitt i 1962.<sup>25</sup> Det er ikke før med *Popnytt* (1965-69) at man får et rent pop-magasin. Magasinet bærer i starten preg av å inneholde en salig liten lapskaus av internasjonale artister, side om side med norske artister. Her eksisterer like mye fargebilder som tekstlig materiale, og kan til tider virke som et kjendisnytt-magasin.<sup>26</sup> Bladet har stort fokus på utenlandske artister, hvor bla. The Beatles og Rolling Stones er avbildet i nesten hver eneste utgave det første året. Senere (1965) finner man en liste over «50 fakta om Rolling Stones,» to sider etterpå kommer en reportasje om The Saunters. Det Trondheimsbaserte bandet er et godt eksempel på norske magasiners opphøyelse av nordmenn som blir lagt merke til i utlandet. Artikkelen starter på følgende måte: «'Oslo har slottet, Bergen har buekorpsene og Trondheim har – The Saunters!' Slik karakteriserte en engelsk turist de tre største byene i Norge da han hadde vært her i sommer.»<sup>27</sup> Videre påpekes det at bandets utstyr har en verdi på rundt 50 000kr og at

---

<sup>24</sup> Hans Weisethaunet, «ML-ere, cowboy'er og postmoderne vikinger: Rockkritikken i Norge,» i *Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers : The Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism* (Århus: U. Lindberg, 2000), 381-82.

<sup>25</sup> Ibid, 383.

<sup>26</sup> Popnytt, redaksjonen, «Popnytt nummer 1,» 1 1965.

<sup>27</sup> Erik Heyerdahl, «Trondheim har – The Saunters,» *Popnytt*, nr. 5 1965, 7.

de har høy selvtilitt på sin egen musikk. Ved spørsmål om å spille låter av The Beatles, skriver journalisten at bandet svarer med «å spille en av sine mest fengende melodier – og da glemmer de fleste at de ikke spiller The Beatles.» Videre gjøres det poeng av at bandet har spilt på samme klubb som The Beatles, Star Club i Hamburg. Det er tydelig at den lille kontakten med utlandet bandet har blir fremhevet til en nyhetssak alene. Artikkelen avsluttes med at hvert medlem presenteres, hvor det viser seg at to er kontorarbeidere, en jobber i butikk og to er heltids mekanikere.

## Poprevyen

Det første magasinet som inneholder tilløp til rockekritikk er *Poprevyen* (1966-69). Deres publikum var alt fra norske pop-fans, musikere og klubbgjengere, selv om magasinet hadde en klar orientering mot England og britisk beat.<sup>28</sup> De hentet mye inspirasjon fra *New Musical Express* og *Melody Maker*. Noen av sakene var nok også direkte hentet fra disse bladene og gjenfortalt som korte nyhetssaker. Det eksisterer en tydelig endring med dette magasinet. Bladet er i sort/hvit og inneholder mye mer tekst enn *Popnytt*. Her er det mulig å spore en bredere rockekritikk og ikke minst finne tekster som innbyr til diskusjon rundt musikken i samtiden. Her fjernes man mer fra kjendisnytt-modellen i *Popnytt*, og sakene er lengre også rundt norske artister. Den dyptgående kritikken finner man ikke før i senere utgaver av magasinet. I starten er det mye småsaker som kan ligne mer en reportasje fra en lokalavis om en gjeng som starter band på ungdomsskolen. Herunder blant annet en reportasje om norske The Hugger Muggers. Det skrives ingenting om hva musikken er, kun at bandet «vil satse sterkt.»<sup>29</sup> Saken er opplysende, men ikke musikalsk dyptgående. Mer kritikk er å finne i anmeldelsen av The Kinks i Nordstrandhallen i samme utgave. Her finnes spor av musikalske beskrivelser, men 90 prosent er fortsatt opplysninger, herunder rundt hvordan lokalene fungerte, oppramsing av et fåtall av låtene som ble spilt, hvilket klokkeslett bandet gikk på og hvor vanskelig det var å komme seg hjem etter konsert.<sup>30</sup> Samtidig finnes det et lengre intervju av Vidar Lønn Arnesen (programleder i *Ti i skuddet*), som ønsker flere pop-program på radio. Her gjøres det poeng ut av hans inhabilitet, og hvordan programmet forholder seg til det. Arnesen får spørsmål om hvorfor han i sitt program har med plater fra sitt eget band (Tree Tainers), hvor han svarer følgende:

Jeg har fra flere hold blitt kritisert for akkurat dette, og jeg vil med én gang avkrefte at det er jeg som velger ut de platene som er med i «Ti i skuddet». Det er en jury bestående av ungdom fra 15-25 som tar seg av dette arbeidet. Det er altså disse menneskene som har plukket ut platene med Tree Tainers, og selv om jeg er programleder kan man da virkelig ikke hevde at jeg skal utelate plater av Tree Tainers. For det første er det bare et rent tilfelle at jeg er valgt som leder av dette programmet, og for det andre står det i Det norske musikerforbundets lover at det er forbudt å boikotte en plate i Kringkastingen, for boikott blir det jo nettopp i et slikt tilfelle.<sup>31</sup>

Det eksisterer med andre ord en inhabilitet her, og *Poprevyen* tar ansvar ovenfor sitt publikum i første magasin. Selvpromoteringen til Arnesen bekreftes tidlig. Videre i intervjuet prater Arnesen om musikk, og hvilken musikk som er av hans favoritter.

---

<sup>28</sup> Weisethaunet, «ML-ere, cowboy'er og postmoderne vikinger: Rockkritikken i Norge,» 383.

<sup>29</sup> *Poprevyen*, nr. 1 1966, 8.

<sup>30</sup> *Ibid*, 4.

<sup>31</sup> *Ibid*, 3.

Arnesen blir med dette en slags forsmak på de senere smaksgiverne og musikk-influenserne. Her sier han også følgende om tilstanden til den norske musikkverden (som han selv er en del av): «Kvaliteten er gjennomgående dårlig, mye dårligere enn utenlandsk popmusikk.»<sup>32</sup>

Norges kontakt med utlandet syntes i *Poprevyen* å være ekstremt viktig. Kanskje litt overdrevent beskrevet i en artikkel med tittelen: «Narkotika-problem i Slottsparken?» Her hvor det påpekes at: «Narkotikaproblemet har vi ikke hatt noen særlig føling med her i Norge hittil. Men det ser nå ut til å være slutt på disse fredelige tilstander. Det synes heller å være tegn som tyder på at dette problemet nå vil melde seg for fullt.»<sup>33</sup> I og med at dette er første utgave av magasinet, signaliserer her redaksjonen at Norge tar del i en internasjonal kultur. Man kan spekulere i at det også ønskes et ungdomsopprør slik det er i utlandet, og at det på sett og vis er gode nyheter at dette også skjer i Norge. Saken er i kontekst meget spesiell, fordi det er den eneste nyhetssaken som ikke omhandler musikk. Enda hadde ikke det store ungdomsopprøret kommet til Norge, og nå var man kanskje på sporet av det. Dette er uansett en større nyhet og inneholder mer galskap enn det som liksom skulle være ungdomsopprøret i 1956 med «Rock Around the Clock,» som ble en ekstremt populær film her til lands uten særlig opprør. Ikke annet enn *Dagbladet* som kunne informere om at «ungdommen løp amok på en høyst ukledelig måte.»<sup>34</sup> At saken til *Poprevyen* her er negativ, er forståelig. Poenget er uansett at den virker litt ønskelig, og at journalisten også ønsker å skape ett bilde av en opprørsk, norsk ungdom.

Redaktør for *Poprevyen* (til 1968) var Amund Myklebust. Etter hvert introduserer han mer innflytelsesrike skribenter, herunder Erling Borgen, Terje Mosnes og Boye Anderson. Dette kan også ha mye sammenheng med en prisøkning på magasinet (fra 35 øre til 50 øre på ett år). Noen spesielt kritisk journalistikk er ikke å spore før etter en stund. Weisethaunet mener det første «think piece» innen norsk rockekritikk utvilsomt er Mosnes sin «Hvem vil overta ledelsen i pop-verdenen?»<sup>35</sup> I denne teksten flyter Mosnes sine tanker rundt begrepet «pop,» som smeltes sammen og begrunnes med en historisering. Teksten er underholdende, men også en tekst hvor Mosnes for aller første gang posisjonerer seg. Her ved å historisere, og på denne måten skape revir. Med historiseringen fjerner Mosnes seg fra en skummel subjektivitet – eller, historiseringen underbygger subjektiviteten. Han poengterer hvordan amerikansk og britisk popmusikk har påvirket smaken til vesten, hvordan man alltid har måttet forholde seg til disse to stedene musikalsk. Utviklingen begrunner han historisk, hvor han avslutter med:

Det store spørsmålet er hva som skal bli det neste, skal amerikansk smak igjen bli enerådende i vesten, skal engelsk pop slå tilbake angrepet, eller skal noe nytt gjøre sitt inntog? Kanskje denne uvisshet er popens styrke, hvem vil vel ikke se den neste «craze». For vær sikker, den kommer.<sup>36</sup>

Mosnes poengterer hvordan popmusikken alltid er på søken etter noe nytt, og at det er dette som er interessant med den. Den uforutsigbare og det ukjente.

---

<sup>32</sup> *Poprevyen*, nr. 1 1966, 8.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>34</sup> Weisethaunet, «ML-ere, cowboy'er og postmoderne vikinger: Rockkritikken i Norge,» 386.

<sup>35</sup> Terje Mosnes, «Hvem vil overta ledelsen i pop-verdenen?,» *Poprevyen*, nr. 7 1966, 3.

<sup>36</sup> *Ibid.*

Weisethaunet poengter videre at Harald Are Lund og Mosnes kan sees på som de viktigste agentene for en ny type rockekritikk utover 60-tallet. Begge utdyper sine forsøk på historisering og kanonisering av norsk musikk og dens samtid. Herunder via oppsummeringer av plater ved årets slutt, i tillegg til i *Poprevyen* sin faste spalte «I øyeblikket...», hvor Mosnes tar opp enkelte temaer til refleksjon.<sup>37</sup> Her understrekes det en debatt mellom ledende norske artister, hvor Mosnes skriver følgende:

Et av våre hippe ukeblader får kuldegysninger over den tøffe tonen som er kommet inn i norsk showbusiness etter at visse artister har begynt å skjelle hverandre ut. Men før eller siden blir vel folk lei av å lese hva popstjerner spiser til middag, hvilken tannkrem de bruker, o.s.v., og så lenge alle får anledning til å uttale seg er det vel ikke så galt om skamrosen må vike plassen for meninger om det ene eller det andre.<sup>38</sup>

Det beskriver også veldig fint estetikken til *Poprevyen*, som et forsøk på å være en seriøs og etter hvert mer kritisk aktør innen beskrivelse av norsk populærmusikk. *Poprevyen* i 1967 beveger seg virkelig mot en annen type refleksjon, og vokser i språket som omhandler musikken. Dette kan man virkelig spore i Mosnes sin anmeldelse av The Dream. Her briljerer Mosnes med et språk som fungerer innenfor musikkens egne premisser:

[...] morsom er 'You're Right About Me', en slags New Vaudeville Dream med stigning til tusen; frekt og smågenialt er en parallellforskyvning av 'Hey Joe', her kalt 'Ain't No Use', der Rypdal på et knallhardt underlag fra de tre andre forener Claptons tone med Hendrix'ske fantasier, og småsentimental uten å være hul er 'Emptiness Gone'.<sup>39</sup>

Man kan også spore en innføring av kriterier på bedømming av musikken i anmeldelsen. Mosnes sin videre karriere fungerer for det meste innen jazzkritikk, hvor han i *Dagbladet* får utfolde seg utover 80- og 90-tallet. Lund er også en anmelder som er med på å beskrive rocken som en kunstnerisk uttrykksform. Dette gjør han i sin spalte «Det elektriske skap» i *Poprevyen* fra utgave 18 i 1968. Han prøver å utvide publikums referansespekter og tar leserne med til musikk som ikke blir viet mye spalteplass ellers. Dette fortsatte Lund på radioen fra 1968 hvor han formidlet den «åpne lyttingens politikk,» hvor han måtte forholde seg til den svært lite ny-orienterte stilen til Arnesen.<sup>40</sup>

## 70-tallet

Ved å følge linjen med *Popnytt* og *Poprevyen*, sporer man to ulike karakterer musikkjournalistikk/kritikk tidlig i Norge. Disse to avisene representerer uansett ingen tungt steg mot en nyansert og dyptgående kritikk slik vi kjenner det i dag. Med 70-tallet kan man si journalistikken og kritikken først får et sterkere fotspor. *Vår Musikk* (tidligere *Samspill* og *Samspill2*) etablerer etter hvert en tydeligere penn. *Samspill* skulle smelte politisk og kulturelle tankespekter. Her kom flere kulturpolitiske meningsforløp til uttrykk, og skapte sådan diskusjon. Organisasjonen ville skape «leveverdige kår for norsk musikk og musikere,» «motarbeiding av popindustriens utnyttning av musikere og publikum» og

<sup>37</sup> Weisethaunet, «ML-ere, cowboy'er og postmoderne vikinger: Rockkritikken i Norge,» 389.

<sup>38</sup> *Poprevyen*, nr. 12, 1967, 2.

<sup>39</sup> *Poprevyen*, «Knalldebut fra The Dream,» nr. 29 1967, 9.

<sup>40</sup> Weisethaunet, «ML-ere, cowboy'er og postmoderne vikinger: Rockkritikken i Norge,» 391.

mål om at staten skulle støtte den «folkelige musikken.» Dette resulterte selvfølgelig også med en debatt rundt hva som skulle være den folkelige musikken. Noen svar på spørsmålet kom ikke, men diskusjonen ble værende og fikk se dagens lys.<sup>41</sup>

Denne politiske ordningen som trekkes inn i norsk musikkpresse, skaper altså en bredere dybde rundt musikkens plass i samfunnet. Med dette får man et nytt språk. *Samspill2* bytter navn i 1973 til *Vår Musikk* og med sin relansering i 1974 henter bladet mye inspirasjon fra *Rolling Stone*. Sammen med redaktør Tor Marcussen får man også musikkskribentene Mosnes, Yan Friis, Knut Borge, komponisten John Persen og musikerne Lars Klevstrand og Kari Svendsen. Her eksisterer alt fra lengre, grundige intervjuer til «think pieces.» Magasinet varte ikke lenge, men man fikk også enda flere forsøk på norske musikkmagasiner i Norge utover 70-tallet. Herunder finner man *Decibel*, som i tillegg omhandlet visuell kunst og litteratur. Samme året (1974) kommer magasinet *Musikk* med 14 nummer. Utover 1976 kan også *Gjennom lydturen* nevnes. Her med minst 4 nummer. Dette trønderske magasinet hadde flere plateanmeldelser og omtalte både internasjonale og lokale artister. Bladet inneholdt alt fra «think pieces» om rockekultur, til lengre omtaler av enkeltband, trøndersk jazz, foruten trønderes medvirkning i punk-bevegelsen i London 1976. *Gjennom lydturen* poengterer blant annet å skille kunstnere fra entertainere i forståelsen av rock.<sup>42</sup>

I Trondheim rundt 1977-78 oppstår etter hvert et punk-miljø. Dette ble til en viss grad omtalt i *Adresseavisen*, her hvor Stein Groven i en periode rapporterte ukentlig fra punkescenen i London. Fanzine-kulturen var tidlig ute med å omtale punken. Dette med blant annet trønderske *Rockfilla* og etterfølgeren *Ztritzpiker* i 1978. Sammen med punken og økt interesse for hardrock, skjer ifølge Weisethaunet en revitalisering av rockekritikken. Han skriver at på dette tidspunktet har det allerede eksistert noe pop/rock-stoff i dagspressen, men mest omtalt som underholdning. Øvrige kulturuttrykk gis kritisk behandling på kultursider, imens pop/rock-anmeldelser blir klassifisert som underholdning eller ungdomsstoff. Herunder blir Marcussen en viktig figur for rockens posisjon som høy eller lav-kultur. Her får altså rocken en allmenn utbredelse og aksept som gjør at sjangeren også kan ha en kritisk posisjon i dagspressen.<sup>43</sup>

For bred diskusjon rundt rockesjangeren i Norge finner man fra slutten av 70-tallet den uavhengige rockepressen. Denne har bidratt til å fremheve rocken som uttrykksform. Her finner man publikasjonene *Nye Takter*, *Puls*, *Beat* og *Rock Furore*. Weisethaunet beskriver at via disse publikasjonene bevegtes kritikken til noe som kan betegnes som en autonom pol. Med tiden har den engelsk-amerikanske inspirasjonen vært overdrevent til stede og vært med på å tilføre innflytelse til kritikernes kriterier, skrivemåte og preferanser. I perioden etter 1980 blir den norske rocken ivaretatt og løftet frem til videre diskusjon. Det er mot 90-tallet at feltets autonomi blir svekket. Det oppstår en ny markedsorientering og rock som underholdning og nostalgisk vare gjør at den uavhengige rockepressen forvitrer.<sup>44</sup> Uansett, den uavhengige norske rockepressen har satt sine spor og det er kanskje nettopp her det oppstår mer uthevede navn og selverklærte eksperter innen sine respektive felt.

---

<sup>41</sup> Weisethaunet, «ML-ere, cowboy'er og postmoderne vikinger: Rockkritikken i Norge,» 392.

<sup>42</sup> Ibid., 393.

<sup>43</sup> Ibid., 394.

<sup>44</sup> Ibid., 398.

Den uavhengige rockepressen skiller seg betraktelig fra dagspressens mer informative deler og mangel på kritikk. Hos den uavhengige pressen får man enkeltpersoner som uttrykker seg i større grad, og etablerer seg selv og sin subjektivitet som videre høster troverdighet hos sitt publikum. Weisethaunet beskriver det på følgende måte:

På dette området skiller rockkритikken seg klart fra andre deler av journalistikken, og den interne justisen som råder i musikkpressa i forhold til krav om 'detalj-kunnskap' er opplagt skarpere enn i dagspressen. Som Arild Rønsen uttrykker det, 'skal man bli rockkritiker må man kunne mye om musikk. De fleste jeg kjenner har blitt rockjournalister fordi de er «dedicated music fans» som har brukt alle sparepengene sine på plater.' Slik sett er det å bli rockkritiker et høyst alvorlig foretak; det er ikke uten videre et frivillig valg, men en slags kronisk avhengighet utviklet i tidlig alder.<sup>45</sup>

Andre perspektiver enn «fan-perspektivet» verdsettes altså, og en skrivestil utarbeides med tiden. Utover 80-tallet blir kritikken mer sentrert rundt enkeltpersonen, kritikeren. Om subjektivitetens rolle eksisterer i større grad er ikke sikkert, men man kan uansett merke en større dreining i skrivespråket og dermed musikken som industri (som tidligere nevnt i introduksjonen).

Hvordan rockekritikken skulle ende i dagspressen, blir en sammensmeltning av ulike journalister og mediehus som opererte om hverandre, hvor et behov for kritisk tenking om samtidens populærmusikk måtte befestes. Betydningen av rock som en kommersiell musikkform var herunder omstridt. Tidligere *Vår Musikk* endte ofte mot slutten sine «think pieces» og begreper om kritikk med hvilken jazz og hvilken rock som var «sann proletarkultur.» Marcussen som ansvarlig redaktør og ansvarlig for *Vår Musikk* mente at bladet hadde som mening å fange opp den folkelige retningen uten å delta i venstresidas massebevegelse. Han mente bladet aldri hadde noen politisk styring eller politisk venstreside-agenda. Marcussen begynte så i 1973 å skrive frilans for *Dagbladet*, da *Klassekampen* sluttet å skrive rockeanmeldelser i avisen siden de eide skepsis til rockens imperialistiske karakter. Fire år senere ender Marcussen opp med å skrive rockeanmeldelser for *Aftenposten*, noe som befester rockens salige inntog til dagspressen.<sup>46</sup> Marcussen blir med dette en viktig figur for endring av norsk musikkritikk sin posisjon. Hans erfaring fra *Dagbladet* var meget sentral for jobben i *Aftenposten*. Å være kritiker i dagspressen, gav også større kulturell innflytelse. Marcussen har i ettertid uttalt seg rundt dette, og nettopp hvorfor rockekritikken måtte sees på gjennom et kritisk lys, og via dette få sin egen kritikk på lik linje med film -eller litteraturanmeldelser. Marcussen påpeker at hans tidligere erfaring hadde mye å si, men også at han var på utsiden av industrien, han kom kun som journalist. Flere i dagspressen var også kommersielle aktører med tydelig agenda, han var ikke en av dem.

Marcussen ble fast ansatt i *Dagbladet* i 1981, og etter mange år som anmelder der har han opparbeidet seg en reflekterende karakter for hva rockekritikk er og bør være. Dette med at han omtalte rock som et kunstnerisk uttrykk, og at dette burde ha allmenn utbredelse. Han hevder så at popmusikk og rockemusikk er minst like viktige kunstuttrykk som klassisk musikk, opera, teater og litteratur. Han tar også etterhvert avstand fra den uavhengige rockepressen ved å etablere kriterier for kritikken. Med dette

---

<sup>45</sup> Weisethaunet, «ML-ere, cowboy'er og postmoderne vikinger: Rockkritikken i Norge,» 401.

<sup>46</sup> Ibid., 395.

mener han at å uttale seg om musikk er så mye mer enn å være fan, men at kritikken også krever teoretisk og kunstnerisk oversikt. Han mener også at rocken inneholder en kanon bestående av Elvis, The Beatles, Bob Dylan og Rolling Stones. Dette har skjedd via et samspill mellom publikum og kritikere. På denne måten kan man diskutere hvilke artister som eksisterer og fungerer opp mot disse. Kanonen er utviklet med utgangspunkt i selve musikken og kritikken må inneholde noe mer enn spørsmål rundt hva som er godt og dårlig eller hva kritikeren selv liker. Marcussen etablerer så tre kriterier han mener er kriterier/nivåer enhver anmeldelse må inneholde:

- 1) Hva er artisten(e)s intensjoner? Hva er det de forsøker å få til?
- 2) Hvordan lykkes de med dette?
- 3) Hvordan liker jeg det de gjør, rent subjektivt?<sup>47</sup>

På denne måten kreves det at anmelderen opparbeider seg en stilkunnskap, som kun kan opparbeides via massiv lytting og utvidelse av lyttografi.

### Beat på 80-tallet

Mot 80-tallet er det mulig å spore selve anmelderen i anmeldelsen/portretteringen. Dette reflekteres mye i subjektiviteten, som eksisterer i en anmeldelse uansett om anmelderen vil eller ikke, eller er ærlig om det eller ikke. Anmelderen konstruerer portretteringen og velger dermed hvordan artisten skal skildres. Subjektiviteten kan altså være skjult eller fremhevet. Begge deler er uansett gjennomtenkt, og får en konkret funksjon hos leseren. Tore Lundberg skriver i sin artikkel «Avmålt velklang og heavy råkjør» at: «allikevel er det påfallende hvor sjelden den uttalte subjektivitet kommer til syne i kritikken.»<sup>48</sup> For å synliggjøre hvordan journalisten selv begynner å delta i reportasjen når vi kommer til 80-tallet, mener jeg det er vesentlig å se på subjektiviteten som blir brukt. Her med en skilnad mellom skjult og åpen subjektivitet. Lundberg viser til Thore Roksvold sine ti teser om fagbokkritikk, noe Lundberg mener fint kan overføres til musikkritikk, og bruker disse punktene til sin gjennomgang av musikk anmeldelser av populærmusikk, og klassisk musikk i dagspressen på 90-tallet. De ti tesene har Lundberg modifisert og tilpasset. Følgende seks punkter er gjeldende:

1. Kritikerens vurdering fremstilles som objektive fastslåinger uten å begrunnes.
2. Innslag av subjektivitet skaper forestillinger om at kritikeren i sin øvrige dom støtter seg på objektive kriterier.
3. Kritikeren gjør utstrakt bruk av standardformularer og innholdsfattige fraser.
4. Kritikeren gjør bruk av fagspråk/sjargong for å vise faglig kompetanse.
5. Kritikeren trekker inn irrelevant informasjon for å demonstrere viten og faglig ballast.
6. Kritikeren gjør bruk av metaforer, simili, stilbrudd m.m. for å vekke leserens interesse.

Disse punktene er med på å åpne opp hvordan en kritiker tenker. Punktene blir gjenstand for å kartlegge hvordan smakssansen til journalisten fungerer, og blir et utgangspunkt til forståelse av hvilket fokus som eksisterer i den gjeldende saken. Journalisten blir den meningsbærende, den som skal bringe realiteten til omverdenen.

---

<sup>47</sup> Weisethaunet, «ML-ere, cowboy'er og postmoderne vikinger: Rockkritikken i Norge,» 397.

<sup>48</sup> Trond Lundberg, «Avmålt velklang og heavy råkjør,» i *Kritikk av kunst, bok og musikk*, red. Thore Roksvold (Fredrikstad: institutt for journalistikk, 1994), 80.



Hypotesen er at det tekstlige kun blir et middel til proklamering, at journalisten har en agenda med artikkelen. Disse retoriske grepene som journalisten foretar seg, blir da til noe mer enn rent tekstlig budskap. Ikke nok med at dette tekstlige budskapet kan være av ren kommersiell interesse (både for magasinet og artisten), men også en opplæring i hvordan populærkulturen har blitt dekket i musikkmagasinet som igjen skaper forståelse for samtiden. Dette kalles «framing» (rammesetting), og via Ethan Lacity og McClain sin studie «Toward the Study of Framing Found in Music Journalism» skapes det forståelse for hvordan og hvorfor det er nyttig å se på rammesetting i musikkjournalistikken og musikkritikken.

Artister kan søke til media enten det dreier seg om å selge mer konsertbilletter eller konstruere en mytologi. Å gjøre en slik rammesetting dreier seg fra journalistens side om å velge ut aspekter fra en oppfattet realitet og igjen fremheve den til en kommuniserende tekst. På denne måten definerer media situasjonen og setter betingelsene for debatt. Mekanismene som foregår i en rammesetting, kan forklares som å skape noe meningsgivende.<sup>49</sup> På denne måten konstrueres realiteten. Journalisten former den sosiale konstruksjonen om viten, og igjen organiserer den dagligdage realiteten. Denne realiteten stammer fra et narrativ som igjen er strukturert rundt en rammesetting. Narrativet stammer fra noe ekte, men via medias avbildning får man ikke hele historien, bare den lett kommuniserende delen av historien. På denne måten blir mediasaken lettfattelig og enklere kommunisert. Det stenges altså av enkelte veier til mening for å gjøre plass og samtidig promotere andre. Historien er fortsatt ekte, men i rammesettingen dirigeres fokus vekk for leseren fra andre aspekter.

James W. Tankard mener rammesetting er som «the magician's slight of hand – attention is directed to one point so that people do not notice the manipulation that is going on at another point.»<sup>50</sup> Det hele er altså kontrollerende, og meget nevneverdig for sin samtid. Journalisten kontrollerer publikum og velger hva som skal bli kommunisert. Musikken blir et produkt, og musikken i seg selv er med på å skape realitet. I en modernisert verden blir kunden tilbudt en fantastisk vare, nemlig det å være seg selv. En artist kan i så måte være et forbilde, hvor varen blir en tydelig del av rollen artisten er/personligheten som proklameres. Derfor kan man si at artisten selger det å være seg selv. Simon Frith beskriver dette ved at: «It is in this management of our 'public' and 'private' selves that the real power of commodities is revealed: they produce us as sexed subjects, define masculinity and femininity, code them along lines of possession and desire.»<sup>51</sup> Dette utgangspunktet, og konsekvensbyggende for en realitet blir resultatet av medieoppmerksomhet. Mediesaker blir normalisert ved repetisjon. Et massivt utgangspunkt for saker i produksjon og reproduksjon. Jo oftere saken presenteres for offentligheten, jo mer sann blir den for omverden. Musikken må evalueres ovenfor sitt publikum. Den må kontekstualiseres. En riktig rammesetting i media kan skape dette, hvor det ultimate middelet kan være en myteoppbygging, et godt narrativ eller metaforer som resonnerer til artistens publikum og kultur. Her kommer artisten og publikums kommunikasjonsmåte frem. Slike narrativ kan være godt stemplet, nesten fabrikkert innen en artist sin publikumsbase. En slik avbildning kan for eksempel dreie seg om

---

<sup>49</sup> Jordan M. McClain og Myles Ethan Lascity, «Toward the Study of Framing Found in Music Journalism,» *Popular Music and Society* 43, no. 1 (2020): 22.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Simon Frith og Howard Horne, *Art Into Pop* (New York: Routledge, 2016), 17.

«familiar rock star narratives, comeback reports, rags-to-riches profiles, and genre specific celebrity archetypes to tell the latest story or perpetuate a long-running one.»<sup>52</sup>

Om man så går tilbake til Roksvold sine seks punkter for å skape en forståelse for hvordan man kan lese kritikk, kan det være viktig å se på flere perspektiver rundt kritiske tekster. Ikke bare i musikkritiske saker kan det forekomme synlige vurderinger, dette gjelder også musikkjournalistiske saker. Disse vurderingene er en smakssak, men de bunner også i noe musikalsk. Herunder kriterier som subjektiv dissonans, hvor journalisten driver en meningsbærende analogi rettet mot sin samtid. Noen kriterier kan være av den kvalitet Per Thomas Andersen betegner som «generiske,» altså at de er forut for selve teksten.<sup>53</sup> Slike kriterier er mer av teknisk bakgrunn, og kan innebære rent praktiske hendelser i forløpet til en musikalsk utgivelse. Et slikt kriterium vil være avgjørende for om musikken får plass i samtiden, og om den vil være av gjenstand til resepsjon. Musikkritikken kan uansett ikke sees utenfor sitt eget musikalske element og sin samtid, den kan ikke subtraheres fra sitt objekt. Resepsjonen/fortellingen vil være kulturell og historisk - dermed plasserer den seg inn i samtidens dialog.<sup>54</sup> I kontekst av en slik tanke om kritikk, kan ordet «rammesetting» også være meningsbærende for en større tanke om hva det er som blir skrevet. I en rammesetting fører det ikke med seg en automatisk troverdighet, heller en resepsjon til ettertanke. Vurderingen av musikk, sammen med en forklaring på vurderingen konstruerer et narrativ rundt kvalitet og rammer så inn subjektet. Om en da setter generisk kritikk opp mot en slik tankegang blir kanskje den moralske evalueringen av musikkstykket en større del til kvalitetsbedømmelse.

Via Roksvold punkt fire og fem, kan man i kontekst av McClain og Lascity si at journalisten prøver å smelte sammen og plassere det nye inn i noe familiært. Om det nye musikalske stykket blir assosiert med noe som har vært (et retrospekt) kan det da være mer appellerende for et nytt og bredere publikum. Dette er ren rammesettings-teknikk som fint lar seg plassere i musikkkritikkens verden. McClain og Lascity beskriver det slik:

The intertextual device of comparing artists is clearly widespread and, for the most part, accepted as a useful descriptive and qualitative measure... From the very beginnings of mainstream popular music criticism, a «canon» of rock artists was established against which all subsequent releases were assessed. This has developed to the routine intertextuality that exists today.<sup>55</sup>

På samme måte kan man da også via kritikken oppleve at journalisten tar forhastede konklusjoner og sammenligner abstrakte nyvinninger med noe eldre og familiært. Slik sett blir ikke nyvinningen en del av det nye, men en del av historien sittende som et retrospekt. Her kan også enkelte føringer fra pressen også bli viktig for hvordan rammesettingen av artisten blir og hva som kommer ut som realitet for publikum.

Journalistens agenda og tanke om rammesetting blir på mange måter hensiktsmessig å ha i bakhodet til en sak, og kan være med på å skape en forståelse for hva som skjer på 80-tallet i *Beat*. Om det er slik at det legges nye føringer for journalisten (via publikums nye forventninger), påvirker også dette rammesettingen rundt artisten (nemlig det som

---

<sup>52</sup> McClain og Lascity, «Toward the Study of Framing Found in Music Journalism,» 22.

<sup>53</sup> Weisethaunet, «Finnes det kriterier i jazz- og populærmusikk?,» 171.

<sup>54</sup> Ibid., 192.

<sup>55</sup> McClain og Lascity, «Toward the Study of Framing Found in Music Journalism,» 29.

faktisk formidles). Spørsmålet er om måten saken innrammes på er mer et ønske fra journalisten enn en historie som skal tilpasses virkeligheten.

Lou Reed og Iggy Pop i *Beat*

Ved bruk av Lundberg sine seks punkter (inspirert av Roksvold) har jeg sett igjennom dekningen av Lou Reed i *Beat* fra 1986 og 1989. Punktene er ment til anmeldelse, men de kan også brukes til en journalistisk reportasje eller intervju. Dette til utgangspunkt for å forstå rammesettingen som journalistene i *Beat* bruker i fremstillingen av Lou Reed. I tillegg vil dette også forsterke Weisethaunet sin tanke om Nick Cave i *Beat*, hvor han poengterer hvordan journalisten nå plasserer seg selv inn i saken. Her beskrives Torgrim Eggen (journalist i *Beat*) sin seanse med Nick Cave som en slags postmoderne forestillingsverden.<sup>56</sup> Denne verdenen fortsetter også i portretteringene av Lou Reed og Iggy Pop, med tanken om at journalisten fungerer som fan og at intervjuet nesten virker viktigere for journalisten enn for leseren.

I 1986 intervjues Lou Reed i *Beat* av Per Ole Oftedal, i 1989 intervjues han av Leif Gjerstad. Det intervjuene har til felles er at begge starter med en intro som underbygger artistens tidligere karriere og skal legitimere spalteplassen. Selvfølgelig er det stort for et norsk musikkmagasin å intervju Lou Reed, men begge gangene er journalisten mest opptatt av Lou Reed sin tidligere karriere. Et tydelig retrospekt presenteres i starten, og skal skape forventning. Hvilken relevans artisten har for samtiden er ikke så relevant. Myten om Lou Reed og hvordan han har vært skal opprettholdes, noe som underbygges av journalistens egne, subjektive oppfatninger som presenteres som objektive. En slags tydelig og forhåndsbestemt konsensus om hva som gjelder. Oftedal introduserer Lou Reed med at «Få har hatt en så stor innflytelse på rockens utvikling. Med gruppen Velvet Underground ryddet Lou Reed grunnen for spartansk rock med gyldne riff og tekster som i intellekt og vidd sto i grell kontrast til musikkens barbarisme.»<sup>57</sup> Før han befester: «Klask igjen med leksikonet. Lou Reed er mer enn dette.» Vurderinger som Oftedal fremstiller som objektive fastslåinger uten begrunnelser.

En kan tenke seg at kunnskap vil være bærende for en faglig vurdering rundt musikkfeltet, men slik fungerer det ikke alltid. Meninger og vurderingsgrunnlag i musikkmagasinet stammer som oftest fra journalistens subjektive tankegang – utbygd fra objektive kriterier om de skulle eksistere. Uten en redegjørelse for journalistens smaksdommer (ofte på grunn av begrensninger i formatet) må leseren forholde seg til journalistens skjønn og generelle viten. Lundberg skriver at rennomet er en sikker smaksdommer, og derfor kan ikke journalisten trekke inn for mye syensing. Siden syensing er noe alle kan gjøre, velger journalisten ofte å konstatere objektive fakta.<sup>58</sup> Gjerstad legger også frem lignende tilløp som Oftedal i sitt intervju av Lou Reed:

[...] til første gang jeg så Lou Reed på Rainbow Theatre i London. Med bleket hår og kraftig sminket surret han under 'Heroin' mikrofonledningen rundt overarmen og simulerte et skudd. Den mytiske legenden levde opp til ryktet som rockens fremste kandidat til dødslista.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Weisethaunet, «ML-ere, cowboy'er og postmoderne vikinger: Rockkritikken i Norge,» 411.

<sup>57</sup> Per Ole Oftedal, «Lou Reed lever og har det bra i N.Y.C.,» *Beat*, 6 1986, 15.

<sup>58</sup> Lundberg, «Avmålt velklang og heavy råkjør,» 81.

<sup>59</sup> Leif Gjerstad, «Audiens hos King Louie,» *Beat*, 2 1989, 31.

Videre fraserer Gjerstad: «Lou nektet å dø, og med sin nye LP *New York* har han levert sin beste LP på evigheter.» Her eksisterer det en opphøyelse av retrospekt og en tydelig plassering av journalisten. I tillegg eksisterer det en myte rundt Lou Reed som journalistene tydelig har lyst til å grave i, selv om Lou Reed ikke vil prate om fortiden. Gjerstad får beskjed om at han ikke får lov til å nevne hverken Velvet Underground, Andy Warhol eller Nico. Lou Reed ønsker å prate om sin kunst for samtiden, men blir overhalet i fremstillingen. Dette grunnet journalistens trang til å sammenligne han med det han selv har blitt utsatt for via tidligere rammesetting av artisten. Gjerstad fremstiller kravene til intervjuet som «en liten hake.»

I tillegg til at intervjuerens interesse er sidestilt med artisten i fremstillingen, eksisterer også den nevnte postmoderne forestillingsverdenen. Noe som handler om journalistens ro og selvtillit. Historien som fortelles oppfattes som fakta, men verdien ligger i hvordan det hele presenteres og formuleres. Med titlene «Lou Reed lever og har det bra i N.Y.C.» og «Audiens hos King Louie,» eksisterer en subjektiv posisjonering allerede der. Et tydelig og forventet retrospekt. På denne måten blir journalistene smaksskapere, eller smaksinfluensere – hvor musikkjournalistikk blir viktigste verktøy til denne formen for metatekst. Teksten i seg selv kan tolkes som en salgsvare fra musikkmagasinets side, i tillegg til reklame fra artistens side. Her velger journalisten hva en skal utelate, som tryllekunstneren i McClain og Lascity. Om journalisten hadde utelatt delene rundt myten Lou Reed hadde de ikke fått riktige autentiske farge på intervjuet. «Riktig» med tank på hva en som leser i samtiden tenker. Rammesettingen tilpasses hvem Lou Reed er i offentligheten og hvordan leserne ønsker at Lou Reed skal være.

Et annet eksempel på dette (også fra *Beat*) er Torgrim Eggen sitt intervju «Rocky Pop veier inn.» Her hvor det kjente, familiære rundt myten Iggy Pop egentlig skal knuses, blir den egentlig bare fremhevet. Kjernen er at Iggy Pop har startet et nytt liv, men retrospektet må fortsatt eksistere:

Iggy har vært gjennom Felleskatalogen fra A til Z og pumpet i seg like store deler av alt som noensinne har vært framstilt illegalt i et laboratorium. Han har vært innesperret på et mentalsykehus, har ligget blå i rennesteinen og har vært målskive for et tiårs massehat i form av skurer av spyttklyser, egg, litersflasker og kameraer.<sup>60</sup>

Videre presenterer Iggy Pop selv ovenfor Eggen hvordan han har gått gjennom en livsforandring – noe som selvfølgelig er en god sak, men Eggen passer allikevel på å plassere inn tragedien som eksisterer rundt fortiden til punkelegenden. I passasjene mellom spørsmålene briljerer Eggen med kunnskap rundt Iggy Pop sin fortid, noe som rettfærdiggjør hans måte å prate om vanlige ting på. For eksempel at Iggy Pop var en person «som folk stimlet sammen for å høre si stygge ord, se/vise pikken og om mulig begå harakiri med ei knust ølflaske der og da. Det er voldsomme greier. Jeg spør om golf.»

Journalistens innslag av subjektivitet kan ofte være for å gjøre sin øvrige journalistikk støttende på objektive kriterier. I intervju kan dette forkomme ofte. Eggen sier blant annet at Iggy Pop er «venn av David Bowie, det er stort sett hva verden rundt veit om

---

<sup>60</sup> Torgrim Eggen, «Rocky Pop veien inn,» *Beat*, 11 1986, 32.

ham.»<sup>61</sup> Gjerstad spør Lou Reed: «Fred Maher (Scritti Politti) er sentral på [albumet] *New York?*» og Oftedal spør: «Du har også gjort deg bemerket i andre bransjer enn musikkbransjen i det siste?» På denne måten kan de vise en ydmykhet, som samtidig forsterker subjektiviteten utenfor.

For mye subjektivitet i spørsmål ville fått leseren til å tvile på journalisten. Ved å bruke det noen få ganger skaper det tillit og troverdighet til hva annet journalisten kommer med. I følge Lundberg er rockejournalister mer reservasjonsløse enn andre, og er mer glad i befestninger. Litt slik som når Gjerstad befestet at Lou Reed hadde gitt ut sin beste LP på lenge. Etter at journalisten har gjort seg selv ydmyk er det ikke unaturlig at hen bruker fagspråk/sjargong for å vise faglig kompetanse. Her kan journalisten briljere, vise at hen har balast for sin synsing. Her kommer ofte det anglo-amerikanske uttrykket svært tydelig frem. I motsetning til den klassiske musikken og musikkvitenskapen, har ikke rockekritikken utviklet et like ambisiøst språk.<sup>62</sup> Disse trenger ikke å være et direkte vanskelig språk, snarere en befestning ved bruk av dype referanser eller beskrivelser av musikalske elementer. Oftedal briljerer i spørsmålet: «På bakgrunn av det virker det naturlig at *Mistrial* er en naturlig utvikling av idéer fra *New Sensations?*» Her hvor han refererer til tidligere utgitt musikkmateriale, som han samtidig trekker inn for å gå dypere inn i den relevante musikken. Hos Gjerstad finner man lignende frasing: «Delmore Schwarz var opplagt en stor inspirasjonskilde for deg. En annen inspirasjonskilde var vel Andy Warhol?» Denne bevisstheten viser at journalisten står på innsiden av hvem hen snakker med, og skaper derav troverdighet. På denne måten kan journalisten videre bedrive rammesetting innenfor egne premisser.

Makten journalisten har på denne tiden, blir altså i flere tilfeller synlig også i *Beat*. Magasinet nøler ikke med å bruke sin posisjon til å fremheve norske band, og blande dem med den internasjonale musikken magasinet har som konsensus å like. Et godt eksempel på dette er forsiden på bladet fra 1986 med blant annet intervjuet med Iggy Pop.<sup>63</sup> Her finner man et bilde av Iggy Pop på forsiden, til venstre står tre bandnavn i blokkbokstaver: IGGY POP, DELILLOS, ALICE COOPER. En plassering som ikke er tilfeldig. Her velger *Beat* å ramme inn DeLillos blant to store internasjonale artister. Markedsføringen ovenfor DeLillos på denne utgaven blir med andre ord massiv, og posisjonerer det norske bandet på en helt ekstraordinær måte.

Slik Geoffrey Himes beskriver det, så er det enklere å skrive om personligheter enn kunst. Ikke at det trenger å være en forklaring på hvorfor man etterhvert fikk flere intervjuer enn før, men det kan ha en sammenheng mellom pressens lyst og hva folk syntes var interessant. Slik som om at man skulle selge en personlighet, selge å være seg selv eller noen annen som andre ønsket du var. Den britiske journalisten Steve Sutherland skriver i introen til et intervju i *Melody Maker* (1985) at han vrir seg rundt det å beskrive Cocteau Twins, fordi han mener bandet ikke får til å prate om sin egen musikk. Så lenge det er instrumental med ekspressiv vokal er alt han får til å produsere «is mind's eye gibberich.»<sup>64</sup> Foruten perspektivet som en smaksgiver, tilbyr journalisten et ønsket innhold. Her både for fans av artisten eller for å avdekke store personlige skandaler. I kontekst av dette svarer Bob Dylan det ukentlige magasinet *Disc* i 1965:

---

<sup>61</sup> Sindre Kartvedt, «Iggy Pop har funnet ungdomskilden,» *Beat*, 7 1988, 33.

<sup>62</sup> Ludberg, «Avmålt velklang og heavy råkjør,» 89.

<sup>63</sup> Sindre Kartvedt, Torgrim Eggen og Jan Ormdahl, «Iggy Pop, Alice Cooper, DeLillos,» *Beat*, 11 1986.

<sup>64</sup> Dave Laing, «Anglo-American Music Journalism,» i *The Popular Music Studies Reader*, red. Andy Bennett, Berry Shank og Jason Toynbee (London og New York: Routledge, 2006), 338.

You can build up your own star. Why don't you just get a lot of money and bring some kid out here from the North of England and say: 'we're gonna make you a star. You just comply with everything we do. Every time you want an interview, you can just sign a paper that means we can have an interview and write what you want to write. And you'll be a star and make money!'<sup>65</sup>

Lundberg benytter seg i sin avslutning av tydelige stereotyper og klisjéer media har bakt inn i rocken som musikkjanger. Her beskriver han hendelser media har bakt inn i musikkjangeren som: opprør, sex-appeal, trender, kommersialisme, skandaler, flimrende video-promoteringer, godt stoff, kompleksitet, uro, skepsis, og kritikk av «the establishment.»<sup>66</sup> Om en skal operere utenfor dette, kan en si at det er rammesettingen denne uttalelsen bærer preg av, inneholder de ikke-musikalske elementene. Uansett har elementene blitt en del av musikken og en del hva publikum ønsker seg med sjangeren. Dette vet kritikeren som helt bevisst skriver en vare som skal selges; det journalistiske stoffet. Med Lou Reed og Iggy Pop selger *Beat* myten som eksisterer i et retrospekt, ikke den nye kunsten artisten har å komme med på gitte tidspunkt. På et dristig plan bærer det preg av fan-journalistikk, og en utdypelse av retrospektet som har eksistert. Herunder som i «det som appellerte til meg den gang, skal fortsatt appellere til meg.» Forandringen eksisterer ikke og blir tidvis fortrenget. Lou Reed på sent 80-tall blir fortsatt spurt om Velvet Underground, Iggy Pop kommer seg ikke unna galskapen med The Stooges, og dinosaurene i Rolling Stones briljerer fortsatt på forsiden av *Rolling Stone Magazine* 27. mai 2010 for 29. gang med overskriften: «Making 'Exile' – Myth, Mayhem and Stones' Gritty Masterpiece.»<sup>67</sup>

## Post 1990 (Natt&Dag og Subjekt)

Om musikkjournalistikken skal være et verktøy for å utvide sinnet og skape nye perspektiver på det hverdagslige samfunnet, kreves uansett et publikum for konsumering. Det mest karakteristiske ved 90-tallet for norsk musikkjournalistikk er at mye av anmeldelsene og reportasjene blir større segment for dagspressen. *Puls* og *Beat* forsvinner mot slutten av tiåret, det samme med bladet *Rock Furore* etter sammenslåingen med *Puls* i 1996. *Rock Furore* hadde utspring fra Norsk Rockeforbund. Magasinet kom ut med ujevne mellomrom, og dekket kun norsk musikk i motsetning til *Puls* og *Beat*. For å skape en forståelse for hvilken retning musikkpressen nå tar, må man ha i bakhodet at flere av journalistene som jobbet i disse magasinene gikk over hverandre og skapte et internt klima for hva som på tiden var godkjent av fellesskapet. I *Beat* eksisterte tanken om felles musikksmak og hva som var bra og dårlig musikk. En kan si at magasinet i stedet for å operere progressivt, etter hvert ble et magasin med eldre herrer som nektet for musikkens utvikling. Redaktøren Tom Skjeklesæther sier i intervju med Weisethaunet at det ble vanskelig å drive rockekritikk siden markedet og sjangrene ble segmentert. Videre påstår han at det eksisterer en historieløshet både hos musikerne og kritikerne, i tillegg kritiserer han norsk platebransje for viljen til å satse på nye artister.<sup>68</sup> Alt dette, rett etter å ha lagt ned *Beat*, som mot slutten hadde overskrifter

---

<sup>65</sup> Laing, «Anglo-American Music Journalism,» 339.

<sup>66</sup> Ludberg, «Avmålt velklang og heavy råkjør,» 96.

<sup>67</sup> Rolling Stone Magazine, redaksjonen, «The Rolling Stones on the Cover of Rolling Stone.» *Rolling Stone Magazine*, 01.05.2010. <https://www.rollingstone.com/culture/culture-lists/the-rolling-stones-on-the-cover-of-rolling-stone-18655/jagger-on-richards-21070/>.

<sup>68</sup> Weisethaunet, «ML-ere, cowboy'er og postmoderne vikinger: Rockkritikken i Norge,» 413.

som: «Bob-o-rama! 30 sider Bob Dylan spesial!»<sup>69</sup>, «Nick Cave maler sitt mesterverk»<sup>70</sup> og «Beat møtte Prince – endelig fri.»<sup>71</sup> Dette sammen med et fåtall omslag av norske artister som Seigmenn og Motorpsycho. En slags videreføring, og ikke minst en journalistikk med et kompleks som musikkmagasin. Samtidig en sidestilling med norsk musikk, noe som til tider også bevisst er lagt bort. Samme trend er også å finne på *Puls* sine forsider; Bruce Springsteen, Lou Reed – tett i tett med Motorpsycho og Seigmenn. Måten å rammesette musikkhelter på rundt 80-tallet er fortsatt å se i blader utover 90-tallet.

En karakteriserende gratisavis dukker opp på midten av 90-tallet, nemlig *Natt & Dag*. Denne avisen har jeg tenkt å vie oppmerksomhet til som et bidrag til historisering av norsk musikkritikk post 2000. For 2010 har jeg valgt kulturmagasinet *Subjekt*, som har en litt annen måte å tenke kulturavis på enn det som karakteriserer 80- og 90-tallet. Det er selvfølgelig forståelig at det kan virke generaliserende å dele opp norsk musikkritikk i tiår, og kun velge et fåtall magasiner. Siden pressen stadig er i endring og oppfører seg kompleks, er denne generaliseringen kun til virkemiddel i forsøk på en nærmere forståelse.

Magasinet som har holdt det gående siden slutten av 90-tallet og til 2020, er gratisavisen *Natt & dag*. Dette magasinet har også lokale utgaver både for Oslo, Bergen og Trondheim (som oftest kun Oslo). Magasinet er styrt av reklame, men fungerer fortsatt på siden av dagspressen. Magasinets funksjon ser ut til å være et slags anti-magasin, som har som mål å bevege/påvirke trender. Den ser på seg selv som trendsettende, på samme tid som den er noe så lite trendy som et papirmagasin. Papirformatet er blitt utgangspunktet sammen med deres nettsaker. Musikkjournalistikken bærer preg av en intern sleng, hvor en blanding av «think piece» og «gonzo-journalistikk» blir gjeldende. Om det i det hele tatt finnes kritikk er vanskelig å si. Man kan beskrive magasinet som en egen portvokter hvor ironi og humor blir sterke virkemidler for å kommunisere standpunkt. Magasinet distanserer seg fra populærkulturen, men tar i tillegg del i den på et subkulturelt plan. På denne måten skaper *Natt & dag* sitt egne frie rom og blir en tydelig motpol til dagspressen. Uansett om den er markedsstyrt, stiller den seg mye mer fritt. Sarah Thornton beskriver i sin artikkel «Understanding hipness» at:

within the economy of subcultural capital, the media are not simply another symbolic good or marker of distinction (which is the way Bourdieu describes films and newspapers vis-à-vis cultural capital), but a network crucial to the definition and distribution of cultural knowledge. In other words, the difference in being *in* or *out* of fashion, high or low in subcultural capital, correlates in complex ways with degrees of media coverage, creation and exposure.<sup>72</sup>

Slik kan *Natt & Dag* på sin måte skape sitt rom, med sin definisjon av kulturell kapital og i sin grad av kulturelt dekningsområde for sine lesere. Herunder hvordan trender settes opp mot grader av mediedekning. *Natt & Dag* stålsetter seg mot å ta opp saker som dagspressen ikke skriver om. På denne måten har deres saker mindre dekning, men de er også «de eneste» som tar opp saken. På denne måten legitimerer de sin «hipness» og skaper sitt rom til formidling av hva som skal være gjeldende for virkeligheten.

<sup>69</sup> Johnny Borgan, «Bob-o-rama!», *Beat* nr. 4, 1997.

<sup>70</sup> Morten Ståle Nilsen, «Nick Cave maler sitt mesterverk», *Beat* nr. 1, 1997.

<sup>71</sup> Morten Ståle Nilsen, «Beat møtte Prince – endelig fri», *Beat* nr. 7, 1997.

<sup>72</sup> Sarah Thornton, «Understanding Hipness – 'Subcultural Capital' as Feminist Tool», 103-04.

Det mest påfallende med *Natt & Dag* nå er at journalisten er mye mer synlig enn i tidligere musikkpresse. En reportasje med Elvira Nikolaisen sin debut i 2005 kan betrygge dette. Her åpnes det i reportasjen med en lang sekvens før journalisten kommer frem med toget. Dette om jordsmonnen til Chablis-viner som er laget på Chardonnay-druen. Det er vekstvilkårene til druen journalisten skal frem til, som kalles terroir. En tredjedel av første side brukes til dette, kun for å fargelegge det faktum at han skal prate om Nikolaisens terroir.<sup>73</sup> En såpass lang anekdote, hvor så artisten får slippe til. Vi ser alt i journalistens øyne, han fargelegger hele bildet av denne nye artisten. Her er artisten umyndiggjort og får ikke slippe til før en kommer til den planlagte intervju-delen. Introduseringen er nå siden 80-tallet i *Beat* over tre ganger så lang. Fargeleggingen av musikken skjer mye via journalistens tilstedeværelse i reportasjen.

Om en ser denne saken i lys av Lundberg sine seks modifiserte punkter med utgangspunkt i Roksvold sine 10 teser med fagbokkritikk, er det absolutt mulig å spore en differanse i måten en artist blir bekledd på mot 80-tallet og til midten av 2000-tallet. Fraseringsene til Audun Vinger skaper et språk som er med på å styrke han som kritiker, i tillegg til å fungere som reklame for Nikolaisen sin musikk. Allerede i ingressen er det mulig å spore objektive fastslåinger, omtrent uten begrunnelse. Vinger starter reportasjen med å skrive at «norsk musikk blir bare bedre og bedre om dagen» og fortsetter med at «få er bedre enn debutanten Elvira Nikolaisen.» Videre fargelegger han Nikolaisen som artist, og har full kontroll på hvordan hennes personlighet og rolige sinn kommer til syne i reportasjen. Hennes åndelighet, og hennes ro er et bilde man får på Nikolaisen ved å lese Vinger sine ord. Vinger benytter seg til tider av fagspråk for å gjenspeile sin kompetanse, og som i tillegg er med på å gi det subjektive mer troverdighet. Siden journalistens stemme har tatt såpass kontroll allerede fra start, kan subjektiviteter som dette bli stående: «Når Elvira introduseres i andreverset på låta 'Dare To Come' av TLNM, føles det som tidenes løft i norsk populærmusikkhistorie. Virkelig.» Videre skryter han av hvordan Nikolaisen jobber på en perfekt måte i studio ved å beskrive at: «Under gjennomlytt av forskjellige takes i studio synger hun høyløst med, i perfekt pitch. Det er ikke det at hun lever i sin egen verden, hun lever fullblodig i denne verden.» Noe som gir henne et bilde som en hardtarbeidende artist, og gir en som leser grunn til å høre platen. Det er ikke det at Vinger som person gir grunner til å lytte, men at helhetsinntrykket med både artistens betraktninger og journalistens meninger kan bli tiltalende.

Fåttallet av leserne vil vel lese anmeldelsen på grunn av journalisten, det er artisten som løftes frem. Reportasjen avsluttes på følgende måte: «Men hei Trond Giske, og hei Svein Bjørge: det er i Halden det skjer! I løpet av to gustne novemberuker ble et nytt stykke norsk rockhistorie skapt. Og det er dét som teller!» Som journalist trenger man sensasjonen å proklamere, det må ligge noe i bunn der. Et slikt resonnement kan være dypt ærlig, men det kan også være et tilløp til at historien/reportasjen har lite innhold og behøver sådan noe sensasjonelt. Saken her er jo debutplate, og den holder på å bli spilt inn – den er ikke ferdig. Albumet kom ut i 2006. I ettertid viser det seg at Vinger sine uttalelser kan gå i hånd med historien, og styrker reportasjen som dokument. Nikolaisen

---

<sup>73</sup> Audun Vinger, «Tro, håp og pianostrenger,» *Natt & Dag*, 12 2005, 17.



sitt debutalbum fikk fem av seks stjerner og god omtale hos både VG<sup>74</sup> og Aftenposten.<sup>75</sup> Andrealbumet klarte ikke følge opp til debutalbumets salgstall, som gikk fra 50 000 til 11 500.<sup>76</sup> På denne måten skapes det enighet om Nikolaisen sin plass i media. Mot dagspressens anmeldelser som på denne tiden har aller størst dekning mot undergrunnen, var *Natt & Dag*. For deres videre stil er det ikke merkelig at Nikolaisen ikke har blitt skrevet mer om i magasinet, siden dette ville vært å videreføre magasinet til et retrospekt – noe som ikke passer et magasin som prøver å operere progressivt.

Ti år senere i samme magasin, i en reportasje om Cezinando er illusjonen Vinger skapte mellom artist og journalist med Nikolaisen helt forsvunnet. Det eksisterer et tettere bånd mellom journalist og artist. Reportasjen med Cezinando fra 2017 minner mer om en prat mellom to venner, annet en musikkjournalistikk. Selv om distansen ikke eksisterer, eksisterer fortsatt et forsøk på en klassisk rammesetting. Hva av formelt som blir sagt virker ikke som essensen, kun fremstillingen av karakteren. For journalistens del virker det som om mer nærhet til intervjuobjektet gir mer kredibilitet. Her er ingenting formelt, og det virker som målet med hele reportasjen. Torgeir Holljen Thon starter sin reportasje på følgende måte:

Cezinando ber meg kjøpe øl. – er du klar for en øl? Du er jo det, sier han. Klokken er tre på en vanlig onsdag og jeg har ting å gjøre etter dette, men jeg har også noen ting jeg lurar på. Det første er hvorfor han for noen uker siden kom bort og gav meg en klem på byen selv om vi ikke kjente hverandre fra før. Det viser seg at jeg har glemt både at det var bursdagen hans, og at vi hadde møttes fra før.<sup>77</sup>

Med en introduksjon som virker noe flåsete, kommer de uansett på innsiden av musikken. Det hele virker bare som om å sette en ramme, slik at image er på plass før en kan gå videre og avsløre seg rundt musikken. Denne kompis-etablerende starten er sterkt fargelagt av reportasjens underoverskrift: «Her er Cezinandos tanker og følelser og de er spesielle fordi de er hans.»<sup>78</sup> En slags ironisering av selve intervjusituasjonen, og en motsetning av tanken om stjerner man fant i for eksempel 80-tallets *Beat*, eller i det hele tatt Nikolaisen i 2005 i samme magasin. Denne degraderte måten å skape medierom hos artisten viser at artistens status kommer fra andre steder enn hos dette magasinet. Det virker som at forholdet mellom artist og magasin er snudd, artisten er ikke lenger avhengig av å bli intervjuet – magasinet trenger snarere artisten for å overleve og skape seere. Selve frasen kommer fra en kommentar fra journalisten om at Ari Behn er selvhøytidelig, hvor på Cezinando stiller spørsmål om Behn er sånn «her er mine tanker og følelser og de er spesielle fordi de er mine.» Journalisten har da bevisst valgt å gi Cezinando en beskrivelse av reportasjen som han selv frykter, og selv synes er ekkelt.<sup>79</sup> Et slikt bildet av Cezinando er da med på å bygge opp under en selvtillit som lett kan fraskrives siden det kommer fra en beskrivelse av noen andre, og kun blir en banaliserende referanse uten særlig relevans.

---

<sup>74</sup> Thomas Talseth, "Elvira Nikolaisen: «Quiet Exit»," VG (Anmeldelse), 26.02, 2006, <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/gqgAa/elvira-nikolaisen-quiet-exit>.

<sup>75</sup> Miriam Lund Knapstad, "Triumferende Elvira," *Aftenposten* (Anmeldelse), 07.03, 2006, <https://www.aftenposten.no/kultur/i/mQ6vp/triumferende-elvira>.

<sup>76</sup> Redaksjonen 730.no, «Nedtur for Elvira Nikolaisen," *730*, 29.07, 2008, <https://730.no/nedtur-for-elvira-nikolaisen/>.

<sup>77</sup> Torgeir Holljen Thon, "Siste skrik - dette er Cezinandos tanker og følelser og de er spesielle fordi de er hans," *Natt & Dag*, Oktober/November, 2017, 26.

<sup>78</sup> Ibid., 25.

<sup>79</sup> Ibid., 29.

I denne reportasjen er det ikke slik at man aldri kommer på innsiden av musikken. Etter image er etablert og journalisten har funnet ut hvilken tone som fargelegger begge involverte på best mulig måte, begynner de å prate om musikken. Til forskjell fra reportasjen om Nikolaisen sitt debutalbum, skildres her personlig historie og musikalsk autentisitet. At et nytt album var på vei ble den store overskriften hos reportasjen om Nikolaisen, samt drømmen om at denne musikken kan bli noe mer – noe stort som preger oss over lang tid fremover. I reportasjen om Cezinando er nyheten om et album noe som kommer som en liten notis i slutten av reportasjen.

Cezinando sin historie er karikert i reportasjen, og blir viet oppmerksomhet. Hans forhistorie som tidligere ballettdanser i Operaen blir et bakteppe til historien om en rapper utenom det vanlige. Han er ikke som de andre (autentiske) norske rapperne. Det stilles også spørsmål rundt hvorvidt han er en rapper. Refleksjonen rundt sin egen stil og autentisitet ender opp med en konkret måte å rammesette seg selv på. Denne personligheten rundt å ikke komme fra rap-miljøet skal på flere måter legitimere hans antatte mangel på autentisitet. Her sier Cezinando at: «Vi bor jo i Norge, og er sånn sett ganske adskilt fra det man i så fall ville kalt hiphop-kulturen. Hvis hiphop-kulturen er noe, så er den ikke i Norge.»<sup>80</sup> Hans autentisitet blir bekreftet via bekreftelse fra andre store norske rappere som Lars Vaular og Karpe. På denne måten mener Cezinando at han tar plass i det norske musikkmiljøet og blir noe han selv kaller en reel konkurrent til sine rapper-kolleger.

Denne pretensiøse siden blir proklamert ikke-eksisterende, selv om utagerende fraser om å bli en stor stjerne eksisterer på flere plan. På et tidspunkt spør journalisten Cezinando om han gjør det eneste han kan, hvor han svarer: «Jeg synes jo kanskje det er en liiiitt pretensiøs ting å si? Men det er også pretensiøst å si det motsatte, på en måte?»<sup>81</sup> På samme sidetall i intervjuet forteller han rundt det å ville bli stjerne, og sier «jeg vil jo bli størst» og fortsetter med «jeg synes konseptet å selge ut er veldig interessant.» Denne pretensiøse siden er da ikke helt fraværende. Denne personen som tegnes i reportasjen er en sulten artist, som ønsker å komme langt med karrieren. Det hele med et mål om å virke spiselig for sine følgere, at folk skal tenke at han er en fyr de har lyst til å følge og lyst til å sende personlig melding til. Én folk kan kjenne seg igjen i, og som ikke opererer i en liga utenfor folkemassene.

*Subjekt* er et lignende magasin som til tider kan minne om *Natt & dag*. *Subjekt* sier selv at de operer i skjæringspunktet mellom avis, magasin og tidsskrift. De skriver at de vil utfordre fornuft og dekke kunst og kultur på en forståelig måte. De vil være «go-to for kulturnytt» og landets fremste guide til det de kaller «god smak.» Magasinet bryr seg ikke om å nå flest, men best. De skriver selv at de ønsker å si noe om det å være menneske akkurat nå, gjennom kunst og kultur.<sup>82</sup> På denne måten er de bevisst sin posisjon, sin målgruppe og sin intensjon. En tydelig ideologi som vil forme måten sakene blir skrevet på. Fra et musikkritisk synspunkt kan man da kanskje spotte en segregering i form av at magasinet har bestemt seg for «god smak» og kan da virke unnvikende for enkelte sjangre. Det er tydelig at de har lyst til å forme en virkelighet med sin satte smak. Om denne gjenspeilingen står i tråd med musikkens budskap er da det elementet som blir påfallende.

---

<sup>80</sup> Thon, «Siste skrik - dette er Cezinandos tanker og følelser og de er spesielle fordi de er hans,» 26.

<sup>81</sup> Ibid., 31.

<sup>82</sup> «Om oss,» subjekt.no, tilgang 13.11.2020.

*Subjekt* skriver musikkjournalistikk mer i tradisjonell forstand mot *Natt & dag* sin metode. Her eksisterer rent musikalske skildringer av hva det er som foregår. Journalisten legger inn seg selv, men mer som en *tastemaker* enn en kjendis eller oppmerksomhetssyke. I en anmeldelse av Brigit sin debutplate *Showcase* skrevet av Aurora Henni Krogh finner man skildrende passasjer som setter musikken inn i en musikalsk sfære. Samtidig eksisterer en selvfølgelighet i hennes referanser som lytteren ikke får ta del i. Herunder med fraser som «savner litt mer vågale grep i de stort sett sedvanlige låt-strukturene» og «det er kanskje litt pompøst, men la gå.»<sup>83</sup> På denne måten blir man som leser satt på utsiden av hva redaksjonen betegner som «god smak» og blir da stilt uforstått til hele anmeldelsen. Hva som er målet i noe sånt skjer heller i promotering for artisten.

Kulturmagasinet har i liten grad fokus på den enkelte journalist og anmelder. Redaksjonen er bred, og har ikke fokus på hvem det er som skriver – selv om de er flinkere til å kreditere enn hva *Natt & Dag* er, som ofte krediterer sakene sine med «redaksjonen.» Om dette skal være et bakteppe på hva som skjer post 2010 for undergrunnspressen, er det et skiftende fokus til en tilnærmet nyansert og åpen presse. En presse som er ærlig på å ikke ha en fasit, men samtidig har et intenst mål om å skape «god smak,» noe de er litt unøyaktige på hva innebærer.

En reportasje i magasin post år 2000 har varierende virkningskraft, og har varierende effekt på samtiden. Musikkjournalistikken har varierende funksjon, da magasinet ikke er enestående for nyhetsankring. Folk får for eksempel med seg at Cezinando slipper album i 2017 uten at avisene eller magasinene skriver om det. Hans interne følgerskare på sosiale medier får det med seg, en følgerskare som er større enn hos *Natt & Dag* samlet. Summen personer man når er større, spesielt sett i sammenheng med at det hele fungerer som en institusjon for musikkreklame. Den egosentriske verdien og pretensiøse proklamering internt i reportasjen er en ting, men også verdien av å ha et innhold på andre plattformer og ikke bare lage innholdet selv, virker bedre for bredere nedslagsfelt. Det eksisterer heller ikke tvil om at magasinet i seg selv vil forme en profil, og velger ut artister som passer det de vil fremstå som og hvilken trend de ser på som avgjørende for sin samtid. De samme virkemidlene blir tatt i bruk i 1980 som 2010. Mytene, historien, musikken. Eksemplene fra 80-tallet var utenlandske artister som bygde opp under myter hentet fra et retrospekt. Disse tankene er ikke fjernet i for eksempel reportasjen om Cezinando som på et tidspunkt uttaler «nå skal jeg henge med kompiser, møte jenter og røyke jointer» - en slags 2020-versjon av «sex, drugs og rock n roll.»

---

<sup>83</sup> Aurora Henni Krogh, «Nostalgisk, men lekent,» *Subjekt*, 05.09.2020, <https://subjekt.no/2020/09/05/til-var-store-glede-har-brigt-lite-til-overs-for-hva-som-gjelder-akkurat-na/>.

## Kapittel 2: Teoretiske perspektiver

Musikkjournalistikk og baktanken om en rammesetting skildrer tiden vi lever i. Hvilke assosiasjoner og tankeløp den tilfører samtiden gjenspeiler trender og samfunnsoppdrag som blir gjeldende. Temperaturen i samfunnet endrer seg, og musikken endrer med dette fokus – noe som igjen forandrer måten man ordlegger seg om musikk på. Denne interne fargeleggingen av hva musikkjournalistikk skal være gjør det hele nesten mytisk. Forfatterne av journalistikken har på sine vis vært med på denne fargeleggingen, og har sammen skapt det man assosierer med musikkjournalistikk. Dette bildet blir på flere områder mytisk. Kanskje er det mytisk fordi det i dag føles gammeldags og uhåndterbart. Kanskje til tider unødvendig og forfallende. Dette bildet man bygger opp basert på assosiasjoner, blir resultatet av hva musikkjournalistikk er ment til å være per dags dato.

Pop og rock ble skapt som en kulturell kraft og genererte enorme lyttertall. I nyere tid har musikkens kritiske diskurs vært sammensatt av (for det meste) to kategorier: journalistikk/kritikk samt skolerte personer innen sosiologi, kulturelle studier og mediastudier. Musikkvitenskapelige/musikkteoretiske akademikere begynte ikke før seint 80-tall å ta for seg denne musikkformen, noe som kan ta del i grunnen til at man på 80-tallet ser en tydelig endring i musikkjournalistikken. Denne grenen har vokst utover 90-tallet og man har fått en stadig voksende mengde litteratur rundt feltet.<sup>84</sup> Som journalist fungerer man som et tidsvitne til dokumentasjon, noe som gjør at journalistikken beveger den historiske konteksten. I tidlige akademiske artikler om pop/rock ble det viet lite tid til selve musikken – men mer om dens sosiokulturelle påvirkning. Sammen med dette skapes et felles forståelsesgrunnlag for historiseringen som foregikk i musikkpressen.

### Musikkjournalistikk som historisering av samtiden

Denne musikalske fargeleggingen er én side av saken. Fra et musikkjournalistisk ståsted, er det ofte en nødvendighet å gå utenfor den direkte musikalske beskrivelsen. Samtidens sosiale og kulturelle forhold blir vanskelig å legge bort, spesielt om musikken prøver å beskrive den. Eksempel på dette er å finne i Nat Hentoff sin forklaring av hvorfor hans artikler skiftet fra musikk til politikk og kulturell kritikk: «You see the discrimination and injustice in the music industry and you naturally gravitate toward [social criticism].»<sup>85</sup> Videre fortsetter han med at om kritikken kun skal inneholde estetikk; blir diskursen noe helt annet. Han mener videre at artistenes budskap tvinger diskursen til å dreie seg rundt sosiale forhold. På denne måten kan musikken skape fellesskapsfølelsen i sin samtid via sin åpne måte å kommunisere på. Om musikken vil gjøre nåtiden til et bedre sted, er det naturlig at også kritikken tar opp budskapet. Uten at prosjektet endrer opplevelsen i musikken, forklarer Patricia Bizzell: «That part of human life which is constructed through shared language use, the life-in-language that connects us to various pasts, puts us in concert or conflict with contemporaries, and provides us with visions of collective futures.»<sup>86</sup> På denne måten fargelegger musikkjournalistikken

---

<sup>84</sup> Nadine Hubbs, «The Imagination of Pop-Rock Criticism,» (New York: Garland, 2000), 3.

<sup>85</sup> Steve Jones og Kevin Featherly, «Re-Viewing Rock Writing: Narratives of Popular Music Criticism,» i *Pop Music and the Press*, red. Steve Jones (Philadelphia: Temple University Press, 2002), 21.

<sup>86</sup> Ibid.

samtiden man eksisterer i, og blir med det et utgangspunkt for en kollektiv anelse om en god fremtid, i enkelte tilfeller en tillagt utopi.

Det eksisterer flere argumenter for hvordan musikken alene har skapt de kulturelle endringene. Musikkjournalistikken/kritikken sin rolle, blir vesentlig for å ordlegge seg om musikken, skape et muntlig og skriftlig vokabular som tilrettelegger musikkens plass i samtiden. Det empiriske grunnlaget blir lagt i analysen av vestlig kunstmusikk, noe som har gjort at den akademiske diskursen har tatt avstand fra kjernen til selve pop og rocke-musikken. Avsenderens bakgrunn har mye å si for hvordan diskursen bearbeides. Den skolerte måten å plukke musikken fra hverandre på, å gjøre en omfattende analyse er ment for et annet publikum enn i musikkpressen. En musikkjournalistikk som tillater seg et slikt analytisk bilde, henvender seg samtidig nok kun til det publikum som er i stand til å skjønne/har interesse for å forstå denne sammenhengen. Et slik analytisk bilde kan fortelle oss mye om hvordan selve musikken er i endringsprosesser, men ikke hva som rører seg i samfunnet hos publikumsmassene. Ingrid Monson skriver at «close readings of musical works can proceed from the constant intersection of sound, structure and social meaning.» Det som skjer er at musikken på mange måter fjerner seg fra sin opprinnelse og gjør diskusjonen overflødig. På denne måten kan man forestille seg en kritikk/journalistikk som tar for seg den musikalske opplevelsen, den ekstramusikalske dimensjonen. Dette som tilfører pop/rock-fremføringer mening, samt gjør at budskapet skaper interesse hos forskere, fans og lyttere – blir en sammenfallende måte å gi diskusjonen liv på. Dette skaper rom for lyttere i og utenfor musikkakademi, og gjør at flere kan ta del i den musikalske diskursen.<sup>87</sup> Om diskusjonen skal igangsettes må noe trigge kommentarene, som igjen blir synliggjort av et publikum med engasjement.

Dette engasjerte publikummet som bærer musikkdiskusjonen videre bidrar til forståelse av det musikalske arbeidet artisten har bidratt med. Med journalisten som «gatekeeper» blir dette starten på diskusjonen, det kan i flere tilfeller være kommentaren. Om vi drar tilbake til Michel Foucault og den tredje av delene til opprinnelsen av diskursen, kan man si at journalisten «befinner seg ved opprinnelsen til et visst antall nye talehandlinger som gjentar dem, omformer dem eller taler om dem.»<sup>88</sup> Kommentaren blir løftet frem i media, og blir gjenstand til diskusjon. Kompleksiteten i kommentaren rundt musikk, er at man kan få ulik informasjon ut av musikalsk tekst, ulike assosiasjoner – vi bærer på en ulik lyttografi. I forsøk på forståelsen av denne dualiteten som eksisterer mellom musikken og kommentaren skriver Hans Weisethaunet:

Ifølge Feld skjer disse «fortolkende bevegelsene» («interpretive moves») enten vi er bevisst dem eller ikke. Lytteprosessen er med andre ord aktiv og konstituerende på en slik måte at er medskaper av musikken. Dette forklarer også hvorfor vi alltid legger merke til nye detaljer når vi hører musikk om igjen.<sup>89</sup>

Grunnen til at dette er vesentlig for oppgaven, er fordi dette er med på å forklare skjæringspunktet mellom journalist og debatten blant lytterne (samfunnet). Ikke for å skape et folkeskille mellom journalisten og «de andre,» men for å skape en generalisering rundt avsender og mottager som bearbeider kommentaren.

---

<sup>87</sup> Hubbs, «The Imagination of Pop-Rock Criticism,» 3.

<sup>88</sup> Foucault og Schaanning, *Diskursens orden : tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970*, 3, 15.

<sup>89</sup> Weisethaunet, «Finnes det kriterier i jazz- og populærmusikk?,» 169.

Det er tydelig at denne diskusjonen rundt musikk i samfunnet bidrar til fargelegging av musikkens mening. Weisethaunet sier videre via Foucault at selve meningsproduksjonen er «en pågående og ikke-avsluttet prosess hvor kritikken spiller sin rolle, som bidrag til historiske prosesser og diskursproduksjon.»<sup>90</sup> I denne diskusjonen (startet og proklamert av journalisten) skapes historien som fortelles i retrospekt, hvor man ikke blir avhengig av øyeblikket, men også kan trekke litterære tråder til diskusjon rundt musikk og samtidsrelevans. Denne relevansen av musikk til påvirkning av samfunnet er selvfølgelig en sammensmeltning av flere elementer og friksjoner som preger samtiden, og det er ikke der musikkjournalistikkens relevans kommer inn for fullt. I ettertid har den mer relevans og blir et arkiv for populærkulturens strømninger. Journalistikken blir enda mer relevant her, og om samtiden ikke stiller seg kritisk til hva som blir skrevet eller historikerne ikke er kritiske til hva som blir trukket frem til historisering kan man ende med feilkonklusjoner til retrospektet.

Om en igjen vier oppmerksomhet til selve musikken som blir sluppet i samtiden, eksisterer også her punkter til en nyanserende debatt. Det er musikken som er utgangspunktet til samtalen og det er her debatten starter. Journalisten skriver så musikkens tekst, som blir utgangspunkt til videre diskusjon. Frith skriver i sitt essay «Writing About Popular Music» om viktigheten av journalistikken for vår samtid. Her hvordan journalistene på flere plan har skrevet populærmusikkhistorien, i alle fall i den grad at de har bidratt med storparten av kildene som er tatt i bruk. I tillegg gikk også journalistene foran i det faktum å ta populærmusikken på alvor. Videre har dette for flere av journalistene gitt dem akademisk innflytelse i etterkommende år. Frith avslutter essayet med å sitere Weisethaunet, som viser seg å forsterke en slik tankeflyt:

The history of popular music has, to a considerable extent, been written by music journalists rather than by music scholars. The self-understanding of the popular music studies field therefore, to a large extent, reflects the doxa of popular music criticism, in which some of the most central concepts – with 'authenticity' as, perhaps, a paradigmatic example – tend to be harnessed to mythologies cultivated in the journalistic field.<sup>91</sup>

Dette som en del av å bygge opp under hva det å skrive om musikk har tilført samfunnet vi lever i og historiseringen. Frith skriver i samme artikkel at det er vanskelig å se for seg hva musikkjournalistikk kommer til å være fremover, men med utgangspunkt i forståelsen av hva det har bidratt med for populærmusikken spesielt siden 50-tallet, ikke er til å fjerne fra bevisstheten. Midt oppe i dette kan man så vie oppmerksomhet til hvordan journalistikken har viet sin oppmerksomhet til og influert markedsføring av musikk og den kommersielle forståelsen av populærmusikken. På denne måten har journalistikken ført debatt om musikk på dagsordenen, og gjort det naturlig å prate om musikk. Publikum som konsumenter blir i dette perspektivet også viktig, siden publikum via markedsføring har fått en stor rolle for artisten og selskapene bak.

Denne flyten mellom vitenskapelige og journalistiske tekster skaper et språk rundt musikkdiskurs som preger selve historiseringen. Siden språket mellom forskning, journalistikk og fans her går over hverandre. Herunder kan man se på journalisten som

---

<sup>90</sup> Weisethaunet, «Finnes det kriterier i jazz- og populærmusikk?», 193.

<sup>91</sup> Simon Frith, «Writing Popular Music,» i *The Cambridge History of Music Criticism*, red. Christopher Dingle (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2019).

den profesjonelle mottakeren, og derav har ekstra erfaring i beskrivelse av estetiske elementer. Her tilføres journalistens repertoar som bidrar til retninger for diskusjonen.<sup>92</sup> På denne måten finnes en utfordring og en kompleksitet i det som blir skrevet om musikken. Samtidig som påvirkningen av det skrevne ord skaper relevans. Smaksdualitet, lyttografi og hva lytteren har av referanser preger hele bildet, og om artisten igjen kan skape endring i debatten blir bildet enda mer komplekst.

## Smak og sjangerkultur

Den anerkjente kritikeren Robert Christgau skrev at «pleasure is where meaning begins»<sup>93</sup> for rockekritikere. Deretter må man være kapabel til å finne ut hvorfor. Dette blir som en underlinje til Immanuel Kant sin tanke om *smak* i veien til å bedømme noe. Her tenker man på smak som en evne til å evaluere noe estetisk, uten å begi tankespekteret ut i retning konsept eller veldig meningsfull tankegang.

I shall stop my ears, shall refuse to listen to reasons and arguments, and shall sooner assume that those rules of the critics are false, or at least do not apply in the present case, than allow my judgement to be determined by a priori bases of proof; for it is meant to be a judgement of taste, and not one of the understanding or reason.<sup>94</sup>

Å eksplisitt bedømme noe ut ifra smak, er å henvende seg fullstendig til et følelsesregister i utformingen av kritikk. Her kommer argumentene senere, og kriteriene blir på flere sett mindre sammensatte. I denne typen kritikk vil det først og fremst komme frem hva/hvilke faktorer som utløste påståtte reaksjoner. Her prøver man å finne et «svar» for kunsten, ved å kun se på objektet og sammenligne det med lignende objekter. Lindberg et. al. eksemplifiserer videre det å følge sin egen lyttografi og evaluere etter egne erfaringer.

Kant introduserer her «sensus communis,» som på sett og vis er med på å forme en forståelse for hvordan vi ovenfor oss selv muliggjør et slikt kritisk resonnement. Skapelsen av en antagelse om hvorvidt våre meninger blir universelle. Ingen kan motsi – de er allment riktige. Videre mener Kant at uenighet når det gjelder smak bare blir en tvist over hva som blir stående som gjeldende ovenfor det vurderende objektet. På denne måten blir uenighet en ikke-begjærlig konsensus for objektet.<sup>95</sup> Dette vier jeg forståelse til, og om man leser noe som skal være en kritikk er det vanskeligere å argumentere mot den positive energien, når man argumenterer positivt og etablerer en massiv tankevielse. Uansett, en kritiker burde være bevisst på saklig argumentasjon om man også skal beskrive de negative/konstruktive sidene ved musikk.

Tanken om «sjangerkultur» kommer fra Frith og Keith Negus, og er noe som formidles i denne konteksten som forståelse av grupper med tilnærmet lyttografisk standpunkt. På den andre siden er denne sjangerkulturen med på å skape en stadig endring i kulturen, og gjør det sådan enklere å sette grupper av mennesker i samlinger som opererer innen sine rammer og trender som fungerer for hver enkelt. Dette forsterker tanken om musikk som en vare, siden den alltid vil ha et ønske om å nå sine potensielle lyttere. Artisten

---

<sup>92</sup> Hans Weisethaunet og Ulf Lindberg, «Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real,» *Popular Music and Society* 33, no. 4 (2010): 467-68.

<sup>93</sup> Robert Christgau, *Is It Still Good to Ya?* (Durham og London: Duke University Press, 2018), 9.

<sup>94</sup> Ulf Lindberg et al., *Rock Criticism From the Beginning – Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers* (New York: Peter Lang, 2005), 12.

<sup>95</sup> Lindberg et al., *Rock Criticism From the Beginning – Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*, 12.

kan da stå i front og bevege musikken på denne måten. For enhver sjanger innebærer sjangerforståelse en forventning. Forventningen kan bli sett på som innovasjon, men her eksisterer en distinkt forskjell. Dette som den gitte sjangergruppen har bestemt seg for skal være meningsbærende for musikken, blir altså skapt i et vakuum av likheter. Artisten, produsenten og konsumenten har allerede en forventning til musikken.<sup>96</sup> På denne måten må man skape forståelse for musikken via flere ledd og derav veldig konkrete. Frith mener så at for å forstå populærmusikkens estetikk må vi først forstå språket, altså verdivurderingene for musikalske valg som blir artikulert og uttrykt. Deretter en forståelse av sosiale forhold. Poenget er at alt dette henger sammen, ikke bare i publikums forstand som sjangergrupper, men også i den kreative prosessen hos artisten. For promotørens del blir dette til markedsgrupper en skal prøve å nå for å øke profitt. Det hele starter hos artisten, som skaper trenden eller det appellerende lydlandskapet. Om publikums interesse er til stede, gir dette et utgangspunkt til promotering og videre markedsstruktur.

Det eksisterer ulike opphav for musikken, derunder for eksempel geografi og sjangerfelt, noe som kan henge sammen med hverandre. Slik en kunne spore fra Negus, og kritikken til Bernard Miege på argumentet om standardisering av kulturindustrien fra Theodor Adorno og Max Horkheimer.<sup>97</sup> Kritikken utelukker uansett ikke det faktum at musikken har kommersielle hensikter i industrien. At musikken prøver å nå sitt potensielle publikum og likevel forblir en vare. Kritikken av argumentet eksisterer mer i henhold til musikk på samleband. Her finnes ulike modus for både resepsjon og konsumering. Mellom selskapet som skal promotere musikken og artisten, eksisterer det en stadig jakt etter å produsere kontekst. Begge er avhengige av hverandre og begge produserer hverandre. Image/stil fungerer innen en kreativ del, sammen med selve musikkproduksjonen. Deretter er det selskapene som skal ta seg av promotering av kreativiteten.

Hva som blir innenfor innen en gitt sjanger, kan ofte tenkes som hva som virker familiært.<sup>98</sup> Frith skriver om det familiære innen sjanger og siterer Adorno og Horkheimer om hvordan en gruppe kommer til enighet for å utfordre kreativitet ved at: «the familiarity of the piece is a surrogate for the quality ascribed to it. To like it is almost the same thing as to recognize it.»<sup>99</sup> Dette som en hypotese til hvordan markedselskapene fanger konsumenten til en kontinuerlig jakt på falskt ønske. Denne manipulative salgstanken ovenfor konsumenten, går gjennom tanken om sjanger som en egen konsumentgruppe med egne overbevisninger, familiære virkemidler som gjør at den spesifikke gruppen har glede av musikken som foregår innen gruppens sjanger. Dette henger også sammen med trender, og hvordan gjengen til stadighet påvirker hverandre.

Med utgangspunkt i «sensus communis» skapes sjangergrupper til utgangspunkt for drøfting og mer stabile miljøer til gjenstand for markedsføring, trendsetting, nyvinninger og kreativ utfoldelse. Dette er resultatet av sjangergruppene, men de oppstår på andre måter. Via Frith og Negus sin tanke om det familiære, skapes moment til anseelsen om musikkjournalistikkens viktighet. At disse gruppene innehar enighet, og hvor artisten via familiære virkemidler (bygger opp under forventningen) og skaper nyvinninger for publikum. På denne måten kan journalistens rammesetting av artisten være med på å

---

<sup>96</sup> Frith, *Performing Rites*, 94.

<sup>97</sup> Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*, 22.

<sup>98</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>99</sup> Frith, *Performing Rites*, 13.



påvirke denne gruppen som allerede har sluttet seg til artisten. Artisten blir da en influenser som publikum skaper tiltro til. Sjangergruppen blir da de som karakteriserer seg som fans, og publikum blir resten – de potensielle nye lytterne. Disse må bli eksponert på mer tilfeldige måter, og kommer ikke til å oppsøke artisten, eller være del av *sensus communis* uten videre. Her kreves markedsføring og videre proklamerings saker som kan virke tiltalende for nye lyttere.

Våre forestillinger rundt smak kan påvirkes av så mye, og noen faktorer kan være klasse, kjønn, rase og alder. Alle disse kan påvirke hvordan smaksstrukturen vår formerer seg. Pierre Bourdieu trekker inn samfunnsklasser som faktor for hvordan smaken vår former seg. Noen tenker også at demografi har mye å si for utformingen av smak – noe som i dagens globaliseringssamfunn gjør dette argumentet veldig komplekst. Men, som en indirekte inngangsport til hvordan vår smak utvikler seg kan det være interessant å trekke det inn. Her hvordan interne samfunn generer en kollektiv stemme for å uttrykke seg rundt objektet. Det som her nevnes som sjangergrupper. Musikkpressen kan være medskaper til *sensus communis*. Herfra hvor et magasin uttrykker en smak utad, og på den måten ikke prøver å forandre den hos noen, men kun skape en offentlig enighet. Om man tenker en fanzine i dette tilfellet, så utfordrer den ikke – den vil kun skape enighet.<sup>100</sup> Frith beskriver dette videre som at kritikeren er autorisert til enighetsskapende av et samfunn, hvor hen binder sammen utvalgte musikere og et gitt publikum som allerede er enige. Sammen bygger de opp under sin enighet til noe han kaller «democratic conversation.» Her kan man ikke glemme at kritikerenes posisjon (uansett om hen er valgt fra et samfunn hvor enigheten står sterkt) blir preget av kritikerenes individuelle stemme, hvor så og si overflødig subjektivitet ikke regjerer men er definitivt til stede. Forskjellen er at en kritiker beveger seg i et offentlig rom for diskurs, som i motsetning til en lekperson må uttrykke sine subjektive tanker i ord og adressere også til et publikum som ikke befinner seg på innsiden av enigheten og opplyse rundt de «reglene» som eksisterer innenfor den gitte sjangeren. Her bør det adresseres meningsfulle argumenter. Adresseringen bør inneholde standard krav til utarbeidelse av kritikken: beskrive, klassifisere og tolke objektet. Bedømmelsen må igjen bygges opp med meningsbærende argumenter, samt gi leseren forståelse av hva som har skjedd.<sup>101</sup> Dette er uansett ingen fasit, og videre skildres bevisstgjøring rundt at det eksisterer en argumentasjon mellom «impresjonistisk subjektivitet» og «forpliktet objektivitet» som preger kritikken som blir skrevet. Impresjonistisk subjektivitet som å kle av subjektivitetens mystikk som ofte bærer preg av konkrete skrevne poenger uten forsonlige argumenter.

Bourdieu mente at smaken kunne formes ut ifra flere faktorer. Det er tydelig at det eksisterer en distinksjon mellom smak og avsmak i kunst. Smaken kan formes, og smaken kan fortelle mye om en person, enkelte ganger også posisjonere en person. En kan gjøre strategiske investeringer for å gi seg selv en større kulturell kapital. Det bestemmes ut ifra disposisjoner (*habitus*, enkelte tilfeller sjangergrupper) og sosiale systemer bygget opp av folk i ulike posisjoner, strukturert som felt. Et felt bygges opp av egne regler, institusjoner og eksperter som er med på å bestemme hva som er «kunst» innenfor gitte samfunn. Her antas altså et kulturelt senter med ryggrad i utdanning, selv om man kan spotte enkelte personer innenfor feltet som befinner seg både oppe og

---

<sup>100</sup> Chris Atton, «Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the 'Democratic Conversation,» *Popular Music and Society* 33, no. 4 (2010): 517.

<sup>101</sup> Lindberg et al., *Rock Criticism From the Beginning – Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*, 13.

nede.<sup>102</sup> Bourdieu sitt argument innebærer å klassifisere den klassifiserte. På denne måten trekker han frem tre grunnleggende formasjoner av smak: det legitimerte (lovlige), det gjennomsnittlige intellektuelle og det populære. Den legitimerte og lovlige smaken er den som innehar mest utdanningskredibilitet, og bærer høyintelligent smak. Den gjennomsnittlige intellektuelle handler om å like det mindre ansette hos den høyest ansette kunsten. Den organiserer seg på en måte som gjøre at den tar til seg kunsten, om det finnes et snev av den høyest intellektuelle. En person som trækker litt i ukjent farvann. Den siste av de tre, den populære smaken – beveger seg utenfor disse. Den relaterer seg negativt til en høy utdanningskapital. Den populære smaken søker for det meste etter følelser og sosiale bånd i kunsten.

Ved å dekonstruere denne sfæren rundt smak, blir det lettere å diskutere smak og samtidig skjønne hvor journalisten henvender seg. Dette er ikke teori som blir direkte brukt, men i forståelsen av en innramming gjort av media, er materialet som blir brukt i denne oppgaven konstruert rundt det populære, som i subkulturen kan møte den legitimerte og lovlige. Hos Beglomeg eksisterer en ambivalens rundt dette som kan nevnes som det usagte ord, at artisten ikke anerkjenner hva som blir kommunisert.

Bourdieu formulerte ingen moderniseringsteori, men identifiserte allikevel en tendens av kapitalistisk utvikling. Herunder demonstrerte han ulike mekanismer, som at kultursfæren kombinerer en underordning og en dominant økonomisfære og støtter også til dels tanken om kulturelle varer. En slik mekanisme analyserte Bourdieu om unge provinsielle, såkalte «lumpen-intellektuelle» som spilte en viktig rolle for den franske litteraturen på 1800-tallet. Et lignende forsøk gjorde han om klassestrukturen på 70-tallet i Frankrike, med mål å finne ut hvor mye kulturell kapital enkelte hadde ut ifra sin samfunnsstruktur. Han sjekket mange ulike nye profesjoner, blant annet folk som jobbet med markedsføring, reklame, media, mote, medisinsk og sosial assistanse etc., ofte folk med en alternativ praksis. Disse kalte han «ny-intellektuelle,» siden de hadde tatt sidesprang fra utdanningssituasjonen sin og samtidig opphøyd sin posisjon i klassestrukturen. Disse hadde også gjort sitt inntog i sosiale felter med svak autonomi, liberale standpunkter og således gjort svakere valg. Derfor var de såkalte spesialiserte i den lovlige, legitimerte delen av den kulturelle kapitalen (høyeste).<sup>103</sup> Lindberg et al. beskriver det slik:

Guided by their anti-institutional temperament and the concern to escape everything redolent of competitions, hierarchies and classifications [...] these new intellectuals are inventing an art of living which provides them with the gratifications and prestige of the intellectual at the least cost; in the name of the fight against «taboos» and the liquidation «complexes» they [...] systematically adopt the cultivated disposition to not-yet legitimate culture (cinema, strip cartoons, the underground), to everyday life (street art), the personal sphere (sexuality, cosmetics, child-rearing, leisure) and the existential (the relation to nature, love, death).<sup>104</sup>

Dette bærer implikasjoner og gjør at et globalt samfunn vil konsumere mer kultur, men også bygge personlighet ut ifra hva man velger å tilegne seg, som igjen former hvilken

---

<sup>102</sup> Lindberg et al., *Rock Criticism From the Beginning – Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*, 4-5.

<sup>103</sup> Ibid., 34.

<sup>104</sup> Ibid., 35.

person man blir. Samtidig gjør Bourdieu oss klar over sosiale forhold med tanke på utvikling av smak, hvor vi så må skape et bredere syn på hva dette gjelder.

Smaksperspektivet har handlet mye om hva som gjelder innenfor sosiale grupper, som sjangergrupper. Bourdieu utvikler sitt synspunkt også mellom industrien og artisten. Innen industrien artisten velger å arbeide med, eksisterer det altså folk som jobber med å kartlegge publikumet til artisten. Innenfor denne sektoren har altså folk plassert seg, men ut ifra hvilke sosiale normer dette gjelder mener Bourdieu det finnes perspektiver på. Disse personene jobber med kartleggingen av hva publikum anser som trendy, eller mer riktig: hvilke forventninger som skal fylles, hvilke behov den sosiale gruppen har og hvilken smak som gjelder/evt. selger. Bourdieu overbygger dette standpunkt, hvor Negus påpeker hvordan denne industrien jobber og hvordan folk har som jobb å kartlegge sosiale felter. Dette som kritikk av at Bourdieu mener artisten strever mot å bli anerkjent for et publikum, litt uten å ta den konkrete markedsføringsplanen til betraktning. Å kun bli oppdaget via sosiale forhold er da ikke det eneste. De som dog jobber innen denne industrien får da ikke sin jobb via byråkrati og usosiale forhold. Bourdieu mener altså dette henger sammen med at folk operer innen klasse-skilte grupper av kontakter som via delt livserfaring former en distinkt sosial gruppe med like mål mot sjangergruppen.

Selskapene bak artisten må altså tas i betraktning, selv om dette er noe man glemmer idet man sitter og hører musikken laget av favorittartisten sin. I dette øyeblikket eksisterer musikken alene med konseptet bak. I tillegg til ekstramusikalsk energi og egne assosiasjoner. At musikken når akkurat deg, trenger allikevel ikke være tilfeldig. Din livsstil kan fort stemme overens med artisten du hører på, eller at du føler noe appellerende ved det du hører og ser. Selskapene bygger seg så opp en portefolio som en slags gardering.<sup>105</sup> Hver artist får en spesifikk rolle – enten som undergrunnsband eller som instinkt å treffe massene. Følgerene hos Beglomeg og Karpe er av to helt ulike dimensjoner, og om de hadde vært innen samme selskap ville de representert to ulike sjangergrupper. Artistens livsstil hører sammen med lyttermassen, og blir i så måte noe man kan tenke på som forbilder. Uten at dette trenger å være gjennomtenkt, blir dette konkrete mål for selskapene sammen med artisten. Artisten kan også konkret endre dette i form av hvilket narrativ/hvilken historie lytterne vil ha – å følge forventningen. I så måte konstrueres også musikken på gitte områder. I Karpe og Beglomeg sitt tilfelle eksisterer musikken geografisk sett rett ved siden av hverandre, men sånn sett to helt ulike sjangergrupper – som et fåtall ganger kan finne på å gå over i hverandre. Begge deler har tydelige budskap, tilpasset sin lyttermasse.

Bourdieu sitt poeng kan altså sees i markedsøyemed. Poenget med dette er at oppsamlingen av kulturell kapital og erfaring gjennom utdanning og læring, gjør deg bedre skikket i tolkningen av kulturell tekst. Bourdieu sin intensjon var å finne ut om smak og klasser henger sammen med hverandre. Frith mener at på samme måte som at dette eksisterer hos høykulturen, eksisterer det også i det man kaller lavkultur.<sup>106</sup> Uten å vanne dette ut, blir en tese rundt lyttografisk tilnærming og kartlegging av sjangergrupper en lik indikator innen gitte miljøer. Med dette kun en måte å se populærmusikken på, og tolke en slags trang til forståelse av at alt henger sammen med hverandre, og ofte har kommersielle interesser.

---

<sup>105</sup> Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*, 175.

<sup>106</sup> Frith, *Performing Rites*, 9.

Forståelsen av populærmusikken på denne måten kan til tider virke som et reversert ekko av Bourdieu sin tankegang. At det ikke kun er i borgerlig høykultur det eksisterer estetiske grep for å vise sosial overlegenhet. Om sosiale forhold etableres av kulturell praksis, blir vår tanke om identitet og ulikehet etablert i «the process of discrimination.»<sup>107</sup> Dette blir av viktighet for forming av sosiale grupper. Her for å nå musikalske virkemidler til riktige personer, bygge opp under nyvinning som egentlig er forventning, nå markedsgrupper – enten om det er mote, musikk, mat eller litteratur. Videre fortsetter Frith med at «these relationships between aesthetic judgements and the formation of social groups are obviously crucial to popular cultural practice, to genres and cults and subcultures.»<sup>108</sup> I kartleggingen av samtiden med tanke på smak, og kreativiteten som føres innen smaken er det med rette at også historiseringen foregår på et plan som innebærer samtidens musikkjournalistikk.

### Den affektive kraften i populærmusikkens kanon

For å utvide dette bildet, er det viktig å stille seg spørsmål rundt hvilken posisjon rockemusikk/populærmusikken har i dag. Via Motti Regev ble det mulig å spore en retning mot legitimering av musikken, derav også se hvilken rockekritikk som konstruerer rock til å bli en autentisk form for populærmusikk.<sup>109</sup> Regev konkluderer med at film for eksempel ble anerkjent, siden parameterne for eksisterende kunst i samtiden ble vedlikeholdt. Det samme kunne sies om rock, men det utarbeidet seg også en form for hvordan estetikken bevegde seg. Rockemusikken hadde ikke disse rene estetiske teoriene rundt hvordan musikken skulle verdsettes, men det skjedde mer via undergrunnen som tilskrev seg musikken og kulturen. Etterhvert etablerte også kritikere ulike kulturelle felter (miljøer) for sitt fagfelt. På denne måten endret det hele fokus. Undergrunnen kjempet mot et hierarki, hvor kampen dreide seg om å redefinere estetiske kriterier. Dette startet på 60-tallet, med utgangspunkt i en autentisk pol i opposisjon hos en kommersiell pol. Dette er ikke nytt innen musikkhistorien, men på dette tidspunktet fant man også et rikt apparat som bygde seg opp med en forståelse rundt hva denne musikken var for noe. Et apparat som ikke eksisterte i undergrunnen, men via radio, egne programmer og tidsskrifter. Med dette fulgte mengder av informasjon, med interesse i populærkulturen; bøker, artikkelsamlinger, artistbiografier, historier/myter/leksikon rundt rock, plateguider etc., mye informasjon skrevet av folk på utsiden. Menneskene som skrev dette var i 20-30årene og kombinerte sine posisjoner både som journalister og akademikere – med dette observerte de rockehistorien, og gjorde at den gikk i retning legitimitet. At musikken på et slikt sett legitimeres, betyr ikke at den når status som høykultur, men at det hele skal anerkjennes som en prosess.<sup>110</sup> Regev mente diskursstrategier om 60-talls rock opphøyde sin status når den på et tidspunkt ble en del av den naturlige populærdiskusjonen. At musikken hadde en sterk forankring i det subversive var også en faktor for oppblomstringen. Dette la også til rette for at en kanon rundt sjangeren kunne bygges, og det ut ifra det rent artistiske uttrykket.

Den affektive kraften i en kritikk vil gi forsonlige argumenter for samtiden. Herunder kan fortolkningen i kritikken gi nye perspektiver som styrer diskursen. Det eksisterer nok en

---

<sup>107</sup> Frith, *Performing Rites*, 18.

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Lindberg et al., *Rock Criticism From the Beginning – Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*, 38.

<sup>110</sup> Ibid., 41-42.

impresjonistisk subjektivitet i argumentasjonen, men den utfordrer tanken om hva musikken dreier seg om og hva den beveger. Edward Macan adresserer i 1997 den europeiske tilnærmingen til musikalsk analyse. Her hvordan analyse i populærmusikken blir gjenstand for den europeiske måten å analysere klassisk musikk på. På denne måten tolkes musikken kanskje ut ifra feil premisser og man setter opp en fasit for hvordan musikken skal låte/være, samt hva musikken skal handle om. Å analysere musikken skal uansett ikke være avslutningen på diskursen, den skal snare heller starte der. Videre resonnerer hen at mennesket ikke eksisterer for musikken, men at musikken eksisterer for mennesket.<sup>111</sup> Om mennesket eksisterer for musikken, og blir slaven har man ikke godtatt musikken som et verktøy for menneskets følelsesregister. Den absolutte måten å bruke musikken på, blir da å dokumentere relasjonen mellom musikk og samfunn. Nadine Hubbs utvikler dette til at Macan her utelukker relasjonen mellom musikk og individ. Hubbs utvider så diskursen til at musikken kan dreie seg om indre erkjennelser og tankepråk. Spørsmål blir stilt i kontekst av å fantasere, rundt kanskje usannsynlige forhold i musikken. Slik velger lytteren å tolke musikken på ulike måter. Allikevel blir det forholdet mellom musikken og mennesket eksisterende. Hubbs proklamerer så tre subjektive visjoner rundt kjønn:

[...] the highly individual and transgressive operatic musings given by Wayne Koestenbaum in *The Queen's Throat* (Kostenbaum 1993); Judith Peraino's conscious conflation of a paressay (Peraino 1995); and Stacy Wolf's reading of *The Sound of Music* with Mary Martin as a lesbian musical (Wolf 1996).<sup>112</sup>

Videre hvor Hubbs kritiserer Macan for å opprettholde et singulært, kanskje en lineær tankegang om å nå et ultimatum om hvordan man beskriver musikk. Hvor Macan utelukker bredde, dybde og en tilstedeværelse for flere personlige tolkninger, hvor musikken mister den inkluderende delen av å berike fantasien og utvide tankemåten vår.<sup>113</sup>

I musikkritikken handler det om å beskrive forholdene som blir tilrettelagt i hverdagen. Folk sine hverdagslige måter å kommunisere på, er med på å konstruere mening til livet. Denne måten blir forsterket i den globale måten å kommunisere på over internett, hvor så ordene våre konstruerer mening. Disse globale kommunikasjonsmåtene blir ofte uoversiktlig, og det blir vanskelig å knytte hånd om hva som rører seg i mennesket. Populærmusikken hjelper oss med dette, og blir på flere måter en håndfast måte å observere hvordan samtiden kommuniserer.

Ut fra dette mener Frith at man kan avdekke en slags «realitet.» Herunder med tanke på hvordan musikk diskuteres og hvordan musikk utøves. Her kan man se hvordan svingningene i samtidens kommunikasjon beveger seg. Verdiene blir artikulert, og de blir forevige til å stemple strømningene. Det Frith gjør her, er å gi estetiske verdivurderinger en etisk dimensjon. Her kommer det frem hvordan vi forholder oss til verden. Om en låt er bra eller ikke, er ikke målet. Målet er hvordan verdivurderingen former hvordan vi ønsker å leve, mer som et overordnet budskap – som stammer fra noe genuint hos mennesket og på den måten former det.<sup>114</sup> I budskapet Frith kommer med i dette

---

<sup>111</sup> Hubbs, «The Imagination of Pop-Rock Criticism,» 8.

<sup>112</sup> Ibid., 9.

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Nærland, Torgeir Uberg, «Musikkens politiske dimensjon – et intervju med Simon Frith,» *Norsk medietidsskrift* 19, no. 1 (2012): 65.

intervjuet, kan man også si at vurderingen av musikken også uttrykker hvordan vi ønsker å leve. Hvilken musikk som blir trukket frem og hvilket budskap som artikuleres fremhever hvilken verden vi ønsker å leve i eller hvordan vi ønsker verden skal bli. Populærmusikk forteller oss ekstremt mye, og den beveger seg i tråd med menneskehetens indre ønske om endring i verden. Hva som blir skrevet om derimot, kommer ofte ut ifra en tanke om smak.

## Metode

I casestudien som skal utforme seg i kapittel tre, eksisterer et mer dyptgående forsøk på å forstå hvordan journalistikken og musikkkritikken bidrar til å forme samfunnet. Oppi dette blir spørsmål som «hvorforskrives det om musikk?» og «hvilken betydning har kritikk og journalistikk?» stilt. Foruten å direkte finne svar på dette, vil det være meningsbærende å dykke inn i media sin fremstilling av et band fra undergrunnen og et band representert som ekstremt populære for samtiden. Karpe og Beglomeg representerer dette, og er på flere måter like i måten å bære kontrovers inn i samfunnet på. I min kvalitative studie på dette ble det viktig å skape forståelse for disse to bandenes posisjon i media og i samfunnet. Valget av case ble dermed avgjort i hypotesen om at disse musikalske prosjektene oppfyller «kravene» og opererer svært «innenfor valgt tematikk, og som dermed kan synliggjøre det aktuelle fenomenet.»<sup>115</sup> Med en inneværende hypotese om at disse to nettopp var synlige i media, og skaper et narrativ i sin musikk ble spørsmålet om hvorvidt journalisten følger opp hva artisten vil fortelle. Journalisten har mulighet til å skape helt ny kontekst for musikken, men kan også skape desto større forandring i proklamering av artistens valgte historie, det påståtte narrative. «Narrativet» brukes som en forklaring av hele historien rundt det konseptuelle ved gjeldende album. Kosmologi, konsept og historie følte ikke dekkende. «Narrativet» blir da selve handlingsplanen i en fortelling.<sup>116</sup> På denne måten dekker begrepet også det som foregår utenfor valgte musikalske tekst, eller i dette tilfellet «albumet.»

Narrativet blir så det konseptuelle i artistens fortelling til sine lyttere. Videre er det da spennende å prøve å skape forsoning mellom hva artisten forteller media og hva som er den faktiske sannheten som eksisterer i artistens hverdag. Media sin fargelegging av artisten blir hele poenget, og med mine direkte intervjuer med gjeldende artister blir det da mulig å skape forståelse om denne dualiteten går hånd i hånd. Med dette blir det mulighet for å stille direkte, og kanskje mer belastende spørsmål for å finne ut hva det er som skjuler seg bak narrative, og om narrative bunner i noe ektefølt. Med dette ble valget en kvalitativ studie, som Pål Repstad beskriver som at:

skal du få innsikt i grunntrekk og særpreg i et bestemt miljø, og ikke minst konkrete utviklingshistorier over tid – uten at du er så opptatt av hvor hyppig noe forekommer eller hvor vanlig noe er – så bør du bruke observasjon og kvalitative intervjuer. Kvalitative tilnæringsmåter nyansert 'det som finnes', og er mindre opptatt av hvor ofte det finnes.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Aksel Hagen Tjora, *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*, 2. utg. (Oslo: Gyldendal akademisk, 2012), 35.

<sup>116</sup> «Narrativ: bruk og genus,» 2020, <https://www.sprakradet.no/svardatabase/sporsmal-og-svar/narrativ-bruk-og-genus/>.

<sup>117</sup> Pål Repstad, *Mellom nærhet og distanse : kvalitative metoder i samfunnsfag*, 3. utg., Universitetsforlaget metodebibliotek, (Oslo: Univeritetsfori., 1998), 18.

Med dette ble forståelsen av miljø, og forståelsen av deltagende individer i de respektive kunstneriske prosessene viktige for hvordan studien skulle utarbeides. Som innsamlet data til studien blir det brukt tre intervjuer gjort i samsvar og kontekst av valgte musikalske verk. Den første som ble intervjuet var Raymond Teigen Hauger fra Beglomeg. Deretter Chirag Rashmikan Patel fra Karpe, og til slutt Ingrid Frivold fra Beglomeg. Disse intersubjektive situasjonene ble ekstremt viktig for retninger prosjektet gikk i. Fra å dreie seg om hvordan band drev promotering og journalister skrev anmeldelser, endte teksten mer opp som en fremstilling av hvert band sitt mediebilde, som en sammenflettet diskusjon. At prosjektet gikk i nye retninger, var mye på grunn av den åpne spørsmålsstillingen i intervjuene. Her fikk artistene prate mer løst, og digresjoner ble velkomne. Mye fordi artistene selv virket å ha tenkt mye på journalistikken og media, men kanskje ikke fått pratet like mye om det. Artistens syn på dette, ble da overbærende foran promoselskaper sin tanke og mer detaljerte plan. Den ubevisste promoteringen ble fokus, og da hvordan den mer ubevisste rammesetningen fikk fotfeste hos media. Alle disse tre artistene er fra før av godt bevandret i norsk media, så med mange journalistiske saker og anmeldelser å velge i ble begrunnelsen for rammesetningen tydeliggjort.

Intervjuene med Hauger og Frivold ble gjort i deres hjem, et sted der begge var i komfortsonen. På denne måten ble åpent og løst prat et godt utgangspunkt for en hyggelig og interessant diskusjon. Opptak av intervjuene ble gjort på mobiltelefon, samtidig som det også ble gjort over datamaskin. Slik sett ble ingen synlig mikrofon visende, og med dette ble situasjonen så «normal» som mulig. Patel ble intervjuet på en kafé. Han har en sterk offentlig profil, så fokus ble på å finne en kafé som både var stille men også ha lite folk. Opptaksmetode var lik som de to forestående, og med et energisk og informerende intervjuobjekt skapte intervjuet mange nye retninger til flere perspektiver på oppgaven.

Intervjuene var mest meningsbærende i forståelsen av hver artist sine refleksjoner rundt egen virksomhet og hvordan dette ble oppfattet av media. Artistene virket vant til intervjusettingen, og da å få frem mer personlige svar ble mest å finne i digresjonen. Aksel Tjora forklarer at i enkelte situasjoner kan dybdeintervjuet:

brukes i forskning som plasserer individet som sådant mer sentralt. I det vi kaller *narrativ analyse*, er vi mer opptatt av å analysere personlige historikker og situasjoner, og da gjerne ved bruk av *biografiske intervjuer* (Ehn og Öberg 2011). Dette er (ofte særlig lange) dybdeintervjuer som tar for seg faser i informantens liv, spesielle temaer [...].<sup>118</sup>

En slik narrativ analyse ble utgangspunkt for samtalen, og hvilke personlige hensikter en kunne ha i mediebildet, og hvordan en som artist kunne benytte seg av det. Umyndiggjøringen var ekstremt viktig her. I intervjuet med Frivold eksisterte flere enkelte mediasaker som hun ville skulle være med, og ble betydningsfulle for selve umyndiggjøringen av artisten. Hennes refleksjoner her ble dermed personlige. På denne måten skapes en personlig historie rundt endring av samfunnsforhold med tanke på kjønn og hvordan hun opplevde disse situasjonene. Dette kom litt senere enn de to andre, da faktum «kjønn» og Beglomeg på et tidspunkt føltes som et tomrom i historiseringen av deres mediebilde.

---

<sup>118</sup> Tjora, *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*, 106.

Intervjuene startet med en tydelig tanke om form, hvor løs prat skulle åpne opp for videre refleksjon og dybde, med en tydelig avrundning på spørsmålene. Dette som Tjora skriver om som «oppvarming, refleksjon og avrundning.»<sup>119</sup> Spesielt i intervjuene med Patel og Hauger følte det ikke som om denne strukturen ble fullstendig fulgt. Dette anser jeg personlig som god opparbeiding av tillitt, hvor det var åpent for at artisten kom med nye refleksjoner på slutten. Dette gjaldt spesielt fra Patel sin side, som mot slutten kom med nye refleksjoner det ble valgt å spille videre på. Hos Hauger ble dette mer naturlig, selv om et tydelig fokus på å ha svart for seg ble gjeldende. Muligheten til å trekke noe en hadde sagt, eller noe en ville tilføre ble også gjort her.

Even Ruud skriver i sin beskrivelse av «grounded theory» at innsamling, koding og analyse av data foregår samtidig.<sup>120</sup> Det analytiske prosjektet foregår altså ikke som en direkte prosess, men et mer kontinuerlig strekk for å sammenfalle disse elementene. Gransking i musikkmagasiner og forståelsen av journalisters skrivemåte ble givende for å skape kontekst til case studien. For å forstå artistens syn på portretteringen, er det meningsgivende å forstå journalistens perspektiv. Med dette kan kapittel tre om artistens perspektiv på rammesettingen i media bygge seg på hva som allerede er skrevet i media. Dette viderefører også det meta studien blir, i Lindberg et. al. sin teori om at musikkhistorien i stor grad baserer seg på hva som er skrevet i media.<sup>121</sup> Om denne historiseringen skal være meningsbærende i grunnlaget for problemstillingen, blir det en selvfølge å også i denne studien historisere via materiale som finnes i media; i musikkmagasinene og avisene.

Poenget med å bruke litteraturen og en miks av journalistiske og musikkritiske tekster ble å komme nærmere historiseringen og samtidig forstå samtidens tankevirksomhet. Kodingen av materialet blir da en sammensmeltning til forståelsen av samtiden via journalistikken og kritikken, underforstått av litteraturen og teoretiske perspektiver fra kapittel to. Her underbygges det faktum at oppgaven startet med spørsmålet rundt hvorfor en skriver og ordlegger seg om musikk. Om en bygger videre på dette, ble interessen rundt artistens og journalistens samholdige definisjonsmakt bærende. Journalisten kontekstualiserer og forklarer. Musikken eksisterer i form av assosiasjoner, for at den skal skape strømninger og bevegelse for samtiden må den ordlegges. Artisten kan igjen styre dette i måten en ordlegger seg på ovenfor artisten, men ingen av partene har egentlig definisjonsmakt. Det hele eksisterer som et samspill, som igjen påvirker publikum. Her alt fra noe som kan inneha politisk aktivisme og forandring, til endring av klesstil og generell smak. Det er her sjangergruppene blir viktig for hvem det er som formes av dette. Den kvantitative studien rundt hvem det er som leser det direkte materialet er ikke gjort, men snarere det skrevne som blir brukt i historiseringen. Her hvor også journalistens ord blir observasjoner av hvilke strømninger som er gjeldende for tiden en befester.

Rammesettingsteori ble så et viktig element i forståelsen av mediebildet. Tanken om virkelighetsendring av samfunnet, basert på narrativet i en musikalsk tekst blir hovedpoenget. Måten dette flyter løst på i media, og hvordan resepsjonen av det virker å være nesten tilfeldig. Det eksisterer selvfølgelig flere strømninger samtidig som gjør

---

<sup>119</sup> Tjora, *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*, 112.

<sup>120</sup> Even Ruud, *Musikkvitenskap* (Oslo: Universitetsfori., 2016), 116.

<sup>121</sup> Frith, «Writing About Popular Music.»



utfallet mulig, men teorien er uansett meningsbærende og setter musikkjournalistikk og kritikk i et annet lys. Ordleggelsen av musikken og konsekvensene blir mer reelle, og igjen da grunnlaget for å skrive om musikk. Endringene i det som skjer i «mirror to reality» blir resultatet av studien og forsøket på å avdekke. Uten å la denne studien virke generaliserende i sitt kvalitative arbeide, må en se case studien i kontekst av intervjuarbeidet, og hvilke artister som er informanter. Tjora skriver følgende om kvaliteten innenfor en kvalitativ studie:

Enkelt sagt kan man hevde at pålitelighet handler om *intern logikk* gjennom hele forskningsprosjektet, mens gyldighet handler om *logisk sammenheng* mellom prosjektets utforming og funn og de spørsmål en ønsker å finne svar på. *Generaliserbarhet* er knyttet til forskningens gyldighetsområde utover de enheter som faktisk er undersøkt.<sup>122</sup>

Videre påpekes treffsikkerheten når det kommer til *gyldighet*, med utgangspunkt i problemstillinger og forskningsspørsmål. Fundamentet i studien styres av empiriens underliggende tone, og samtidens musikkjournalistikk og kritikk som skaper friksjon mellom disse to elementene. Ved å snevre inn studien i bruk av kun to band og deres mediebilde, eksisterer så ikke et generaliserende svar, men mer et utgangspunkt og en måte å tenke mediekonstruksjonen på. I blandingen mellom to ulike musikalske uttrykk, fra samme sted men ulikt miljø vil en da klare å karikere en underliggende substans for hvordan et band kan rammesettes. Om en umyndiggjøring av artisten foregår på historiseringens bekostning eller samtidens krav på standpunkt, blir da dette en kontekstualisering av hvordan et mediebilde bygger seg opp over tid og blir sammensatt av konkrete, ekstroverte hendelsesforløp. Herunder slik som i Nærland sin case studie av Karpe<sup>123</sup> eller Beglomeg sin takketale under Spellemannprisen.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Tjora, *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*, 202.

<sup>123</sup> Torgeir Uberg Nærland, «From Musical Expressivity to Public Political Discourse Proper: The Case of Karpe Diem in the Aftermath of the Utøya Massacre," *Popular Communication* 13, no. 3 (2015).

<sup>124</sup> NRK, redaksjonen, *Spellemannprisen 2015*, «Beglomeg sin takketale (full versjon, sensurert/klippet ut av direkteending),» 30.01.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=MRp9q2J71Ko>.

## Kapittel 3: Beglomeg og Karpe

Med basiskunnskap om ulike habitus lytteren eksisterer i finner man ut hvilken musikk som skal treffe ulike lyttergrupper. Herunder eksisterer forventningen om hva det er som kommer til å skje innen den gitte sjangeren. Med forventning tenkes det familiære, slik Frith beskrev, at familiære elementer i musikken for en sjangergruppe handler like mye om gruppen liker det de hører eller ikke. Å like det blir det samme som å gjenkjenne elementene.<sup>125</sup> Med dette til utgangspunkt for et publikum, blir de to eksemplene for denne studien å fremvise en distinkt ulikhet. Geografisk sett er begge band fra Oslo. Begge står for hver sin standardisering med tanke på hva som er musikalsk innenfor for hver av dem, og begge kunne eksistert på to forskjellige sider av et plateselskap sin portefolio. Karpe har en betydelig større følgerskare enn Beglomeg, men begge er de betydningsfulle for sine miljøer. Begge bandene bygger opp under et konsept til balast for en rammesetting som kan påvirke samfunnet. Begge eksemplene er sultne på forandring, og de tar gjerne plass i mediebildet om plassen skulle åpne seg. Dette er med på å skape øyeblikk til forandring og bevegelse i kulturelle strømninger og trender. Sjangerkulturens forventning blir et oppsett for hvordan artisten bygger sitt mediebilde og deretter bidrar de til forming av samtidens virkelighetsorientering. Hvordan fungerer dette for Beglomeg og Karpe sin del? Mine intervjuer bidrar til å gjøre det hele med artistens synspunkter, ikke journalistens. Det artisten sier blir satt opp mot hva media skriver og skaper en dialog til forståelse av musikkens mediebilde. Via anmeldelser, journalistiske saker og intervjuer vil denne studien prøve å finne ut hvilke utenom-musikalske elementer som kommer til uttrykk gjennom musikken. Det usagte i musikken, om musikken. Mine intervjuobjekter er svært sentrale i de musikalske prosjektene som blir skrevet om. Raymond Teigen Hauger er vokalist i Beglomeg, Ingrid Frivold er trompetist i samme band og Chirag Rashmikant Patel er en av to i rap-duoen som utgjør Karpe. Med dette kommer man på innsiden av musikken «and waiting beyond are the musicians themselves, not as they «really» are, but as they create themselves in music.»<sup>126</sup>

### Om Beglomeg og Karpe

Beglomeg er et band og baserer seg i liten grad på individualitet. Samtidig er det to personer som stikker seg mer frem i media og på scenen enn resten av gjengen, nemlig mine to intervjuobjekter: Hauger og Frivold. Disse blir mine informanter til studien fra Beglomeg, og blir en stor del i forsøket på forståelsen av bandets konsept og mediebilde. Ellers er bandet totalt syv musikere på scenen, i proklamering av deres felles identitet: eurohåpet. Bandet prøver å opptre som et band, men det er vanskelig å ikke la fokus bli til en sfære som svermer rundt vokalisten, Hauger. Han ender ofte opp med å bli midtpunkt på begivenhetene bandet er på med et ekstremt høyt energinivå, og en punkete tilnærming til media. Frivold er den andre av de to som anses som hovedpersonene i bandet. Frivold er mer lavmælt, men har i de siste årene bemerket seg på osloscenen både i sitt frijazz soloprojekt Frvldz<sup>127</sup> og som offentlig talsperson for transkjønnede. Hennes bidrag til bandets mediebilde og måten bandet blir rammesatt på føles svært essensielt for et fullkomment bilde av bandet.

---

<sup>125</sup> Frith, *Performing Rites*, 13.

<sup>126</sup> Christgau, *Is It Still Good To Ya?*, 131.

<sup>127</sup> Facebook. 2020. «Frvldz forsider.» Oppdatert 1. november, 2020. <https://www.facebook.com/Frvldz>.

Debutalbumet *Eurokrjem* kom ut 5. juni 2015, og fikk godt med oppmerksomhet. Eurohåpet ble satt til liv, og media begynner å skrive om prosjektet. Sammen med å vinne Spellemann for årets plate, vant de også *Natt&Dag* sin pris for «årets musikkutgivelse»<sup>128</sup> og *Morgenbladet* sin «gyldne L»<sup>129</sup> for årets beste omslagstekst. På denne måten klarer de å markere en solid plass i undergrunnsscenen, og ikke minst befeste sitt konsept ovenfor landets musikkmagasiner. Vokalisten Hauger beskriver dette som at «2015 er fødselsåret for musikkjangeren «eurohåp» - en vulgær form for new age.»<sup>130</sup> En solid start på uttalelsen av et konsept som også skal preget bandet i årene som kommer. Konseptet lever så lenge media velger å omtale det og bandet selv informerer de om det. Universet som kreeres rundt musikken skaper kontekst for lytteren, så vel som for journalisten. På denne måten blir konseptet hørt, og musikken fremstilt på den måten bandet ønsker.

Etter noen år pause kommer bandet ut med et nytt album 01.11.2019, nemlig *Elske livet fantastisk*. Et album som i større grad enn det foregående eksisterer innenfor det litterære universet. Grunnen til at dette albumet er valgt inn i denne studien er fordi mediebildet ofte virker å ta innover seg musikkens utenom-musikalske budskap. Musikken eksisterer på så mange plan, og assosiasjonene som bygger seg opp sammen med albumet føles så ekstreme, så u håndgripelige – men samtidig så meningsbærende og morsomme. Plateselskapet (Fysisk Format) som bandet er en del av beskriver albumet som «et aktuelleksistensialistisk rockdrama med selve livet og dets sterkeste ingrediens – kjærligheten – som et ledemotiv.»<sup>131</sup> En sterk videreføring av konseptet og flyten rundt eurohåpet, men allikevel et annet lydbildet og en annen ekspressivitet. Den sterke fellesnevneren er det svulstige som ligger i det rent tekstlige budskapet – hvor musikalsk tekst får flyte fritt og bygge opp under det vulgære. Til forståelsen av hvordan bandet ønsker å fremstå, blir altså det litterære universet (det jeg kaller narrativet) vesentlig også for musikalsk tekst.

Karpe sin historie var ingen suksesshistorie over natten, men innehar en lengre historie hvor de tidvis bemerker seg til å bli landets største rap-duo. Med sine hits «Piano» (2006) og «Stjerner» (2008) ble de den radiovennlige siden av hiphop- Norge. I sammenheng er de uansett ikke redde for å være kritiske og politiske. Duoen består av Magdi Amar Ytreeide Abdelmaguid og Chirag Rashmikant Patel. Abdelmaguid er muslim fra Bogstad, Patel er hindu, født i Lørenskog. Fra ungdomsskolen av lagde Patel rap-tekster under navnet Quick-C, og spilte inn musikk med gruppen Mad Beats. Abdelmaguid ser talentet i Patel, og sammen starter de gruppen Carpe Diem. I 2004 bytter de til Karpe Diem, og fra 2018 heter de Karpe.<sup>132</sup> Patel rappet på engelsk, imens Abdelmaguid ser opp til Gatas Parlament og deres miks av hiphop og politisk aktivisme. På denne tiden fører Abdelmaguid an, hvor Patel beskriver det som om at:

Før jeg visste ordet av det, var alt snudd på hodet. Carpe Diem. Konserter på Blitz, Nei til narkotika! Nei til nakne damer! Spis de rike! Fuck sosialdemokrat-

<sup>128</sup> Redaksjonen Natt & Dag, «Vinnerne av NATT&DAGS rikspriser 2015!», *Natt & Dag*, 10.02.2016, <https://nattogdag.no/2016/02/vinnerne-av-nattdags-rikspriser-2015-arets-musikk-arets-film-arets-stemme/>.

<sup>129</sup> Marius Lien, «Den gyldne L - årets beste liner notes», *Morgenbladet*, 25.02.2016, <https://morgenbladet.no/kultur/2016/02/den-gylne-l-arets-beste-liner-notes-0>.

<sup>130</sup> Natt & Dag, «Vinnerne av NATT&DAGS rikspriser 2015!.»

<sup>131</sup> Fysisk Format. «Beglomeg – 'Elske Livet Fantastisk' ute nå.» 2019. <http://www.fysiskformat.no/news/beglomeg-ute-na>.

<sup>132</sup> Øyvind Holen, *Nye hiphop-hoder - hvordan Karpe Diem og generasjon 1984 tok en undergrunnskultur til pophimmelen - og endret Norge på veien* (Norge: Vigmostad Bjørke, 2018), 35-36.

svikerne og demonstrasjonstog på rad og rekke. Jeg var omringa av 16-åringar som snakka om hvor høyt de elsket planøkonomi.<sup>133</sup>

Deres samfunnsengasjement vises fra tidlig av, men i en salig blanding av lokalpolitikk, storpolitikk og personlige følelser og forelske.

Karpe slapp i 2004 sin første EP: *Glasskår*. Allerede her eksisterte det politiske tema og innhold kreditert deres innvandrerbakgrunn som Norsk-Indisk/Egypter. Ett tydelig narrativ bygges opp via deres personlighet og bakgrunn allerede når duoen er i 19års-alderen. Deres første EP inneholder «snappy og funky spor,» slik Espen A. Hansen beskriver i sin anmeldelse i VG, hvor han legger til at «Karpe Diem kan bli et navn å regne med fremover.»<sup>134</sup> Låtene har allerede her tematikk rundt det å passe inn som innvandrerungdom, med setninger som «pass deg, pass deg, bunad blir burka» og «svartinger med kunnskap er farligere enn de med gunnere.» Bandet sier selv i et intervju med *Dagbladet* i 2004 at de vil «vise holdning, men samtidig være underholdende,» noe *Glasskår* er et fint svar på. Det er uansett påfallende hvor mye affekt det er å hente i de tidligste låtene fra duoen. Videre legger duoen til at «Rap handler om hva du vil skrive om der og da. Vi observerer hva som skjer rundt oss, og blir engasjert av det. Skiva handler om alt fra rasisme til ignorante folk som gir faen.»<sup>135</sup> Det eksisterer et tidlig engasjement som bygger opp under mye av det bandet er for populærmedia i dag. Dette spesielt i låten «Kunsten å være inder,» hvor Patel legger til at låta handler om:

rasisme og fordommer. Jeg tror en god del innvandrerungdom kan kjenne seg igjen. Det er dødsslitsomt å alltid måtte bevise ting to ganger. Samtidig er fordelen med å ha en bakgrunn som vår at man blir mer forståelsesfull. Hvis man er oppvokst med to kulturer, er det også lettere å forstå en tredje.<sup>136</sup>

Med sin bakgrunn og mangel på forbilder i samtiden å vise til, er dette starten på Karpe sitt narrativ som fortsetter å være en essensiell del av duoens budskap og agenda.

Deres debutalbum fra 2006, *Rett fra hjertet*, blir nominert til Spellemann og mottar helt gjennomsnittlig kritikk. Bandet har ikke her samme brudd og ekstroverte proklamering, hvor det skrives at «mer 'anti-gangsta' har nemlig norsk hiphop aldri vært! Isteden omfavner de hjertelig det positive, humanistiske synet som ligger implisitt i navnet (carpe diem - grip dagen).»<sup>137</sup> Det eksisterer uansett en tematikk rundt deres innvandrerbakgrunn og tilhørighet i det norske samfunnet. Med låten «Piano» blir duoen for alvor radiolistet, og det med et jovialt og smilende stempel. Dette blir sommerlåten 2006, assosiert med å dra på stranda. Selv om dette ikke er låtens egentlige budskap, så er det slik den blir tolket hos folkemassen. Øyvind Holen skriver i sin bok «Nye Hiphop-Hoder» at «'Piano' fører Karpe ut til et publikum som hører på radio, kjøper plater et par ganger i året og ikke mestrer piratkopieringens kunst.» Uansett ble låten deres et dykk

---

<sup>133</sup> Øyvind Holen, *Nye hiphop-hoder - hvordan Karpe Diem og generasjon 1984 tok en undergrunnskultur til pophimmelen - og endret Norge på veien*, 36.

<sup>134</sup> Espen A. Hansen, «Karpe Diem: 'Glasskår',» VG, 25.05.2004, <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/0Ej0BG/karpe-diem-glasskaar>.

<sup>135</sup> Sigrid Hvidsten, «Griper hitlista,» *Dagbladet*, 02.06.2004, <https://www.dagbladet.no/kultur/griper-hitlista/65969188>.

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Stein Østbø, «Karpe Diem 'Rett fra hjertet',» VG, 13.06.2006, <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/9jw8d/karpe-diem-rett-fra-hjertet>.

opp mot overflaten og til populærkulturen, selv om den ikke er ensbetydende for det mediebildet duoen har i dag. Dette er en lengre prosess.

Oppfølgeren er *Fire Vegger* (2008), før så *Aldri solgt en løgn* (2010) blir det første hiphop-albumet på toppen av VG-lista.<sup>138</sup> Karpe vil med denne platen at hiphop skal bli tatt mer seriøst i Norge og at deres «joviale» stempel nå er i en endringsfase. Albumet blir kritikerrost og Abdelmaguid legger til at: «Det handler ikke om at vi er sintere, men når man lager et album vektlegger man ulike sider av seg selv. På dette albumet har vi valgt å vektlegge en bestemt side av oss selv, og fokusert veldig på den stemningen.»<sup>139</sup> Å bli tatt seriøst dreier seg også om større aksept som tilfører definisjonsmakt og å bli hørt. Herav et appellerende budskap, som krever å røre ved eksisterende samtid. Karpe sin appell på daværende tidspunkt var til populærkulturen, kanskje i uvisshet fra norsk undergrunns musikkpresse. Karpe hører til hos populærmedia og de blir omtalt i de største avisene i Norge. De fleste anmeldelsene er å finne i *NRK*, *VG* og *Dagbladet*. Med rette har duoen en viss definisjonsmakt allerede, noe de bruker rundt sin historie og til å sette rap-sjangeren på kartet for nordmenn. På grunn av Karpe sin positive omtale og en slags gjøgler-stil, når de ikke undergrunnspressen, de rører ikke sterkt nok ved samtidsrelevant tematikk. Duoen selv beskriver dette i låten «Sminke» på *Aldri solgt en løgn*, hvor de rapper at de selger for få skiver til å kalles undergrunn, at imaget er for dårlig til at alle synes det er kult, hvor de legger til: «Det er binizz i et image og de synes at du bør ha et image, eller finn ut at du gjør noe annet. Jeg veit om plateselskap som gir deg imaget på sølvfat. Ahh, så hva med Karpe da – alt for lite kontroversiell for *Natt&Dag*, men altfor skilla til å oversees rapmessig.»<sup>140</sup> Her eksisterer en forståelse for deres posisjon som artister, men kanskje et ønske om forandring og anerkjennelse i budskap til større definisjonsmakt.

## So You Think You Know Eurohope? BABY... Think Twice!

For å skape forståelse for mediebildet kreert rundt bandet Beglomeg, ser jeg det som en selvfølgelighet å dykke inn i det litterære konseptet (narrativet). Her er det mulig å dykke langt ned i et univers, såpass langt at vokalist Raymond Teigen Hauger sier at «jeg har gått så dypt inn i universet at jeg glemmer at det kan oppfattes veldig harry. At jeg tilegner meg konseptet så kraftig at jeg bare driter i hvordan det høres ut på utsiden og for publikum.»<sup>141</sup> På denne måten er alt det visuelle bandet opptrer i blitt en del av dette selvskapte narrative. Slik sett har bandet klart å formulere prosjektet slik at publikum skaper egne forventninger (som en sjangergruppe) til hva som kommer. Bandet er nøye på sin formidling av musikalske referanser. På sosiale medier har de delt en egen spilleliste kalt «»SO YOU THINK YOU KNOW EUROHOPE? BABY.. THINK TWICE!!«» som skal forklare lytteren hva prosjektet går ut på, via bandets egne musikalske referanseramme.<sup>142</sup>

Eurohåpet (forkortes «€») er sjangeren bandet har valgt å operere innenfor. Hva «€» egentlig skal bety, og hvordan man som publikummer skal forholde seg til det finnes i

<sup>138</sup> Jan Ovind, «Karpe Diem til topps på VGs albumliste,» (18.05.2020), <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/02ndB/karpe-diem-til-topp-paa-vgs-albumliste>.

<sup>139</sup> Ida Anna Hagen, «Karpe Diem: - På tide å ta hiphop seriøst,» *VG*, 2010, <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/PVVep/karpe-diem-paa-tide-aa-ta-hiphop-serioest>.

<sup>140</sup> «Sminke» fra Patel et al. *Aldri solgt en løgn* (2010).

<sup>141</sup> Hauger, intervju.

<sup>142</sup> Skrivemåte og tegnsetting hentet fra spilleliste av Beglomeg. «SO YOU THINK YOU KNOW EUROHOPE? BABY .. THINK TWICE!!,» Tidal, <https://tidal.com/browse/playlist/dad29841-0d8c-443a-8f6c-a332c11e5cbb?fbclid=IwAR0bHkl6PLP-Xt07v19Jl5YrdDjwmW-jpmDZVSRKruwmGK138Q2RKC6Y11g>.

bandets egne og journalisters beskrivelser av bandet. Det er et konsept som brer seg gjennom musikken, skapt som en intern sleng. Det blir pratet om mye, det blir fargelagt hele tiden – uten at det eksisterer en ekstremt tydelig forklaring rundt begrepet. Eurohåp kommer med assosiasjoner fra bandets side omfavnet av OL på Lillehammer, det er en samlet familie rundt frokostbordet, det innebærer et felles håp. På ingen måte banebrytende, men allikevel et konsept for fellesskapsfølelse og til plassering av musikken. Samtidig eksisterer det en tragedie i fortellingen om «€,» og at den overfladiske gleden kan tolkes veldig sentimentalt. Hauger selv mener det skal eksistere en myte rundt begrepet, og kanskje er det akkurat det som gjør begrepet uhandterbart. Denne tragedien om at idyllen rundt frokostbordet er ekstremt vanskelig å oppnå, men at den er enkel å tenke på. I assosiasjonene ligger romantiseringen, men i gjennomføringen kan romantiseringen være fraværende. Om publikum er med på denne tankegangen, tanken om alt det fantastiske – denne utopien, så er det med på å skape en aura rundt musikken og fremføringen som er lik entusiasmen rundt å streve mot noe som er vakkert.<sup>143</sup>

Beglomeg selv skriver at uttrykket tidligere er blitt beskrevet som en vulgær form for *new age*. Eurohåpet «[...] tonesetter menneskets lengsel og higen etter en partner i solnedgangen og trygghet ved et frokostbord i morgensol og kaffelukt, og fungerer som et lydspor til olympisk feiring i slow motion.»<sup>144</sup> Eurohåpet skal (i følge Beglomeg) i beste fall vinne lytteren emosjonell kapital, noe som vil være en god premie for fremtiden hvor samfunnet litt etter litt lærer seg at emosjonell intelligens er uhyre viktig. Med «euro» refereres det til noe som fungerer universelt (slik som europallen, som passer døråpninger verden over). Begrepet er politisk kun i oppfordringen til å følge hjertet og intelligensen som eksisterer hos hver enkelt. Begrepet har en seriøs pol, i kontekst av å finne ut hva det vil si å leve, og ikke bare være spesialist.<sup>145</sup> Bandet er inkluderende, musikken er inkluderende – målet er å skape et åpent samfunn. I tillegg får bandet et kunst-image, som utad ikke alltid virker like inkluderende, mye fordi de (Beglomeg) krever noe fra sitt publikum. De krever at man til en viss grad lytter aktivt og tar til seg konseptet.

*Elske livet fantastisk* dreier seg om kjærligheten, det å hengi seg noen, fylle livet med noe og finne sin plass. Åpningssporet på platen skal være en tydelig €, hvor man på en måte skal åpne armene og hengi seg til hjertet. Hauger beskriver dette fint ved å referere til *Fire nyanser av brunt*-filmen.<sup>146</sup> Han forklarer en mann som går rundt i finere klær og vil jobbe i bank, for da kan han gå i finere lokaler. Videre forteller Hauger at «man ler av denne personen hele filmen, før han utbryter «Jag vill också ha en plats!» hvorpå det blir stille i kinosalen.»<sup>147</sup> Felles konsensus skaper en vulgær følelse, og det er den følelsen bandet uttrykker i musikken. På flere områder tar bandet til seg at de kommer fra undergrunnsscenen og at det er her de hører hjemme. Blant overskrifter som «Avantgarden lever!»<sup>148</sup> og «Utfordrer selvinnsikten med uironisk, naiv og banal

---

<sup>143</sup> Hauger, intervju.

<sup>144</sup> Facebook, «Beglomeg, status.» Oppdatert 10. desember, 2019. <https://www.facebook.com/beglomeg>.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Birger Vestmo, «Fire nyanser av brunt,» *NRK1*, 16.09.2004, <https://www.nrk.no/kultur/fire-nyanser-av-brunt-1.538239>.

<sup>147</sup> Marius Lien, «Et skip er lastet med kjærlighet,» *Morgenbladet*, 01.11, 2019, <https://morgenbladet.no/kultur/2019/11/et-skip-er-lastet-med-kjaerlighet>.

<sup>148</sup> Ando Woltmann, «Avantgarden lever!,» *Morgenbladet*, 17.12, 2019, <https://morgenbladet.no/kultur/2019/12/avantgarden-lever>.

eurodance-danseband»<sup>149</sup> er det tydelig at bandet har valgt å operere innen en sjanger utenfor et standardisert kommersielt område.

18. februar 2019 poster Karpe et bilde på Instagram med bilder av noen perler. Samme dag kommer det bilder av 90-talls SAS-fly, bilder av prinsesse Diana og Dodi Al-Fayed samt mye forskjellig uten beskrivelse. For fansen vekker dette interesse, men ingen vet helt hva dette betyr. Det hele er en mystikk, ingen vet kontekst. 22. februar 2019 kommer albumet *SAS PLUS / SAS PUSSY*. Altså, bare etter noen dager med det som virker som tilfeldige bildeoppsett. Sammen med albumet kommer også en nettside med tekstforklaring.<sup>150</sup> Her kan tilhengerne til duoen bruke tid på å dykke inn i deres univers. Et univers hvor det viser seg at Instagram-bildene er tekstreferanser. Fansen er ivrige, og her krever Karpe mye av sine tilhengere. Samtidig står musikken fint alene uten et dypdykk i hva konseptet er. Uansett om man er stor tilhenger av Karpe eller ikke, må du sette av masse tid til dette. I en musikkbransje hvor låter er tilpasset streaming-formatet med låter på tre minutter, er dette albumet en hel fil på 29 minutter og 47 sekunder. Noe duoen selv kaller et «rap-hørspill.» Det er altså ikke mulig å hoppe fra spor til spor, man blir tvunget til å høre albumet sammenhengende, ikke ulikt kassetformatet. Dette har altså lytterne tatt til seg, og over ett år etter at albumet ble sluppet har albumet 11 427 220 strømminger på Spotify alene.<sup>151</sup> Å utfordre det generiske pop-formatet slik Karpe gjør på *SAS PLUS / SAS PUSSY*, er vågalt. I en promoteringssammenheng gir dette duoen utradisjonelle veivalg.

I *SAS PLUS / SAS PUSSY* finnes flere utenom-musikalske elementer som underbygger musikken, og som er med på å fortelle fortellingen som ligger i budskapet. I alt fra album-coveret til gjennomføring, innspilling og tekstlig materiale vil Karpe opptre utenfor normalen, men innenfor sitt narrativ. Albumet dreier seg om å reise på første klasse, og i tillegg skamme seg litt over det. Mathias Rødahl i *Dagbladet* skriver at: «I sentrum for det hele står klassereisen – både deres egen og foreldrenes. Fra hest og kjerre på landsbygda i India, til Audi A4 på Skedsmokorset. Fra unge amatør-rappere med en drøm, til Norges mest ettertraktede og best betalte stjerner.»<sup>152</sup> Videre er det narrativet Rødahl tar for seg, og ikke direkte musikalske virkemidler. Konseptet, Karpe sitt narrativ om å vokse opp utenfor helnorske referanser. I dette albumet finnes det referanser hentet fra både arabisk og indisk kultur, flettet sammen med det norske. Et slags forsøk på å forene. Norsk ungdom har ikke nødvendigvis en kulturell, norsk hverdag. På denne måten smeltes referansene sammen og skaper et inkluderende miljø blant Karpe sine lyttere. Om Karpe selv er beskjedne i tanken om at dette kan tenkes på som et samfunnsoppdrag er uansett forståelig, da kunsten for deres del skal være i fokus.

I Karpe sitt musikalske produkt eksisterer konseptet også innenfor musikalske virkemidler. Siden albumet kun inneholder ett langt lydspor, finnes det allikevel overganger mellom sangene innenfor sporet. Her finner man kontentum og diverse hverdagslige lydspor. I overgangen som heter «نودي الغايد 12:16» forklarer produsent Thomas Kongshavn at:

---

<sup>149</sup> Tony Norgaard, «Utfordrer selvinnsikten med uironisk, naiv og banal eurodance-danseband,» *Subjekt*, 25.11, 2019, <https://subjekt.no/2019/11/25/utfordrer-selvinnsikten-med-uironisk-naiv-og-banal-eurodance-danseband/>.

<sup>150</sup> Patel et al., «SAS PLUS / SAS PUSSY,» 2019, <https://sasplussaspussy.no/tekst>.

<sup>151</sup> Spotify, «Streamingtall for SAS PLUS / SAS PUSSY,» 2020.

<https://open.spotify.com/artist/3X23gpg1vPacr0hBARyxtN?si=arslKoYqQLqIMJXxEBZiKQ>.

<sup>152</sup> Mathias Rødahl, «Karpe på første klasse,» *Dagbladet*, 21.02, 2019, <https://www.dagbladet.no/kultur/karpe-pa-forste-klasse/70794814>.

Magdi hadde lyst til å høre faren snakke litt om Dodi og Diana, og hvordan han ser på det. For faren til Magdi var journalist. Så ringte vi han og tok opp hele samtalen. Her er det han sa til dem [i 'دودي الفايد' 12:16'] om Dodi og Diana. Bare at det er på arabisk, for de snakker på arabisk. Magdi og faren snakker på arabisk sammen, ikke norsk. Her fikk vi også en idé om å prøve å få øret ditt til å jobbe to steder samtidig, men velge hva du lytter på. Jeg tror veldig mange norske som ikke skjønner arabisk går til den norske stemmen, så blir det andre bare bakgrunnsstøy. Folk som kan arabisk, går til det arabiske.<sup>153</sup>

Dette stadige bytte mellom norsk og arabisk befester budskapet, dette på en veldig konkret måte. Rent tydelige, kun musikalske skildringer er vanskelig å finne i anmeldelser av platen. Journalisten prøver først og fremst å forstå narrativet, i noe som nesten kan minne om et «think piece.» Plutselig eksisterer ikke spørsmålene like tydelig om musikken er bra eller ikke, men heller hva det er Karpe mener med musikken sin. I denne iveren etter å få frem budskapet, forsterkes det altså av journalisten som dykker inn i den verden Karpe proklamerer. Marianne Lein Moe i *iTromsø, feedback* skriver at:

I løpet av reisen med 'SAS Plus/SAS Pussy' stifter vi bekjentskap med Muna al-Hussein, den britiske kvinnen som giftet seg med kongen av Jordan. Også Farouk Al-Kasim nevnes. Den irakiskfødte geologen, som er slått til ridder og som har betydd enormt for norsk oljeproduksjon. Personen som det likevel refereres aller mest til er egypteren Dodi Al-Fayed, kjæresten til prinsesse Diana, som mistet livet sammen med henne i en tunnel i Paris i 1997.<sup>154</sup>

Videre beskriver Patel at Dodi Al-Fayed er som selve symbolet på klassereise. Han forteller at enhver rap-duo må finne sitt ikon. På samme måte som at dette kunne vært en dop-langer fra Miami, så måtte Karpe finne sin versjon av en slik mytologisk historie. Dette ble Al-Fayed, siden han på en måte kunne være symbolet for hva duoen står for. Videre forklarer han at: «Vi syntes det var litt fresh at han ikke virket som verdens mest sympatiske fyr. Det var ekstra gøy – at han var litt klyse. Faren kjøpte Harrods og de var ekle arabere. Men han fikk prinsessa, og han tok den litt for langt.»<sup>155</sup> Der andre bruker gjengleder, brukte altså Karpe Al-Fayed. Dette for å komplettere narrativet, gi det liv og koble det til historien som skaper en ny historie for samtiden. Denne brukes av Al-Fayed som ikon, binder historien og bygger et luksusperspektiv. Patel forklarer at den norske luksusen er å fly med SAS pluss, at man får litt mere benplass og litt mer kaffe. At det er litt flaut, og at andre tenker «hvorfør sitter du egentlig her?»

Karpe sine tetteste følgere var tidlige på å tenke seg til det nye konseptet. Med de første instagram-bildene i promoteringen av dette albumet oppsto det myter og prat. Siden Karpe har sin historie, og til en viss grad har skaffet seg en definisjonsmakt begynte folk å konspirere. De prøvde å skape sine tolkninger av bildene som ble lagt ut, og i det hele tatt skjønne hva det var duoen gjorde, om det i det hele tatt var ny musikk som skulle

---

<sup>153</sup> NRK, redaksjonen. *Menneskene bak musikken*, «Karpe – SAS PLUS / SAS PUSSY,» NRK, 2019. <https://tv.nrk.no/serie/menneskene-bak-musikken/2019/MYNR27000519/avspiller>.

<sup>154</sup> Marianne Lein Moe, «Tar av med SAS Plus-hørspillet.» 01.03.2020. <https://www.itromso.no/feedback/anmeldelser/2019/03/01/Tar-av-med-SAS-Plus-h%C3%B8respillet-18573931.ece>

<sup>155</sup> Patel, intervju.



komme ut. VG sier at «fansen til Karpe holder nesten ikke ut – 17 bilder på to dager,»<sup>156</sup> videre undrer de seg over hva dette skal bety og har i den forbindelse spurt to de kaller «blodfans» til å spå dette. Slik skapes forventning, og med dette vet Karpe at deres følgere er villige til å ta narrativet til seg. I denne prosessen av forventninger topper Karpe det hele med å gjøre musikken mindre tilgjengelig ved å legge ut musikken som en egen fil. Produsenten Kongshavn sier at: «Vi tenkte mye på hvordan vi skulle få dagens ungdom til å lytte på musikk slik vi gjør. Utfordringen er jo oppmerksomheten til dagens musikklyttere. Hvordan høre på musikken lengre enn tre minutter uten å bytte låt? Det er der vi liker dette pølseformatet/denne hele fila.»<sup>157</sup> De tvinger altså med dette å la lytteren høre hele albumet, et album de selv kaller et rap-hørespill. Sammen med definisjonsmakten duoen har fått, vil altså deres sjangergruppe høre dette, de vil at Karpe utfordrer, noe som også virker viktig for duoen selv. Patel forklarer at de som en større aktør, må vise de som kommer etter at det populære formatet nødvendigvis ikke trenger å være det riktige. De vil lage et nytt spillerom for å utvide hva som skal være gjeldende.<sup>158</sup> Dette går også under definisjonsmakt, men mer som innenfor det rent musikalske annet enn å være samfunnsgjeldende.

## Holdning og underholdning

Beglomeg sine lyttere er å finne på kunstscenen, mer abstrakte områder og kunstscener. Dette kan reflekteres gjennom valg av konsertscener bandet spilte på i 2019 i forbindelse med albumslipp. De startet av det hele med å spille under Hennie Onstad Kunstsenter sin dada-kabaret 23.11.2019 med påfølgende plateslipp-konsert på Ingensteds 21.12.2019. Opptreden under dada-kabareten endte med å vinne osloprisen til *Natt & Dag* for «Årets beste live».<sup>159</sup> Konseptet for denne utstillingen var «The Great Monster Dada Show,» hvor museet selv sier «dada er anti-kunst, en motbevegelse som oppsto for 100 år siden.»<sup>160</sup> Videre forklarer museet at «dada» fortsatt har betydning for måten vi tenker på kunst i dag. Selv om Beglomeg ikke er kreditert som en del av kunstnerne, spilte de på åpningen i en kontekst av andre artister som Marthe Ramm Fortun (performance) og Morten Qvenild (jazzpianist). Uten tvil er dette med på å påvirke hvordan Beglomeg sitt publikum skal tenke om bandet, at dette har en større dybde enn den konkrete musikalske teksten.

Ved å være på toppen av plakaten til Hennie Onstad Kunstsenter sin dada-kabaret appellerer altså bandet til sin sjangergruppe på en måte som møter forventningene. På samme måte viser bandet at de tar avstand fra en standardisert kommersiell promoteringsplan. Hauger sier han mener at bandet i det hele tatt er kommersielle kun ved å gi ut musikk i det hele tatt. På denne måten støtter han seg under Keith Negus sitt argument om at musikken produserer industrien og industrien produserer musikken.<sup>161</sup> Videre fortsetter Hauger med at bandet selger musikken sin, men på egne premisser, han mener de gjør ting plateselskaper ikke vil anbefale. Selv om dette virker utenfor det rutinemessige, virker plateselskapet å være med på tonene. Siden de i sin beskrivelse av bandet fortsetter i narrativets ånd «men i bunn er det troen på kjærligheten som driver

---

<sup>156</sup> VGTV, «Mystiske innlegg får fansen til å spekulere,» VG, 19.02.2019, <https://www.vgtv.no/video/171497/mystiske-innlegg-faar-fansen-til-aa-spekulere>.

<sup>157</sup> NRK, redaksjonen. *Menneskene bak musikken*.

<sup>158</sup> Patel, intervju.

<sup>159</sup> Redaksjonen Natt & Dag, «Her er vinnerne av Osloprisen 2019,» *Natt & Dag*, 03.02.2020, <https://nattogdag.no/2020/02/vinnerne-osloprisen-2019/>.

<sup>160</sup> «The Great Monster Dada Show,» 2019, <https://www.hok.no/utstillinger/the-great-monster-dada-show-2>.

<sup>161</sup> Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*, 14

oss – enten det er naturlig, ekstatisk eller det nødvendige grunnlaget for et godt liv.»<sup>162</sup> Det er ikke salgssetningene som driver beskrivelsen, men følelsen av at publikum kan få ta del i et større konsept. Hauger sier så videre at han gjerne vil ha en følgerskare, slik at det kommer folk på konserter.<sup>163</sup> Videre tilfører han at de to konsertene for 2019 ble utsolgt, og at disse grepene har fungert ovenfor deres publikum. Dette kan man også se i kontekst av bandets lokale forankring.

Uansett hvilken konkluderende del man kan skape seg rundt idéen om «€,» virker det så åpent og tilbøyelig at Hollywood-setningen om hva den skal bety for samfunnet blir ensbetydende med flere områder som rører ved hverdagen. Med dette blir musikken også fungerende i kontekst av å være et åpent menneske, stole på seg selv og at den individuelle stemmen for fellesskapet dreier seg rundt kjærlighet. Bandet er samlende og inkluderende, selv om for enkeltes lyttografi kan de føles utilgjengelige.

I midten av det som for Karpe sin del dreier seg om å ta standpunkt for egne politiske holdninger, er dette også en meningsbærende kamp for hvilke lyttere de tilegner seg. Duoen er fortsatt populære, sett bort i fra deres møte med Fpu og Frp som jeg skal gå nærmere inn på senere. Ved å være tydelige i sin sak, forsterker de også sitt narrativ som de fortsetter å utvikle via personlighet. Denne endringsprosessen skyter for alvor fart i forbindelse med utgivelsen av *Heisann Montebello* (2016). For populærkulturen, og i populærmedia impregneres albumet inn i folkets lyttografi, dette sammen med å få to *NRK P3 Gull*-priser og to *Spellemann*-priser: «beste artist» innen sin sjanger, i tillegg «årets album.» Med denne platen eksisterer samfunnskritikk, i sammenheng med videre kritikk av Frp og nå mer spesifikt mot daværende justisminister Anders Anundsen. Karpe virker likevel å være mer bevisst rundt budskapet, og kritikken vekker ikke samme interessen som tidligere, i tillegg til at budskapet om en fremtid for ungdommer med innvandringsbakgrunn eksisterer og blir proklamert. Patel kommer med kritikken i kontekst av flyktningskrise og at asylbarn blir sendt hjem, hvor han legger til:

Men hvis låten vår får folk til å tenke over disse tingene har vi gjort vår samfunnsoppgave. Så da er det helt naturlig for meg å henvende meg til Anders Anundsen, og si at hvis ikke flere får sitte i den båten jeg fikk sitte i – da foreldrene mine kom til Norge og fikk den sjansen de fikk, og jeg fikk ende opp i Karpe Diem – føler jeg meg ikke så komfortabel med den flotte posisjonen vi har fått.<sup>164</sup>

Budskapet føles ekte, og de tydelige strømningene bandet sender gjennom ungdomskulturen er så fantastisk appellerende. Uten å gå for mye inn på det, er det hele snakk om å skape en plass og en tydelig fremtid for innvandringsungdom. Bandet står for en tydelig forandring. Denne innvandrer-futurismen føles nødvendig i en polarisert samtid.

At Karpe sin posisjon er preget av at de hadde en gjeldende stemme for en hel generasjon i en tung tid, er selvfølgelig et bærende argument for sjangergruppens tillitt til artisten, og er noe som forklares senere i kapitlet. Om artisten i så måte har fargelagt og preget tiden, vil da også deres politiske budskap bære realitet. Karpe leker

---

<sup>162</sup> Fysisk Format. «Beglomez – 'Elske Livet Fantastisk' ute nå.» 2019.

<sup>163</sup> Hauger, intervju.

<sup>164</sup> Thomas Talseth, «Karpe Diem angriper Anders Anundsen: «Din feiging», "VG, 05.11, 2015, <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/kk97L/karpe-diem-angriper-anders-anundsen-din-feiging>.

seg med samtiden, og er fra en generasjon som Patel selv mener gjør det vanskelig å alltid skulle være moralsk bærende for en generasjon. Med albumet *Heisann montebello!* eksisterer det uttrykk som setter Karpe til ansvar om å endre foreldregenerasjonen. På spørsmål om dette er noe de vil, svarer Patel at:

Ja, jeg vil det. Det er litt forvirrende for oss det der. Mange av disse barna er jo selv ganske prektige. Når vi for eksempel sier sånn 'fuck isbjørner! Hvis de dør, og blir gule og ekle og sånn.' Om man sier det, noe jeg selv som barn ville tolket som 'haha,' ville ungdom nå reagert med sjokk. Jeg tenker Karpe og Cezinando-fans er veldig ansvarlige. Selv om jeg tror Cez [Cezinando] vet dette bedre, han har mer taket på det der. Vi kjøper is og godteri, hva sa vi nå liksom?<sup>165</sup>

Med dette blir altså Karpe stående i et generasjons-gap, vel vitende om hva deres fans vil ha. Duoen har ofte som formål å sjokkere, og på denne måten har det i enkelte tilfeller endt med krass kritikk, og igjen formet duoen som provoserende. Ofte bare fordi mediedekningen er såpass kraftig, ikke nødvendigvis fordi de er provoserende ovenfor sine lyttere som henger med på den interne sjargongen.

Karpe sin posisjon i media har ført til en massiv tilhengerskare, noe som har ført til at de allerede har kommet ut med neste prosjekt som er 10 konserter i Oslo Spektrum. Suksessen med *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden* førte til utsolgt Spektrum for duoen i 2013. Med *Heisann montebello!* (2016) hadde de tre utsolgte konserter samme sted. Sistnevnte endte i kinofilmen *Adjø montebello* (2017).<sup>166</sup> Et salgsløp som gir bandet et rykte som et kommersielt vellykket prosjekt. Såpass at *Finansavisen* får interesse av å skrive om duoen, med overskriften «Dro inn over 40 mill. på en time.»<sup>167</sup> Karpe blir altså rammsatt som både rike og vellykkede. Godt i tråd med deres narrativ, og deres tanke om Dodi Al-Fayed som ikon på *SAS PLUS / SAS PUSSY*. Duoens narrativ er ikke bare eksisterende på ett album, men fungerer som en gjennomgående effekt av bandets musikalske virke. Holen utdyper med at:

*Heisann Montebello* befester Karpes status som ett av Norges mest nyskapende og kontroversielle band, bestående av to artister og multimediale kunstnere som med hjelp fra et bredt felt samarbeidspartnere klarer å nå sine mål, uten å inngå kunstneriske kompromisser. Det er holdning og underholdning i ett.<sup>168</sup>

Bandet får altså et rykte som klarer å smelte sammen bandets kreativitet og kommersialitet. Det å tenke stort og tenke annerledes blir på flere områder duoens varemerke. Karpe sine konserter i Oslo Spektrum 2016 var egentlig ment som en konsert. Som et stikk mot å skape overskrifter forklarer Patel at å gjøre en konsert i Spektrum ikke er en nyhetssak i seg selv. De hadde gjort det en gang før, og flere andre norske band hadde gjort det. Abdelmaguid forslår at de må gjøre tre konserter. Patel forklarer så at Abdelmaguid sier at «hvis vi går ut med en til [konsert i Spektrum] så kommer ingen til å skrive om det. Men om vi gjør tre så er det hinsides! Da er det

---

<sup>165</sup> Patel, intervju.

<sup>166</sup> Hentet fra Øyvind Holen sin «Nye hiphop-hoder»: «Thea Hvistendahls Adjø Montebello, en miks av konsertfilm, fiksjonsfilm og musikkvideo, selger i november 2017 10 000 billetter på ett døgn, bare i Oslo. Det er mer enn Star Wars: The Last Jedi selger på seks dager.»

<sup>167</sup> Christian Høst, «Dro inn over 40 mill. på én time,» *Finansavisen*, 08.12, 2019, <https://finansavisen.no/nyheter/uteliv/2019/12/06/7480036/karpe-havet-inn-over-40-millioner-pa-en-time>.

<sup>168</sup> Holen, *Nye hiphop-hoder - hvordan Karpe Diem og generasjon 1984 tok en undergrunnskultur til pophimmelen - og endret Norge på veien*, 49-50.

galskap! Det blir ikke slik at pressen føler de reklamerer, de må opplyse om at en norsk mellomstor minusbedrift tar risken. Det er journalistikk.»<sup>169</sup> Godt planlagt løp til å skape overskrifter og kontrovers, rundt en svært kommersiell side av rap-duoen. Patel legger til at en slik type promotering er tvetydig, fordi ingen magasin vil være reklameplakat. Men, «hvis det er ute av proporsjoner, eller risken i det er at de går konkurs og er gjeldsslaver resten av livet, så er det jo interessant for alle.» Hele historien blir konstruert og satt inn i noe som er større enn duoen selv, og med rette fører til at mediebildet og søkelyset vrir seg mot duoen. Det er reklame, det er risikabelt og det er underholdning. Her skapes et tydelig bindeledd til Adorno og Horkheimer sin forståelse via Keith Negus, om at all musikk har kommersielle hensikter.<sup>170</sup> Som et tillegg blir det kommersielle også en del av narrativet til Karpe. Selve historien til Karpe flettes sammen med deres narrativ, hvor lytteren og det som kalles «fans» blir en del av prosjektet. Suksess blir med dette en familiær del, og kan med rette bakes inn i forventningen som ligger i bandets uttrykk. At Beglomeg ikke er kommersielle kan heller ikke sies, siden de har et fokus på å selge billetter. Denne dualiteten i disse to musikalske prosjektene er eksisterende, og det fører på begge sine måter at bandene når sin målgruppe.

Det var tidlig usikkert om jeg ville ha med noe om kjønn og Beglomeg i oppgaven, og i beskrivelsen av mediebildet bandet har opparbeidet seg. Det føles naturlig å ta opp temaet kjønn når det kommer til dette bandet, men måten å gripe det på føles vanskelig. Bandet består av 6 menn og 1 kvinne, hvordan kan kjønn være relevant? På samme måte skal det ikke være nødvendig å trekke tema inn kun fordi en person i bandet er kvinne. Uansett beveger dette bandet, og det er tydelig at det eksisterer bevisste standpunkt når det gjelder bandets mediebilde og kjønn. Standpunktet er bare det at man ikke skal gjøre det til en greie, men allerede her er det tatt standpunkt og det føles som en nødvendighet å bake det inn i forståelsen av rammesettingen som eksisterer. Utgangspunktet for diskursen er gjort via Frivold, som spiller trompet i bandet. I tillegg til dette er hun et fjes man ofte møter i flere band på Oslo sin musikkscene. Hun har også de siste 5 årene vært aktiv talsperson for transkjønnede personer, og ved å befinne seg midt i den feministiske debatten innehar hun synspunkter rundt feltet som føles bærende for forståelsen av bandets fullkommenhet.

Frivold beskriver at tanken om kjønn oppleves viktig for bandmedlemmene, men at dette innebærer å ikke gjøre et stort nummer ut av det for media. På generell basis har bandet ofte benyttet seg av kvinnelige teknikere, men rent konseptuelt eksisterer det også en kontrasterende realitet mellom det feminine og maskuline. Hun utdyper at «selve ønsket om universell glede, er en spirituell reise. Det kan oppfattes uvanlig at gutter tar for seg dette på en så naivistisk måte som i Beglomeg.»<sup>171</sup> Hun forteller også at i låten «Jeg er et liv» på *Elske livet fantastisk* kan vokalen oppleves mer feminin enn maskulin, at stemmen nødvendigvis ikke oppfattes kjønnnet ei heller det tekstlige med «hvert nakne bryst jeg ser,» som også kan inneha lesbiske konnotasjoner eller estetisk nytelse. Videre forteller hun at man skal lete en stund før man finner konkrete grep som eksisterer med en stor baktanke rundt kjønn og kjønnsdebatt. Annet enn tekstomgjøring i «Slå ring,» hvor de har endret den fra «slå ring om hverandre, slå ring om hver bror,» til «slå ring om hverandre, hver søster og bror.» Det er denne underliggende pulsen på å endre

---

<sup>169</sup> Patel, intervju.

<sup>170</sup> Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*, 22.

<sup>171</sup> Håkon Kvam, «Intervju: Ingrid Frivold,» intervju av Håkon Kvam, 14.11.2020.

samfunnets tankegang om kjønn som er spennende, og hvordan den tar plass i narrativet uten å være selvsagt eller påtrengende: eller i det hele tatt fornemt i ord.

«Utopien er jo at man skal ha et kjønnsnøytralt samfunn» forteller Frivold. Samtidig som hun påpeker at det er 6 menn i bandet, og at ingen majoritetsgruppe klarer å sette seg inn hvordan det er for en minoritet uten å bli fortalt hvordan. Sammen med dette balanser bandet på en linje hvor de uoppfordret starter debatten, mer i måten å kle seg på og måten å være på. Bandet fungerer som en helhet, hvor Frivold legger til at de er «en reindyrkelse av den individuelle ekstremiteten.» Individualiteten virker å være den gjennomgående uniformen som kreerer helheten. Enten om det er perkusjonisten Christian Næss sin bruk av kjoler under konsertene eller om det er i Hauger sin ekstreme væremåte. Det må uansett komme fra noe ekte, og på denne måten blir det en del av musikken. Her legger Frivold til:

Hadde det vært en gag eller ironi for Christian hadde jeg ikke godtatt det. I alle fall hadde det slått i hjel hele budskapet. Litt som «Jeg er et liv,» hadde den blitt gjort med et snev av ironi hadde hele greien stupt. Det samme hadde det vært med Christian sine kjoler. Om det hadde vært en gag eller ironi for han så hadde det ikke funket og vi hadde ikke tillatt han å gjøre det.<sup>172</sup>

I bandet, blant guttene og håpet om et kjønnsnøytralt samfunn, ser Frivold på seg selv som den feminine rollen i bandet, og er på den måten også den visuelle delen i resepsjonen av Beglomeg i proklameringsen av dette budskapet. Dette fargelegger Maria Laland Ekli i *Blikk* om Frivold og bandets seanse under Spellemannprisen:

Som en kritthvit Grace Jones åler hun seg rundt i spotlighten, flekker tenner og gaper over den overdimensjonerte munnharpa. Magen er bar, hodet elegant tildekket, og det tungt sminka blikket vet nøyaktig hvor kamera befinner seg. I løpet av 40 sekunder har hele Norge lagt merke til henne.<sup>173</sup>

Det er ikke bare i utseende at Frivold ser på seg selv som en feminin part av bandet, men også i måten hun agerer. Musikken har ingen helt konkret budskap til dette, men kan tolkes slik. På denne måten blir det vanskelig å holde kontroll på hvordan journalistene griper debatten rundt transkjønnede. I flere tilfeller føles det som om journalistene ikke ser alvorret, men uansett er det musikken som er i fokus hos Frivold, og hun påpeker at «hver gang vi blir intervjuet eller noe rundt dette så skal vi ikke snakke om at jeg er transseksuell. Om det blir nevnt, så er det på journalistens kappe.» Dette utfordrer samfunnet, men gjør det igjen vanskelig for Beglomeg å kontrollere, uten en spesielt skreddersydd promoteringsplan hvor ting skjer litt mer tilfeldig.

Frivold beskriver at hun i starten, etter å ha kommet ut som transseksuell, ble kontaktet av flere journalister som ville skrive om henne. Hun ønsket ikke å gjøre det, blande sitt musikalske virke og denne personlige historien, hun ønsket å være musikeren. Med tiden har hun tatt steget, og er aktiv i debatten til inspirasjon for flere. Selv om Beglomeg som band ikke ønsker et fokus på kjønnsdebatten eller forsterke Frivold sin historie utad, har dette uansett vært noe media har tatt opp på egen hånd. I en slik setting blir Frivold

---

<sup>172</sup> Frivold, intervju.

<sup>173</sup> Marie Laland Ekli, «Beglo henne!», *Blikk*, 14.08, 2018, <https://blikk.no/beglomeg-ingrid-frivold-intervju/beglo-henne/145686>.

tidvis umyndiggjort. Januar 2016 blir hun intervjuet av *Drammens Tidene*. Dette intervjuet dreide seg om at hun var nominert til Spellemannprisen – som en lokal musiker som gjør det godt på nasjonalt plan. Dette var hovedfokus, og grunnen til intervjuet. Overskriften på artikkelen i trykk ble «Gikk fra mann til kvinne.» Hvor ingressen fortsetter: «I kveld kan Ingrid Frivold fra Røyken og resten av bandet i Beglomeg ta en Spellemannpris. Les historien om Ingrid som gikk fra mann til kvinne.» Selvfølgelig ble det pratet om kjønn i intervjuet, men Frivold beskriver det mer som en mindre del av samtaleemnet. At det blir løftet frem på en slik måte var hun ikke klar over, og med mye forberedelser denne uken fikk hun ikke korrigert det før det kom på trykk. Umyndiggjøringen her er sterk, og det fargelegger selvfølgelig hvordan publikum tenker på musikken. Bandet som helhet har valgt å ikke uttale seg mye om kjønn, men media presser det frem fordi det ligger gode muligheter for å høyne lesertallet der. Den utopiske tanken om et kjønnsnøytralt samfunn blir i denne proklameringsen en større utopi enn bandet ønsker seg i sitt budskap – hvor menneskets kjønn kommer foran musikken.

Med umyndiggjøringen Beglomeg, og i dette tilfellet Frivold blir gjenstand til oppi dette, så settes uansett temaet på agendaen. Ofte dessverre av mer uheldige hendelser slik som i *Drammens Tidene*, men det har også skjedd via *NRK*. Beglomeg coverer en fotballsang i forbindelse med cupfinalen dette året, noe Knut Schreiner trekker frem i radioprogrammet *Ytring*. Datoen er 20. november, og noe Schreiner ikke virker å være helt klar over er at dette er minnedag for transseksuelle som har dødd til ofre for hatkriminalitet. I denne sendingen sier han at «årets coverlåt er smart og elegant patriotisme, fremført av det kontroversielle bandet Beglomeg, som blant annet har en transperson i besetningen.»<sup>174</sup> Rammen for dette utsagnet hadde vært noe annet om dagen hadde blitt tatt i betraktning, i stedet virker det nesten som om Schreiner mener det er kontroversielt at noen er transseksuell. Det eksisterer ikke respekt i utsagnet. På denne måten får Beglomeg debatten inn i offentligheten, selv om det for deres del kun handler om musikken og det utopiske budskapet. Frivold forteller også dette til *Blikk*, at «jeg ville ikke være transpersonen som også er musiker. Jeg ville ha musiker-stempelet på plass først.» Noe hun har lykkes i, men som media utfordrer henne på.

## Artistens gjenspeiling i mediebildet

November 2019 kom Beglomeg sitt andre album *Elske livet fantastisk*. Et skiftende landskap for bandet, men fortsatt en forankring i det de kaller eurohåp. Her eksisterer et større fokus på det litterære narrative til bandet, og derav en sterkere tydeliggjøring av hva bandet vil lytteren skal dykke inn i. Bandet drar lytteren inn i tematikken «kjærlighet,» og lar poesien være en ledende faktor for hvordan lytteren skal gripe materien og ta til seg konseptet. I representasjonen fra deres plateselskap legger de i tillegg vekt på hvordan tittelen på platen skal uttales, samt hvordan den skal tenkes. Føringerne er mange, og de setter sitt preg på lytterens oppfatning. Samtidig er det også informasjon til journalistene som til slutt skal være galleriet for platen.<sup>175</sup> Ved å bygge opp slike føringer, legger man ord i pennen hos journalisten som fargelegger musikken publikum skal høre. På denne måten tar bandet kontroll i representasjonen, og skaper diskurser utenfor musikken, men innenfor musikken. Ordvalgene hos bandet, musikalske

---

<sup>174</sup> Knut Schreiner, *Ytring*, november 2016, [https://radio.nrk.no/serie/ytring/sesong/201611/NMAG06004716?fbclid=IwAR1U\\_vPrQaTIRe2s\\_EjtLnFtXkqIBxYhgYfZUzXY9-aHBMnLQX6V2GQzyGA](https://radio.nrk.no/serie/ytring/sesong/201611/NMAG06004716?fbclid=IwAR1U_vPrQaTIRe2s_EjtLnFtXkqIBxYhgYfZUzXY9-aHBMnLQX6V2GQzyGA).

<sup>175</sup> Fysisk Format. «Beglomeg – 'Elske Livet Fantastisk' ute nå.» 2019. <http://www.fysiskformat.no/news/beglomeg-ute-na>.

referanser, utenom-musikalske referanser og metaforer. Alt dette ender i å bli det fullstendige musikalske resultatet. Man er her vitne til hvordan samtiden bruker musikken og hvordan samtiden tolker musikken. Hvordan journalisten fargelegger og kontekstualiserer musikken blir på så måte en del av det ferdigstilte musikalske objektet. Det blir ikke lenger ikke-musikalske elementer, men det flyter over i hverandre – hvor hver bit både tekstlig, kulturelt og rent musikalsk blir resultat for tolkning.

I *Natt & Dag* oktober/november 2019 ble det trykt en artikkel skrevet av Begloemg selv. Denne artikkelen er en promotering for deres nyeste album, og bandet kommenterer det spor for spor. Her har bandet full kontroll, og kan ikke påvirkes av journalister. Artikkelen er full av sitater, innbundet i referanser og analogier som beskriver musikken. Man får et innblikk i hvor musikken kommer fra, uten at bildet blir forstyrret. Samtidig mister man helt utside-perspektivet, siden ikke er noen eksterne som skriver i artikkelen. På denne måten kan bandet fritt uttrykke seg rundt musikken og plassere seg selv. Her beskriver de sin egen musikk på en måte veldig likt journalister som har anmeldt albumet i etterkant. Her kommer de med beskrivelser som:

er ment til å sende til å sende lytteren ut i space, ikke sant. Dette er tilsynelatende spliffrykendes hvitmannsgospel og liksompsykedelia fra rundt '96/'97 bare at med mer 80's Stones live fra stadion i kjøkken-cdspilleren og en noe dyrere og sentralt stimulerende saksofon.<sup>176</sup>

Diskusjonen flyter internt i bandet om hva musikken er for noe «men jeg hører denne som en eurohåp-crossover-låt, altså.» Videre kommer et annet bandmedlem og mener «låten er pur eurohåp. En eneste lang gitarsolo i Ole Ivars' «Risa»-stil.» Noe som skal fortelle lytteren noe, og man forholder seg til bandets interne referanse-spilleliste stemmer dette godt. Videre kommer de med uttalelser som: «positivt sidrumpet powerprog» og at musikken er «en seremoni som tar oss hele veien fra den usikre, isolerte, selvbevisste lengselen til uhemmet dans, fri fra roller, masker, identitet og bagasje.» Altså, tanken om kjønn og utopien om et kjønnsløst samfunn, uten å virke usexy. Det er spennende å lese bandet benytte sitt helt egne språk om musikk, her hvor Hauger skriver at: «jeg prøvde å lage ekte eurohåp med denne og det ble i alle fall en crossover eurohåp/dance-låt. U96 bare at med gitar.» Som leser blir man dratt inn i deres narrativ, full av et nytt musikalsk univers. «Et brudd i lydbilde og struktur som symboliserer livets uforutsigbarhet. For selv i vår evige søken etter å rendyrke oss som kulturelle vesener, blir vi stadig minnet på at vi, i større grad enn vi ønsker, har naturen i oss.» Noe som kan settes i tråd med artikkelen fra *Morgenbladet* hvor Christian Næss også legger til at bandet er et motsvar til Elon Musk sitt Neuralink-prosjekt, hvor man skal forbedre hjernen med teknologi. Beglomeg vil kaste menneskeligheten inn i algoritmene.<sup>177</sup> Denne kommunikasjonen er såpass gjennomsyret og tydelig, at det er lett for journalister å skrive om. Hver setning kan fungere som overskrift i en artikkel, og er med på å forsterke det musikalske. I tillegg er de musikalske referansene såpass på plass, at de i seg selv fungerer som en avis-sak for å vekke interesse rundt deres musikk.

Bandet forteller hva journalisten skal skrive, hvilket språk som utleveres og hva deres publikum vil ha, snarere at Beglomeg konstruerer en virkelighet lytteren må ta hensyn til

---

<sup>176</sup> Redaksjonen *Natt & Dag*, «Elske livet fantastisk - spor for spor,» *Natt&Dag*, Oktober/November, 2019.

<sup>177</sup> Lien, «Et skip er lastet med kjærlighet.»

uansett om hen vil eller ikke. Bandets narrativ har fungert hele veien, og skapt et språk blant journalistene som dreier seg rundt musikkens tekstualitet og musikken som helhet. Narrativet har skapt undring og diskurs rundt hvordan populærmusikken skal fungere. Ando Woltmann skrev i sin anmeldelse av konserten på Hennie Onstad at «bransjemålestokkord som 'utenlandssatsing' og 'kommersielt gjennombrudd' eksisterer ikke i dette universet.»<sup>178</sup> På denne måten frasier journalisten at dette prosjektet også dreier seg om promotering, og at man uansett sjanger eller musikalske mål har behov for selvpromotering. Her eksisterer dikotomien til høyeste rang, og underbyggelsen av en stadig opposisjonell gjeng bekreftes. Videre fortsetter han med at de er «delvis musikalske genier, dels spilloppmakere og dels skolerevyband.» Kontrastene florerer, til narrativets vinning. I *Subjekt* skriver Tony Norgaard følgende om starten på *Elske livet fantastisk*: «Hvordan lar jeg det passere? En så banal og substansløs linje. Er en så naiv virkelighetsoppfatning egentlig lov å synge?»<sup>179</sup> Han fortsetter videre med at anmeldere har en tendens til å gi god respons til plater som dette, i frykt for å ikke henge med og forstå seg på «greia,» hvorpå han som anmelder avslutter med «Men 'Elske livet fantastisk' er vanskelig å ikke elske.» I samme anmeldelse er det mulig å spore referansene Beglomeg selv har brukt til å beskrive musikken sin med, som «70-talls prog som Pink Floyd,» «eneste lang dansebandinstrumental,» «storslått 80tallspakke» og «sexy saksofon.» Dette binder på flere måter prosjektet sammen, og fullfører tanken om artistens påvirkning på journalistens ord. I tillegg eksisterer det lite egne analogier, anmeldelsen forholder seg til bandets narrativ. Her hvor musikken til stadighet blir beskrevet som «skal ikke dette egentlig være harry?» Ved slike utsagn sier Hauger at dette bare blir bekreftende for universet, «det er på en måte en bonus.»<sup>180</sup>

Det er ikke alle anmeldelsene som henger seg opp i bandets narrativ på samme måte som foregående. *Aftenposten* og *Klassekampen* har en litt annen tilnærming, hvor journalistene får flyte litt friere rundt egne assosiasjoner og referanser, uten at hver setning inneholder ord hentet fra presseskrivet. Uansett så ender det opp i en språkbruk som dikterer om platen er god eller dårlig, og plasserer i den grad ikke musikkens relevans. Snarere tvert imot, siden det ikke er slik at all musikk for samtiden passer inn i samtiden. *Klassekampen* har overskriften «Kosmisk papparock» og skriver videre «hvorfor må vi resirkulere rock og pop, i uendelige kombinasjoner.» Her bevares den musikalske teksten, men ikke narrativet. Det er som om narrativet ikke er oppfattet, og at musikkens kontekst blir fraværende. På denne måte kan nye assosiasjoner skapes. Men da på utsiden av hva bandet selv har proklamert.

Som tidligere nevnt, er Beglomeg et band og operer i et bandformat i sin fremføring av budskapet. Endre Dalen i *Klassekampen* skriver om bandet som:

et godt kuratert ensemble som overskrider outsider – så vel som insider-miljøer. Klisjeen om høykultur som møter lavkultur dyrkes guddommelig. [...] Beglomeg er på mange måter det ultimate Oslo-bandet. Bestående av byoriginaler, som portretterer et helt annet Oslo enn det vaskeekte groruddøler som Don Martin, Boss Castro, Fela eller Kenneth Engebretsen gjør.<sup>181</sup>

<sup>178</sup> Woltmann, «Avantgarden lever!.»

<sup>179</sup> Norgaard, «Utfordrer selvinnsikten med uironisk, naiv og banal eurodance-danseband.»

<sup>180</sup> Hauger, intervju.

<sup>181</sup> Endre Dalen, «Kosmisk papparock,» *Klassekampen* (Anmeldelse, album), 18.11, 2019, [https://klassekampen.no/utgave/2019-11-18/kosmisk-paparock](https://klassekampen.no/utgave/2019-11-18/kosmisk-papparock).



Dalen beskriver her umusikalske elementer til opparbeidelse av tillitt hos leseren, samtidig som han betegner historiske grep og plasserer musikken sammen med menneskene bak. Om det er Oslo Beglomeg portretterer kan være en fin vri på narrativet, men det er uansett ikke noe bandet direkte snakker om. Geografien i narrativet virker ubetydelig, det hele leveres i svulstigheten og noe som er større. Kanskje det er nettopp dette Dalen tenker på. Grorud-referansene til lokal hiphop-kultur er meget stedfestet, men uansett samtidige. Om det musikalske språket tolkes deretter, vil musikken da få en geografi. Videre skiver Dalen at bandet ofte er å se på Ocean Bar i Trondheimsveien – fordi de her selger alkohol fra 08.00 om morgenen. «Eventuelt finner du dem på overproporsjonerte techno-fester med førsteklasses Oslo-DJ-er, eller ravende på jakt etter nach i Møllergatas sidegater.» En tydelig befestning, og behov for videreføring av geografisk opprinnelse. Ingen journalister tidligere har skrevet om bandet på den måten og det er tydelig at dette former mediebildet og rammesettingen bandet har. Anmeldelsen er uansett spesiell, med tanke på at når Dalen skriver om musikken så nevnes ingen Oslo-referanser. Musikken blir beskrevet innenfor sitt narrativ med eurohåp, «cheezy og atmofærisk,» og OL på Lillehammer.

Audun Vinger skriver 3. januar 2020 i DN Magasinet om døden og hvordan man må tenke på kunsten i en sår tid.<sup>182</sup> Dette i kontekst av Ari Behn sin bortgang og kong Harald sin nyttårstale. Her skriver Vinger at håpet skal bære popkulturen inn i 2020. Med døden og en tragisk skjebne i bakhånd, mener han det blir enklere å opphøye musikken. Det eksisterer altså en mer eller mindre påtvunget romanse i hvordan man tilegner seg kunsten til sin samtid. Videre skriver han at: «selv om man flere ganger kan trekke på smilebåndet over innfallene og pompøsitetens veldige vingspenn, er det en ærlighet og ektefølt vilje her som gjør 'Elske livet fantastisk' til et naturlig soundtrack til kongens tale.» Her blir altså Beglomeg sin intensjon med musikken kontekstualisert til noe som er større enn seg selv. Journalistene beveger altså musikken i en retning, gir lytteren knagger å feste det musikalske materiale til. Media kan fortsette med fargeleggingen, og synliggjør hvordan publikum skal forestille seg musikken. I tillegg bærer utsagnet på en tilegnet tiltro til Vinger som journalist, at han ser på Beglomeg sin musikk som «ekte.» Her har bandets narrativ endt opp med å bli et større konsept enn hva utgangspunktet var, noe bandet bruker til selvpromotering via sin egen *facebook*-side. Denne obskure banaliteten som eksisterer i dette, det vulgære – er at lytterne skaper tiltro til det og forventer at Beglomeg gjør poeng ut av det. Samtidig, oppi denne ekteføltheten eksisterer det likevel en ambivalens i Beglomeg sitt mediebilde. Hadde det vært forstått som en standardisert kommersialisering av musikken, hadde ikke lytterne følt seg tilfreds med proklameringsen. Men, siden den ikke-kommersialiserte siden av bandet (både i valg av språk og ordvalg) presiserer og legger ut bilder av kongen forstås det som en del av undergrunnen og det opposisjonelle.

Morgenbladet skrev 17. desember 2019 om Beglomeg sin konsert på Hennie Onstad kunstsenter: «Avantgarden lever! – Beglomegs konsert Henie Onstad kunstsenter var et fantastisk tilskudd til dada-historien.»<sup>183</sup> Det påståtte avantgarde-imaget trekkes nedover hodet på bandet, uten at dette er noe de har proklamert selv. Det forekommer flere steder: «De som synes Beglomeg blir for avant garde og hører på Modern Talking

---

<sup>182</sup> Audun Vinger, «Kongens nyttårstale,» *Dagens næringsliv*, 03.01.2020, <https://www.dn.no/magasinet/musikk/ari-behn/slottsplassen/bjarne-melgaard/-denne-flortingen-med-doden-og-vonde-tanker-er-narmest-blitt-vanligere-enn-a-onske-seg-en-bla-ballong/2-1-731500>.

<sup>183</sup> Woltmann, «Avantgarden lever!.»

under dyna kan rekke opp hånden nå,»<sup>184</sup> og i *Blick* skriver de: «[Spellemanprisen 2015] [...] vi er på en kunstscene i New York for eksempel – et sted for skandale og avantgarde.»<sup>185</sup> Med dette som en del av deknningen av Beglomeg som band, preger avantgarde-begrepet lytterne. På samme side er det også journalistens måte å fortelle at musikken er «annerledes» å lytte på enn annen populærmusikk. Slik blir det hele en eksotisk opphøyning av musikalsk innhold. Avantgarde kan bli sett på som den kulturelle kjernen og det opposisjonelle, omgitt av en produktiv konflikt som bærer positivt preg på å ikke avslutte diskursen om hva det innebærer. Chris Atton siterer videre Mann (1991) som skriver at avantgarde «is the vanguard of the army it attacks. It is bound to a circular track, caught in a strange ideological crossfire.»<sup>186</sup> På denne måten sier han at avantgarde til stadighet bærer preg av å bli utfordret av flere i opposisjon, utbyttet med tiden – en stadig forandring. I resepsjonen av Beglomeg bærer det preg av en tanke i retrospekt. At assosiasjonene ligger til miljøer som har eksistert annet enn å lage noe nytt. Avantgarde bygger opp under forventninger, og har med tiden gjort at referansene ofte går til New York, Velvet Underground og Andy Warhol. Om dette er standpunkt, blir altså bandet posisjonert som en retrotrend, noe gammelt annet enn noe nyskapende. Slik sett kan man tenke seg at avantgarde blir et begrep som resirkulerer seg selv, men allikevel har føttene plassert i retrospekt.

For bandet kan det føles vulgært og usammenhengende å bli konfrontert med avantgarde-begrepet. Selv sier Hauger at det var morsomt å bli omtalt som avantgarde-band. I spørsmål om det føles belastende, mener han at ting som er belastende bare er bra og plages ikke noe av det: «Jeg går ikke rundt og tenker jeg er en avantgardist liksom. Eller at bandet er avantgarde. Jeg tror ikke man bør tenke det.» Allikevel har bandet uttrykt seg på en måte som gjør at andre folk skaper disse assosiasjonene. Det kan også være at bandet har fått tilnavnet i frustrasjon for å ikke komme opp med noe nytt. I stedet for å plukke opp et gammelt begrep fra musikkhistorien, velger altså Vinger i sin artikkel å putte musikken inn i en sosial kontekst: kongens nyttårstale. Noe som på ingen måte er et musikalsk begrep, snarere en historisk plassering som gir bilder rundt hva musikken dreier seg om. Om man liker den eller ikke, blir det på en måte noe annet. Noe som utfordrer samtiden, og som beveger den.

Samtidig som avantgarde-begrepet knyttes opp mot Beglomeg, knyttes kommersialitet og suksess opp mot Karpe. Denne løse tradisjonen som ligger i avantgarde knytter lytteren til Beglomeg opp mot noe eksklusivt, noe man kan være del av for første gang men som egentlig opererer i retrospekt. Med suksess og kommersialitet hos Karpe blir man en del av noe vennen din mest sannsynlig også liker. Samtidig som det eksisterer en politisk-aktivistisk holdning i prosjektet, som heller skaper en splid mellom generasjoner og ikke innad i aldersgruppen. Tanken om sjanger som konsumentgruppe blir med rette en kartlegging av hvordan musikk og dens familiære virkemidler blir markedsføringsstrategi. Den populærmusikalske undergrunn og overgrunn blir kommersiell uansett. Måten suksess kan bakes inn i et narrativ på har for Karpe sin del vært en prosess som har foregått over lang tid. Om dette hadde vart over natten, hadde nok duoen blitt sett på som mer kontroversielle. For dagens ungdom virker de stuerene

---

<sup>184</sup> Tor Martin Bøe, «VG anmelder Melodi Grad Prix-låtene,» *VG*, 02.02, 2016, <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/xnawX/vq-anmelder-melodi-grand-prix-laaten>.

<sup>185</sup> Laland Ekeli, «Beglo henne!»

<sup>186</sup> Chris Atton, «Listening to 'difficult albums': specialist music fans and the popular avant-garde,» *Pop. Mus* 31, no. 3 (2012): 349.

og samlende, noe som krever tid og blir stående som en viktig følelse for samtiden og generasjonen lytterne hører til i.

Lite musikk har påvirket det norske samfunnet og den offentlige politiske debatten slik Karpe har gjort de siste ti årene. En lang reise i mediebildet fører til definisjonsmakt og politisk proklamerings, til forandring av virkeligheten via musikken. Som kontekst til Karpe og deres *SAS PLUS / SAS PUSSY* ser jeg det som helt nødvendig å skissere deres medielandskap kreert rundt månedene etter 22. juli 2011 og frem til slippet av en av deres største singler «Toyotaen til Magdi,» fra det kritikerroste albumet *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden* (2012). Et sterkt politisk spill fra flere kanter, og en debatt i norsk media man sjeldent får være vitne til. Her hvor norsk rap tar del i den offentlige politiske debatten – og forandrer den, skaper toleranse, splittelse og en bedre fremtid. Kontrastene er store, og de er på musikkens premisser, musikkens tekstualitet og samfunnets behov for endring. Her skapes en debatt utenfor promoteringsplan, sentrert rundt ideologi og artistenes opposisjons-proklamerings av høyresidens onde i det politiske landskapet.

For å skape forståelse for Karpe sin posisjon i norske medier, ansees perioden etter *Aldri solgt en løgn* som avgjørende. Posisjon er en ting, men også uttrykk for konsept over tid; som på flere måter har vært avgjørende for hvem Karpe er i mediebildet i dag. Etter massakren på Utøya hvor 77 ungdommer ble drept (på en ungdomsleir arrangert av AUF) og bombingene av regjeringskvartalet 22. juli 2011, blir duoen en viktig del av det å samle landet igjen, skape toleranse. Sammen med dette tilegnes de en rammesetting fungerende for deres videre karriere. Det joviale stempelet eksisterer ikke lenger, de skaper en kontrast til seg selv og blir definerende for den musikalske scenen, samtidig som de skal gå inn i en politisk debatt preget av at de er helt nødt til å ta standpunkt. En møter politiske ytringer, som er med på å gjøre de til politiske aktører. Fra å være sympatiske, til å inneha en antipatisk holdning spesielt til det populistiske partiet på høyresiden: Frp (Fremskrittspartiet).

I Torgeir Uberg Nærland sin studie «From Musical Expressivity to Public Political Discourse Proper: The Case of Karpe Diem in the Aftermath of the Utøya Massacre» dokumenteres debatten rundt Karpe og hvordan samfunnet må ta stilling til både politiske og kulturelle problemstillinger. Med et mediefokus, og forsøk på å forstå Karpe sin rammesetting i mediebildet i dag er denne debatten helt vesentlig for deres posisjon. I Nærland sin studie settes det fokus på den kulturelle offentlige sfæren, inspirert av Habermas (1971), bearbeidet av McGuigan (2005) om den litterære, offentlige sfæren. Dette noe som initierer til tanken om den musikalske kommunikasjonen i samfunnet, hvor McGuigan legger til affektive, estetiske og emosjonelle nivåer av kommunikasjon til det litterære. Her hvor hiphop blir en del av kommentaren til å starte offentlig debatt, hvor Nærland fortsetter med:

The narratives, critiques, and reflections brought forward by hip hop-music are discursively laundered in the public sphere (i.e., in the periphery of the political system) and filtered further toward the decision-making institutions at the centre of the political system.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> Nærland, «From Musical Expressivity to Public Political Discourse Proper: The Case of Karpe Diem in the Aftermath of the Utøya Massacre,» 218.

Det forstås allikevel som kynisk å se på mediebildet som skapes i kontekst av 22. juli 2011, men utenom dette ansees det mer som en debatt mellom det kunstneriske og det politiske. Mellom ytringsfrihet og erkjennelse – hvor musikken også blir en del av den demokratiske strukturen til samfunnet.

Norge er i sorg etter angrepet, og holder flere minnestunder i en nasjonal krise. Flere av disse arrangementer viet mye oppmerksomhet. Midt oppi dette blir Karpe et musikalsk innslag til å samle landet igjen. Ikke bare under den nasjonale minnestunden i Oslo domkirke tre dager etter hendelsen, men også i Oslo Spektrum en måned etter. I denne kontekst fikk Karpe rollen som nasjonale ikoner for en multikulturell fremtid. Denne mediedekningen trekkes ikke frem fordi Karpe på noen måte utnyttet seg av deknningen, men kun for å forstå landets bilde av duoen før de går inn i et litt annet politisk klima et snaut år senere. Under disse minnestundene ble Karpe samlende. *Vårt Land* skriver blant annet at «Tusen tegninger» med Karpe var noe av det kraftigste som ble fremført i domkirken. Videre viser Nærland til at:

Moreover, surviving young politicians from Utøya, along with central Labour politicians, jointly issued a comment in the highest selling Norwegian newspaper, *Verdens Gang* (13 August 2011), quoting lyrical excerpts from Karpe Diem's performance. Here they contended that Karpe Diem's lyrical visions are "the answer" to the future challenges of Norwegian society.<sup>188</sup>

Med dette bakteppe har Karpe en viktig posisjon til videre forsoning og toleranse i det norske samfunnet. De blir et element i oppbygging av samfunnet etter en nasjonal krise.

2012 kan man si er starten på et dogmeskifte for duoens stil, ambisjoner og tekstlige budskap. En kan gjerne kalle det en pågående endringsprosess; både i måten å låte på, tekstlig budskap og relevans for samtiden. Dette året slipper bandet *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden*, som jevnt over fikk god kritikk, med påfølgende utsolgt konsert i Oslo Spektrum – første gang et norsk hip hop-navn fyller storstuen.<sup>189</sup> Karpe er på vei inn i nye dimensjoner, dette albumet gav duoen nye muligheter – både med tanke på kunstnerisk utfoldelse, definisjonsmakt og økende publikumsbase. Karpe beskriver situasjonen selv i boken *Dødtid*:

Hundre tusen mennesker hadde sett oss på det som følte som en ustoppelig Norgesturné. Vi hadde gitt ut vårt desidert største album. Vi var mest spilt på radio. Vi hadde fått oss band, leilighet og anerkjennelse. Det var først i år Karpe Diem for alvor hadde blitt til noe som var større enn oss selv.<sup>190</sup>

Sammen med suksessen, og sammen med ryktet de har fått for det norske folk møter singelen til *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden* «Toyota'n til Magdi» kritikk. Med versedelen «Banke ragg i en skau, etterlate han dau. Det blir dagen jeg får head av Mette Hanekamhaug»<sup>191</sup> fortsetter Karpe sin kritikk av Frp, noe som treffer

---

<sup>188</sup> Nærland, «From Musical Expressivity to Public Political Discourse Proper: The Case of Karpe Diem in the Aftermath of the Utøya Massacre,» 221.

<sup>189</sup> Thomas Talseth, «Karpe Diem: Kok i karpedammen,» *VG* (Konsertanmeldelse), 10.03, 2013, <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/dyx2j/konsertanmeldelse-karpe-diem-kok-i-karpedammen>.

<sup>190</sup> Patel et al., *AKAM1K3, Dødtid - bilder og turnédatoer*, ed. Benedicte Treider (Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 2013).

<sup>191</sup> Patel et al., «Toyota'n til Magdi,» i *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden* (2012).

oppmerksomhet i media. Verset fortsetter med at de «ruller rundt med den merra,» noe som også vekker oppmerksomhet rundt deres feministiske standpunkt.

Mediebildet hos Karpe representerer toleranse, og å være samlende. Oppi dette inviteres de til ettårsmarkeringen av 22. juli, en konsert med opptredener fra blant annet Bruce Springsteen, Bjørn Eidsvåg og Karpe. I kjølvannet av dette tas Karpe sitt tidligere materiale opp til debatt, og blir møtt av kritikk fra Fpu (Fremskrittspartiets ungdom) og da spesielt sentralstyremedlem Christer Kjølstad. Han skriver i et brev til *Dagbladet* at:

Karpe Diem framstiller seg selv som Gandhi, men minner kanskje mer om mulla Krekar. Mulla Krekar oppfordret til drap på Erna Solberg, Karpe Diem oppfordret til drap på Carl I. Hagen. Mulla Krekar oppfordrer til å drepe amerikanere, mens Magdi og Chirag i Karpe Diem rapper om å brenne FpU-medlemmer.<sup>192</sup>

Videre karakteriserer han duoen som «venstreorienterte voldsromantikere.» Det er tidligere låter han poengterer, og ønsker sådan at duoen ikke skal være en del av minnemarkeringen. Han nevner også til slutt i intervjuet at han kommer fra noe som i media omtales som et fløyparti, og at det da kan være lett for musikere å kritisere – annet enn venstresiden. «Toyota'n til Magdi» blir også trukket frem igjen, og med alt dette ender det hele med krass kritikk fra Frp og Fpu sin side. De oppfordrer til boikott av duoen, og mener blant annet at de ikke bør spille under Øyafestivalen, «hvis festivalene skal bli en arena for politisk ekstremisme og oppfordring til drap på en gruppe mennesker, så mener jeg at man bør holde seg unna,»<sup>193</sup> de prøver alt de kan for å sverte ryktet til duoen.

Samtidig som duoen virkelig får kjenne på at tekstene blir hørt, blir det også beviselig at folk tror på budskapet. Særdeles betvilende er dette når kritikk fra et parti med innvandringsfiendtlig partiprogram skal kritisere musikk som bunner i fremtid for ungdommer med innvandrerbakgrunn. Karpe svarer på kritikken, hvor stedet mellom musikalsk kreativitet og tolkning settes opp mot politikken budskap. Rap-duoen svarer i et brev til *Dagbladet*:

En av de første låtene vi skrev het «Drep DJ-en» og ble utgitt i 2004. Vi håper alle forstår at vi ikke drepte en DJ. [...] Vi håper alle forstår at musikk, og spesielt hiphop, ikke alltid skal tolkes bokstavelig. [...] I politikken er ord som «drap» og «flammer» reelle. I sangtekster det språklige virkemidler. [...] Det samme gjelder når vi sier at vi «tenner på en FpU-ka». I vår sjanger betyr det bare at vi er dypt uenige i store deler av politikken til FpU.<sup>194</sup>

Til slutt avslutter de med at deres nye plate heter *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden* og at «vi er ikke kristne, oppfordrer ikke til selvmord og håper alle foreldre lever til de er 100 år.» Sammenhengende med denne debatten, fortsetter debatten om hvordan kunstnerisk kreativitet skal forholde seg til virkeligheten. Dette i tillegg til hvordan media fungerer pro venstresiden og at artister lett kritiserer høyresiden – noe

---

<sup>192</sup> Jonas Pettersen, «Alle som skriver brutale tekster i kjølvannet av 22. juli bør tenke seg om,» *VG*, 02.08.2012, <https://www.dagbladet.no/kultur/alle-som-skriver-brutale-tekster-i-kjolvannet-av-22-juli-bor-tenke-seg-om/63274983>.

<sup>193</sup> Morten Wiik Larsen, «Det er over grensen å oppfordre til sensur og boikott av Karpe Diem,» *NRK*, 09.08.2012, <https://www.nrk.no/rogaland/provosert-av-karpe-diem-kritikk-1.8275666>.

<sup>194</sup> Patel et al., «Når begynte vi å tolke alle sangtekster bokstavelig?», *Dagbladet*, 10.08.2012. <https://www.dagbladet.no/kultur/nar-begynte-vi-a-tolke-alle-sangtekster-bokstavelig/63286939>.

media til tider ser ut til å støtte. Nærland siterer Charlotte Myrbråten fra *Klassekampen* som bruker Karpe til eksempel for hvordan aksept av aggressiv artistisk retorikk fungerer, og at det er forbeholdt sympati med venstresiden. Uansett har hun forståelse for Karpe sitt vitale og politiske engasjement. Videre skriver Nærland:

this imbalance in symbolic representation, and perhaps implicitly confirming the sort of virtue ethics of which the left is being accused, Myrbråten argues that «Karpe Diem is allowed artistic freedom because we know them as good and well behaved guys, who also carry positive attitudes.»<sup>195</sup>

Tatt dette i betraktning betyr det allikevel ikke at det politiske budskapet Karpe har blitt rammesatt i, er forenende med hva bandet tenker om sitt eget budskap. Patel selv beskriver at jo mer kommersielle duoen blir, jo mer ansvar får de. Med dette blir det hele en kommunal institusjon for entydige meninger, hvor en skal rette seg etter hva samfunnet som helhet har tatt for standpunkt. Videre sier han at de setter seg ned og tar for seg det kunstneriske, spiller inn og skriver tekster. Etterpå tenker de over: «men hva er det egentlig som kommer til å by på problemer her?»<sup>196</sup> Videre mener han det er veldig rart de er blitt sett på som provoserende, om man hører igjennom hva annet av norsk rap som kan provosere. Han mener selv det kan ha noe med at de er den rap-duoen foreldrene får med seg. Videre påpeker han en idé om at foreldre tenker: «nå hører barna mine på deg, da har du ansvar.» På den annen side, hen artisten barna ikke hører på, hen har heller ingen ansvar. I det politiske budskapet til musikken, kreves det altså et ansvar for. Her mener Patel at en blander kunst og statsråd-jobb: «hva er popkultur eller kunst sin rolle i samfunnet, og hva er Sylvi sin [Sylvi Listhaug, medlem av Frp]?» Om man er enige i at disse to aktørene har helt ulike oppgaver, så er problemet forsvunnet, mener Patel. En politisk avbildning i media, krever altså for enkelte at kunstneren står til ansvar. På sammen måte kan også en kunstner frasi seg ansvar veldig enkelt på denne måten. Faktum er at man via rammesettingen blir gjenstand til kritikk, og det stilles spørsmål rundt hvor mye kunsten skal bevege pågående, faktiske standpunkt gjeldende for samtiden.

Hos Beglomeg eksisterer en enestående oppbygging av et mytisk personlighetsbilde i rammesettingen av vokalisten Hauger. Hans mediebilde bygger opp forventning blant publikum til hvordan han kommer til å te seg, hva han kommer til å skrive om og hvilke referanser som skal være iboende til publikum. Med overskrifter som «Raymond T. Hauger, Norges siste egentlige rockestjerne,»<sup>197</sup> «ADHD, stripping og kokainfester: - jeg er helt grenseløs,»<sup>198</sup> «Egentlig hadde jeg lyst til å fise rundt og røyke bøtter»<sup>199</sup> og «En stjerne skinner i natt – snusfornuft og følelser.»<sup>200</sup> Det som er spennende med disse overskriftene er at de på mange områder henger sammen med det musikalske narrative Beglomeg benytter seg av. Hauger skriver oftest tekstene, men i disse artiklene som fremstår som personlige, gir han også til å uttrykk å være tekstene. Altså, budskapet kan

---

<sup>195</sup> Nærland, «From Musical Expressivity to Public Political Discourse Proper: The Case of Karpe Diem in the Aftermath of the Utøya Massacre,» 225.

<sup>196</sup> Patel, intervju.

<sup>197</sup> Nils Anker, «Raymond T. Hauger, Norges siste egentlige rockestjerne,» *Dagens næringsliv*, 08.03, 2018, <https://www.dn.no/d2/musikk/raymond-hauger/beglomeg/spellemann/-pushwaqner-har-kalt-meg-en-javla-kopist/2-1-260540>.

<sup>198</sup> Kaia Eriksen, «ADHD, stripping og kokainfester: – Jeg er helt grenseløs,» *VG*, 13.10, 2020, <https://www.vg.no/rampelys/i/pALAMj/adhd-stripping-og-kokainfester-jeg-er-helt-grenseloes>.

<sup>199</sup> Jantra Pernille Hollum, «Egentlig hadde jeg lyst til å fise rundt og røyke bøtter,» *Universitas*, 01.11, 2018, <https://universitas.no/kultur/64762/egentlig-hadde-jeg-lyst-til-a-fise-rundt-og-royke/>.

<sup>200</sup> Filip Roshaw, "NTTs tradisjonsrike julespesial: Jul i ekkokammeret," *Jazznytt*, 20.12, 2019.

bunne i en ektefølt utopi. På flere måter blir personifiseringen en autentisitetssjakt, på samme måte som at man på 80-tallet i *Beat* dro via amerikanske artister for å finne røttene, drar man her inn i personen.

Det mytiske tilløpet i offentligheten startet for alvor under Spellemannprisen 2015, hvor Beglomeg mottar prisen for årets rockealbum. En veldig uventet hendelse, da ikke mange visste om bandet før dette. Det er tydelig at oppmerksomheten svirrer, hvor det i etterkant av utdelingen florerer overskrifter som «NRK kuttet spinnvill Spellemann-tale: - kommer det vakter om jeg viser tissen?»<sup>201</sup> Bandet tiltrakk seg oppmerksomhet, en oppmerksomhet de grep i narrativets ånd. Jonas Pettersen i *Dagbladet* beskriver seansen som «et vaskeekte Kanye West-øyeblikk» og at «Hauger gikk fullstendig bananas i en over fem minutter lang 'takketale' bestående av skrik, skrål, brøl og dans, som etter hvert gikk over i en slags diktopplesende imitasjon av *Morgenbladet*-kritiker Lasse Midtun.» Dette skal beskrive en slags hemmelig begivenhet med underoverskriften «Dette fikk du ikke se på tv.» Fullstendig i tråd med den undergrunnsbildet bandet forholder seg til, underskrevet Hauger selv. Dette øyeblikket, som ble tatt av lufta eksisterer selvfølgelig på *Youtube*, og gjør at begivenheten alltid vil eksistere. Det påfallende med talen, er at den underbygger kosmologien, og setter preg på musikken som blir prisgitt. Det hele flyter elegant, hvor Hauger låner ordene fra Erick Fromm:

Kjærlighet er en kunst. Om du ser bort fra teori og praksis, så trengs der en tredje komponent. For å bli mester innen hvilken som helst kunstart. Ja, den må være den viktigste av alle. Av alt, for en i denne verden. Å mestre den må være vårt høyeste mål. Ja, dette holder stikk for musikk, medisin, håndverk og for kjærlighet. Og kanskje forklarer dette også hvorfor menneskene i vår kultur så sjeldent prøver å lære seg denne kunst. Til tross for at de så åpenbart mislykkes. Til tross for deres djuptføyte kjærlighetshunger, blir nesten alt annet betraktet som viktigere. SUKSESS! PRESTISJE! PENGER! OG MAKT! Nesten all vår energi settes inn, for å oppnå disse ting, og nesten ingenting - for å lære oss om kunsten og elske.<sup>202</sup>

Den kapitalistiske overordningen protest-befester seg i bandets narrativ, og gjør at undergrunnen får titte opp til populærkulturen. Dette via ord som på ingen måte fungerer ekskluderende, men med ønske om å integrere.

Med Hauger i spissen for oppspinnnet, og narrativet i ryggen er det Beglomeg sitt budskap som lever i mediebildet. Ved at kosmologien eksisterer i hans navn, gjøres dette for å skape en autentisitet som gir mening til budskapet. Om Hauger sitt ansikt baserer seg på en ærlig personlighet eksisterer det ikke tvil rundt, men om det hele egentlig er en maskert mytologi blir noe annet. Hauger selv sier at det eneste som var planlagt ved dette, var å sitere Erick Fromm, alt det andre var improvisert. Når han snakker om dette, virker alt som en selvfølge, at det bare skal være sånn. At det kan virke falskt faller han ikke inn, og på den måten skapes en ærlighet. En kan gå tilbake til hans tanke om å dykke inn i narrativet, også plutselig viser man det til offentligheten og først da kommer reaksjonene og selvinnsikten om hvordan det hele oppfattes. Hauger sier videre at «noen

---

<sup>201</sup> Jonas Pettersen, "NRK kuttet spinnvill Spellemann-tale: - Kommer det vakter om jeg viser tissen?," *Dagbladet*, 30.01, 2016, <https://www.dagbladet.no/kultur/nrk-kuttet-spinnvill-spellemann-tale---kommer-det-vakter-om-jeg-viser-tissen/60563033>.

<sup>202</sup> *Spellemannprisen 2015*.

ganger så kan man spille seg selv så mye at plutselig så blir man sånn, slik mamma sa til meg når jeg var liten: «må ikke gjøre så mye grimaser for da blir du sånn.»»<sup>203</sup>

I en slags uvitenhet, men selvbevissthet får publikum gang på gang servert journalistiske artikler rundt Hauger, som gir han en mytisk personlighet til kledelse for musikken. Hvert ord han sier fungerer som mat for media, alt kan bli til overskrifter. Alt dette, uten at et promoteringsselskap står bak. Det dreier seg om interesse og etterspørsel etter hvem denne personen er og hva som blir hans neste trekk. Nils Anker prøver i en reportasje i *Dagens næringsliv* å komme på innsiden av personligheten, noe han til dels lykkes med, men man kan uansett bestride autenticiteten i det hele. Alt vender tilbake til narrativet hvor denne kosmologien fullfører Hauger som person. Settingen er en skitur, som oser trygghet og setter ikke narrativet til spille. Anker sine observasjoner bærer preg av musikkens nyanser, og befester hvor gjennomført det hele er. Om bandets narrativ er fortalt, kan det knyttes opp mot det meste og skape historiske assosiasjoner til alt, i flere tilfeller om det kun eksisterer tilfeldig. Anker fortsetter med at: «Kalotten viser kastetilhørighet langt unna Kongsvinger-traktenes skogsslekter, men så taler da også Hauger titt og ofte et stringent riksmål. På Beglomegs siste singel, oppløftende kalt 'Kom deg over,' uttaler han endog 'bekymret' med stemt K – *be-Kymret*.» En vunnen historie om en mann fra Kongsvinger, starter som bygdeoriginal og utvikler seg til by-original i kunstens ånd. Anker fører så pennen slik at det er tydelig at det er han som tar kontrollen på hvilken retning intervjuet skal gå i. I likhet med intervjuet med Cezinando i *Natt&Dag* 2017<sup>204</sup> er det tydelig at en vennskapelig tone er målet med intervjuet. Med journalisten sin synlighet i reportasjen får altså artisten mer plass å utfolde sitt narrativ på. Samtidig legitimerer det narrativet siden det får en naturlig plass i noe som bare virker som kameratslig prat. Videre kommer de inn på Spellemannprisen 2015, hvor Hauger forklarer at «Pushwagner hat kalt meg 'en jævla kopist', men her var det ikke overveid, må bare være noe rent fysisk som skjedde. Jeg hadde tatt litt Ritalin. Da får man kanskje de samme ytre karakteristika.» Ikke nok med at dop var en del av pakken, men også det å ha med Pushwagner i samme fraserings gir situasjonen et tydelig preg og en karakteristisk fargelegging. Det er musikk som er grunnen til at denne samtalen finner sted, resten blir utenom-musikalske elementer til fargelegging av musikken.

Lengre ut i intervjuet tilbyr Hauger «kakao på en termos fra Lillehammer-OL. Logoen og symbolene sender tankene til Beglomegs selvtitulerte musikkjanger, og livsanskuelse – eurohåp.» Hvor de videre kommer inn på *facebook*-gruppen som Hauger kontrollerer og er administrator for. Her legges det ut bilder, videoer og artikler med tilknytning til eurohåp. En slags fanside, hvor hvem som helst kan legge ut noe, nesten hva som helst om man regner det som eurohåp.<sup>205</sup> Hauger fungerer mer som sjef der inne, samtidig som om at dette viser at begrepet og det musikalske innholdet til stadighet er i endring. Til endring i samme konsensus som hverdagslige elementer. Saker som preger oss, og endrer personlige tankegang. Tilsvarende elementer blir også gjeldende for Hauger sitt intervju med *VG* oktober 2020. Nyhetssaken er den at Hauger har blitt diagnostisert med ADHD, hvor det i ingressen legger til at han sitter i et bomberom i timevis for å opprettholde god konsentrasjon. Overskriften er typisk klikk-materiale lydende «ADHD, stripping og kokainfester: – er helt grenseløs.»<sup>206</sup> Det kan anes en ironisering av eldre mytologiske rocke-overskrifter, samtidig som det eksisterer en ærlighet der, en

---

<sup>203</sup> Hauger, intervju.

<sup>204</sup> Holljen Thon, «Siste skrik - dette er Cezinandos tanker og følelser og de er spesielle fordi de er hans.»

<sup>205</sup> Raymond Teigen Hauger, "WW€," Facebook, 2020, <https://www.facebook.com/groups/1619447758300870>.

<sup>206</sup> Eriksen, "ADHD, stripping og kokainfester: – Jeg er helt grenseløs."



modenhet i opplysningen. Likevel beholdes mytologien til musikken, den opphøyer artisten og setter fokus på narrativet. Samme med personligheten siteres tekst fra singelen «Kom deg over» som Beglomeg slapp nyttårsaften 2017:

Det vil komme et tidspunkt i ditt liv, der du vil stille deg selv en rekke spørsmål: Er jeg fornøyd med hvem jeg er? Er jeg fornøyd med menneskene rundt meg? Er jeg fornøyd med det jeg gjør? Er jeg fornøyd med hvordan livet mitt går? Har jeg et liv, eller lever jeg bare?

Videre bekrefter Eriksen at dette er spørsmål Hauger stiller seg helt uironisk. Det prates så om diagnosen, medisiner, hvordan endring i livsstil er uaktuelt – og at kjærestelivet ikke har fungert. Det er arbeidsliv og kokainfester, historier som hører til en stereotypisk rockelegende. Et typisk gossip-prat, men samtidig ikke umusikalsk. Det henger ved en personlighet som tilegner seg også musikalske elementer og fargelegger Hauger tilnærmet musikalsk budskap.

I dette jeg kaller analysen av Beglomeg og Karpe sitt mediebilde er det mulig å finne ut hvilke hendelser som gjør at begge tydelig har rammesatt seg selv. Begge bygger ut narrativ de selv har kommet på, og ingen av de spiller på noe kun for å få oppmerksomhet. Det musikalske uttrykket er stadig til endring, og er forsøk på å forandre tiden vi lever i. På denne måten kan musikken forandre samtidens virkelighet. Men, dette skjer ikke uten pressen. Det musikkjournalisten som fremhever artistens ord, eller synliggjør diskusjonen i det offentlige rom. Enten det dreier seg om Karpe sine saker mot Frp, eller eurohåpet som lydsporet til kongens nyttårstale. Bandene setter agenda, former musikken sin etter dette – noe som igjen former samfunnet via media som tar tak i musikken og musikkens budskap.

## Konklusjon

Ved å se gjennom mediasaker hos Beglomeg og Karpe er det tydelig å spore den provoserende mentaliteten. Hos begge eksisterer det et narrativ de så sterkt ønsker å formilde til samfunnet. Selv om ingen av partene har en internasjonal dimensjon, ligger det en menneskelig dimensjon i narrativet. Begge proklamerer et mer inkluderende samfunn, og innehar en utopisk tanke om en bedre fremtid, enten det dreier seg om svulstige begreper som kjærlighet, håp og frihet eller en bedre fremtid for innvandringsungdom. Ingen av artistene har et narrativ de ikke kjenner seg igjen i. De baserer det kunstneriske på noe som i deres forstand føles ekte. Det finnes fortsatt flere saker hos hver av de som kunne rammesatt musikken og artistene på en annen måte, så i den forstand er denne studien basert på et subjektivt utvalg materiale som skaper rammen for deres mediebilde. I forståelsen av dette, har det uansett vært mulig å spore ærligheten som finnes i media og måtene det er mulig å konstruere realitet på.

For musikken sin del eier den narrativet, og motsatt. Mediebildet og måten artistene oppfører seg på og opptrer på forenes og er helt avhengige av hverandre. Chirag Rashmikant Patel spurte seg til eksempel: «kan Raymond [Teigen Hauger] slutte å være Raymond? Hva skjer da?»<sup>207</sup> Det er nettopp dette som er skjæringspunktet mellom mediebildet og musikk. Med en gang artisten slutter å være den som den er blitt i media, forsvinner også mye av musikken og musikkens budskap. Videre fortsetter Patel:

Hva hadde Beglomeg-fansen følt om han [Hauger] ikke var en høylytt fyr som tok piruetter og var punk? Hvis han tenkte 'om jeg skriker på dette arrangementet nå, så er det kjipt for de som arrangerer,' hvis han tenker det? Hva skjer med det hele? Altså, det er jo et narrativ her og kanskje bevisst eller ubevisst... i vårt tilfelle også. Jeg tror det er ganske ubevisst hvordan du starter å bli den karakteren. Så får man respons på det, også blir man den karakteren.<sup>208</sup>

Måten en som person bygger sin karakter opparbeidet av tilbakemelding blir også gjeldende som artist i mediebildet. Alt dette skjer i en sammensmeltning med hvem artisten er, og hvilket budskap som skal formidles. De som appellerer til måten artisten er på, tar også til seg budskapet som ligger i det musikalske. Videre skapes overskrifter og en trang til å ha noe å si og mene i samfunnet. I kontekst av hvordan budskapet skal frem, og hvilken personlighet man har, sier Patel:

Hvem er vi? Fuck hvem vi selv føler vi er! Hva kan vi selge folk? Det er realiteten liksom, det syntes jeg folk bør tenke om seg selv også. Du er hjemme med dama di eller hvem som helst, familien din. De vet godt hvem du er – men du kan ikke gå ut og forvente å få den samme forståelsen for hvem du er for sjefen din på jobb. Folk tenker liksom at det her er sånn lureri og kynisk greie fra artisten, men alle gjør dette her. Vi har noen som kjenner dem 100 prosent, også noen som bare kjenner en side. Vi går bare på jobb.<sup>209</sup>

Denne markeringen i media, og om å fremme sitt budskap mener Hauger at uansett hvilken arena man er på så blir det promotering. Takketalen under Spellemannprisen ble

---

<sup>207</sup> Patel, intervju.

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> Ibid. .

en slik, et markeringsbehov som blir promoterende til narrativets vinning. Videre forklarer Hauger at «det ligger liksom litt sånn i underbevisstheten at folk skal huske dette her. Antageligvis så kjenner de ikke til bandet i det hele tatt, når folk på TV ser det. De lurere på hvem faen er dette her liksom?»<sup>210</sup> Hauger er tydelig på at scenen blir et åsted for å bemerke seg og fargelegge den prisvinnende musikken. Han forklarer videre at dette ble et supplement til det de hadde gjort før, og til det faktiske albumet. Albumet eksisterer da i en sfære, og er ikke fullendt før artisten kommer med neste kommentar og tilfører narrativet noe nytt. Med Karpe sin *Heisann montebello!* kom kinofilmen i lang tid etter selve albumet og konsertene i Oslo Spektrum. Bandets narrativ holder da på en spenning, og på sitt publikum over en lengre periode. Dette før noe nytt skjer og narrativet får utfolde seg videre.

De utenom-musikalske elementene som eksisterer rundt musikken blir selve bildet og samtaleemnet for musikken som skapes. Hauger legger blant annet til at «coveret er jo også designet på en måte, eller de elementene som er på det coveret. Alle de elementene er jo ikke der tilfeldig, absolutt ikke. Alt har på en måte en mening. I alle fall for meg og de andre.»<sup>211</sup> Om meningen er skapt for artisten, er det avhengig av publikum hvor mye av dette som skal opp av dage og belyses. Om referansene har som mening å være gjemt, er dette musikalsk tekst til fortolkning. I så måte kan en konstruere et narrativ i musikkens budskap som blir gjeldende for en selv og utopien man ønsker i hverdagen. Videre i intervjuet legger Hauger til «men man vil jo lese anmeldelser som fenger.» Det skal for noen også eksistere en underholdning i lesningen. Noe som også er gjeldende i hele Beglomeg sin måte å ordlegge seg om musikken på. Det ligger en underholdningsverdi der og en lekenhet som gir musikken liv. Flere ganger legger de ut facebook-poster og kontekstualiserer musikken sin på egen hånd. Denne studien sin fremvisning av Audun Vinger sin kontekstualisering av *Elske Livet Fantastisk* i kongens nyttårstale var ikke en idé Vinger selv hadde. I intervjuet med Hauger kommer det frem at det var han selv som tenkte det ut. Hauger forklarer:

Første nyttårsdag tok jeg to screenshot av kongens nyttårstale og la ut, fordi jeg syns at det passet inn. [...] også skrev han om det. Det tror jeg var på bakgrunn av at han hadde sett de to bildene og at vi satte de inn i vår kontekst. Jeg vet ikke, men antageligvis så skrev han om det etter det. På grunn av de to bildene og den talen, så ble det beveldet sammen.

Likevel tror publikum at Vinger selv tok slutningen, uansett om han gjorde det eller ikke så satte han kontekst inn for folk utenfor Beglomeg sin lytterskare. Slik sett får konteksten større oppmerksomhet, bredere oppmerksomhet. Det fungerer som et slags PR-stunt, men konstruerer en måte å prate om Beglomeg sin musikk på. Musikken får større omgangskrets, og blir del av en annen diskusjon og satt inn i et nytt tankespekter. Disse referansene forandrer musikkens mening og innhold, og kan i så måte påvirke musikken og måten resepsjonen av den fungerer på. At artisten selv var utgangspunktet og kilden til utsagnet, gjør også at artisten får representert seg selv på en verdig måte i dette tilfellet. Den lengre historien av musikken, eller albumets innhold er ikke nevnt i anmeldelsen. Kun en kontekst for musikken, hvordan den høres ut og hvilke referanser som ligger bak kommer ikke frem, noe som heller ikke skal være fokus i denne

---

<sup>210</sup> Hauger, intervju.

<sup>211</sup> Ibid.

settingen. Historien utad er at musikken får en fortelling, og det innenfor narrativet artisten selv har valgt å stå inne ved og fortelle sine lyttere.

Evalueringen av musikken foregår i så måte via artistens respons på musikken, og skaper videre liv til narrativet som ligger som fundament og blir proklamert i media. Om en går tilbake til tanken hentet fra Simon Frith: «is music, as music, meaningless?»<sup>212</sup> Om dette er tilfellet (fortsetter Frith), kan man da stille seg spørsmål rundt hvor musikalske beskrivelser, samtaler, sjangerdistinksjoner og kritisk evaluering kommer fra. En må da skille musikk fra støy og tenke seg hva det er som gjør at musikk gir mening og nye assosiasjoner. Frith setter det i kontekst av:

as Philip Tagg once asked, that Mozart never heard a steam engine, a car, an aeroplane, a power drill, a ventilator, air conditioning, [...] what does it mean to our listening to Mozart's music that we rarely hear the sound of horses' hooves on cobbles, a wood fire, the rustle of layers of petticoats? Is such noise entirely irrelevant to the meaning of his music?<sup>213</sup>

Dette snur på spørsmålet, siden mitt poeng er at samtidens relevans er viktig for hvordan musikken blir værende, og deretter forandrende for samfunnet. Uansett må dette rommet for lyttervennlighet skapes. Spillerommet som gir musikken en arena og forteller oss at det er et musikalsk stykke som blir fremført og ikke tilfeldige lyder. Med dette eksisterer det ikke en sammenheng mellom lyd av omgivelser og musikk som lyd. Det er kontekst, og det er det musikalske rommet som er med på å bestemme i hvilken grad det er musikk som foregår. Denne konteksten blir gjeldende for hva musikken blir tolket som. Frith beskriver via Leonard Bernstein at prosessen ikke bare foregår via å bli fortalt musikkens kontekst, den ligger også sosiologisk. Her menes snarere kulturelle enn biologiske normer, hvor «in learning to make sense of Western harmonic forms, they would also necessarily learn to hear the fourth prelude [by Chopin] as sad music.»<sup>214</sup> Her poengteres det videre at dette er tatt for gitt av filmkomponister som skal formidle følelser på en gjenkjennelig måte. Dette til en variert gruppe mennesker, med ulike referanser og bredt utvalg musikalsk kunnskap. Den samme følelsen skal formidles til alle lytterne/seerne.

For å spille videre på dette konseptet om at musikken i film skal styre seeren i en gitt følelsesmodus. Her tar komponisten ekspressiv kontroll over scenen, og blir bærende for hvordan budskapet kommer frem og hvordan fortellingen i filmen utvikles.<sup>215</sup> På denne måten skapes delt forståelse av musikalske koder. Om dette igjen kan være sjangergrupper, som innehar enighet og felles forståelse for musikken som kommer frem, blir disse bekreftende for narrativet. Beglomeg og Karpe sine lyttere skaper i så måte en felles forståelse for hva det er den aktuelle musikken dreier seg om. Med dette kommer et fellesskap, påfølgende et forstått og vellykket narrativ som kan eksistere på egen hånd, gi deres publikum samme følelser samtidig som budskapet rundt blir legitimert.

Tanken til Pierre Bourdieu i sin inndeling av gruppen med tanke på estetiske valg hos mennesker, utvider Frith til at folk gjør vurderinger basert på sosiale grunner. Frith går

---

<sup>212</sup> Frith, *Performing Rites*, 99.

<sup>213</sup> *Ibid.*, 100.

<sup>214</sup> *Ibid.*, 105.

<sup>215</sup> *Ibid.*

inn i populærkulturen, og eier ikke det største fokuset mot høykulturen slik en kan få inntrykk av hos Bourdieu. Sosiologien som Frith her bemerker, er også det som skaper grobunn for hvordan musikk (og mine artisters eksempel også i det levende narrative) er med på å konstruere samfunnet. Her utdyper Frith at:

mennesker konstruerer mening gjennom hverdagslig kommunikasjon – det er slik vi gir mening til verden rundt oss. Det er med andre ord ikke noen slags 'realitet' inni der som du kan avdekke ved å analysere hva folk sier. Ordne konstruerer virkeligheten. Populærmusikk er en veldig interessant sfære hvor du kan se nettopp slike prosesser i virksomhet. Dette gjelder både når musikk diskuteres og i utøvelsen av musikk, som innebærer en prosess hvor verdier blir artikulert. Slik får estetiske verdivurderinger en etisk dimensjon – det er en måte å si noe om hvordan vi betrakter oss selv og vårt forhold til verden.<sup>216</sup>

Dette forholdet som skapes i diskusjonen og utøvelsen av musikk kan bevege hverandre, og i dette tilfellet i stor grad preget av narrative Karpe og Beglomeg har fortalt til media og sine lyttere. Selve verdivurderingen, hvor bra eller dårlig musikken er blir i denne kontekst omtrent ubrukkelig. Det dreier seg om hvordan de menneskelige forholdene i samfunnet beveger seg, og hvordan lytterne tilnærmer seg musikken. Utopien artisten proklamerer, viser også til det samfunnet vi ønsker å leve i. Om journalisten følger en ønskelig rammesetting fra artistens side, har da stor betydning for hvordan musikkhistorien skrives. Journalistens fremstilling av Karpe og Beglomeg har i så tilfelle preget denne studien. Media kan her påvirke hvordan artisten blir seende ut for publikum, slik det var mulig å spore i 80-tallets portretteringer i *Beat* av Lou Reed og Iggy Pop. Dette på en måte som konstruerer et vesen som samfunnet må forholde seg til. Disse mytene eksisterte sterkt i disse sakene, og var på ingen måte noen nyhet, men med et fotfeste i et retrospekt som ikke hadde annen relevans enn å underbygge noe publikum så gjerne ønsker var realiteten, det selger.

Om rammesettingen er sann eller ikke, så setter den musikken i kontekst. Umyndiggjøringen av Ingrid Frivold i sine utvalgte mediasaker var et sterkt eksempel på hvordan rammesetting fjerner artistens makt og i så måte artistens opprinnelige budskap. En slik vri på realiteten former en historie til ettertid som fungerer som usann. Lindberg et al. blir sitert i Frith sin «Writing About Popular Music,» hvor populærmusikkens historie i stor grad er skrevet av journalister, ikke akademikere. På samme måte som at umyndiggjøring fra journalistens side blir skadende for historien, blir også mytologiseringen det samme.<sup>217</sup> Dette gjør at historien fører med seg en uriktighet, og et feil speilbilde på hva som foregikk. Om en så ser på rammesettingen av Beglomeg og Karpe, er de igjen ofte bevisste i sine samtaler med media og kan i flere tilfeller også fremprovosere mediasaker. Slik kan en i samtiden være vitne til måten historiseringen gjøres på. Ikke at noen av delene er feilaktige, men at en heller bør oppføre seg kritisk til hvordan journalistene har jobbet i resepsjonen av innholdet og eksporten av det som historisk materiale. Denne studien ville fange den direkte rammesettingen, og av den konsekvens skape myter og forsterke det eksisterende narrative. Om en skulle brukt det journalistiske materialet til historisering, ville det vært behov for andre inntrykk enn ens egen og folkets oppfatning, men kanskje også journalistens. Myte og provokasjon foregår som en gjenganger, men det er uansett ikke

---

<sup>216</sup> Torgeir Uberg Nærland, «Musikkens politiske dimensjon – et intervju med Simon Frith,» 65.

<sup>217</sup> Frith, «Writing About Popular Music.»

den vedvarende sannheten om hvordan musikken ble benyttet for sin tid. I så måte blir en i dialog med selve artisten også klar over den intrikate prosessen til hvordan narrativet får sin plass og om det i det hele tatt fører med seg sannhet eller temaer til diskusjon. Kapittel en inneholdt en historisering, via Hans Weisethaunet og eldre norske musikkmagasiner. At journalistikken og kritikken har endret seg er tydelig. Med måten dagspressen har tatt det til seg på, blir musikkens plass i samtidens diskusjon forsterket.

## Litteraturliste

- 730.no, Redaksjonen. 2008. «Nedtur for Elvira Nikolaisen.» *730*, 29. juli.  
<https://730.no/nedtur-for-elvira-nikolaisen/>.
- A. Hansen, Espen. 2004. «Karpe Diem: «Glasskår».» *VG* (Anmeldelse), 25. mai.  
<https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/0Ej0BG/karpe-diem-glasskaar>.
- Anker, Nils. 2018. «Raymond T. Hauger, Norges Siste Egentlige Rockestjerne.» *Dagens næringsliv*, (Intervju), 08. mars. <https://www.dn.no/d2/musikk/raymond-hauger/beglomeg/spellemann/-pushwagner-har-kalt-meg-en-javla-kopist/2-1-260540>.
- Atton, Chris. «Listening to 'Difficult Albums': Specialist Music Fans and the Popular Avant-Garde.» *Pop. Mus* 31, no. 3 (2012): 347-61.
- Atton, Chris. «Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the 'Democratic Conversation'.» I *Popular Music and Society* 33, no. 4 (2010): 517-31.
- Beglomeg. 2019. «So You Think You Know Eurohope? Baby.. Think Twice!!» (spilleliste), Tidal. <https://tidal.com/browse/playlist/dad29841-0d8c-443a-8f6c-a332c11e5cbb?fbclid=IwAR0bHkl6PLP-Xt07v19JI5YrdDjwmW-jpmDZVSRKruwmGK138Q2RKC6Y11g>.
- Borgan, Johnny. 1997. «Bob-O-Rama!» *Beat*, nr. 4.
- Bourdieu, Pierre. «The Political Field, the Social Field, and the Journalistic Field.» I *Bourdieu and the Journalistic Field*, redigert av Rodney Benson og Erik Neveu. 29-47. Cambridge, UK: Polity Press, 2005.
- Bøe, Tor Martin. 2016. «VG Anmelder Melodi Grand Prix-Låtene.» *VG*, 02. februar.  
<https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/xnawX/vg-anmelder-melodi-grand-prix-laaten>.
- Christgau, Robert. *Is It Still Good To Ya?*. Durham og London: Duke University Press, 2018.
- Dalen, Endre. 2019. «Kosmisk Papparock.» *Klassekampen* (Anmeldelse), 18. november.  
<https://klassekampen.no/utgave/2019-11-18/kosmisk-papparock>.
- Eggen, Torgrim. 1986. «Rocky Pop veier inn.» *Beat*, nr. 11.
- Eriksen, Kaia. 2020. «ADHD, stripping og kokainfester: - jeg er helt grenseløs.» *VG*, 13. oktober. <https://www.vg.no/rampelys/i/pALAMj/adhd-stripping-og-kokainfester-jeg-er-helt-grenseloes>.
- Foucault, Michel og Espen Schaanning. *Diskursens orden : tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970*. L'ordre du Discours. Vol. 3, Oslo: Spartacus, 1999.
- Facebook. 2020. «Frvldz forside.» Oppdatert 1. november.  
<https://www.facebook.com/Frvldz>
- Facebook. 2019. «Beglomeg, status.» Oppdatert 10. desember.  
<https://www.facebook.com/beglomeg>
- Frith, Simon. *Performing Rites*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- Frith, Simon. «Writing About Popular Music.» I *The Cambridge History of Music Criticism*, redigert av Christopher Dingle. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2019.
- Frith, Simon og Howard Horne. *Art Into Pop*. New York: Routledge, 2016.
- Fysisk Format. «Beglomeg – 'Elske Livet Fantastiskt' ute nå.» 2019.  
<http://www.fysiskformat.no/news/beglomeg-ute-na>.
- Gjerstad, Leif. 1989. «Audiens hos King Louie.» *Beat*, nr. 2.

- Hauge, Øystein. «Kunstkritikkens Marg.» I *Kulturjournalistikk*, redigert av Karl Atle Knapskog og Leif Ove Larsen, 203-28. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2008.
- Haugen, Ida Anna. 2010. «Karpe Diem: - På tide å ta hiphop seriøst.» *VG*, 09. august. <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/PVV/Ep/karpe-diem-paa-tide-aa-ta-hiphop-serioest>.
- Henni Krogh, Aurora. 2020. «Nostalgisk, men lekent.» *Subjekt*, 05. september. <https://subjekt.no/2020/09/05/til-var-store-glede-har-brigt-lite-til-overs-for-hva-som-gjelder-akkurat-na/>.
- Hennie Onstad Kunstsenter. «The Great Monster Dada Show.» 2019. <https://www.hok.no/utstillinger/the-great-monster-dada-show-2>.
- Heyerdahl, Eirik. 1965. «Trondheim har – The Saunters.» *Popnytt*, nr. 5, 7.
- Holen, Øyvind. *Nye hiphop-hoder – hvordan Karpe Diem og generasjon 1984 tok en undergrunnskultur til pophimmelen – og endret Norge på veien*. Norge: Vigmostad Bjørke, 2018.
- Holljen Thon, Torgeir. 2017. «Siste skrik – Dette er Cezinandos tanker og følelser og de er spesielle fordi de er hans.» *Natt & dag*, oktober/november.
- Hollum, Jantra Pernille. 2018. «Egentlig hadde jeg lyst til å fise rundt og røyke bønner.» *Universitas*, 1. november. <https://universitas.no/kultur/64762/egentlig-hadde-jeg-lyst-til-a-fise-rundt-og-royke-/>.
- Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, Edmund Jephcott og Gunzelin Schmid Noeri. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2020.
- Hubbs, Nadine. «The Imagination of Pop-Rock Criticism.» 3-29. New York: Garland, 2000.
- Hvidsten, Sigrid. 2004. «Griper hitlista.» *Dagbladet*, 2. juni. <https://www.dagbladet.no/kultur/griper-hitlista/65969188>.
- Høst, Christian. 2019. «Dro inn over 40 mill. på en time.» *Finansavisen*, 8. desember. <https://finansavisen.no/nyheter/uteliv/2019/12/06/7480036/karpe-havet-inn-over-40-millioner-pa-en-time>.
- Jones, Steve og Kevin Featherly. «Re-Viewing Rock Writing: Narratives of Popular Music Criticism.» I *Pop Music and the Press*, redigert av Steve Jones. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- Kartvedt, Sindre. 1988 «Iggy Pop Har Funnet Ungdomskilden.» *Beat* nr. 7, 24-27.
- Kartvedt, Sindre, Torgrim Eggen og Jan Omdahl. 1986. «Iggy Pop, Alice Cooper, Delillos.» *Beat* nr. 11, 14-15, 30-35.
- Kvam, Håkon. «Intervju: Chirag Rashmikant Patel.» 12. mars, 2020.
- Kvam, Håkon. «Intervju: Ingrid Frivold.» 14. november, 2020.
- Kvam, Håkon. «Intervju: Raymond Teigen Hauger.» 11. februar, 2020.
- Laing, Dave. «Anglo-American Music Journalism.» I *The Popular Music Studies Reader*, redigert av Andy Bennett, Berry Shank og Jason Toynbee. London og New York: Routledge, 2006.
- Laland Ekel, Marie. 2018. «Beglo henne!» *Blikk*, 14. august. <https://blikk.no/beglomeq-ingrid-frivold-intervju/beglo-henne/145686>.
- Lien, Marius. 2016. «Den gyldne L – årets beste liner notes.» *Morgenbladet*, 25. februar. <https://morgenbladet.no/kultur/2016/02/den-gylne-l-arets-beste-liner-notes-0>.
- Lien, Marius. 2019. «Et Skip Er Lastet Med Kjærlighet.» *Morgenbladet* (Intervju), 1. november. <https://morgenbladet.no/kultur/2019/11/et-skip-er-lastet-med-kjaerlighet>.
- Lindberg, Ulf, Gestur Gudmundsson, Morten Michelsen og Hans Weisethaunet. *Rock Criticism from the Beginning - Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*. New York: Peter Lang, 2005.



- Lund Knapstad, Miriam. 2006. «Triumferende Elvira.» *Aftenposten* (anmeldelse), 7. mars. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/mQ6vp/triumferende-elvira>.
- Lundberg, Trond. «Avmålt Velklang Og Heavy Råkjør.» I *Kritikk Av Kunst, Bok Og Musikk*, Redigert av Thore Roksvold, Fredrikstad: Institutt for journalistikk, 1994.
- McClain, Jordan M., and Myles Ethan Lascity. «Toward the Study of Framing Found in Music Journalism.» *Popular Music and Society* 43, no. 1 (2020): 20-33.
- Moe, Marianne Lein. 2019. «Tar av med SAS Plus-hørespillet.» *iTromsø*, 1. mars. <https://www.itromso.no/feedback/anmeldelser/2019/03/01/Tar-av-med-SAS-Plus-h%C3%B8respillet-18573931.ece>.
- Mosnes, Terje. 1966. «Hvem vil overta ledelsen i pop-verdenen?.» *Poprevyen*, nr. 7, 3.
- Mosnes, Terje. 1967. «I øyeblikket...» *Poprevyen*, nr. 12, 2.
- Mosnes, Terje. 1967. «Knalldebut fra The Dream.» *Poprevyen* nr. 29, 9.
- Natt & Dag, redaksjonen. 2019. «Elske livet fantastisk – spor for spor.» *Natt & Dag*, oktober/november.
- Natt & Dag, redaksjonen. 2020. «Her er vinnerne av osloprisen 2019.» *Natt & Dag*, 3. februar. <https://nattogdag.no/2020/02/vinnerne-osloprisen-2019/>.
- Natt & Dag, redaksjonen. 2016. «Vinnerne av Natt & Dags rikspriser 2015!» *Natt & Dag*, 10. februar. <https://nattogdag.no/2016/02/vinnerne-av-nattdags-rikspriser-2015-arets-musikk-arets-film-arets-stemme/>.
- Negus, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: London: Routledge, 1999.
- Nilsen, Morten Ståle. 1996. "Beat møtte Prince - endelig fri." *Beat*, nr. 7.
- Nilsen, Morten Ståle. 1997. «Nick Cave Maler Sitt Mesterverk." *Beat*, nr. 1.
- Norgaard, Tony. 2019. «Utfordrer selvinnsikten med uironisk, naiv og banal eurodance-danseband." *Subjekt*, 25. november. <https://subjekt.no/2019/11/25/utfordrer-selvinnsikten-med-uironisk-naiv-og-banal-eurodance-danseband/>.
- NRK, redaksjonen. *Menneskene bak musikken*, «Karpe – Sas Plus/Sas Pussy.» 2019. <https://tv.nrk.no/serie/menneskene-bak-musikken/2019/MYNR27000519/avspiller>.
- NRK, redaksjonen. *Spellemannprisen 2015*, «Beglomeg sin takketale (full versjon, sensurert/klippet ut av direktesendingen).» Sending 30. januar, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=MRp9q2J71Ko>.
- Nærland, Torgeir Uberg, «From Musical Expressivity to Public Political Discourse Proper: The Case of Karpe Diem in the Aftermath of the Utøya Massacre.» I *Popular communication* 13, no. 3 (2015): 216-31.
- Nærland, Torgeir Uberg. "Musikkens politiske dimensjon - et intervju med Simon Frith." *Norsk medietidsskrift* 19, no. 1 (2012): 61-67.
- Oftedal, Per Ole. 1986. «Lou Reed lever og har det bra i N.Y.C." *Beat* nr. 6.
- Ovind, Jan. 2010. «Karpe Diem til topps på VGs albumliste.» 18. mai. <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/02ndB/karpe-diem-til-topps-paa-vgs-albumliste>.
- Patel, Chirag Rashmikant og Magdi Amar Ytreeide Abdelmaguid. 2010. «Aldri solgt en løgn.» *Bonnier Amigo*.
- Patel, Chirag Rashmikant og Magdi Amar Ytreeide Abdelmaguid. 2012. «Når begynte vi å tolke alle sangtekster bokstavelig?» *Dagbladet*. 10. august. <https://www.dagbladet.no/kultur/nar-begynte-vi-a-tolke-alle-sangtekster-bokstavelig/63286939>.
- Patel, Chirag Rashmikant og Magdi Amar Ytreeide Abdelmaguid. 2012. «Toyota'n til Magdi.» I *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden*. Petroleum Records.

- Patel, Chirag Rashmikant, Magdi Amar Ytreeide Abdelmaguid og AKAD1K3. *Dødtid – bilder og turnédatoer*. Redigert av Benedicte Treider. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 2013.
- Pettersen, Jonas. 2012. «Alle som skriver brutale tekster i kjølvannet av 22. juli bør tenke seg om.» *VG*, 2. august. <https://www.dagbladet.no/kultur/alle-som-skriver-brutale-tekster-i-kjolvannet-av-22-juli-bor-tenke-seg-om/63274983>.
- Pettersen, Jonas. 2016. «NRK kuttet spinnvill Spellemann-tale: - kommer det vakter om jeg viser tissen?" *Dagbladet*, 30. januar. <https://www.dagbladet.no/kultur/nrk-kuttet-spinnvill-spellemann-tale---kommer-det-vakter-om-jeg-viser-tissen/60563033>.
- Poprevyen, redaksjonen. 1966. «Poprevyen, nr. 1.» *Poprevyen*.
- Repstad, Pål. *Mellom Nærhet Og Distanse : Kvalitative Metoder I Samfunnsfag*. Universitetsforlagets Metodebibliotek. 3. utg. Oslo: Universitetsforl., 1998.
- Rolling Stone Magazine, redaksjonen. 2010. «The Rolling Stones on the Cover of Rolling Stone.» *Rolling Stone Magazine*. Oppdatert 1. mai, tilgang 6. november 2020. <https://www.rollingstone.com/culture/culture-lists/the-rolling-stones-on-the-cover-of-rolling-stone-18655/jagger-on-richards-21070/>.
- Roshauw, Filip og Audun Vinger. 2019. «NTTs tradisjonsrike julespesial: jul i ekkokammeret." *Jazznytt*, 20. desember.
- Rødahl, Mathias. 2019. «Karpe På Første Klasse.» *Dagbladet*, 21. februar. <https://www.dagbladet.no/kultur/karpe-pa-forste-klasse/70794814>.
- Schreiner, Knut. *Ytring*. NRK radio. 2016. [https://radio.nrk.no/serie/ytring/sesong/201611/NMAG06004716?fbclid=IwAR1U\\_vPrQaTlRe2s\\_EjtLnFtXkgIBxYhqyfZUzXY9-aHBMnLQX6V2GQzyGA](https://radio.nrk.no/serie/ytring/sesong/201611/NMAG06004716?fbclid=IwAR1U_vPrQaTlRe2s_EjtLnFtXkgIBxYhqyfZUzXY9-aHBMnLQX6V2GQzyGA).
- Talseth, Thomas. 2006. «Elvira Nikolaisen: 'Quiet Exit'.» *VG* (Anmeldelse), 26. februar. <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/gggAa/elvira-nikolaisen-quiet-exit>.
- Talseth, Thomas. 2015. «Karpe Diem angriper Anders Anundsen: 'Din feiging'.» *VG*, 05. november. <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/kk97L/karpe-diem-angriper-anders-anundsen-din-feiging>.
- Talseth, Thomas. 2013. *Karpe Diem: kok i karpedammen*. *VG* (Konsertanmeldelse), 10. mars. <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/dyx2J/konsertanmeldelse-karpe-diem-kok-i-karpedammen>.
- Thornton, Sarah. «Understanding Hipness – 'Subcultural Capital' as Feminist Tool.» I *The Popular Music Studies Reader*, redigert av Andy Bennett, Berry Shank og Jason Toynbee. London og New York: Routledge, 2006.
- Tjora, Aksel Hage. *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. 2. utg. Oslo: Gyldendal akademisk, 2012.
- VGTV, Redaksjonen. 2019. «Mystiske innlegg får fansen til å spekulere.» *VG*, 19. februar. <https://www.vgtv.no/video/171497/mystiske-innlegg-faar-fansen-til-aa-spekulere>.
- Vinger, Audun. 2020. «Kongens Nyttårstale.» *Dagens næringsliv*, 3. januar. <https://www.dn.no/magasinet/musikk/ari-behn/slottsplassen/bjarne-melgaard/-denne-flortingen-med-doden-og-vonde-tanker-er-narmest-blitt-vanligere-enn-a-onske-seg-en-bla-ballong/2-1-731500>.
- Vinger, Audun. 2005. «Tro, håp og pianostrenger." *Natt & dag*, nr. 12.
- Weisethaunet, Hans. «Finnes det kriterier i jazz- og populærmusikk?". I *Kulturjournalistikk*, redigert av Karl Atle Knapskog og Leif Ove Larsen. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2008.

- Weisethaunet, Hans. «MI-Ere, cowboy'er og postmoderne vikinger: rockkritikken i Norge.» I *Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers : The Field of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism*. Århus: U. Lindberg, 2000.
- Weisethaunet, Hans og Ulf Lindberg. «Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real.» *Popular Music and Society* 33, no. 4 (2010):465-85.
- Wiik Larsen, Morten. 2012. «Det er over grensen å oppfordre til sensur og boikott av Karpe Diem.» *NRK*, 09. august. <https://www.nrk.no/rogaland/provosert-av-karpe-diem-kritikk-1.8275666>.
- Woltmann, Ando. 2019. «Avantgarden Lever!» *Morgenbladet*, 17. desember. <https://morgenbladet.no/kultur/2019/12/avantgarden-lever>.
- Østbø, Stein. 2006. «Karpe Diem 'Rett fra hjertet'.» *VG*, 13. juni. <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/9jw8d/karpe-diem-rett-fra-hjertet>.

## Vedlegg

Intervju: Chirag Rashmikant Patel

[Opptak av samtale på kafé i Oslo 12.03.2020]

Intervjuer: Håkon Kvam

Har du noe innsikt i hvordan dere promoterer dere?

- Det begynte jo da vi var 15/16 år. Da hadde vi jo ikke peiling. Vi var ganske blå og var med i *Amigo* [tv-program for barn og unge]. Vi skjønnte ikke hva promotering var, vi var så blåøyde. De hadde en promoavdeling der, og da husker jeg hun damen i avdelingen sa sånn: «hvem er det dere vil være?» Hvor vi svarte: «vi vil bare være oss selv.» Men altså, vi skjønnte nok ikke helt det spørsmålet. Vi syntes det var *fake* og morsomt at hun hadde stilt det spørsmålet. Vi lo. Det var liksom vitsen vår for andre 16-åringer. Vi fløy jo ikke bare med folk som var 25 år, vi skjønnte jo at det her er faktisk en måte å tenke på. Hun kan jo ikke vite hvordan vi vil være, eller hva vi ønsket å være. Folk har uansett ikke tid til å oppdage hele deg.

Nei?

- Det er jo der masse av artister feiler, du må bare tørre å karikere deg selv litt for å få en effekt da. Der mener jeg at mange av de (med fare for å si noe skikkelig politisk ukorrekt) man kaller «de snille syngedamene,» de vil bli tatt for hele den personen de er. De er litt pene, litt smarte, litt motebevisste, men fortsatt helt Susanne Sundfør. Sånn fungerer ikke massepublikumshjernen liksom. De godtar ikke at du er alt. De må ha deg i en boks. En type boks, kanskje ikke akkurat boks, men man må vite akkurat hva det er den personen gjør.

Så det vil si at du er veldig klar over hvilken person du er i media?

- Ja, har blitt mer... hadde ikke noe lyst til å bli klar over det, men skjønnte at det bare var noe å bli klar over. Det er nesten egentlig bare en bra ting, altså. Man er bare så og så interessant. Om folk måtte ha attention-spannet til å høre på hvem jeg er i fem timer, også plutselig, men jeg er forresten også interessert i akvarellmaling. La oss si jeg var det da, så hadde jeg ikke blanda det inn i hva jeg driver med nå fordi det hadde spist av rappinga. Det må være plass til det i så fall. Akvarellmaler og rapper er jo faktisk en veldig bra kombinasjon. Det kunne vekket interesse, så ville folk hørt plata mi.

Ja?

- Men om jeg i tillegg plutselig hadde kommet med: «jeg er forresten også fotballfan!» Det går ikke. Sånn kan det jo ikke bli. Da er du bare en vanlig person, og det vil du jo ikke ha.

Så, hvem tenker du at du er da?

- Hvem jeg/vi portretterer?

Ja.

- Det endrer seg hele tiden. Men det er en spisset versjon av hvem vi er. [...] når er det jo veldig sånn at folk vil i den retningen at Magdi er old-school. Han ser en dame, gifter seg med henne etter et par år, spør faren om lov, faster når religionen hans sier det. Altså, han er jo på en måte... men, han oppfører seg ikke som andre firebarns-foreldre i det hele tatt. Han er jo den risikovillige mannen i

hele Norge. Da gjelder: «også bare gjør vi det! Også skal det være en elefant der, fly den inn!» Sånn er han. Selv om han ikke er stortalende, han tar bare risikoen også har det vist seg at folk setter pris på det. Så jeg tror jo at han er mer delt. Han er ikke verdens mest klin-kokkos, han er jo ikke det. Men vi bare dytter det i den retningen. Så nå forteller jeg bare hvordan jeg tenker, jeg er jo ikke verdens mest uansvarlige person heller.

Nei?

- Men hvis det er det som kreves, og de må sette oss opp mot hverandre, så kan jeg godt gå i den retningen. Så kan de gå å tro det. De som kjøper det, kjøper det. Jeg har ikke noe problem med det lenger. Før var jeg mer sånn: «men jeg er ikke så, jeg betaler... ja okei, jeg får noen inkassoer men...» ikke sant?

Ja, ja.

- Men nå sier jeg bare «okei, jeg får bare inkassoer jeg».

Ja, ja.

- Jeg bare liker det. Fordi jeg ser at det får en effekt. Det er vel det som har endret seg.
- Altså, man kan ikke bare... Norge er veldig lite og du blir tatt om historien ikke er bunnet i sannhet. Vi har sagt at vi ikke lyver, hele veien. Det har vært liksom en litt sånn gammel hiphop-greie som vi har dratt med oss. Så da må vi begrense litt å lyve, mens andre har kanskje større spillerom på det.

Ja. Men du føler uansett at du må gjøre det noen ganger, eller?

- Nei, men å karikere. Jeg ville aldri løyet. Ikke fordi jeg er så snill, men fordi man blir tatt. Vi driver med norskspråklig musikk. Hadde jeg vært internasjonal artist hadde det vært mer fristende. Fordi da hadde jeg vært mer gjemt bak en karakter. Men lyving funker ikke for oss. Men, karikering av det som allerede er. Putte alt ut, så langt ut på spissen som det går. Gi folk det de vil ha. Det har jeg ikke samme problemet med som 16 år gamle meg kanskje hadde. Jeg ser på det som underholdning, og det er en skill i seg selv.

Ja.

- Men det må bunne i noe, sant.

Hvorfor gjør du det da?

- Nei, det er fordi, det gjør alle. Det er en karakter-bygging. Det er mye underholdning i det. Som sagt, det er ikke noe falskt i det, men det viser en side av saken, mye mer enn de andre sidene. Fordi, om du viser hele saken så forvirrer det alle. Det blir en tung artikkel, som å høre på lekser, og det har jeg aldri vært fan av. En plate som er som en murstein, også bare... jeg kunne like så godt gjort lekser.

Ja.

- [...] jeg er bare ærlig altså, jeg elsker underholdning. Ingen skal behøve å lære noe av rap-musikk. De skal føle noe. Det er mange låter som vi holder for oss selv fordi de ikke er interessante for andre, bare for oss. Det forkludrer narrativet vi har satt opp.

Blir man veldig bevisst på det da?

- Ja, man blir bevisst på det. Det er selvfølgelig noe som er veldig rart ved det. Ta for eksempel sånn; husker du den «Ungdommens råskap»? Margaret Olin sin dokumentar? Om en problembarn-klasse fra Hauketo?

...jeg tror ikke jeg husker det

- Uansett, det var en av de kidsa i den klassen... eller det var et par av de som var rappere. Mange av ungene endte opp med å leve opp til karakteren til sine ungdomsmiljø om de skulle på fest for eksempel. Hvis du skjønner hva jeg

mener? Fordi det var en dokumentar. Så det er jo også en sånn skremmende ting med det. Altså, kan Onkel P, slutte å være Onkel P liksom?

Nei.

- Ikke sant, fordi folk har jo en forventning, ikke sant? Det er sånn liksom folk bare havner i...ja kan Raymond slutte å være Raymond [fra Beglomeg]? Hva skjer da?

Ja, det er...

- Ja, det er ganske spennende...

Ja

- Hva skjer med, det må jo kanskje han svare på da fordi det er personlig, men om vi glemmer hans følelser i det. Hva hadde Beglomeg-fansen følt om han ikke var høylytt?

Jaja, ja...

- ...fyr som tok piruetter og var punk da. Hvis han «okei, nei faen nei...nei hvis jeg skriker på dette arrangementet nå, så er det kjipt for de som arrangerer», sånn for eksempel hvis han bare tenkte det. Hva skjer da? Hva skjer med det hele? Altså, det er jo et narrativ her og som han kanskje bevisst eller ubevisst... og i vårt tilfelle også...jeg tror det er ganske ubevisst hvordan du starter å bli den karakteren. Så feeder du av det, du får respons...også er du jo litt den karakteren.

Ja. Men følger du responsen da? Sånn ut ifra hvordan den former seg?

- Jeg tror at alle mennesker gjør det litt. Du er i en vennegjeng, dette er jo bare en litt større vennegjeng. Man må leve opp til den karakteren du er. Magdi har aldri drukket eller rusa seg i hele sitt liv. Aldri prøvd noen ting, og det er en del av hva vi forventer av han når han er inne i et rom. Unge muslimer ser han i et rom, de forventer det. Jeg tenker litt på det: «hvor mye er hans valg?» Om han bare våkner en morgen og tenker, «faen, jeg er keen på å drikke en six-pack. Bare teste. Ett liv å leve.» Kan han egentlig det? Eller rakner hele levebrødet hans om han gjør det?

Han må vel gjemme seg da?

- Ja, ikke sant. Men ingen mennesker kommer unna at de lever litt opp til det de har satt i gang selv. Det er bare veldig ubevisst hvordan det er satt i gang. Man må liksom dele det inn, «han er snill og han er slem.» Men de fleste er jo, jeg kjenner jo alle de artistene og de er jo et sted midt imellom alle sammen. Ikke sant? Men det går ikke an å forholde seg til det. Det er for mye info. Hele mennesker er for mye info. «Hele mennesker er for mye info for et massepublikum, og de som lykkes med det er de som klarer å fokusere på en del av seg selv som er ekte.» Det må jo være ekte. Misforstå meg rett. Jeg tror ikke man kan lyve lenge. Du må godta at ikke folk kommer til å forstå eller bry seg om hele deg. Det er jo egentlig det promo handler om, sant?

Ja ja. Det kan man si. Men, når dere skaper dette narrative, kan man også planlegge reaksjoner fra presse?

- Ja, det tror jeg. Vi startet jo når vi var 15/16 år, så vi snubla oss litt frem. Gjennom en skog av terningkast 2 og 3, alle synes vi var nerds fordi vi ikke skjønnte nettopp det her. Vi skjønnte ingenting, og det gjorde heller ikke folk. Eller, jeg vet ikke om vi skjønnte noe eller om det var det at folk bare ikke likte det. Det var 10 år med det da, før det løsnet på ordentlig. Det har ikke vært bevisst det narrative vi har lagd om oss selv. Hadde vi blitt lansert av et profitt apparat når vi var 25 år, så hadde jo historien om Karpe Diem vært en helt annen.

Ja, ja.

- Men, vi har egentlig bare våknet opp og bare «okei, shit!», dette er det vi er nå og vi må prøve å se oss selv utenfra. Hvor kan vi ta det herfra? Så det er jo en blanding. Jeg føler ikke vi har laget vårt eget narrativ. Vi ble kasta inn i det, vi passet inn i boksene: «de er rappere, de er innvandrere, han er muslim, han andre hindu,» det ble mange sånne. Da blir man på en måte et salgs gissel for det da. Jeg føler ikke vi har startet på null: «dette er det vi skal selge folk!» det var ikke sånn. Men det er mange artistkarrierer som starter så bevisst da. Sånn nå. Men jeg og Magdi møtte hverandre på 90-tallet liksom. Å si det til en 20-åring nå. Altså, på 90-tallet: «hva? Hæ? Jeg var ikke født da.» Isah som vi har med på plata, det er umulig for han å skjønne at det ikke fantes internett da vi startet å spille konserter.

Ja.

- [...] Ja, ja altså, jeg føler jo at hvis det er... altså, de verste sakene våre har vi jo ikke planlagt, fordi de har vi jo ikke villet ha. Liksom, sånn antisemittisme og ehh... liksom, kvinneundertrykkende overskriftene våre liksom... det er jo ikke noe vi vil ha. I ettertid kan man jo...er det jo mange som sier at det var, ja det var dritbra at dere fikk det på dere. Det er liksom kynisk da.

Mhm.

- Kanskje de har rett, siden de ser det bare utenfra. Okei, ja det er noe commotion, ja det er bra. Ehh...men eh... vi planlegger jo at noen skal syns at vi er ålreit, liksom. Det må vi innrømme. At vi har ikke, vi har ikke den der... det tror jeg har noe med personlighetstype å gjøre da.
- Jeg klarer ikke å planlegge at, okei: «så kommer det mosaiske trossamfunnet til å bare, alle jøder i Oslo kommer til å hate oss. Det blir heftig!» Så blir vi kontaktet av folk som faktisk hater jøder...

Ja?

- Som vi liksom bare, bare sier i fra liksom. Det er kjempebra, det er jeg hypp på å leve med når vi går ut liksom. Det planlegger jo ikke jeg.

Nei, haha.

- ...og det er jo marerittsituasjon for meg. Jeg skjelver, jeg skjelver av sånne typer situasjoner.

Ja.

- Så vi planlegger jo egentlig... det vi prøver å legge opp til er jo at noen skal si at vi er, vi er bra. Men problemet er at når vi skriver låtene så er vi jo litt sånn mer sånn, da vil vi bare si sånn...det er litt sånn med stand-up sett da sikkert. At så lenge du kommer opp med noe du syns er morsomt eller ett godt poeng, eller bare et godt ordspill eller bare så lenge det rimer – så vil du spille det inn liksom. Også ender du opp med å gi det ut. Det er som en sånn blank... også etterpå må du sette deg ned også bare okei: «hva av dette kommer til å bli problemer, liksom.» Det tror jeg sånn klassisk pop-acts, som skriver om å bli slått opp med har jo ikke det problemet.

Nei.

- Men vi har jo endt opp med det problemet, utrolig nok. Til tross for at hvis du går gjennom hiphop acts og hvem som er mest provoserende... det er jo helt sykt at det er blitt oss. Det er sikkert fordi vi er de eneste de får med seg, liksom.

Haha, ja.

- Det er jo bare det... eller fordi det har en impact da. Det er en sånn veldig rar ting med voksne mennesker, holdt jeg på å si. Eh, voksne streite mennesker. Det er at de tenker at jo større KARPE blir, eller man blir, jo mer ansvar – da går du over

til en sånn kommunal institusjon. Du har de samme... da har du mer ansvar. Eh, veldig rar idé egentlig. Sånn: «nå hører barna mine på deg, da har du et ansvar,» det gir jo ingen mening ikke sant?

Nei.

- Imens han som ikke barna dine hører så mye på, han har ingen ansvar. Veldig rar...

Ja, og hva er reglene innenfor det ansvaret? Det er jo kanskje...

- Jaja, ja. Det bør jo, dette er kanskje litt sånn på siden. Men sånn generelt sånn kunstsyn som kanskje er på tryne da. Det er jo den ene frispotten vi har liksom, i samfunnet. Det bør bare behandle... det gjør de jo med han Kamelen også liksom, behandler Kamelen-albumet på lik linje med en kronikk. Det er litt sånn rart.

Ja, ja. Ikke sant.

- Det er det samme, det er det samme nå. Begge deler er ytringer på samme nivå. Jeg tror det at hvis vi har en sånn retriver, asså hver uke så er det liksom en sånn sammenligning med at, ja. «Karpe Diem får lov til å si det her», ja det er sånn *Resett*-dokument type ting, men også sånn podcaster og masse sånn... «Karpe Diem får lov til å si det her» i 2007 da. Eh, imens Sylvi Listhaug får ikke lov til å skrive dette på facebook-siden sin. Den sammenligningen er liksom helt reell. Altså, det er ekte, det er et godt poeng. Fordi, og da må vi starte på et helt annet sted, hva er det...okei, hva er popkultur eller kunst sin rolle i samfunnet og hva er Sylvi sin. Først må vi, ikke sant?

Ja, og hvordan man har kommet til den posisjonen da.

- Ja, hvis vi er enige om at det er to forskjellige roller i samfunnet da er jo hele poenget borte. Men hvis du faktisk mener at de to har akkurat samme rolle som en statsråd, da...da begynner vi å liksom, okei. Ja, dette er noe annet da. Dette er kanskje litt på siden eller?

Ja, det er litt på siden...

- Ja, hvordan vi bruker, ja. Jeg kan gi et eksempel: Forrige gang da vi skulle gjøre Spektrum. I 2015 eller 16? 16 var det. Så tenkte vi: «er det noen sjanse til å gjøre flere enn en Spektrum?» Kan det hende at det er mere? Ikke sant, man tenker jo at en Spektrum er jo fint. Så sier Magdi: «jeg er hypp på å gjøre tre!» Også sier alle: «Nei, er du, det går ikke! Det er ingen som har gjort det og det kommer ikke til å gå». Men ja okei, bare sett opp tre datoer her nå, tentative bookinger. Slipp en, hvis det blir utsolgt så slipper du en til, så går det kanskje et år, kanskje et halvår, så slipper du den siste hvis det er skikkelig trøkk. Mest sannsynlig så ender du opp på en og en halv. Det er risken liksom. Eh, også, også sa jeg, ja hvis det er ingen som liksom, det er ingen som vil skrive om at et norsk band gjør en Spektrum. Skjønner du hva jeg mener?

Ja.

- Fordi det har Highasakite gjort og alle, vi hadde gjort det en gang før. Så han visste at...det er jo et veldig viktig poeng da, at vi hadde gjort det en gang før. Så han bare, at hvis vi liksom går ut med en til nå, så kommer ingen til å skrive om det. Men hvis vi gjør tre, så er det så hinsides, da er det så galskap...at eh...det blir liksom ikke slik at pressen føler at de reklamerer, de må opplyse om at det er en norsk mellomstor minusbedrift som tar den her risken. Det er journalistikk.

Jaja, ja.

- Så det er jo et godt, det er ganske sånn... det er jo et eksempel på det.

Ja.



- Eh, der alle vi var sånn legg ut en og en. Han bare «legg ut alle 3 på en gang, fordi da må de skrive om det!» noe som er veldig bra played, forresten. For det må de jo. Det er ikke sånn at de vil være reklameplakat for at folk spiller. Men det er en ganske interessant diskusjon. De vil ikke være reklameplakat for at et norsk band spiller et sted. Men, hvis det er ute av proporsjoner, eller risken i det er at de går konkurs og er gjeldsslaver resten av livet, så er det jo interessant for alle.

Ja, spesielt når det dreier seg om penger?

- Riktig. Så... da er det jo liksom, da havner de jo i sånn ehm... så sånn for eksempel, det er jo en reaksjon.

Hvem gjøre promoteringen?

- Det er Little Big Sister.

Ja.

- To som jobber der.

Ja.

- ...og de er også management. Så de gjør promotering. På en måte.

Hvilken innsikt har dere i det da?

- Nei, vi er med på alt. Vi kan jo ikke styre intervjuene og sånt, selvfølgelig.

Nei. Altså?

- Nei, altså vi vet jo ikke vinklingen og hva journalisten vil snakke om. Vi dealer jo med kulturjournalister og dan demand på energy, liksom. De vil ikke snakke om så viktige ting. De vil jo ikke snakke om det her, for eksempel.

Nei.

- Jeg tror jo det her er spennende for veldig mange.

Ja, ja.

- Bare hvordan man tenker i forhold til... de er mer interessert i: «Såå, hvor skal dere på ferie? Og...»

Hehe.

- De, altså, «liker dere den og den bloggen?» Altså, det er bare helt sånn. «Skal du skille deg?» liksom. Det er det de, det er heftig.

Ja, hehe.

- Vi merker jo det sånn der hver gang vi går sånn der P3 Gull typ, når du går rød løper.

Ja?

- Så husker jeg at jeg gikk av rød løper, og, forferdelig egentlig, hele konseptet. Det blir aldri digg, det er aldri noe digg. Men når vi har gått ferdig så sier jeg til Magdi sånn: «jeg lover deg, vi kommer ikke til å få 1 sak.» Han bare «njaa, hvorfor det?», «Nei, vi står jo bare og parerer, ikke sant?» Det er jo ikke sant, de leter jo etter den personen som kommer med den nye kjæresten sin. Da er alt shutdown, ikke sant?

Jaja, ja.

- Det er ikke noe sånt. Altså, de spør oss: «Hva er det du har på deg?» Klær. Vi svarer sånn.

Ja, ja.

- ...og smiler, for å ikke være uhøflig. Jeg vil ikke si «Disse skoene kjøpte jeg i...»

Hehe.

- Altså, jeg syns det er helt...jeg tror det handler om at jeg er gammel. Jeg ser jo det at alle barna gjør jo det.

Ja.

- De viser kjolen og tights og...vaskes på 30 grader og de er helt der liksom!

Ja, hehe.

- Gutter og jenter. Så det er liksom det som er litt rart med oss. At vi har liksom et bein i en sånn gammel sånn der, da hiphop var helt sånn der...

Mhm.

- Da folk sto og sånn, vi var jo kids da, men sto og skrek sånn «hettemåker!» etter warlocks da fordi at hettegenseren var sånn der... «hettemåke!» fordi det var det sykeste vi hadde sett da. En person i hettegenser. Så, til nå da – hvor det er liksom det mest mainstreame av det mainstreame, det er nesten sånn at man søker litt ut av det...

Ja.

- Veldig rar reise å ha vært med på.

Jaja, ja.

- Sånn, eh... ja.

Hva tenkte du om musikkritikk helt tidligst?

- Altså, vi har jo hatt maks uflaks her. For vi hadde jo, da vi begynte så var jo anmeldelser dritviktig. Alle synes det var dritviktig. Fordi at ikke bare følte det som at...det var jo det folk leste. Fordi at det var ikke noe Facebook, det var ikke noe, det var ikke Insta og alt dette her. Det var ikke alt av disse alternativene, de hadde veldig mye makt. Fordi det var de 4 avisene, og det var, 3 avisene og det var det. Musikkritikerne var ganske anerkjente, det var et yrke og folk tenkte: «okei, de har peiling, liksom.» Jeg føler det har smuldret veldig hardt. Noe som er dumt for oss, fordi vi startet jo med å bare spise «dette her er ganske middelmådige greier.» Til altså, debutalbum terningkast 2. Dere kan bare... hehe, vi sto opp med det liksom. «God morgen, liksom!» Til, til at når det begynte å gå bra så merka jeg sånn, det er ingen som bryr seg om at vi fikk 6'er nå. Det forandrer ingenting. Fordi alle spør vennen sin på snapchat.

Jaja, ja.

- «Hadde du det fett?» Det var dritfett. Eller, jeg likte det ikke eller hva enn det var. Det er de nye... Så det er jo, det har jo virkelig gått til helvete. Men også med en god grunn. Hvis du fikk et godt terningkast i 2001 så tok de inn flere av skiva de på Platekompaniet. Fordi det var begrenset lagringsplass. Og det var jo fysiske skiver. Så hvis du fikk et dårlig terningkast så tok de nesten ikke inn noen av skivene dine. Og det var det, så da skjønner du jo hele... Som var ganske spesielt.

Så, hvordan forholder dere dere til musikkritikk nå da? Dere deler det jo ikke eller noe sånt.

- Nei, har ikke delt det på, jeg har ikke delt dette her siden kanskje på 5 år jeg.

[Løst prat. Sees ikke på som nødvendig for oppgaven.]

Altså, *Classic Rock Magazine* kan jo fortsatt ha bilde av Led Zeppelin enda, ikke sant? ...på en sånn der Narvesen-kiosk, og det er jo kjemperart.

- Hehe, ja, ja. Ikke sant. Så man ønsker liksom en helt annen...

Et annet publikum?

- Ja, et annet. Ja, å bry seg om...det handler om de som man vil ha anerkjennelse fra. [...] En ting til jeg hadde om det der anmeldelse-greiene. Jeg var på en sånn middag en gang. Jeg var hjemme hos naboen min også var det en sa hun jobbet i *Natt & Dag*. Musikkannmelder, også sa hun: «ja, når du skrev den anmeldelsen så, det var det, da satte du ord på det jeg følte når jeg hørte på plata.» Som var bare en litt sånn, twist på det da.

Ja, ja.

- At, okei. Vi snakker alltid om at, hvis den er bra så kan den brukes til noe. Hvis den er dårlig, så er det mer underholdning for utdritning, liksom. Men det er jo, det er jo noe veldig bra når en anmelder klarer å sette ord på det en som hører på plata genuint er interessert da, ikke for å drite ut plata, men føler det samme. Som klarer liksom å skrive det sånn at «åja, det var det jeg egentlig leitet etter når jeg skulle beskrive denne plata.»

[Løst prat. Sees ikke på som nødvendig for oppgaven.]

- Hele livet så har jeg jo egentlig sagt «okei,» folk rundt meg, eldre rundt meg har jo sagt: «okei, hvis ikke du skal bli lege, så skal du bli best på det her.»

Ja.

- ...og du skal også tjene penger på det. Vi har ikke, du skal ikke arve noe hytte her liksom. Så du og Hkeen må gå på den *Senkveid*-grinden og gjøre det her. Den der vernissage-konserten til Raymond, der det kom tre folk også er det heftig. Det er ikke, det har mine barn privilegert nok til å gjøre da. Jeg vet ikke om dette er sant, men det er det mine fettere og alle sånn forteller meg. At bare... ikke... når du inviterer oss så bare, sørg for at det er folk der liksom. Det er en helt annen holdning til liksom, hvilke valutaer finnes. Fins det liksom den kulturelite-valutaen? Fins det... sånn, min far er sur på meg fordi at... jeg må slutte å.... jeg kan ikke fortelle han at vi sier til alle sånne kommersielle samarbeid. Jeg kan ikke si ehh, Stratos og Diplom-is spurte meg før Madcon. Det er en banan til meg, og en banan til Magdi. Jeg bare sa nei, jeg. For å få en high-five nede på Øya og headline der.

Ja, ja.

- Han huden med hull i conversa som skal på hyggelig julemiddag og arve hytte på Hafjell liksom. Det syns ikke faren min er fett. Så det går på hvem du svarer til, ikke sant?

Jaja, ja.

- Så ingenting er bedre enn det andre. Altså, så bra at begge deler fins. Det må du bare bli moden nok og voksen til å skjønne. Men, det går galt... altså, hvem er det du skal/må gå hjem og spise middag med da? Og jeg tipper vel Raymond [Teigen Hauger] sitter med folk som applauderer utilgjengeligheten hans litt og. Tipper mye folk syns det er litt stas. Imens utilgjengelighet det er på en måte at utgangspunktet er utilgjengelig, ingen vil høre på oss. Ingen vil invitere oss til slottet. Så, bli invitert til slottet og fortell om oss. Det er jobben din. Alt annet gjør jo vi allerede. Vi har jo født Raymond. I deres hodet, da. Jeg vet ikke om det er sant eller ikke, men. Så det er liksom veldig sånn... det er vel egentlig...

Hvordan er planleggingsfasen ved en utgivelse? Hva kan være forskjellen på *SAS PLUS* og *Elske Livet* her?

- Veldig bra omslag på begge platene. Men vi planlegger, vi planlegger jo. Okei, nå har vi laget noe som er 29 minutter og alle sier at ingen hører på låter som er lengre enn 2 minutter.

Så dere prøver å gjøre dere mindre tilgjengelig?

- Nei altså, det er jo et poeng i seg selv. Nå har jo, at jeg føler at det... det jeg ikke liker med Norge er (med musikk) at folk blir dritpopulære, også tenker de: «Okei, nå må jeg gå og henge med Stian Blipp,» liksom. Skjønner du hva jeg mener?

Ja.

- Det er liksom logikken. Nå er jeg der, nå må jeg gjøre noe mer kommers. Nå er jeg stor, så nå må jeg gjøre et stort samarbeid. Men, det som er spennende er jo når noe som er mainstream gjør noe smalt, og noe smalt gjør noe sånt. Det er jo derfor Raymond og de er spennende. For hvis du hører på plata, som du sier, så er jo den sånn, «kom og gi meg en klem,» imens det er noe veldig smalt ved det fordi. I uttrykk. Eller, i sånn de er. Og da er det spennende. Hvis de var lukket, og hvis skiva var lukket – så finnes det en haug av den gjengen der.

Ja, ja.

- Når vi lager, da skjønner du at vi var ikke veldig bevisst da vi begynte, eller vi var på 12 minutter da vi skjønte at «okei, nå har vi lagd en låt på tolv minutter og vi kommer bare til å fortsette dette her. Nå er det et hørespill.» Men det er jo ikke akkurat verdens mest populære telefon og si liksom: «Du, det blir liksom 29 minutter, men det er masse låter oppi liksom,» så bare «Men okei, del de opp så tjener du ti ganger så mye.» Men nei, kommer ikke til å gjøre det. Vi føler at vi, okei vi har et sånn samfunnsoppdrag, at vi er liksom største bandet så må vi lage spillerom for kidsa. Nå skjønner de at det Universal forteller om at «hold låta under 3 minutter.» Tenker jeg. Eller ja, du kan. Hva som helst. Så, det er egentlig sånn vi har tenkt da.

Med tanke på den forrige plata da: hadde dere et konsept?

- Eh, vi har ikke det til å begynne med. Men vi ser hva det er vi driver og skriver om.

Ja?

- Også begynner det på en måte å, når du skjønner halvveis uti prosessen hva det er du driver og skriver om, så det er da det løsner litt. Det er egentlig sånn at når du skriver en masse, så bare hva er det vi egentlig er opptatt av nå? Det er jo kanskje litt forskjell da. Dette er jo ganske nørdete. Sånn, når vi er liksom kommet et sted, så er det liksom: «men hva er det dette handler om?» også må vi sette ord på det sammen.

Ja.

- Eh, og det er jo også et verktøy som er ganske handy. Når vi møter en journalist eller møter fans.

Ja, at dere vet hva...?

- Ja, eller at vi liksom vet hva det betyr og hva det handler om. Fordi ofte så lurer jo folk på hva er det vi snakker om, hehe. Så, men altså jeg tror jo det at det å klare å i promo, og i uttrykk, som stort band, klare å gjøre noe smalt bredt.

[Løst prat. Sees ikke på som nødvendig for oppgaven.]

Du nevnte dette litt tidligere, med ansvar. Når dere som artister vokser og blir større. Tenker dere at dere et budskap dere vil fortelle andre? Som et samfunnsansvar? Å uttrykke noe man føler er viktig.

- Ja men sånn. Om man glemmer sånn i tekster, så er det jo et budskap i karrieren din å gi ut en låt i 2020 på et spor på en halvtime og det er lov. Det føler jeg er å dytte grensene litt for hva jeg tror kidsa må lage i dag.
- Det betyr ikke at de må gjøre det samme. Men at de, at du bare åpner opp mulighetene. Sånn type ansvar føler jeg på, men jeg føler ikke ansvar på at, «jeg kan ikke si det for da blir noen lei seg.» Fordi at... Det føler jeg ikke, det føler jeg ikke noe på. Fordi at det, tilbake til det med kunstsyn – der føler jeg det nesten er viktigere, så lenge vi går i motsatt retning.

Ja, men også at man har et behov da for å si det her. Det er jo kanskje et ansvar det også?

- Ja, jojojo. Jo, ikke sant. Ja, mer det. I så fall så føler jeg mer på det. Det blir ubehagelig med det andre, men hvis jeg skulle gått i en retning så hadde jeg sagt: «okei, eh la oss si noe som er enda mer provoserende» men samtidig så er det voksenperson som sier at det må være med poeng, det er ikke noe vits i å bare vise balla også gå hjem.
- Jeg vet ikke jeg, noen ganger er det kanskje det som skal til også.

På forrige skive så var det kanskje mer provokasjon av foreldregenerasjonen? Også synger barn med. Det er fin ansvarsgreie der. Man vil endre foreldregenerasjonen.

- Ja, jeg vil det. Det er litt forvirrende for oss det der. Mange av disse barna er jo selv ganske prektige. Når vi for eksempel sier sånn «fuck isbjørner!» Hvis de dør, og blir gule og ekle og sånn.» Om man sier det, noe jeg selv som barn ville tolket som «haha,» ville ungdom nå reagert med sjokk. Jeg tenker Karpe og Cezinando-fans er veldig ansvarlige. Selv om jeg tror Cez [Cezinando] vet dette bedre, han har mer taket på det der. Vi kjøper is og godteri, hva sa vi nå liksom?

[Løst prat. Sees ikke på som nødvendig for oppgaven.]

Tanken om konsept rundt SAS PLUS? Er det enklere for folk å skrive om den siden konseptet er sterkt?

- Vi hadde en klar tanke til å begynne med. Siden det forrige prosjektet var 7-8 låter og musikkvideoer alt på maks. Så bestemte vi at her skulle vi, nå skulle vi liksom en tanke om dynamikk. De andre greiene tok all plass (kunne ikke forutse) vi gikk veldig looud – tre mill i lån, alt var maksa. Også, nå skal vi lage en skive hvor vi ikke skal lage en musikkvideo. Alt skal fortelles i musikken – klarer vi det? Det er jo da man skjønner at for å lage de bildene er det bra å hente lyd fra omgivelsene, det er jo da det blir et hørespill. Det vi vanskelig vis ville gjort i musikkvideo måtte vi lage i lydspor. Vi prøver å sette rammer tidlig, men det var liksom sånn – ingen musikkvideoer. Det er vondt å gå fra en suksess. Som et samfunnsoppdrag – vi vil at folk skal skjønne det. Men man må, tanken om at man i dynamikken også skal utfordre oss – gå anti så langt anti kler deg. Creepy om man er mer punky enn man er. Så det handler om, veldig mye fingerspitzgebyl man har – her er spillerommet. Hvem er vi? Fuck hvem vi selv føler vi er! Hva kan vi selge folk? Det er realiteten liksom, det syntes jeg folk bør tenke om seg selv også. Du er hjemme med dama di eller hvem som helst, familien din. De vet godt hvem du er – men du kan ikke gå ut og forvente å få den samme forståelsen for hvem du er for sjefen din på jobb. Folk tenker liksom at det her er sånn lureri og kynisk greie fra artisten, men alle gjør dette her. Vi har noen som kjenner dem 100%, også noen som kjenner bare en side. Vi går bare på jobb.

Hva er greia med Diana?

- Vi begynte tidlige med... det var den første spilleregelen. Vi skrev mye om klassereise. Der vi følte at det var lang vei fra moren min sin landsby og til Oslo, og det at vi er Norges mest suksessrike, men i utgangspunktet er det astronomisk. Vi snakket om det, også å finne et godt symbol på det som ikke er for utslitt. Så begynte vi å prate om Dodi AlFayed. Faren hans var lærer på skolen før han ble skikkelig rik og business. Vi begynte å snakke om han, det er jo i 1995, vi snakker altså – alle prater om hun Meghan – Dodi hadde Diana på yoten sin i 1995 – hvem er klassereisesymbolet? Dodi! Dette er på 90-tallet. Vi brukte

han som symbolet på det, siden han tok det alt for langt – han ble drept liksom. I rap-sammenheng er det vanlig å finne et idol man henger seg på (for eksempel en drugdealer fra Miami,) så tenkte vi sånn «hvem er liksom Karpe-versjonen av det?» Det er Dodi. Han er liksom symbolet for hva vi ser opp til da. Vi syntes det var litt fresh at han virket ikke som verdens mest sympatiske fyr heller. Det var ekstra gøy – at han var liksom sånn klyse – faren kjøpte Harrods og de var bare ekle arabere liksom. Men han fikk jo liksom prinsessa, og han tok den alt for langt da. Det var egentlig det, er det sånn, eh, alle heier! Alle heier på Karpe – heia heia, innvandrer gutter. På et eller annet tidspunkt får liksom noen nok – var det vi kodd med liksom. [...] Der var også slik perlene kom. At vi begynte å ha på Diana-perlene, de på coveret, det er broren til Magdi. Vi tok Diana sine perler på en egypter. Mer som vår – der andre bruker mafia eller gjengleder, ble Dodi han.

Det var universet?

- Ja, for å bygge et luksusperspektiv, inn i den norske luksus som er å fly SAS PLUS liksom. Lame å fly, litt mer kaffe og beinplass. Også er det litt flaut, hvorfor sitter du her liksom?

Forventer dere at publikum skal inn i dette universet?

- Vil jo når det er ferdig. Håpet er at alle skjønner det med en gang. Det er kjempebra at folk lur på det, snakker om det. Det er et veldig stort kick at en 15-åring sjekker ut: «hvem er Dodi?» Han andre som døde i bilen. «Åja, var det noen andre som døde i bilen?» Det er litt det og, historien er ikke, vi ville putte dem to på en slags...

[...] Men dere skaper språket som skapes i kritikken?

- Men vi må jo være kryptiske nok. Så dekode den gode musikkjournalisten det. Eller sier: «det her er koder som er helt på trynet,» kan man godt si. Som du sikkert skjønner så vil jo jeg ha begge. Begge på trykk og frem.

Men du vil ikke dele det?

- Jo, jeg ville ikke delt et terningkast. Men jeg deler helt klart synsing og meninger om Karpe. Men jeg deler ikke «ja, dette var helt OK». Det deler jeg ikke. Jeg deler «disse er de verste folka jeg har sett og opplevd i mitt liv!» og «disse folka er de beste!» Det er ikke så interessant med sånn mellomgreie. Kanskje fordi det er det man er, helt gjennomsnittlig. Alle er det, så da vil du liksom... er du hypp på å lage hype? Ja. Hypp på at min sannhet om gjennomsnittlige skal komme igjennom.

[...] Men er suksess en stor del av konseptet?

- Nei, men definisjonsmakt er en viktig del av konseptet. Å kunne belyse ovenfor masse norsk ungdom at Dodi også var i den bilen da de kolliderte og døde. Og kanskje var grunnen til at han døde. Det er jo definisjonsmakt. Det er jo liksom...
- Jeg vokste opp hos foreldrene mine, hørte indisk musikk og så på indiske filmer. Det er sånn story av min musikkoppvekst. Og det tror jeg er mye av grunnen til at det tok lang tid med oss. Siden vi ikke tok alle referansene, og standard europeiske referanser var liksom kunnskap. «Har du ikke hørt Pink Floyd?» Har aldri hørt om Pink Floyd! Kan ikke si en eneste Pink Floyd-sang, skjønner du hva jeg mener? Folk er sjokkert, også avskriver de deg som musiker. Men jeg hadde aldri selvtillit til å nevne de største indiske artistene som ble hørt av mange millioner. Det kunne ikke jeg si tilbake, fordi jeg hadde ikke definisjonsmakt. Mine referanser hadde ingen, jeg hadde jo en blanding, men jeg manglet veldig mye.

Jeg bodde hjemme til jeg var 24. «Hæ hva er det? Tazte Priv, hva?» Jeg har aldri hørt om dette. Det er definisjonsmakt. Det er suksess for meg. Gleden av at en fyr i Møre og Romsdal har sjekket ut Shazia Manzoor for å skjønne *SAS PLUS / SAS PUSSY*, hæ? Det er jo, får helt sånn «yes!» For da eier du hjertet. Ikke for å dominere, men for å utvide/ekspandere. Selvfølgelig er det en del av meg som tenker «yeah!» Selvfølgelig. Men ja, det er stor del av prosjektet. Tror ikke Raymond og de bryr seg så mye om det. Raymond kommer med veldig mange referanser jeg ikke vet en dritt om. Men han er ikke arrogant på det da, han blir ikke sånn «okei du er helt idiot!» han forklarer det. Han er genuint nysgjerrig.

Men det er dere også?

- Ja, jeg vil vite hva folk tenker.

Det er noe større med det, å gi ut et helt univers i stedet for kun musikk? Man blir nysgjerrig som lytter. Hva gjør publisitet med dere da?

- Mhm. Jeg tror jeg er veldig, det tok så lang tid før dette ble en sånn alttopplukende. Vi har holdt på med dette siden vi var 16. Det var ikke sånn at vi var noe viktige, var ikke sånn at folk bare lo av vitsen uansett. Sånn har jeg ikke opplevd det. Kolleger og venner jeg har vokst opp med jobber i Telenor og klesbutikk. Tror det er veldig viktig. Man bor i Norge hvor man liksom er preget av det der «kong Olav tar trikken!» Ehm, flat struktur over hele linja. Det gjør norsk musikk litt kjedeligere. Ingen gråter når de vinner en Spellemannspris. Fordi jeg syns det er cårny. Det forandrer ingenting å vinne den, det bare etterligner en sånn der amerikansk mal. Amerikansk raseteori, og bare plasserer det her. Siden du er svart så skal du føle det samme her. Bare nei, det er ikke det samme i det hele tatt.

At man ikke vil være...? «Unnskyld for at jeg er her?»

- Ja, veldig sånn. Alle snakker seg ned. Jeg skal ikke si at vi, vi har jo lagt til oss... om jeg ser gamle intervjuer av oss, så er det en sjargong jeg ikke har lært hjemme. Indiske stjerner snakker ikke sånn, ikke amerikanske som var det meste jeg konsumerte. Jeg hørte jo ikke på norsk musikk... men den der «unnskyld for at jeg er her, jeg kommer i Norrøna-jakke,» den er liksom «sånn er jeg! Jeg tørr ikke» Jeg syntes det er veldig befriende da, med de der tatoveringene og ja «jeg ønsker å bli stjerne jeg!» Det er noe befriende. Det er bra, fordi det er showbiz! For å sitere Raymond og denne spellemannstalen hans. «Jaja folkens! Hva er det denne bransjen dreier seg om? Entertainment!» Og det er 100% sant. Folk står der og takker Kåre fra Universal og Warner, slutt liksom! Send en sms i etterkant, gi dem en klem. Slutt! Slutt slutt slutt! Tenk på at folk må underholdes. Der er norske artister dårlige. Kan ikke si at man er til, kan ikke ta plass.

[Løst prat. Sees ikke på som nødvendig for oppgaven.]

- Spesielt med anmeldelsene: jeg husker jeg tenkte på det en gang. Problemet med anmelder-greier er at det blir aldri riktig, og det blir aldri feil. Med et yrke som aldri blir riktig eller feil – så kanskje det blir veldig risikoutsatt. På trykk i *Dagbladet* så ser jeg en anmeldelse av Marcus og Martinus «dette er så dårlig» ikke sant? Signert mann 45 år. Så bare, er det verdt blekket? Hvem er det? Er det verdt det? De som denne musikken er skrevet for blir ikke påvirket av dette. Den som leser dette kunne aldri tenke seg å høre på det. Så hva er dette? Hva er idéen om at vi skal skrive om det? Man føler seg litt sånn dum da når du leverer den anmeldelsen, eller syns du liksom. Er det ikke bare veldig feil?

Misforstått publikum. Med Kygo også – misforstår man hva anmeldelsen skal være?

- Ja men det skal vel sikkert være en motarbeidelse av at musikken blir forsøplet. I sånne tilfeller, hva er liksom? Blir aldri riktig, blir aldri feil. Gi plata til noen som elsker Kygo – det blir jo også feil.

Men kan man ikke bare fargelegge musikken? Om anmelderen liker det eller ikke.

- Men artistene holder også dette ved like. For de blir altså så glad for hvert ett komplement at de besvimer. Og det skjønner jeg veldig godt, det har også jeg følte mange ganger i mine 20 år. At det føles veldig bekreftende. Men min unnskyldning er at jeg kommer fra den tiden der dette var viktig for videre progresjon. Nå er ikke det viktig for videre produksjon. Kygo og Alan Walker til eksempel. De kan bare fortsette.
- Tenk deg Staysman og Lazz. De har ikke noe problem å selge ut konserter de liksom. Det tror jeg han har sagt selv, de er jo liksom, de blir helt stressa om det blir en 3-er eller 4-er. Nå er jo hele narrativet dems at de i Oslo ikke skjønner hva de driver med og at rølpen, den lever og «her er vi!» Så det er businessmodellen, og det er jo for du ikke skal undervurdere hvor mange som syns det er cårny med de anmeldelsene. Det er punk liksom, wonderbaum-punk. De drikker IPA, og noen er liksom fortsatt sånn «de drikker kaffe latte» liksom helt sånn. Det er liksom den nye.

Hva er det sjukeste du har gjort for å få publisitet?

- I ettertid?

Ja.

- Ehm, sjukeste jeg har gjort for å få publisitet?

Hehe, det her blir nesten litt sånn 3 raske.

- Haha, men jojojo. Når det flettes inn i en masteroppgave med fotnoter så ser det jo ut som, du kan jo stille alle spørsmålene sånn. Ehm, prøve å få en punchline og ingen utsvevinger.
- Jeg tror jo Karpe funker fordi vi tidlig nok sa «nei, vi vil ingenting» med det gamle sosialist-spøkelset fra gamle hiphop-verden som rei oss hele veien. Som gjorde at vi dodga alle idéer om sell-out som ikke gjelder mer. Men jeg tenker vel liksom sånn alt sånn jøgleri som man gjorde. Jeg tenker, hvorfor skal jeg på ski på *Senkveld*? Hvorfor skal jeg konkurrere på ski med Madcon på *Senkveld* i 2008? VG filmer det, hvorfor skal jeg gjøre det? Hvem satte opp dette? Det var jo 2008, hadde gitt ut vårt 2. album. Det første gikk i dass, vi hadde ingenting å tape. Jeg håper de har fjerna det, men vet ikke. Tenk deg den idéen nå! Verden har forandret seg.
- Men det er forferdelige ting som vi lærte. Som vi lærte når man gjorde ferdig skiva si, jeg vet ikke om de er så explicit med det nå, men vi lærte at det liksom at de kunne behandle oss som de ville. Jeg lurer jo på om dette skjer med unge mennesker enda. Så du har gitt ut skiva, og vi må finne noe aktivitet. Må ha en overskrift. Det er samme redaksjonen som skal gi deg kritikk, det er jo virkelig en *abusive* idé her. Og de har sikkert et abusive forhold med annonsøren.
- Det som er greia nå da, er at folk føler de har et krav om å kjenne deg personlig. Jeg kan få en innboks sånn, jeg spilte med Cez [Cezinando] på lørdagen. Fordi faren min fylte 70 år på fredagen. Så jeg kunne ikke komme å spille med Cezinando på fredagen. Så jeg kom på lørdagen, spilte låten vår sammen. De som kom på fredagen sender meg følgende meldinger: «jeg kom på fredagen, hvor var du da?» Jeg kjenner de ikke, de er 18 år. Jeg prøver å se for meg selv som 18-



åring. Hvordan er disse menneskene oppdratt? Som prinser og prinsesser? Så det er noe som har endret seg veldig mye. Publikum eier deg mye mer, de har rett på deg. Det synes jeg er et aspekt det er interessant å grave i. Det er det som har endret promo og markedsføring drastisk. Før var det sånn: «visste du at Michael Jackson hadde en ape eller?» Så viser man et bilde og «oh, shit!» Folk gjemte seg, og vi kunne lage ville historier. Vi har åpnet den døren gjennom instagram osv., man har åpnet den døra på egen hånd.

...og dere prøver kanskje også å være litt mystisk på instagram?

- Igjen så tror jeg vi gjør en mellomløsning. At vi fortsatt kan få sånne meldinger som «Hvofor kom du ikke på fredagen? Jeg hadde betalt for samme konsert på fredag som lørdag.» Åpenbart så tilgjengelige er Karpe, og det må jo være fordi man har gitt hint om at man er tilgjengelig. Han er vennen min, han kommer til å svare. Han er en jeg kan klage til. Om man går rett forbi de med solbriller, så tenker de at han aldri kommer til å svare. Dette er baksiden, ikke at det er krise for jeg trenger ikke svare. Men uansett, så er det blitt kort veg til å bli venn med de man digger.

## Intervju: Raymond Teigen Hauger

[Samtalen ble tatt opp hjemme i stuen hos Hauger 11.02.2020.]

Intervjuer: Håkon Kvam

Gjør dere promotering på egenhånd?

- Ja, vi gjør alt selv. Vi har noe greier på Fysisk Format [plateselskapet], men vi gjør vel alt selv.

Så hvordan promoterer dere bandet?

- Alt fra i coverne. Vi gjør absolutt alt selv. Det siste albumet mastret vi også selv, men det er jo ikke promotering. Men, coverne er vel promotering. Hvordan ellers? Er vel internett. Vi bruker facebook- og instagramkontoene våre.

Så Fysisk Format gjør ingenting?

- Ikke promo, sånn sett. De distribuerer platene våre, men kjører ingen promo eller reklame for dem. De deler vel innleggene våre på sosiale medier. Kanskje de kommer med forslag, men vi finner på alt selv.

Hvordan går dere frem da? Dere har en plate, hvordan tenker dere starten på en promo?

Til den nyeste plata hadde dere noe TV-tekst aktig på noen bilder.

- Det var bare utsnitt med tekster fra albumet. Var veldig tilfeldig egentlig. Vi hadde tatt en bildeserie av Ingrid [Frivold, trompet] i sommer på Aker Brygge og visste ikke helt hva vi skulle bruke de til. Det var veldig tilfeldig, litt på slump. Lite planlagt. «Vi får bruke det til noe,» så jeg brukte tekstutsnitt fra albumet sammen med dem.

Men da vil du at tekstene skal fremtrede?

- Ja, jeg syntes de passet. Men veldig på slum, altså.

...så ble det veldig stille før platen kom? Hva var det første dere gjorde når dere skulle promotere plate?

- Ingenting. Vi er svært ustrukturerte og lite planlagte. De bildene for eksempel – vi sitter ikke og avtaler når noen skal publisere de, jeg bare gjorde det uten å spørre noen. Så møtte jeg Per Heimly [fotograf] på gata. Jeg spurte han: «Faen, vi trenger noen bilder, svært ASAP, med en gang nesten.» Så det ble avtalt slik at han bare tok de noen dager etterpå. Eller noen uker senere. To uker tror jeg det var, jeg husker ikke helt. Det var i alle fall veldig nært opptil. Det var veldig tilfeldig. Vi hadde ikke planlagt noe hvordan eller om vi skulle ta pressebilder. De pressebildene er jo en stor del av promoteringen.

Ja, de som kom med på platen?

- Ja, jeg har jo en del flere av de også. Vi har de i en pressepakke. Sånne ting ordner Fysisk Format. Da spør de for eksempel: «har dere pressebilder?» så sa jeg at vi har bandbilder, også var det en kompis av meg som skrev et essay til oss om albumet. I tillegg skrev vi et kort presseskriv. Vi lagde ikke noe video eller noe. Ikke fordi vi ikke ville, men mest fordi vi ikke hadde fått med oss noen til å hjelpe oss med det.

[Pause. Hauger lager kaffe.]

- Hva var det du spurte om igjen?

Planen med bildene?

- Det var ingen plan. Med en gang jeg spurte Per [Heimly] så sa han: «kanskje vi bare skulle tatt bilder i kassa på Rema og eventuelt trikken?» og da sa jeg: «ja.»

Da hadde han gått og tenkt noen dager, sånn helt tilfeldig, også improviserte vi vel bare. Vi tok noen på trikken, Oslo S ved tigeren, vestbanehallen og *barcode*. På trikkeskinnene der. De ble kule, trikkeskinnene ved operaen.

Det var ikke slik at det skulle smelte sammen med noe gjennomtenkt ved albumet?

- Nei, jeg hadde bare med den rosen. Akkurat det med bildene var veldig tilfeldig. Det var kanskje ikke det du ville høre?

Hehe, jo kanskje.

Hvilket inntrykk vil dere at publikum skal få av dere?

- Vi har en slik spilleliste. Den kom litt senere, men jeg ville egentlig ha den ut samtidig. Akkurat hva man vil, hmm...nei, man vil jo underbygge platen. Man vil jo at den skal passe inn da. Ikke nødvendigvis at de pressebildene passer. Jeg bare tok med den rosa fordi jeg visste jeg ville bruke den live. Den passet og det er roser på coveret. Om det var noen plan lagt, så var det den. Rosa går igjen på coveret også bruker vi den live – det er kanskje ikke alle som får det med seg. Det er i alle fall en tanke med det.

Hva er tanken?

- Nei, rosen inngår i albumestetikken, liksom. Den røde rosen.

Hva gjør denne mer tilfeldige promoteringen med bandet?

- Det er litt sånn med alt vi har gjort hele tiden. Vi er liksom avhengig av karma eller flaks om ting skal funke. Kristian i Fysisk Format hadde vel sikkert sett at vi hadde litt mer struktur. Sånn, at «dere har de singlene klare, med video til de.» At alt er sånn...vi har liksom levert litt etter tilfeldigheter. Veldig lite planlagt. Det er helt sant.

Så Fysisk Format skulle sett dere som mer strukturerte?

- Jeg vil tro det. Fordi mange band har slikt på stell. Alt med design liksom, man får et designbyrå til å gjøre det – så får du nesten en sånn bedriftspakke. At alt har den samme looken og sånt. Jeg er ikke noen motstander av det, det er bare det at vi blir sjeldent fornøyd når noen gjør noe for oss. Så vi må nesten gjøre alt selv, og siden vi er såpass ustrukturerte så blir det liksom litt sånn.

Så da velger dere også å ha en kontroll da?

- Ja, om vi har samarbeid med andre så må vi alltid overstyre det i stor grad, og da tar det lengre tid.

Kan dere på denne måten planlegge reaksjoner fra pressen?

- Ikke planlegge reaksjoner, men vi håper jo at folk velger å skrive om det. Nøyaktig hvordan de skal reagere syns jeg er vanskelig. I alle fall har jeg viklet meg inn i et sånt univers og det jeg tenker er naturlig å forstå, det kan for andre sikkert fortone seg helt som om at vi er 'gærne liksom. Eller – om jeg skal prøve å distansere meg fra innholdet og hvordan det ser ut. Jeg prøver å la være å tenke på det. Jeg prøver å gjennomføre det slik jeg tenker det bør være. Da er det bare deilig å slippe det løst til pressen og se hva de gjør. Jeg syntes det funket bra denne gangen. Men vi planla ingen bestemte reaksjoner. Ikke noe mer enn at vi håpet, eventuelt ville eller...man vil jo bli omtalt, men det er liksom ikke så nødvendig å bli omtalt heller. Men, plata må jo komme seg rundt og bli hørt – det er det viktigste. At folk gidder å høre på den. Ellers er det ingen vits i å ha musikk ute. Folk må jo høre på musikken. Jeg tenker, om det er noe mer rundt musikken og albumet så gjør det at det blir mer å ta innover seg da.

Sant, man vil jo treffe sine potensielle lyttere.

- Ja, og finnes det noe mer enn selve musikken da, så kan man dykke inn i noe mer. Det har alltid jeg likt, også med andre band jeg har hørt på. At det liksom er et univers der som man kan dykke inn i da.

For dere har et konsept?

- Ja, hm...helt løst ja. Vi har den spillelisten da. Nå har vi ikke skrevet så mye, men på forrige album hadde vi skrevet en lang linear note som fulgte med albumet. Også har vi en facebookgruppe også, som jeg poster ting i som er relevant. Den kan vi sjekke ut. Den heter «WW€,» og den har vi hatt siden 2014/2015. Den er hemmelig da, så det er ikke noe sån derre.

Så, i dette universet da, hva vil dere journalisten skal skrive, og hva er det publikum skal få med seg?

- Hmm, journalisten må gjerne gjengi det vi skriver eller tolke det. Vi ble intervjuet i *Morgenbladet* i forbindelse med det nye albumet. Da ble settingen danskebåten og det passet inn. Det var en bra moove av de. Men skal ikke forvente at alle skal forstå heller. Om man liksom leser, så kan de gjøre en tolkning av det også svarer vi. Jeg synes *Morgenbladet*-intervjuet er godt sånn sett. Men det er kanskje ikke for alle. Noen kan kanskje tenke: «hmm, hva faen er dette for noe tullball?»

Men det vil dere også?

- Helst at flest mulig skal lese det, men jeg forstår om de ikke vil. Det er mye jeg ikke vil lese også.

[Løst prat. Sees ikke på som nødvendig for oppgaven.]

Hva kom først av konseptet og musikken deres (med tanke på siste album)?

- Da var konseptet først. Vi hadde liksom begynt litt med disse eurohåp-greiene på forrige album og nå ville vi liksom reindyrke det litt mer. Så da kan man si at konseptet kom først. Men etter hvert så jobber man jo mer med det [konseptet], får flere innspill og innfall under veis og veien går til mens man går.

Det hele samler seg med tiden?

- Ja, at mer og mer faller på plass da. Man tar litt herfra og derfra. Ja, man kan si at konseptet kom først. Jeg kan sitte og høre på ting og tenke at det kan passe inn i universet vårt. Eller se på ting som kan passe inn. Hva som helst liksom. «Disse tomatene, eller det bilde»t for eksempel, passer inn. Vanskelig å beskrive hvorfor.

Det kan kanskje være tekstlig også? Referanser som beveger seg, du refererer for eksempel tekstlig til forrige singel «Kom deg over» på denne plata.

- Ja, det var ment som en trilogi det egentlig: «Kom deg over,» «Slå ring» og «Fyr løs». Men det hadde jeg ikke planlagt. Det var noe jeg kom på etter hvert. Fordi vi ville gjøre den «Slå ring»-låten til Jahn Teigen. «Kom deg over» skulle egentlig være med på albumet, men så varer jo den i 8 minutter, så da tar den opp nesten en hel side på vinylen, også har jo folk hørt den låta fra før. Så jeg tenkte jeg måtte lage en annen låt i stede, men som kunne være oppfølger til «Kom deg over». Brukte noen av de samme akkordene, også var det en kompis av meg som hele tiden sa: «Ja fyr løs da!» når vi satt i en musikkquiz. Han satt og var stressa når vi skulle få inn svarene, imens jeg tenkte «Faen, jeg vet svaret her» og han bare «Ja men fyr løs, fyr løs da!» og det er jo egentlig et gammelt uttrykk, men så gikk jeg og tenkte på det hele tiden. Til slutt tenkte jeg at det passet veldig godt med «Kom deg over», «Slå ring» også «Fyr løs» da. Det var heller ikke planlagt. Vi hadde ikke sagt det noe sted, tror jeg. Så det er en uoffisiell trilogi da.

I forbindelse med deres konsert på Ingensteds gikk dere ut med en konkurranse. Hvordan tenker dere folk oppfatter dette?

- Åja, tenker du på den med «de fire store»?

Ja.

- Hm, ja. Noen tenker vel sikkert at det er litt pretensiøst da. Det er det jo selvfølgelig, haha. Det var også noe jeg bare kom på sånn helt plutselig, husker ikke helt.

Det var vel konkurransen med den logoen?

- Det var vel, ja jeg kan forklare den. Vi hadde vel akkurat fått vår nye tagge-logo. Også, i midten er det en sånn LO-greie. Jeg syntes at deres estetikk passer fint, med den hånda også den fellesskapsgreia passer inn i vårt opplegg. Om du skjønner? Jeg hadde i utgangspunktet ikke tenkt at noen skulle ta den, men jeg håpet jo. Jeg synes det er noen morsomme forslag fra folk. Når det gjelder den andre så tenkte jeg det var morsomt å ha en referanse til alle de fire store forfatterne. Bare for min egen del. Da er det en bit av alle de fire med i opplegget. Ikke så dype referanser, var vel bare titler, vel? Husker ikke hvorfor jeg tenkte at det var... det er bare sånne ting...

Er du glad i referanser folk ikke tar?

- Er bare kult å vite for en selv, liksom. At det kommer fra et sted. Det er tilfredsstillende syns jeg. Ja, *Kjærlighetens Komedie* var det. Jeg satt og tenkte, også kom jeg inn på den teaterplakaten til *Kjærlighetens Komedie*. Da var det en dame som sitter med en grønn kjole (som sitter sånn vendt bort, med håret sånn) og ser ut mot horisonten også tenkte jeg, ja det var referansen til de bildene av Ingrid som vi tok tidligere. Utgangspunktet for det var at vi skulle bruke de som cover. Det tror jeg var tanken først. Også ble de bildene ikke akkurat slik jeg tenkte meg. Så vi brukte de til de promo-tingene senere.

Så det er en tanke der?

- Ja, først med å ta de bildene, fordi de kunne være et cover, da. Men så ble de ikke slik jeg så for meg. Da tenkte jeg sånn, ja det er jo vitsen med referansene. Også tenkte jeg «kanskje vi skulle hatt noen referanser til alle de fire store?» – fordi det er så teit, eller kult eller pretensiøst eller uansett hvordan man ser på det.

Ja, den pretensiøse greia er virkelig tydeliggjort i hvordan dere er. Jeg har jo sett mye på facebook-siden deres.

- Ja, jeg syns jo også at de fire store ser ganske morsomme ut, tryne på de og... oppsyna på de er ganske morsomt.

Vil dere skape «hype»?

- Både ja og nei.

Det kommer an på hvilke premisser eller?

- Ja, litt. Det er jo alltid...

Du trives jo i...?

- En liten hype er vel alle litt avhengige av, kanskje. På en måte, eller noen driter i det. Noen har en konstant hype. Jeg er bare hypp på å ha en liten følgerskare, sånn at folk kommer på konsertene. Det har vært jævlig kult. Nå har jo begge konsertene våre vært utsolgt i Oslo. Det har vi jo ikke hatt før.
- Altså, om vi vil ha en hype? Jeg synes ikke nødvendigvis vi gjør alt vi kan for å få det. Det er vel mer at vi gjør ting som ikke nødvendigvis plateselskapene vil anbefale.

Jeg skjønner at det er et belastende spørsmål, men bare...

- Neida, det går helt fint. Jeg synes bare vi gjør ganske få kommersielle grep. Selv om vi er kommersielle i å i det hele tatt gi ut musikken og vise oss på bilder. Vi selger jo, men jeg føler det er veldig på egne premisser.

Dere må ha kontroll på det?

- Ja. Det tror jeg nok. Det er helt sikkert. Det er bare å spørre sånne spørsmål som er belastende.

[Pause.]

Hva er eurohåp?

- Jeg føler jeg har forklart det veldig sånn...

Jeg føler du har forklart det veldig ofte, men fortsatt: hva er det?

- Det skal jo være en musikkjanger da. En følelse man skal få visse typer låter. Sånn primært føler jeg albumet er renskåren eurohåp. Vi har fått det til ganske bra, syns jeg.

Den samlingen musikk dere kaller eurohåp, er alle i bandet klar over den?

- Jeg tror alle skjønner det mer og mer. Det vokser jo hele tiden, ikke sant? Etterhvert som man hører mer musikk som har den følelsen. Det føles som en kilde å bare øse ut av da. Jeg føler det er vårt eget. Kan jo si at det er en del av promoteringen.

I det intervjuet i *Natt & Dag* så går dere igjennom låt for låt. Der virker alle i bandet å være veldig klar over gjeldende referanser.

- Ja, det er jo mye referanser i ting som kanskje ikke er...vi tar jo mye referanser fra andre ting også.

Ting som ikke er eurohåp?

- Ikke nødvendigvis. Men, vi vrir det til det, kanskje.

[Løst prat. Sees ikke på som nødvendig for oppgaven.]

- Det i *Natt & Dag* var det bare vi som skrev. Som en spor-gjennomgang.

Åja, så dere bare fikk intervjuet på mail og fylte ut selv?

- Ja. Så, det er jo promo det og.

Ja, der er jo det. Der velger dere jo virkelig selv hvordan dere vil at folk skal se på dere.

- Så, men hvis vi ikke hadde sluppet det, så vet jeg ikke om folk hadde kommet til å lese det. Det lå også med presseskriv. Så, da legger jo det noen føringer det også. Journalisten kan jo velge selv, sånn oppfatter ikke jeg det liksom. Men det blir jo farget av det. Sånn sett så kan du jo si at vi ville påvirke folk. Ja, det kan du. Du spurte tidligere om vi ville påvirke hva folk skulle skrive...

Ja.

- Så da tok vi litt styring på det sånn. Men, det er jo morsomt å høre andres tolkninger også, det er nesten morsommere. Om vi ikke hadde hatt noe rundt det og sett hva folk hadde skrevet om det. Vi legger sikkert helt klart noen føringer.

Ja, det føles som essensen i dette. Man legger føringer. Man vil jo at det skal oppfattes på en eller annen måte, men det trenger jo ikke å være sånn «vær så god.» Gjør narrativet det enklere for anmeldere å skjønne hva Beglomeg dreier seg om?

- Ja, det kan vel hende.

Ja, men også om det er...

- Om det er villet?

Om det er lettere å være positiv eller negativ.

- Det kan nok være veldig lett å være negativ, noen kan kanskje bli irritert av det å få for mange føringer også.

Tror du det kan føre til at argumentasjonsbasen til anmeldere blir litt tettere? Med en historie.

- Ja, det blir vel det. Om anmelderen gidder å sette seg inn i det som er rundt selve musikken da. Men coveret er jo også designet på en måte. Eller, de elementene som er det er ikke tilfeldige. Absolutt ikke. Alt har en mening. I alle fall for meg og de andre.

Og da er det gøy hvilken mening det gir for andre?

- Ja.

[Intervjueren leser opp utdrag fra anmeldelser:

«Samtidig, har plater som dette en tendens til å bli overanalysert. Anmeldere virker ikke å tørre noe annet enn å gi den god respons, i frykt for at folk skal tro de ikke henger med på 'greia.' Men 'Elske Livet Fantastisk' er vanskelig ikke å elske, og det på bakgrunn av noe så banalt, naivt og enkelt som engasjerte oppfordringer til å elske livet fantastisk.»

«Det er så teit, det er så fint. En fantastisk variant av noe som egentlig høres helt grusomt ut.»

«Skal ikke dette egentlig være harry?»

«Jeg vil være glad gutt og ha det deilig og godt, ingenting skal få begrense eller bekymre meg» Hvordan lar jeg det passere? En så banal og substansløs linje. Er en så naiv virkelighetsoppfatning engang lov å synge»]

- Ja, jeg er fornøyd med den, altså. Jeg syns nok ikke den er substansløs, men jeg skjønner hva anmelderen mener og jeg tror nok jeg har ment det på den måten også. Det var sånn jeg ville si det og følte det.

Men det er narrativet som regjerer her?

- Ja, helt klart. I alle fall på den «Fyr Løs»-låta. Der er det veldig konseptuelt.

Ja, men også i at...du vil vel kanskje at de skal skrive at det er litt harry?

- Hehe, nei ja, eller? Nei, men det er på en måte en bonus. Jeg skjønner jo at man syns det, men jeg har liksom gått så dypt inn i det at jeg glemmer at det oppfattes harry. At jeg har tilegna meg det så kraftig at jeg bare driter i det og glemmer at det oppfattes harry.

Så det blir sånn: «Åh faen, så det er sånn det virker?»

- Ja, sant. Så når man leser det det så blir det liksom en sånn: «Ja faen, det er ja, riktig.»

[Løst prat. Sees ikke på som nødvendig for oppgaven.]

Det bør ligge noe i anmeldelsen som oppfordrer til å diskutere musikken, kanskje. Det oppfattes slik i anmeldelser av dere, det er ikke en direkte diskusjon om det er bra eller dårlig.

- Ja, det er kult da. Om vi får til det. Det er ikke noe vi har tenkt på, men jeg blir veldig glad om det er tilfellet. Man vil jo lese anmeldelser som fenger.

Ja, og som tilfører noe til kulturen.

- Ja, og til plata som anmeldes. Men altså, angående 1. nyttårsdag tok jeg to screenshot av kongens nyttårstale og la ut, fordi jeg syns at det passet inn. Så kommer Audun Vinger etterpå, også skrev han om det. Det tror jeg var på bakgrunn av at han hadde sett de to bildene og at vi satte de inn i vår kontekst. Jeg vet ikke, men antageligvis så skrev han om det etter det. På grunn av de to bildene og den talen, så ble det beveldet sammen. Når jeg la den ut så tenkte jeg bare at dette passer inn. Jeg tenkte ikke at det kom til å bli noe av det. Jeg pleier bare å poste ting der.

[Løst prat. Sees ikke på som nødvendig for oppgaven. I tillegg til pause.]

Hva gjør publisitet med dere?

- Hva man syns om det liksom?

Nei, hva det gjør med dere.

- Det påvirker ikke hvordan vi lager musikk nå, eller sånne ting. Hva tenker du på?

Om det gjør noe med uttrykket, eller følelsen av uttrykket.

- Det forandrer ikke noe på hvordan vi utvikler oss. Eller, det blir jo med i en del av pakka. Hvordan folk oppfatter det. Er det sånn du mener?

Ja, og kan det bli styrt av...?

- Ja, det kunne vel blitt det. Men jeg føler liksom at vi er fornøyd med den publisiteten vi har fått. Jeg føler ikke at noen er... eller, kanskje den i *Klassekampen*, som var en fem'er men som jeg leste litt mer som at det ikke nødvendigvis ikke var fem. Hvor det sto at det var litt papparock-greie. Men jeg skjønner jo det, mer fordi at han mener vel papparock er kommersiell sein 80-tallsmusikk, veldig pappa.

Ja, hehe.

- Jeg synes ikke nødvendigvis det var så negativt heller da.

Nei, sant.

- Men, det med publisiteten kan jo gjøre kjempemasse ting. Altså, om folk skriver om det på en måte som er...nei, jeg syns publisiteten vi har fått er bra.

Det var vel også *Klassekampen* som skrev den der avant-garde-overskriften. Nei, det var i forbindelse med konserten deres.

- Ja, det var *Morgenbladet* ja. Nei, det var jo morsomt det.

Hva tenker du om å bli oppfattet som avantgarde?

- Hehe, ja. Om det er noen som syns det så.

Det er ganske belastet?

- Belastet? Jaja, ja ikke sant. Det var jo det han Lars Lønning i det screenshotet som jeg... han skrev det.

Ja.

- Nei, jeg koste meg med det liksom. Hehe.

Haha.

- Men ting som er belastende syns jeg bare er bra. Jeg plages ikke noe av det i det hele tatt.

Nei?

- Jeg går ikke rundt og tenker at jeg er en avantgardist liksom. Eller at bandet er avantgarde. Jeg tror ikke man bør tenke det liksom.

Nei? Så man bør ikke tenke det?

- Nei, altså. Jeg lurer på om folk går rundt og tenker på at de er avantgarde. Da er man ganske...det må jo være opp til noen andre å bedømme. De som ser eller hører det.



Altså, det kan være en oppfattelse. Hva tror du de fleste tenker? Hvordan tror du de fleste oppfatter dere?

- Jeg tror det er litt forskjellig. Jeg tror de fleste vil oppfatte det litt sprøtt eller som rare greier, uten at jeg vet det. Jeg tror da det.

Men dere vil kanskje trenge litt inn der da?

- Jo, gjerne. Det er veldig mange forskjellige typer folk som har vært på våre konserter, som jeg ser fra scenen. Jeg ser ikke alle som er der, men det er mye forskjellige folk. Så det liker jeg. Det er mye aldersspenn og kan tenke meg at det er folk fra forskjellige yrkesgrupper og ikke bare musikknerds liksom. Fra veldig unge, til ganske voksne folk. Jeg har absolutt ikke lyst til å ekskludere noen. Men man gjør kanskje det ved å ha så mye greier rundt det da.

Det virker tidvis som om dere vil ha et sånt 'gærnt bilde til folk.

- Ja, jo. Men jeg syns jo kanskje plata er både tilgjengelig og utilgjengelig da. Begge deler. Det er ikke noe sånn støtende musikk der. Den er på en måte konvensjonell og ukonvensjonell samtidig. Det er ganske streite låter, egentlig. Det er ikke så mye type vers-refreng, men tilløp til det da.

Den bærer kanskje ikke preg av allmenne referanser?

- Nei, det gjør den ikke.

Og da blir det karikert som rart da. Om man ikke kjenner seg igjen noe sted i musikken.

- Ja. Det vil jo lyttere ofte gjøre, sant?

Ja, og når det blir fremmed så...

- Ja. Men det er fortsatt bass og trommer og en gitarsolo her og der, og sakssolo. Så det er jo bare kjente elementer egentlig.

Ja, det kommer jo an på hvem det er som hører det.

- ...og på den plata så er det jo enkle rytmer og. På forrige så har vi hatt ganske sånn 7/8 og sånn. Det er jo vanskelig å ta inn og sånn og da.

[Løst prat. Sees ikke på som nødvendig for oppgaven.]

Denne talen din, litt rart å spørre om sikkert siden det er så lenge siden. Var talen din under Spellemannprisen en planlagt performance?

- Nei, ikke at jeg skulle...greiene var jo at vi var nominert. Vi trodde ikke at vi skulle få den. Men man må jo liksom, om man er nominert så er det jo en mulighet. Så vi pratet litt om det også hadde jeg lest den Erich Fromm-boken også tenkte jeg bare å skrive ut det sitatet også tar jeg det. Det var det eneste som var planlagt med det. Ikke det andre rundt. Jeg hadde bare tenkt å lese det opp. Det var impro.

Det var ikke noen referanse i det?

- Jo, det er det som liksom... Akkurat det sitatet skulle jo passe inn i eurohåp-estetikken.

...og som kritikk av folk på utsiden av musikken?

- Ja, eller kanskje. Ikke helt nei, men når jeg hører på det etterpå så er det jo ting der som jeg mener ikke nødvendigvis er kritikk, men bare en påminnelse kanskje.

Men det var Raymond?

- Ja, alle de faktene der og sånn det er sånn jeg er, ja, mye ja.

Så det var ikke et spill?

- Jo, eller det blir jo et spill liksom. Men noen ganger så kan man spille seg selv så mye at man plutselig blir sånn. Det var sånn mamma sa til meg når jeg var liten: «må ikke gjøre så mye grimaser, for da blir du sånn.» Skjønte aldri hva det betydde, men ja. Det er jo litt sånn.

- Om en k dder for mye eller for lenge med noe, eller lever deg forlenge inn i et eller annet, så ber du animert. Jeg blir trigget av stemningen, i at man er der man er. Jeg var ganske skjerp t da, siden jeg var jo kjempenerv s. Så jeg tok noen drinker og... det fyrer jo opp liksom.

Hehe, det gjør det.

- Hehe, så det har noe med det   gjøre også.
- Når det kommer til promotering føler jeg jo at man promoterer på alle arenaer, uansett. Når man skal ta imot en pris så har man jo mulighet til   markere seg.
- Om man spør noen om hvem som vant en vilkårlig pris på Spellemann i fjor så er det kanskje ingen som husker det. Som rock i fjor... jeg tror det var Good, Bad and the Zugly. Om ikke det var  ret før? Jeg husker ikke helt.

Ja, det kan stemme. Jeg husker ikke.

- Men ja, det er ikke så kalkulerende liksom. Men, det ligger litt sånn i underbevisstheten at folk skal huske dette her, antageligvis så kjenner de ikke til bandet i det hele tatt, n r folk på TV ser det så lur r de på: «hvem faen er dette?» liksom.

[Løst prat. Sees ikke på som nødvendig for oppgaven.]

Men, siste spørsmål: «kan dere bære popkulturen inn i 2020?»

- Sitatet fra *Dagens Næringsliv*?

Ja, fra Vinger.

- Ja, man må jo ha håp, men har det noe med oppgaven   gjøre det da?

Kanskje.

- Ja, det blir jo litt sånn, er jo mange i verden som sikkert tenker at de ikke har håp nok, at man bare må gjøre litt mer. Jeg vet da faen jeg.

Dere har ingen agenda med det?

- Vi? Sånn politisk?

Ja, eller som band da.

- Ikke noe mer enn at... jeg føler jo at mennesket, alle må jo ha håp i seg om et eller annet skal fungere over hodet da. Ellers så er det jo håpløst. Ja, nei men vi har ikke satt oss noen mål med det, står jeg svar skyldig her?

Ja, hehe.

- Det er jo bare, det er jo bare et band liksom. Jeg sitter ikke   tenker på at vi skal forandre verden. Er det det du spør om?

Nei. Har dere en felles agenda i bandet? Som alle er inneforstått med, som dere kanskje ikke prater så mye om.

- Ja, det kan nok hende. Men altså, det blir jo kanskje ikke pratet om. Men, det sl r jo an på en måte [eurohåpet], jeg syns det var artig at vi kunne linke det opp til nytt rstalen til kongen. Men det er jo tilfeldig, veldig generelle ting da. Sånn der   snakke om håpet og s nn for fremtiden, det er jo helt, det er jo universelt og banalt. Det er jo ikke noe, vi kommer ikke med noe banebrytende greier. Det er jo bare selvsagt ting alt sammen. Ikke sant?

Ja. Men det er måten det blir sagt på da. Har man et behov for   høre det som er selvsagt?

- Ja, jeg tror kanskje det. Det er veldig mye mørkt og dystert da. Det er veldig mye   ta tak i.

Det er veldig overfladisk sånn sett da, kanskje? At det har en sånn positiv innstilling.

- Ja.

Tar ikke opp noe som er dystert?

- Ja, det er jo litt dystert. Det er litt død i albumet også. Ja, det er jo også ekstremt positivt, men det er jo snakk om død også.

Hvordan plasserer man det da?

- Jeg vet ikke hvordan jeg skal svare. Det er overfladisk, nei jeg synes egentlig ikke det er overfladisk. Men kanskje en overlevelsesmekanisme. Jeg tenker egentlig ikke så mye på det. Jeg prøver å bare dyrke det. Jeg skjønner ikke helt hva du mener, plasserer hva da?

Finnes det en tragedie i eurohåpet?

- Ja, men det er vanskelig å forklare liksom. Det er mye tragikomisk i det.

Kanskje det tragiske ligger i at det er en vanskelig utopi? Det frokostbordet du prater om.

- Ja.

Ja.

- Ja, selvfølgelig.

Kanskje det ligger mye i at det er vanskelig å få det til?

- Ja, ja. Nå får du meg til å avsløre mye da. Ja, det er helt riktig. I idyllen da. Det går det mye på. Det frokostbordet er liksom idyllen, da.

## Intervju: Ingrid Frivold

[Intervjuet er gjort hjemme hos Frivold 14.11.2020.]

Intervjuer: Håkon Kvam

Har tanken om kjønn eksistert i forkant hos Beglomeg?

- Det vil jeg kanskje ikke si at det har hatt. Men, at det likevel har vært en tanke hele veien om at dette er en problemstilling vi ikke har lyst til å begi oss ut i. Vi har ikke lyst til å drite oss ut på det med kjønn. I Beglomeg har vi også hatt mye kvinnelige teknikere, første EPn vår ble blant annet mikset av Linn og Åse i Deathcrush. Da Åse fortsatt var med der. Linn spesielt, var den som mikset. Siden har vi hatt noen forskjellige live-teknikere med oss. Lysteknikere og stort sett film og bilder har vært kvinner.

Eksisterer det en tanke om kjønn i narrativet?

- Selve ønske om universell glede er en spirituell reise. Det er kanskje litt uvanlig at guttene tar for seg dette på en så naivistisk måte som i Beglomeg. Det er veldig lite macho over det spirituelle. Du leser for eksempel i «Jeg er et liv,» så er det kanskje noen steder at man skjønner at det er en mannsstemme som forteller teksten. Men det litt sånn, du skal liksom lete godt etter det. I Teigen [Jahn Teigen – «Slå Ring,» som bli covret i *Elske Livet Fantastiskt*] så endrer vi teksten. Hvor det egentlig er «slå ring om hverandre, slå ring om hver bror,» til «slå ring om hverandre, hver søster og bror,» som er sånn vi synger den. Omtrent bare det som er endret tekstmessig.

I dette konseptet. Eksisterer det en tanke om kjønn? Kan man da skille det koseptuelle og det personlige?

- Jeg har jo måttet satt foten ned på enkelte poster på facebook. Okei, mye går, men noe går ikke om jeg skal stå bak det.

[Løst prat. Sees ikke på som relevant for oppgaven.]

Hva uttrykkes med tanke på kjønn i Beglomeg?

- Utopien er jo at man skal ha et kjønnsnøytralt samfunn. Bi-pantilt, bifilt. Om man sier kjønnsløst, det som det ligger i ordet er at det er tamt og pregløst – usexy. Jeg kan liksom ikke si det at Beglomeg er usexy. Kjønnsnøytralt. Utopien er der, mellom drømmen og håpet. Eurohåpet, noe som også inkluderer tanken om kjønn.

Føler du deg som en del av konseptet i bandet?

- Føler at jeg har vært en del av det, men hvor stor ramme jeg har...jeg føler jeg var en større del av det nå en før. Men det er også i måten vi har jobbet på og da. Frem til første album lagde vi låtene på øving. På det nye er alle komponert i studio bortsett fra «Pønkefokke» [...].

Hvilken del av deg finnes i konseptet?

- Følte jeg hadde mye mer å si på førstealbumet. Også på måten jeg kledde meg, hadde mer frihet. Nå er det mer fanfare-trompet. Lite grumsspilling. Tenker på det vi spilte nå til uka [fritt improvisert jazz]. Veldig lite av det kunne fungert på den nyeste platen.

Hvilken del av deg, som transseksuell eksisterer i konseptet?

- Er det noe annet enn at jeg er transseksuell og medlem av bandet? Stort sett i media har vi valgt å ignorere alt som handler om kjønn. Det er uinteressant å poengtere. Ja, jeg har snakket om trans i media på andre steder. *Blikk-*intervjuet, vi snakker ikke mye om Beglomeg der. Men selvfølgelig har jeg fått en plattform i media ved at jeg spiller i Beglomeg. Jeg har jo blitt kontaktet av andre grunner også, men dette er kanskje mer den kjendisfaktoren som gjør at de kontakter meg annet enn noen andre som kanskje har litt mer kunnskap rundt tema.

Hvordan har du uttrykt deg i Beglomeg for å ha den posisjonen?

- Jeg har vært den jeg er. Helt fra begynnelsen har jeg fått beskjed om fra de andre om at de ikke vil gi meg regi. Bare gjør det du vil. Der er nok også Beglomeg veldig annerledes, vi bruker veldig lite tid på koreografi og design. Ja, vi pynter scenen, men hvordan vi gjør det koreografiske blir noe annet. Vi stoler på hverandre og at vi har sterke nok idéer til at vi ikke trengte å bruke masse tid på koreografi.

Har dere også en enighet om hva som skal uttrykkes?

- Er det ikke mangfoldet også? Mangfoldet i alle de ulike uttrykkene. Beglomeg er ikke et strigla band i like dresser. The Dogs og Beglomeg er helt forskjellige band der. De går med uniformer. Kristoffer har kanskje litt annerledes uniform enn resten, men i Beglomeg er det liksom mer sånn reindyrkelse av den individuelle ekstremiteten. Du kommenterte Spellemann. Det var ingen tvil om hvem det var som skulle holde talen, fordi der er Raymond [Hauger] et unikum. Men så er det sånn, vi er jo 7 stk. Vi er et liveband: «hvordan skal vi gjøre ting?» Da var det litt det samme, vi sa kanskje to ord hver...også, jeg bare tok den rollen jeg hadde i seansen.

Hvilken rolle var det?

- Den moderlige, kanskje litt sånn – litt moderlig.

Er det sånn du føler deg også?

- Har fått det beskrevet flere ganger. At Raymond [Hauger] er rabbagassen og jeg er den beskyttende moren som passer på. Du ser det også på bildet fra Ingensteds-konserten. En venninne tok bilde av det, og spurte om å dele på facebook. Der står det i bildelesingen: «man embraced by a God-like creature holding a brass instrument.» Denne alven, det er kanskje det at jeg har en feminin rolle i det visuelle aspektet. Ikke bare i utseende, men også i hvordan jeg aggerer. Det er sånn, i det siste er det jo Christian som har gått med kjole i bandet. Han har vel gått i kjole på alle konsertene siden vi spilte i Trondheim.

Er det en gag? Hvor går grensen?

- Hadde det vært en gag for Christian hadde jeg ikke godtatt det. I alle fall hadde det slått i hjel hele budskapet. Litt som «Jeg er et liv,» hadde den blitt gjort med et snev av ironi hadde hele greien stupt. Det samme hadde det vært med Christian sine kjoler. Om det hadde vært en gag eller ironi for han så hadde det ikke funket.

Eksisterer tanken om kjønn i eurohåpet?

- Håpet er lysegrønt. Der vil jeg igjen si «ja,» men i referanserammen er det veldig mange menn som har blitt brukt. Men, der har man også det med at... du vet jo at det finnes masse sitater? Se på kjønnsbalansen, det er mye menn. Der er det et sted vi skulle vært mer bevisst.

Føler du det eksisterer en fri tanke i eurohåpet som også inneholder en fremtid for skeive? Er kjønnsbiten større enn hva det blir gitt uttrykk for?

- Ja, men hver gang vi blir intervjuet eller noe rundt dette så er vi, vi skal ikke snakke om at jeg er trans. Om det blir nevnt så er det på journalistens kappe.

I budskapet til musikken?

- Føler det er ganske kjønnsnøytralt.

Kan man tolke det som en fin skeiv futuristisk greie?

- Enhetlig og likeverdig.

Kan man si det er mye «pride» der?

- Ja, det er det perfekte livebandet. Vi skulle headline pride i år.

[Løst prat. Sees ikke på som relevant for oppgaven.]

Er det noe du føler jeg burde tatt med?

- Det er hovedsakelig gutter. Så er det det å, ingen majoritetsgruppe klarer å se problemene til en minoritetsgruppe, eller mindre privilegerte uten at man blir vist det. Sånn har det vært i Beglomeg også.

Dratt i en retning som gjør at det føles innafor for deg å være med i prosjektet?

- Ja, det tok litt tid før de skjønnte at... Louis mente jo at: «jeg er sikkert like mye feminist som deg.» Det er jo liksom hva du gjør og handler, men når man sitter i administrasjonen i en av de største feministiske avisene i Norge så blir det vanskelig, siden man sitter ikke midt i den feministiske debatten. Blindheten er der inn imellom.

Ikke forståelsen for debatten heller?

- Det tok litt tid før Raymond [Hauger] skjønnte at jeg var dypt involvert i kvinnedebatten.

Føler du at du har blitt preget (også utenfor Beglomeg) av media sin rammesetting? Har du noen gang opplevd at media har umyndiggjort deg?

- Nevnte jeg Knut Schreiner? [Ja, Frivold viser intervjueren sendingen.] Det har vært et par andre også. At jeg er trans har vært grunn til å ikke bli tatt mer seriøst. Grunnen til at jeg nevner The Dogs er fordi de ville ha en beef med oss. Da sier de at den eneste grunnen til at folk er interessert i oss er fordi det er en fyr som går med kjole. Så ja, det kommer jo drypp hele veien. På grunn av at jeg er trans blir jeg tatt mindre seriøst.

Du nevnte også et annet intervju her...?

- Ja, *Drammens Tidene*. Samme dag som Spellemann, «musikeren som gikk fra mann til kvinne.» Det ja, det var egentlig et intervju i forkant av Spellemann.

Umyndiggjort?

- Ja.

Man blir tråkket på?

- Den verste timingen var at på minnedagen til drepte transpersoner så kommer Knut [Schreiner] med den... det er sånn, der har vi *NRK* og de skal være seriøse. Det er greit, man skal holde sidene til en viss standard, men at *NRK* kan plumpe ut noe sånt på minnedagen for transpersoner. Jeg har nevnt det ovenfor Knut [Schreiner] før, og jeg tror ikke han skjønner helt hva dette går på.

Føler du deg preget... tror du media har en forutinntatt idé?

- Forutinntattheten eksisterer i hele samfunnet. Som en minoritet er man også selv ansvarlig for å oppdra de som skal snakke om deg. Jeg har jo lært av de episodene også. Schreiner bare la ut dette om oss. Men jeg har ringt og korrigert folk før. Om folk for eksempel skriver at jeg er transvestitt, så sier jeg at «du ikke gidd å skriv det. Jeg er ikke det liksom» Ikke gidd å skriv det. Ehm... spesielt norske journalister som trenger å gå litt i skolen. Sånn, om du kan tenke

forskjellene på transperson og transvesitt, transvesitt er heterogutta som tenner av å kle seg i kvinneklær. Mer som en alternativ arena for å føle noe seksuelt. Jeg har ingenting knyttet opp mot det som person.

Før Beglomeg, hadde du tanker om at du ville være en talsperson?

- Hm, jeg har jo blitt det. Det tok lang tid før jeg sa noe i media i det hele tatt. De 15-20 første gangene journalister tok kontakt så sendte jeg de videre. Første gangen jeg snakket på radio som trans (2016,) *Drammens Tidene* var 2016. 2014/15 var jeg på *P3 Juntafil*. Det var første gangen jeg, det var da jeg tok steget ut og snakket offentlig som trans. Det er sånn... Har det vært Beglomeg-intervjuer, så har det vært enighet om at det ikke skal være tema. Jeg ønsker ikke at det skal være et tema.

Du vil ikke at det skal blandes inn i bandet?

- Det blir en separeringsmetode i stedet for å holde fokus på enheten og det likeverdige. Klarer man ikke snakke om det på en likeverdig måte, så fungerer det ikke.

Og om det blir fokus, hva skjer med musikken?

- Ja, og selv om jeg er skeiv, så er ikke vi et skeivt band. Sant? Det blir helt feil om det skal være fokus, selv om tematikken er noe som inkluderer skeive og andre minoriteter.

Det er jo også en mulighet til forandring?

- «Kom deg over» var hit nr. 1 under *Pride* liksom. Det er ingenting i selve teksten som tilsier at det er en *Pride*-låt.

Eller?

Men, okei. Dere styrer rammesettinga på den måten at det ikke skal snakkes om kjønn?

- Ja, ikke la det være et fokus.

Det er da man får se hvordan samfunnet ligger an?

- Ja

Drittkommentarer som Schreiner.

- Ja, men sånn, det er ikke noe mer enn den. Sånne kommentarer blir jo mer synlige når de er i media, men det er ikke noe forskjell i utdanningsnivå osv., på hvem det er som klarer å anerkjenne... har vært innom berømte folk og tunge yrker, jeg er jo trans men det, bare deal med det.
- Andre folk hender seg finner på andre navn på seg selv. Sånn «ja, og jeg heter Gro.» Kunstnerdame som: «ja, Helge.» De anerkjenner ikke at jeg heter Ingrid. Derfor må de gjøre en billig spøk av det.

Opplever du det enda?

- Det å bytte navn, «sorry ass,» da skal du være rask.

Egen opplevelse.

- Det er en ting, men å umyndiggjøre navnet mitt. Bytte kjønn når de hilser på meg. Snakket med en koselig musiker her, moren og en venninne. Mora var helt fin, men venninna liksom «Hei, jeg heter Helge» og da hadde jeg hørt tidligere i samtalen at hun het Hege.

Hva svarer du da?

- Det skjer såpass sjeldent at jeg ikke får en rask kommentar på det. De fleste har jeg klar fort. Men akkurat de har jeg vurdert å svare «Men å, har du kommet ut av skapet som trans du også? Er det lenge siden?»

Kan det være nice å skape det rommet i musikken?

- Derfor jeg vil dra fra Norge. Dobbeltmoralsk. Folk motsetter seg, og tror det kan spille til de også. Jeg er litt bitter og sur av og til på hele pissbransjen. Når sånn

«sorry, jeg turte ikke ha deg med på dette prosjektet fordi...» det skjønner jeg, fordi de har tenkt gjennom det og tar det opp.

- Som trans jobber man med de samme problemene som kvinnene hadde for 70 år siden, skeive for 30 år siden, det er sånn. Debatten repeteres med andre objekter.



Håkon Kvam

"Hel kunst, nei kunstig!"