

Masteroppgave

NTNU
Norges teknisk- naturvitenskapelige
universitet
Fakultet for samfunnsvitenskap og
teknologiledelse
Institutt for sosiologi og samfunnsforskning

Timmy Hansen

**«Det sier jo litt om deg om du velger
å dra på Olavsfestdagene framfor
festival i Selbu»**

– En kvalitativ studie av unge voksnes
identitetsprosesser på musikkfestivaler

Masteroppgave i sosiologi

Trondheim, høsten 2013

Timmy Hansen

" Det sier jo litt om deg om du velger å dra på Olavsfestdagene framfor festival i Selbu. "

Musikkfestivaler og identitet blant unge voksne

En kvalitativ studie

Masteroppgave i sosiologi, NTNU Trondheim

Trondheim, høsten 2013

"with high beams shining on my back
a wingspan unbelievable
I'm a festival, I'm a parade"

The National, "All the wine"
(fra albumet *Alligator* (2005))

Forord

I arbeidet med denne masteroppgaven har jeg fått hjelp fra mange bra folk. Takk til Pål Grana for innspill, motivasjon og utsøkte Bourdieu-diskusjoner. Takk til Siv Muldal for tips til utforming av oppgaven og takk til Elisabeth Mikalsen for svar på mine mange spørsmål. Flere medstudenter fra kullet har bidratt med inspirasjon og gode råd underveis i prosessen. En spesiell takk til informantene som stilte opp og svarte velvillige på mine mange spørsmål. Mon tro om vi ikke sees på en musikkfestival neste sommer.

En meget stor takk til min veileder Berit Skog for hurtige og svært grundige tilbakemeldinger, de fleste av disse via mail. Dine råd har vært særdeles nyttige.

Tusen hjertelig takk til Hanne Fredheim for språkhjelp, hjertevarme og all slags mulig støtte når det har stått på som verst. Du er fremdeles best. En stor takk rettes også til min kjære mor og far for husrom, tålmodighet og forståelse for at en stressa sønn ikke alltid har vært like elskverdig. La oss håpe det kommer seg nå.

*It's been so long
been so long
but I made it through*

Trondheim, 13. november, 2013

Timmy Hansen

Innholdsfortegnelse

Kap. 1 Innledning.....	6
1.1 Tema.....	6
1.2 Bakgrunn for valg av tema.....	6
1.2.1 Samfunnsmessig aktualitet og faglig bakgrunn.....	6-10
1.2.2 Personlig bakgrunn for valg av tema.....	10
1.3 Problemstilling.....	10
1.4 Presisering av festival-begrepet.....	10-11
1.5 Beskrivelser av musikkfestivalene som er benyttet i undersøkelsen	12
1.5.1 Storåsfestivalen.....	12-13
1.5.2 Sommerfestivalen i Selbu.....	13-14
1.5.3 Øyafestivalen.....	14
1.5.4 Pstereofestivalen.....	14-15
1.5.5 Olavsfestdagene i Trondheim.....	15-16
1.6 Oppgavens struktur.....	16
Kap. 2 Teori.....	17
2.1 Innledning.....	17
2.2 Tidligere forskning.....	17
2.2.1 Musikkfestivalers plassering innenfor et populærkulturelt hierarki og felt....	17-19
2.2.2 Identitet i relasjon til musikkens rom.....	19-20
2.2.3 Identitet i relasjon til kulturkonsum og selvkommunikasjon.....	20-22
2.2.4 Musikkens praktiske funksjon som middel i en selvidentitetsprosess.....	22-23
2.3 Sosiologiske teorier og forståelsesrammer.....	23
2.3.1 Identitet som et refleksivt prosjekt.....	23-25
2.3.2 Symbolsk interaksjonisme og identitet som sosial prosess.....	25-28
2.3.3 Iscenesettelse av selvet – en dramaturgisk tilnærming.....	28-29
2.3.4 Felt, kulturell kapital, tilnærming til aktørers smak og opplevelse av autensitet.....	29
2.3.4.1 Felt og kulturell kapital.....	30-31
2.3.4.2 Autensitet.....	31
2.3.4.3 Smak.....	32-33
2.3.5 Relevansen av en legitim kultur og kulturhierarki i relasjon til norske forhold...33-34	
2.4 Presisering av problemstilling.....	34-35
Kap. 3 Metode.....	36

3.1 Innledning.....	36
3.2 Datagrunnlag.....	36
3.2.1 Begrunnelse for valg av kvalitativt forskningsintervju.....	36
3.2.2 Utvalg og utvalgsstrategi.....	36-37
3.3 Om intervjuundersøkelsene.....	37
3.3.1 .Musikkfestivalbesøk og identitetsprosess gjennom en iscenesettelse av seg selv.....	37-38
3.3.2 Musikkfestivalen og avstandsmarkering.....	38-39
3.3.3 Musikkfestivalbesøk som en del av en selvkommunikasjonsprosess.....	39
3.4 Forskerrollen.....	39-40
3.5 Reliabilitet.....	40
3.6 Validitet.....	40-41
3.7 Generalisering.....	41-42
3.8 Databehandling og analyseprosess.....	42-43
3.8.1 Fig. 1 Presentasjon av informantene og sortering etter tema.....	43-44
Kap 4 Analyse.....	45
4.1 Innledning.....	45
4.2 Musikkfestivalen som arena for iscenesettelse av seg selv.....	45-56
4.3 Musikkfestivalen som arena for å markere avstand.....	56-65
4.4 Musikkfestivalens konserter i tilknytning til unge voksnes selvkommunikasjon.....	65-71
4.5 Ulike musikkfestivalsettinger og opplevelsen av signifikante andres innvirkning på de unge voksnes identitetsprosesser.....	72-78
Kap 5 Avslutning.....	79
5.1 Utvidet teoretisk diskusjon.....	79-86
5.2 Oppsummering av hovedfunn.....	86
5.2.1 Musikkfestivalen som arena for iscenesettelse av seg selv.....	86-87
5.2.2 Musikkfestivalen som arena for å markere avstand.....	87-88
5.2.3 Musikkfestivalens konserter i tilknytning til unge voksnes selvkommunikasjon.....	89-90
5.2.4 Ulike musikkfestivalsettinger og opplevelsen av signifikante andres innvirkning på de unge voksnes identitetsprosesser.....	90
5.3 Konklusjon.....	91
5.4 Videre forskning.....	91-93
Kap 6 Litteraturliste.....	94-97
Vedlegg: Intervjuguide.....	98-99

Kap 1. Innledning

1.1 Tema

I denne studien ønsker jeg å undersøke på hvilke måter unge voksnes deltagelse på musikkfestivaler kan inngå i et identitetsprosjekt.

1.2 Bakgrunn for valg av tema

1.2.1 Samfunnsmessig aktualitet og faglig bakgrunn

Norske musikkfestivaler har i løpet av de siste par tiårene gått gjennom endringer i henhold til generell utbredelse, geografisk og kulturelt mangfold, økt publikums- og medieinteresse, og følgelig også endrede økonomiske rammebetingelser (Tjora 2013). Fra å være ansett som et nisje-fenomen forbeholdt spesielt interesserte, synes det å ha skjedd en dreining hvor musikkfestivaler langt på vei anses for å være for "alle". Dette underbygges av en stor variasjon hva gjelder kulturelt uttrykk, innpakning og egenart. Det kan sågar være relevant å peke på en form for "festivalisering" i det norske kulturlivet (Bugge 2004 i Tjora 2013; Agedal 2009 i Tjora 2013), ved at stadig flere festivaler omfatter et bredt spekter av kulturelle arrangementer og besøkende. En eksakt estimering av antall festivaler synes vanskelig, all den tid begrepet rommer mange forskjellige arrangementer. Dette gjør også Hjelseth og Storstad (2013 i Tjora 2013: 35) et poeng ut av. I 2007 ble det beregnet at tre av fire norske kommuner arrangerte festival (Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013: 35). Dette understøtter forestillingen om en økende interesse for festivalfenomenet. *Musikkfestivaler* beregnes å være den største gruppen av slike kunsthøstivaler i Norge. Kvalitative undersøkelser fra 2009 viser til at 17,1 prosent av den norske befolkningen hadde vært på minst en musikkfestival i løpet av de siste tolv månedene i løpet av det aktuelle året (Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013: 36). Til sammenligning tilsvarer dette en oppgang med 2 prosent fra 2007 og 6,5 prosent fra 1999 (Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013: 36).

På tross av det som kan synes som en nedadgående trend hva gjelder besøkstall blant mange musikkfestivaler de siste par årene, har oppblomstringen i antallet bidratt til en økende interesse hos forskere innenfor et antall ulike disipliner. Fra et samfunnsvitenskapelig ståsted har interesse-områdene blant annet vært knyttet til temaet lokal identitet, hva som utgjør og kan sies å forme livet

på en musikkfestival, samt ulike tilnæringer til sammensetningen av et vidt spekter med ulike kulturelle uttrykk, både innenfor og på tvers av ulike festivaler (Tjora 2013: 13). Svein Hammer (2007) har ansett det som relevant å utvikle det han betegner som en egen *festivalsosiologi* (2007: 1). Den overordnede tilnærningen er å utforske de mange ulike sidene ved festivalen som samfunnsmessig fenomen, med basis i det han betegner som festivalens ulike komponenter og tvetydige dimensjoner (Hammer 2007). De ulike komponentene vil bli omtalt mer utfyllende senere i denne undersøkelsen.

Oddveig Storstads og Arve Hjelseths artikkel *Hippe eller harry musikkfestivaler på bygda* (2008 i Villa m.fl. 2008) fungerer som et eksempel hvor den forskningsmessige interessen er mer konkretisert. Artikkelforfatterne benytter seg av en kvalitativ analyse av internettdiskusjoner i relasjon til Storås og Sommerfestivalen i Selbu, som et empirisk grunnlag for å underbygge det de anser for å være pågående klassifikasjons- og posisjonskamper innenfor det populærkulturelle feltet. De argumenterer for at kulturfeltet som sådan har blitt mer komplekst, og at skillet mellom elite- kultur og populærkultur fremdeles gjør seg gjeldende, dog med nyanser som en slik distinksjon i seg selv ikke evner å fange opp. Den hippe og harrye formen for populærkultur beskrives som et skille hvor ulike uttrykksformer har ulik status, og hvor forskjellig kompetanse og konsum rangeres i relasjon til hva som til enhver tid blir vurdert som legitimt eller ikke. De to nevnte festivalene, og hvordan kampen om klassifikasjoner bidrar til å konstituere premisser for hva som er legitimt og illegitimt, blir dermed eksempler på kulturopplevelser som inngår i et overordnet smakshierarki. Dette gjelder internt i populærkulturen, men også innenfor et antatt musikkfestivalfelt (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008).

Dette åpner opp for en innfallsvinkel hvor publikums deltagelse på en musikkfestival motiveres ut i fra å signalisere noe i forhold til omgivelsene. Hva slags festival man velger å dra på, hvilke av de "riktige" artistene man velger å oppsøke på den gitte festivalen, samt hvorvidt man velger å omfavne ulike elementer ved dens innramming, ritualer og sosiale liv, kan slikt sett tenkes å være viktige motiv. På dette viset kan musikkfestivalen også betraktes som en arena for å foreta livsstilsvalg av den enkelte aktøren. Hos Anthony Giddens (1991) er ulike livsstilsvalg kjennetegnende for senmoderne sosialt liv. I motsetning til mer tradisjonelle kulturer og samfunn presenteres man ikke bare for en nærmest ubegrenset mengde med handlingsalternativer, men forventes også å foreta en rekke forskjellige individuelle valg. Giddens (1991) anser integrerte sett av praksiser for å utgjøre en livsstil. Dette kan omhandle hva man skal ha på seg, hvordan man omgås med mennesker, eller hva man velger å ha i kjøleskapet (Giddens 1991). Dette kan imidlertid ikke reduseres til kun trivielle beslutninger, men er utgjørende for hvem man er, eller hvem man

anser seg selv for å være. Fra Giddens' (1991) ståsted blir dermed valg av livsstil oppfattet som noe utover det å tilfredsstille daglige behov. Det spiller en avgjørende rolle for narrativen man opprettholder, ens egen oppfatning om seg selv og følgelig også ens *identitet*.

Fra sosiologisk hold har definisjonen av og tilnærmingen til identitetsbegrepet vært mangesidig. Giddens (1991) anser identitet som et refleksivt prosjekt på bakgrunn av den enkeltes biografi. Dette innebærer å opprettholde en sammenhengende biografisk narrativ om seg selv, samtidig som denne til stadighet er åpen for revidering. Kjernen til en aktørs selvidentitet er ikke å finne i vedkommendes atferd eller tilbakemeldingene som oppstår som en følge av den, men heller hvorvidt dette er i overensstemmelse med narrativen han eller hun har om seg selv om sin egen person (Giddens 1991). Sosial identitetsteori, slik den beskrives av blant annet Tajfel (1978 i Macdonald m.fl. 2002) er i større grad opptatt av hvordan identiteter konstrueres gjennom prosesser i form av samhandling mellom ulike aktører. Dette er også noe av essensen i Meads (1934) teser, i den forstand at vurdering av ens egen atferd og fremtoning - med holdepunkt i omgivelsenes perspektiv – anses som konstituerende for ens selvbylde og identitet. Fellestrekket hos de nevnte perspektivene er at identitet ikke nødvendigvis forbindes med noe stabilt og varig, men i større grad som flertydig og foranderlig. Forskjellige sosiale settinger og opplevelser av sosiale aktører er av relevans i så henseende.

Dermed kan en musikkfestival være interessant fra et forskningsmessig ståsted, i kraft av å være en sosial arena hvor identitet kan "utøves" eller "gjøres". Disse festivalene er leverandører av musikk, som kan hevdes å inneha en viktig symbolsk relevans utover å være et universelt språk i dagens vestlige samfunn. Å forholde seg fullstendig objektivt til musikk gjennom en oversettelse som kun begrenser seg til sortering av toner og tekster synes vanskelig, all den tid den knyttes til og synliggjør forskjeller i verdier. Musikk kan dermed fungere som et middel til å signalisere hvordan man ønsker og *ikke* ønsker å bli oppfattet, også i relasjon til det nevnte smakshierarkiet innad i populærkulturen som Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008) skisserer. Dette kan gjøres ved å markere avstand til andre aktører og deres smak. En musikkfestival kan følgelig betraktes som en basis for kampplass mellom ulike verdier, og valget av type festival kan være et uttrykk for livsstil og identitet.

På en annen side kan konsertmusikken som oppsøkes på en festival også være sentral som i en selvkommunikasjonsprosess. En slik tilnærming benyttes blant annet av DeNora (2000). Hennes forskningsmessige fokus er musikkens praktiske funksjon i aktørers dagligliv. DeNora (2000) fremhever hvordan musikk bevisst tas i bruk for å regulere stemninger og følelser, og på den måten

også blir en ressurs i en emosjonell form for minnearbeid, i en refleksiv prosess for å si noe om hvem man er. Selvidentiteten kan på denne måten tenkes å bli forsterket ved hjelp av musikk. Fra et slikt ståsted er det nærliggende å anta at musikkfestivalen kan fungere som en arena hvor slike prosesser gjør seg gjeldende.

De ulike teoretiske perspektivene som er nevnt som forståelsesrammer for identitetsbegrepet, viser på ulike måter til opplevelsen av en selv, gjennom posisjonen i et kulturelt og sosialt landskap. Dette bidrar til å skape et bilde av en selv som bygger opp under en stadig pågående identitetsoppfatning. Å på ulike måter benytte musikk kan regnes både som en måte å utøve, samt "bekrefte" denne identiteten på (jf. DeNora 2000). Even Ruud (1997) anser sågar musikk for å være en dekkende metafor for begrepet identitet som sådan. Med holdepunkt i dette, vil jeg hevde at musikkfestivalen kan fungere som en identitetsskapende sosial arena. Den fremstår derfor som et interessant og samfunnsmessig relevant tema for forskning. Slik Giddens (1991) beskriver livsstilbegrepet, kan symbolsk forbruk oppfattes som viktigere enn produksjon i dagens senmoderne samfunn, i kraft av ønsket om å tilegne seg status og fremstille seg selv på gunstige måter. Dette kan knyttes til visse symboler og opplevelsen av smaksfelleskap. Tilnærming til smak og hva som kan regnes som meningsfulle symboler, vil beskrives mer inngående senere i denne undersøkelsen.

Det kan hevdes at musikkens symbolske rolle er særlig relevant for unge voksne. Denne aldersgruppen besøker også i snitt norske musikkfestivaler hyppigst (Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013). I følge Ivar Frønes (2000) strekker perioden som ung voksen seg fra slutten av tenårene og helt opp til trettiårsalderen. Betegnelsen har bakgrunn i utdanningssamfunnet på 80- og 90-tallet. Frønes (2000) hevder at denne perioden lagt føringer for at en klart definert tenåringsfase mellom barndom og voksenrolle ikke er like tydelig lengre. I stedet anser han norske 17-åringer for å være mer modne enn før og 25-åringer for yngre, først og fremst som et resultat av at langt færre fra sistnevnte aldersgruppe har stiftet familie sammenlignet med noen tiår tilbake (Frønes 2000: 3). På denne måten er ung voksen i dag en livsfase som kan betraktes som en forlengelse av ungdomstiden, hvor man hverken er ung eller voksen, men på sett og vis begge deler eller ingen av delene (Frønes 2000). Jeg har i min undersøkelse funnet det særlig interessant å rette undersøkelsen mot unge voksne, da dette, så vidt meg bekjent, ikke har vært en prioritert målgruppe i empiriske undersøkelser relatert til musikkfestivaler.

I denne studien vil jeg undersøke hvordan utvalgte musikkfestivaler fungerer som arenaer hvor unge vokse på ulike måter befester sin identitet gjennom iscenesettelse og avstandsmarkering, men også ved å oppsøke konsertmusikken som en del av en selvkommunikasjonsprosess. Den gjengitte

publikums- og forskningsinteressen for musikkfestivaler de siste årene, bidrar etter mitt skjønn til å underbygge relevansen av en studie med et slikt interesseområde.

1.2.2 Personlig bakgrunn for valg av tema

En annen årsak til undersøkelsens tematikk, er at jeg så lenge jeg kan huske har hatt musikk som lidenskap. Jeg har også besøkt en håndfull forskjellige musikkfestivaler i løpet av de siste årene. Selv om disse har vært rik på opplevelser, skal jeg erkjenne at hverdags sosiologen i meg dessuten har vært nysgjerrig på mange av de bakenforliggende årsakene til de tidvis intense diskusjonene relatert til preferanser, valg og verdier i forbindelse med noe så tilsynelatende harmløst som "følelsenes språk" musikk. Jeg har personlig ikke opplevd musikkfestivalen for "kun" å være en sommerlig unntakstilstand for fest og moro. Jeg har dermed et ønske om - ved hjelp av ulike perspektiver knyttet til musikk, smak og identitet, kombinert med å foreta egne intervjuer av mennesker i min aldersgruppe som har besøkt musikkfestivaler – å få en økt forståelse gjennom denne studien. Svein Hammers bakgrunnsnotat *Invitasjon til festivalsosiologi* (2007) fungerte både som en påminnelse, men også som en øyeåpner for hvordan et sosiologisk blikk innbyr til et mangfold av ulike tilnærminger for å analysere musikkfestivaler fra en forskers ståsted. Dette skulle senere også gjelde for Aksel Tjoras bok *Festival! - mellom rølp, kultur og næring* (2013). For mitt vedkommende forsterket dette inntrykket av musikkfestivalen som en rikholdig og spennende arena, hvor det også kan være fascinerende å undersøke nærmere hvordan akkurat musikkfestivaler kan få betydning for hvordan identitet uttrykkes og bekreftes blant unge voksne.

1.3 Problemstilling

Jeg ønsker å finne ut av hvordan musikkfestivaler benyttes som en arena for å iscenesette seg selv. Jeg vil undersøke hvordan musikksmak og preferanser, men også andre mekanismer relatert til festivallivet, benyttes for å markere avstand, for å signalisere hvem man er og hvem man ikke ønsker å være. I tillegg til disse ytre motivasjonsfaktorene, vil en annen dimensjon relatert til identitet bli viet interesse. Denne omhandler selve musikkens funksjon, hvor festivalkonsertene som oppsøkes kan bli en del av en prosess hvor man underbygger ens refleksive forståelse av seg selv. Dette forsterker opplevelsen av hvem en anser seg selv for å være gjennom en selvkommunikasjons prosess, og følgelig også ens selvidentitet.

1.4 Presisering av festival-begrepet

"Festival" er et begrep som i dagligspråket kan ha ulike betydninger, enten det er ment å betegne en form for feiring av en religion, et sted, person eller lokalsamfunn, omhandle en større kulturell hendelse, eller benyttes synonymt med fest, høytider og sammenkomster. Falassi (1987) gir en mer presis definisjon ved å benytte studier av ulike sosiale og rituelle hendelser hvor begrepet er blitt omtalt som et holdepunkt. På bakgrunn av disse betegner han festivalen som et større sosiokulturelt arrangement innenfor en stedlig og tidsmessig ramme, hvor det sentrale anliggende enten er formidling, fordypning eller feiring av et eller flere substansielle tema (Falassi 1987: 2). Svein Hammer (2007) påpeker at en slik definisjon ikke nødvendigvis behøver å være dekkende, men snarere kan oppfattes som for lukket. Han benytter Wittgensteins (1997) begrep om "familielikheter" for å tilnærme seg festivalbegrepet på en grundigere måte. Her er fokuset rettet mot at "festival" omtales slik av eksempelvis arrangører, publikum og kulturforvaltere som et resultat av forskjellige begivenheter, hvor fellestrekket ikke behøver å ligge i en lukket form, men heller kjennetegnes ved at den ene begivenheten ligner på den neste. I følge Hammer (2007) vil det fra et slikt ståsted være nærliggende å fremheve ulike praksiskomponenter. Innhold og innbyrdes sammenheng vil, på tross av nyanseforskjeller hva gjelder betydning og relasjoner mellom de, dermed være med å avgjøre hva som faktisk definerer en festival. Blant disse inkluderer festivalens *substans*, forstått som det kulturelle uttrykket som skapes og formidles knyttet opp mot det temaet det er forankret i, dens *forståelsesform*, beskrevet som ulike ideer og verdier som gir festivalen identitet og legitimitet, dens ulike former for *innramming*, samt festivalens *sosiale liv*, som i følge Hammer (2007: 3) omfatter samspelet og brytningene mellom de ulike aktørene på festivalen etter hvert som de møtes. Han understreker at disse komponentene ikke bør oppfattes som entydige størrelser, men heller for å være preget av forskjeller og brytninger (Hammer 2007:3).

I denne studien ønsker jeg ikke å inngående drøfte nøyaktig hvilke kriterier jeg mener burde ligge til grunn for definisjonen av en musikkfestival, all den tid både Hammers og Falassis beskrivelser etter mitt skjønn er tilfredsstillende. Den mest opplagte tilføyelsen er at *musikkfestivalen* har forankring i musikk som det fremste kulturuttrykket. Det samme gjelder for festivalene som vil bli omtalt i min studie. Utover dette er det verdt å framheve at Hammers praksiskomponenter fungerer som en nyttig påminnelse om at fokusområdet ikke behøver å begrense seg til kun aktørers møte med og opplevelse av konserter og musikk i analyser av musikkfestivalen som sosial arena. Riktignok er det nærliggende å regne selve musikken på en musikkfestival for å være relevant i tilknytning til det Hammer (2007:5) betegner som publikums *indre* motivasjon (hva de kunstnerisk sett liker) og *ytre* motivasjon (hvordan det å være på 'riktig' sted signaliserer noe i forhold til omgivelsene). Jeg ønsker imidlertid også å ta i bruk de øvrige praksiskomponentene for å kunne belyse unge voksnes identitet og identitetskonstruksjon i tilknytning til musikkfestivalbesøk.

1.5 Beskrivelser av musikkfestivalene som er benyttet i undersøkelsen

Jeg har valgt å vektlegge fem ulike musikkfestivaler i denne undersøkelsen. I det følgende ønsker jeg å gi en kort beskrivelse av disse festivalene, da dette vil bidra til å gi et mer overordnet blikk over deres posisjon i festivallandskapet.

1.5.1 Storåsfestivalen

Storåsfestivalen i Meldal ble for første gang arrangert på sensommeren i 2004. Den ble på dette tidspunktet regnet for å være "en nyskaper i festivaljungelen" (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008: 53). En slik omtale skyldes trolig dens badestemper, en mye omtalt erotisk sone, samt en forening av det som i teorien kunne oppfattes som et motsetningsforhold mellom urban kultur og den trønderske landsbygda. Festivalen erfarte i de første tre årene en økning både økonomisk og i form av besøkstall (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008), og ble dessuten kåret til årets rockefestival av Norsk Rockforbund i 2007. En sentral begrunnelse var at den lyktes med å gi publikum en "totalopplevelse" (Norsk Rockforbund 2007).

Festivalgründer Sveinung Sundli, i mange år ansett som festivalens ansikt utad, uttalte i Dagens Næringsliv (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008: 34) at ambisjonen for festivalen var å være "alternativt folkelige". En slik uttalelse kan tolkes som et ønske om å markere avstand til både den brede populærkulturen (gjennom å være "alternativ") og til mer elitære kulturformer (derfor "folkelig"), men også et formål om å inkludere både folkelige og alternative kulturuttrykk. Festivalplakaten for 2007 understøttet et slikt syn. Bookingen av dansebandet Ole Ivars og det kritikerroste alternative rockebandet Dinosaur Jr, fremstod som to ytterpunkter med henhold til smakshierarkiet innad i populærkulturen (jf. Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008). Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008: 48) gjør et poeng av at Ole Ivars-inkluderingen ble ansett som såpass påfallende at det stod i fare for å ødelegge noe av imaget til festivalen. En lignende innvendig ble rettet mot festivalen etter et burlesk sceneshow det påfølgende året, hvor pornoskuespiller og stripper Caroline Andersen ble leid inn for å kle av og tilsmusse seg med mat i et av teltene inne på festivalområdet. Adressavisas musikkanmelder ga den gang uttrykk for det han oppfattet som et spekulativt stunt som skadet Storås' omdømme, og som framfor å gi festivalen et ungdommelig og frisinnert tilsnitt snarere fremstod mer som et primitivt utdrikningslag (Eidsvåg 2008). Stuntet var med på å utløse en krangel både hos sponsorer og fra politisk hold, og det ble spekulert i at det var en medvirkende årsak til at Sundli ga seg som festivalsjef det påfølgende året.

Etter en periode med hard medfart i media, sviktende billettsalg og et betydelig underskudd, erklærte selskapet som bidro til å arrangere Storåsfestivalen, "Mysterier AS", seg for konkurs i 2009. Festivalen ble imidlertid gjenreist igjen i 2010 etter støtte fra Sør-Trøndelag Fylkeskommune, men ble det påfølgende året tvunget til å kansellere som følge av den tragiske hendelsen på Utøya. Fjorårets festival unngikk konkurs, til tross for sviktende publikumsoppslutning. En mettet bransje, et for stort musikalsk sprik mellom artistene og dårlig vær ble brukt som forklaringer fra ulike hold i media (Hagen og Tobiassen 2012). Som en ytterligere konsekvens av dette, bekreftet Storåsfestivalen (2012) via sitt nettsted at arrangering av festivalen er lagt på is inntil videre.

1.5.2 Sommerfestivalen i Selbu

Sommerfestivalen i Selbu har siden 2002 blitt arrangert på Årsøya ved Selbusjøen, en kilometer fra Selbu sentrum. Sammenlignet med sine 5500 besøkende i åpningsåret, hadde festivalen et kontinuerlig økende publikumsoppmøte til og med 2008, hvor det ble registrert i overkant av 20 000 solgte døgnbilletter (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008: 53). Morten Dahlø, daglig leder hos festivalens hovedarrangør "Selbu Arrangement", estimerte overfor adressa.no (Enlid 2011) at Sommerfestivalen hadde generert 4,6 millioner kroner til næringslivet i Selbu i 2009, og således var med på å befeste sitt rykte som "*en av festival-Norges største og mest solide festivalhistorier*" (Enlid 2011: 1). Siden har det imidlertid gått tråere økonomisk. Festivalen måtte nøye seg med 14 800 betalende i 2011, og i etterkant av fjorårets arrangement ble det kjent at Sommerfestivalen i Selbu så vidt berget seg økonomisk etter at kreditorer etterga regninger på over en halv million kroner (Tobiassen 2012). Dette medførte at festivalen gikk av stabelen også i slutten av juni 2013.

Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008: 53) beskriver festivalen som et arrangement som i hovedsak satses på folkekjære artister. Festivalplakaten de siste par årene har vært med på å understøtte dette synet. Åge Aleksandersen og Sambandet, Postgirobygget, Sie Gubba og Hellbillies er alle artister som kan hevdes å falle under betegnelsen. Alle har spilt opptil flere ganger siden festivalen startet, også de siste tre-fire årene. Festivalen beskriver seg selv som "Norges beste fest" (Sommerfestivalen 2013), og daglig leder Dahlø har overfor pressen befestet ønsket om å skape en folkefest ved hjelp av å booke de beste "festartistene" (Enlid 2011). En slik betegnelse kan oppfattes som at festivalen vedkjenner at de ikke satser på presumptivt kredible band med store kunstneriske ambisjoner, men heller tilbyr en totalpakke hvor det å ha det moro og følgelig skape en

stor fest synes å være trekkplasteret. DDE-vokalist og festivalgjenganger Bjarne Brøndbos uttalelser, hvor han omtaler festivalen som et sted som tar "*folket på alvor*" med "*en folkelig profil som favner bredt*" hvor man skal "*lage fest for folket med allsang og kjente band*" understøtter denne karakteriseringen. (Søum 2011: 1).

1.5.3 Øyafestivalen

Øya har siden oppstarten på slutten av 90-tallet vokst seg til å bli blant Norges mest besøkte musikkfestivaler. Festivalen, som arrangeres i Middelalderparken i Oslo, har de siste tolv årene lyktes med å selge ut både ukespass og dagsbilletter. Dette gjaldt også for fjorårets festival (Mitchell 2013).

Forhenværende utenriksminister Trond Giske omtalte Øyafestivalen som "kunstnerisk ledende på sitt felt" (Hammershaug 2007:1). Artistbookingen har trolig vært en utslagsgivende faktor for en slik karakterstikk. Denne har over en lengre periode inkludert kritikerroste og tidsriktige innslag, ferske artister som har fått god omtale på trendy nettsteder, samt en voksende tradisjon med å la innflytelsesrike gjenforente band opptre.

Som en konsekvens av dette har festivalen fått rykte på seg for å appellere til såkalte "hipstere". (Opdahl 2011). Dette kan betegnes som en person som vil være et steg i forkant av alle andre når det gjelder kunnskap om nye artister. Interessen for og den genuine gleden over musikken blir dermed underordnet selve kunnskapen knyttet til den. På denne måten kan det å oppsøke festivalen oppfattes som forenlig med å ha spesielt god peiling på musikk.

1.5.4 Pstereofestivalen

Pstereofestivalen har de siste fem årene blitt arrangert på parkområdet "Marinen" i Trondheim. Arrangementet i 2008 regnes for å være et gjennombrudd, i den forstand at det for første gang ble flyttet fra Torvet og følgelig trakk et betydelig større publikum enn det foregående året. Dette ble godt hjulpet av DumDum Boys som trekkplaster (Bjellaanes 2011). Også påfølgende års gjennomføring av festivalen har blitt ansett for å være økonomisk og kunstnerisk suksessfulle. Et eksempel er arrangementet i 2011, hvor det ble estimert at 17000 billetter ble solgt (Bjellaanes 2011). Kritikerroste artister som The Roots og Washed Out ble den gang fremhevet som trekkplastre, trolig også i kraft av deres status som kritikerroste band. Som et resultat av dette - i tillegg til festivalens økende satsing på mat og miljø - har Pstereo flere ganger blitt sammenlignet med

Øyafestivalen og sågar fått betegnelsen "mini-Øya", blant annet i Adressa (Sande 2013).

1.5.5 Olavsfestdagene i Trondheim

Olavsfestdagene i Trondheim skiller seg noe ut fra de øvrige omtalte musikkfestivalene ved at den ikke kan kategoriseres som en rendyrket musikkfestival, ei heller en festival som kun omfavner populærkulturelle uttrykksformer. Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008: 50) trekker fram festivalen som et eksempel på elitekultur innenfor en trøndersk festivalsammenheng. Det kan imidlertid argumenteres for at Olavsfestdagene i Trondheim de siste par årene i større grad har booket pop- og rockartister utenfor sitt opprinnelige satsningsområde. Dette var også hovedinnvendingen hos Pstereos markedsansvarlig. Han argumenterer for at en slik tiltenkt kirkemusikkfestival, i lys av sin knutepunktstatus og påfølgende bevilgede offentlige midler, de siste par årene har vært med på å konkurrere med Pstereofestivalen om å huse mange av de samme type artistene (Oppegaard 2013). Direktør for Olavsfestdagene svarte i den forbindelse at festivalen "*..ønsker å sette populærmusikken inn i en ramme som gjør at folk opplever den mer meningsfull.*" (Oppegaard 2013: 1). Følgelig anser jeg det som relevant å inkludere Olavsfestdagene blant de utvalgte musikkfestivalene, i og med dens økende fokus på konserter som er innenfor en populærmusikalsk forståelsesramme.

De omtalte festivalene kan plasseres ulikt innenfor det Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008) anser som et hierarki for musikkfestivaler med fokus på populærkultur. Olavsfestdagene i Trondheim kan karakteriseres som en elitefestival, da festivalen vektlegger kunstens autonomi framfor en mer kommersialisert logikk (det økende fokuset på populærmusikk kan riktignok tyde på at dette ikke er helt entydig). Pstereo- og Øyafestivalen, i kraft av en økende oppmerksomhet blant trendsettende medier en tilskrivning som urban og ungdommelig, samt omfavnelsen av artister som mikser uttrykk fra ulike sjanger, kan benevnes som *trendye* (jf. Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. : 50). Storåsfestivalen kan også regnes som en trendy festival, (slik Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008 også gjør det), selv om negativ oppmerksomhet og omfavnelsen av en mer kommersiell kultur de siste par årene bærer preg av et mer sammensatt bilde. Sommerfestivalen i Selbu kan, i lys av hva som har blitt gjengitt tidligere, benevnes som en folkelig festival. Hensikten med å omtale disse festivalene på denne måten, er å tydeliggjøre at det folkelige og det trendye tillegge ulik kulturell kapital (hvis betydning vil bli beskrevet nærmere senere i undersøkelsen) og bidrar til at de plasseres ulikt internt i festival- og populærkulturhierarkiet (jf. Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008: 48). I denne studien ønsker jeg å undersøke unge voksnes iscenesettelse, markering av avstand andre til andre, samt deres selvkommunikasjonsprosess når de besøker disse

musikkfestivalene. Hva som ansees for å være folkelig og trendy kan ha innvirkning på disse prosessene. Jeg har derfor funnet det relevant å rette fokus mot disse fem festivalene, da Hjelseths og Storstads (2008 i Villa m.fl. 2008) klassifisering vitner om forskjeller mellom de hva gjelder tillegelsen av det hippe og det harrye.

1.6 Oppgavens struktur

I kapittel 2 vil jeg presentere tidligere forskning relatert til musikkfestivaler, musikk, identitet og smak, etterfulgt av teoretiske perspektiv som kan bidra til å belyse de ulike temaene for studien. Avslutningsvis i denne delen vil de konkrete problemstillingene bli presentert. Kapittel 3 vil omhandle datagrunnlaget som studien bygger på, samt en nærmere diskusjon av datakvaliteten. Jeg vil i det påfølgende kapittelet foreta en analyse av de ulike delproblemstillingene, som blir diskutert i relasjon til tidligere forskning og teoretiske rammeverket. Kapittel 5 vil bestå av en utvidet teoretisk diskusjon, oppsummering av hovedfunnene, og jeg vil avslutte med forslag til videre forskning på området.

Kapittel 2 Teori

2.1 Innledning

Jeg vil først gjøre rede for tidligere forskning som er av relevans for temaet mitt. Deretter presenterer jeg ulike sosiologiske innfallsvinkler til og forståelser av identitetsbegrepet. Jeg vil belyse hvordan musikkfestivaler kan plasseres innenfor et populærkulturelt hierarki og felt, og hvordan tilegnelsen av kulturell og feltspesifikk kulturell kapital er med på å influere dette. Jeg ønsker også å gjøre rede for tilnærminger til smak og opplevelsen av autensitet, da dette kan ha betydning for unge voksnes identitetsprosesser.

2.2 Tidligere forskning

2.2.1 Musikkfestivalers plassering innenfor et populærkulturelt hierarki og felt

Hjelseth og Storstad benytter musikkfestivaler som utgangspunkt for analyse av det de betegner som en pågående klassifikasjonskamp innenfor det populærkulturelle feltet. I forskningsartikkelen *Hippe eller harry musikkfestivaler på bygda?* (2008 i Villa m.fl. 2008) argumenterer de for at en festivals prestisje ikke kan begrenses til økonomisk suksess, men at mengden kulturell kapital er utslagsgivende for dens plassering i det sosiale festivalrommet. Dette avhenger av hva som til enhver tid defineres som "riktig". Hvilke artister som spiller på festivalen og hvilket publikumssegment den når, er særlig betydningsfullt i så henseende (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008)

Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008) poengterer at et tradisjonelt skille mellom elitekultur, slik som abstrakt kunst, opera og moderne ballett kontra populærkultur av typen kiosklitteratur, revyer eller rockemusikk, har blitt mindre tydelig. De hevder at et mer nyansert kulturfelt innbyr til en utvidet begrepsdikotomi. Deres egne betegnelser *hipp* og *harry* populærkultur fungerer som eksempler på dette. Å være hipp er forbeholdt personer med kredibel og riktig form for populærkulturell kompetanse, mens mer harrye uttrykksformer har lavere status og tillegges mindre verdi enn den hippe (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008: 47). I følge Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008) inneholder den harrye formen for populærkultur få eller ingen komplekse koder, stiller tilsynelatende små krav til mottakerens forståelse og bruker lettfattelige uttrykk. Enkelte

uttrykksformer vurderes som hARRY per se, for eksempel revyer eller dansebandsjangeren. Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008: 50) vektlegger at stempelet også er sosial konstruert, ved forestillinger som er forhandlet frem om fenomener som blir redusert til folkelig eller hARRY. Den hippe kulturformen anses primært som ungdommelig og urbant, og kjennetegnes ofte ved at den tar i bruk uttrykk fra mange forskjellige sjangere. Artikkelforfatterne anser at den likevel har noe til felles med den folkelige kulturen, ved at den avviser tradisjonelle kulturelle hierarkier hvor kun elitekulturen hadde status. Den skiller seg imidlertid ut ved at den både bygger på og refererer til komplekse kulturelle koder. Den søker dessuten å etablere distinksjoner, både ved å underkjenne andre kulturformers status, eller markere avstand fra de dersom de skulle oppnå en viss kommersiell suksess (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008).

For å analysere skillet mellom hipt og hARRY grundigere, benytter Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008) seg av internettdiskusjoner for å samle inn empiri fra besøkende av Storåsfestivalen og Sommerfestivalen i Selbu. Funnene deres viser til utsagn som kan plasseres innenfor den hARRY og hippe forståelsesformen de selv skisserer. Sommerfestivalen i Selbu blir på diverse debattsider omtalt som en festival "*for folk flest*", hvor det å ha velkjente artister på plakaten oppfattes som å ta festivalpublikumet på alvor og hvor det å ha det moro ansees som en verdi som langt på vei overgår "*..de som vil se og bli sett*" (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008: 54-55). I følge Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008) underbygger påstandene et sentralt premiss innenfor en folkelig forståelsesform: Et ønske om å kunne bive noe som er kjent og kjært for de aller fleste, framfor å oppsøke det helt nye eller utfordrende.

Et annet poeng hos artikkelforfatterne er hvordan oppfattelsen av hva som er hARRY og hipt tidvis henger sammen med det urbane og rurale. Det rurale regnes ofte i seg selv for å være uJålete, folkelig og med lite subtil undertekst, mens det urbane kulturuttrykket er mer i takt med trendene i populærkulturen. Dette innbyr dermed til en mer kompleks omgang med kulturelle koder. Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008) viser til funn som støtter tesen om at dette er av betydning for oppfattelsen av de to festivalene. Nedsettende betegnelser som henviser til "*distriktsungdom fulle av karsk*" blir ansett som en del av en kulturell pakke hos avsenderen, hvor det rurale understøtter oppfattelsen av hva som er hARRY (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008:57). Adresseavisens påståtte favoriserte dekning av Storåsfestivalen blir på en annen side omtalt som "*urban ufordragelighet*" (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008: 56). I følge Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008: 56) er en nærliggende forklaring på betegnelsen at det er selve artistene som gir Storås en urban og hipp profil. Det rurale versus det urbane er ikke et konkretisert interesseområde i denne undersøkelsen. Jeg anser det likevel som relevant å inkludere dette, da det

fungerer som et illustrerende eksempel på den kulturelle pakken Hjelseth og Storstad omtaler. Det overordnede poenget er etter mitt skjønn at omgangen med kulturelle koder ikke nødvendigvis baseres på forenklete bakgrunnsvariabler slik som geografisk størrelse eller besøkstall, men heller blir frembrakt av andre aspekter. Dette er noe jeg ønsker å undersøke i denne studien, i form av hva disse er og hvordan de blir benyttet i unge voksnes identitetsprosjekt.

Hjelseth og Storstads innfallsvinkel og empiriske funn er interessante også på andre punkter. Det overordnede synet om klassifikasjonskamper innenfor populærkulturen, som her hevdes å gjøre seg gjeldende i form av hippe kontra harrye musikkfestivaler, blir av betydning når jeg ønsker å undersøke på hvilke vis unge voksne benytter festivalarenaen til å signaliserer identitet. Når slike skiller blir etablert, evner klassifiseringen av festivalene følgelig å innta en sterk symbolsk funksjon. Det er dermed, ut i fra Hjelseth og Storstads logikk, ikke nødvendigvis tilfeldig hvorvidt man eksempelvis besøker Storås- eller Sommerfestivalen i Selbu. Dette fordi deres status hevdes å være vidt forskjellige, steds- og størrelsesmessige likheter til tross. Jeg ønsker derfor å undersøke om unge voksne er bevisst det hippe (det "nye" og kredible") og det som tillegges et harrystempel (det folkelige, kjente og kommersielle), og om dette har innvirkning på musikkfestivaler de velger, og kanskje de som ikke velges. Det samme gjelder øvrige betraktninger rundt forskjellige artister og sjangrer på musikkfestivalens, og hvordan disse kulturuttrykkene vurderes.

2.2.2 Identitet i relasjon til musikkens rom

Even Ruud belyser i artikkelen *Musikk – identitetens lydspor* (1997) ulike sammenhenger mellom musikk og identitet. Ruud (1997) tar i bruk et kvalitativt datamateriale for å kartlegge sine informanternes ulike musikalske minner. På denne måten framheves fortellinger hvor musikk har hatt betydning for følelsesmessige uttrykk, selvfølelse og ulike opplevelser. Han kategoriserer forskjellige typer "rom" han mener er beskrivende for hvordan mennesker beskriver minnene sine i relasjon til musikk.

Det *personlige* rommet omfatter ulike opplevelser hvor musikken betraktes som et nyansert språk for følelser, mens det *sosiale* rommet henviser til opplevelser hvor musikk benyttes for å definere hvilke posisjoner man har i forhold til andre. Ruud (1997) anser det å bruke musikk til å avgrense seg selv overfor andre, til å kommunisere tilhørighet i et større sosialt landskap, samt å la valget av det fungere som en inngang til et større symbolsk verdifelleskap med andre, for å falle inn under sistnevnte kategori. I følge Ruud (1997) innebærer *tiden og stedets* rom et kontekstuellt perspektiv. Identiteten er fra dette ståsted knyttet opp mot geografisk tilknytning, hvilken tid man

lever i, har gjenopplevd og regner seg selv som hjemme i. Sted og tid er uløselig knyttet til hverandre i musikkopplevelsen, og kan slikt sett betraktes som markører av viktige knutepunkter i ens liv. Sammenheng og kontinuitet i livet konstrueres gjennom erindring, som igjen utgjør en fortelling om livsløpet som gir identiteten en historisk-kronologisk dimensjon. På denne måten ser individet de ulike fortellingene om identiteten som en helhetlig kronologisk meningssammenheng (Ruud 1997).

Ruud benytter i artikkelen *Musikk og identitet* (2000) konsertbesøk for å eksemplifisere en kontekstbetinget musikkopplevelse som ikke nødvendigvis trenger å begrense seg til en sentral hendelse i kun ens eget liv. Når konserten i tillegg oppnår status som en viktig offentlig begivenhet, bidrar dette i tillegg til å gi identiteten "*en historisk dimensjon som er synkronisert med samfunnets offisielle historieskrivning*" (Ruud 2000: 12). Musikkopplevelsen inngår dermed i den personlige kalenderen, men sammenholdes i tillegg med den offentlige tidsfølelsen (Ruud 2000).

Ruuds (1997 ; 2000) tilnærming til identitet er at dette er noe man konstruerer gjennom å utforme sin egen fortelling, også ved at denne kommuniseres den overfor andre. De ulike gjengitte rommene vitner om av han anser historiene man forteller om seg selv, især knyttet til minner hvor musikk oppleves som følelsesmessig engasjerende, som konstituerende for ens identitet. På dette punktet ligger han tett opptil Giddens' (1991) oppfattelse av identitet som noe som dannes ved hjelp av selvets refleksive prosjekt. Dette beskrives mer utfyllende senere i studien. I følge Ruud (1997) er det opplevelsene og minnearbeidet knyttet til musikk som legger grunnlaget for identitetsarbeidet, ikke kun musikken i seg selv.

Jeg anser Ruuds ulike rom for å være nyttige, da de tillegger aktørers bruk og opplevelse av musikk ulike dimensjoner. Dette er relevant også i forbindelse med musikkfestivaler. Jeg ønsker å undersøke om de nevnte rommene kan knytte musikkopplevelsene til et pågående identitetsarbeid, ved hjelp av historiene en skaper og forteller om seg selv. Dette framfor å begrense enkeltstående hendelser innenfor disse rommene til "kun" å være øyeblikksopplevelser hos de unge voksne.

2.2,3 Identitet i relasjon til kulturkonsum og selvkommunikasjon

Arild Danielsen presenterer i sin bok *Behaget i kulturen* (2006) resultater fra en studie av forholdet mellom kunst og offentlighet. Gjennom å samle inn data fra publikum ved forskjellige arenaer, belyser han ulike måter det norske publikummet forholder seg til kunst og kultur på (Danielsen 2006).

Danielsen (2006) tillegger den sosiale konteksten man forholder seg til stor betydning for deltagelse på kunst- eller kulturarrangementer. De sosiale kontekstene er i betydelig grad med på å konstruere mening, og i enkelte tilfeller sågar den viktigste meningen for publikum. Et av Danielsens hovedfunn er at publikum i større grad betrakter et slikt kulturkonsum som en form for sosial handling, ved at det er nært forbundet med å ta del av et sosialt fellesskap. Å oppsøke kulturarrangementer, musikkonsserter inkludert, med et hovedformål om å bli utfordret eller i higen etter å oppleve noe eksepsjonelt, beskrives som mindre vanlig (Danielsen 2006:185).

I følge Danielsen (2006) får måten kunstuttrykk brukes og konsumeres på dessuten en betydning for deltakernes selvforståelse og identitet. Han er særlig opptatt av kulturelle preferanser som et virkemiddel for å konstruere en form for aldersidentitet, som han betegner som menneskers sosiale alder (Danielsen 2006: 34). Ungdommer og personer med høyere utdanning blir i den sammenheng tillagt særlig interesse. Ungdomskultur blir ofte identifisert med musikk i og med at musikk trolig har status som det fremste kulturelle uttrykket i løpet av de siste tiårene, og de båndene man knytter til ulike musikkuttrykk i løpet av ungdomsårene og tidlig voksenalder har en tendens til å bli varige og følgelig også viktige for identitetsdanning. Han inntar dermed et konstruktivistisk perspektiv når han anser at aktører aktivt skaper aldersidentitet gjennom sin musikksmak og ulik omgang med den.

Danielsen (2006) er videre opptatt av kunst og kultur for som en sentral del av det kommunikative fokuset i universitetsmiljøer. Han anser dette som et felt som bidrar til å definere refleksiv bevissthet. Interesse for kunst og kultur blir dermed en måte å formidle at man behersker en rekke symbolsystemer, i tillegg til at det skaper bedre forutsetninger for å tilegne seg en kritisk kompetanse. Danielsen (2006:126) fremhever at dette er et et ideal mange strever etter.

Når kunst og kultur, og da også musikk, benyttes som et middel til å danne felles fokus i samhandlingsritualer på høyskoler og universiteter, er dette med på "å bygge opp og bekrefte en identitet som en utdannet person." (Danielsen 2006: 184). I følge Danielsen (2006:184) begrenser ikke dette seg til de kunstformene som tradisjonelt har hatt høyest anseelse, nemlig høykulturelle uttrykk som har blitt forbundet med å være "krevende", "avanserte" og "utilgjengelige", men omfatter også det som betegnes som "populærkulturelle former". Danielsen (2006: 184) hevder at det har skjedd en dreining ved at et nytt dannelsesideal har begynt å etablere seg. Dette idealet fordrer også kompetanse innenfor disse populærkulturelle formene. Omgangen med disse behøver ikke " ..primært å dreie seg om å skape en sosial fasade, men vel så mye om en form for selvkommunikasjon" (Danielsen 2006: 184).

Jeg anser Danielsens teser om populærkulturkunnskap som et dannelsesideal for unge mennesker for å være relevant for denne studien. Når dette hevdes å ikke kun dreie seg om å skape en sosial fasade, vil det for meg være interessant å undersøke om selvkommunikasjonen Danielsen (2006:184) betegner også gjelder for unge voksne som besøker musikkfestivaler. Jeg ønsker å undersøke hvorvidt det å tilegne seg kompetanse innenfor populærkultur påvirker identitetsprosessen i tilknytning til dette. Jeg ønsker imidlertid ikke *kun* å knytte selvkommunikasjonsbegrepet til aktører med universitetsutdannelse eller en utvidet kunnskap og kompetanse, men dessuten undersøke hvorvidt festivalkonserter som sådan kan understøtte unges voksnes oppfattelse av seg selv.

2.2,4 Musikkens praktiske funksjon som middel i en selvidentitetsprosess

Tia DeNora beskriver i sin bok *Music in everyday life* (2000) hvordan mennesker aktivt benytter musikk i dagliglivet til å regulere ulike former for følelser, sinnsstemninger og energinivåer, og på den måten også innlemmer den i sin forståelse av hvem man er. Musikken spiller i en slik sammenheng en sentral rolle i det hun betegner som aktørens "*routine identity work*" (DeNora 2000: 111).

DeNora (200) tar i bruk etnografiske studier, observasjoner og samtaleintervjuer for å belyse dette. Med utgangspunkt i en rekke ulike sosiale settinger, blant annet karaokekvelder, aerobictreninger og musikkterapitimer, beskriver hun hvordan musikk på ulike vis fungerer som et verktøy i identitetskonstruksjonen. Den sentrale fellesnevneren for henne er hvordan musikkens blir middelet "*to which actors can be seen to turn for the project of constituting the self, and for the emotional, memory and biographical work that such a project entails*" (DeNora 2000: 45).

I følge DeNora (2000) er selve meningsinnholdet i musikken underordnet. Det er den praktiske bruken av den og hvordan den til stadighet er med å forme ens dagligliv som er hennes interesseområde: "*The question we should be asking is not what does [popular] music reveal about "the people" but how does it construct them*" (DeNora 2000: 137). Hennes informanter bærer preg av å ha et særdeles bevisst og refleksivt forhold til musikk, hvilket i mange tilfeller betegnes som "*selvregulerende strategier*" (De Nora 2000: 49, egen oversettelse), i form av at omgangen med musikk strategisk bidrar til både å forsterke og modifisere aspekter ved deres egen selvpoppfattelse.

I følge DeNora (2000) utfyller musikken denne funksjonen ved dens evne til å regulere humør, stemning, energi og konsentrasjon. Hun fremhever at den implisitt og eksplisitt evner å

forsterke, konstruere og reparere deler av ens selvfølelse, hvilket også kan være med på å frambringe forståelsen av ens identitet (DeNora 2000). Dette behøver ikke å begrense seg til en organisert form for musikkterapi, men er i følge DeNora (2000) noe de aller fleste gjør til hverdags. Sitater som dette er illustrerende:

“Many of us resort to music, often in highly reflexive ways. Building and deploying musical montages is part of a repertory of strategies for coping and for generating pleasure, creating occasion, and affirming self- and group identity” (DeNora 2000: 16).

DeNora (2000) beskjeftiger seg ikke med musikkfestivaler i sin forskning. Likevel åpner hennes teser, lik Danielsens (2006) selvkommunikasjonsbegrep og Ruuds (1997) "rom" i forbindelse med musikk, opp for en innfallsvinkel hvor identitet i forbindelse med festivalbesøk ikke begrenser seg til å opprettholde en sosial fasade. Framfor å anse musikkfestivalen som en arena hvor man signaliserer noe overfor seg andre, slik Hjelseths og Storstads (2008 i Villa m.fl. 2008) forskning kan innby til å gjøre, kan dens innvirkning på menneskers pågående identitetsarbeid oppfattes på et annet vis. Å velge en type festivalkonsert kan samsvare med ens pågående fortelling om seg selv og oppfattelsen av hvem man er og hvordan man ble sånn, framfor å fungere som en markør eller et statussymbol. Dette er en dimensjon ved identitetsbegrepet jeg ønsker å undersøke nærmere i denne oppgaven.

2.3 Sosiologiske teorier og forståelsesrammer

2.3.1 Identitet som et refleksivt prosjekt

Anthony Giddens fremhever i boka *Modernity and Self-identity* (1991) det han oppfatter som nye selvidentitetsmekanismer, som både er formet av, men også former modernitetens institusjoner. I følge Giddens (1991) er institusjons- og handlingsformer som industrialisering, kapitalisme og sekularisering - alle vokst fram og kjennetegnende for store deler av Europa de siste par hundre årene- beskrivende for moderniteten. Han peker også på andre grunntrekk han mener skiller såkalte senmoderne samfunn fra tradisjonelle. Konseptet om *refleksivitet* er blant disse. I følge Giddens (1991) er refleksivitet grunnleggende i menneskelig handling, men den radikaliseres og gjøres mer betydelig i senmoderne samfunn. På samme tid som refleksivitet på et institusjonelt nivå kan medføre forandringer på bakgrunn av ny kunnskap, gjør Giddens (1991: 11) et poeng ut av at slike endringer også bidrar til og er bundet sammen med endringer på individnivå. Ny informasjon og ny viten blir en rutinemessig del av den enkeltes handlingsmiljøer, som igjen blir reorganisert eller

rekonstituert gjennom ulike former for institusjonell refleksivitet.

Giddens (1991) fremhever at en av konsekvensene blir at den enkeltes identitet er noe som må skapes refleksivt. Det er ikke lenger slik at man "har" en egen biografi og kun kan lene seg til posisjoner eller tradisjoner, man må i stedet selv skape sin egen identitet i et enormt mangfold av muligheter og tilbud. Gjennom å til stadighet reflektere over og overveie hvem man er, frambringes dermed identiteten gjennom at den enkelte lager en *fortelling* om hvem en er. En slik narrativ skapes og opprettholdes også gjennom aktiviteter, gjennom å undersøke ulike sosiale praksiser og bearbeide ny informasjon om dem (Giddens 1991).

I senmoderne sosialt liv får dessuten ulike livsstiler en viktig rolle. I følge Giddens (1991) får livsstilene betydning, da disse - i tillegg til å oppfylle nyttige behov - bidrar til å gi form og materialisere fortellinger om selvidentiteten. Å tilegne seg en livsstil forsterker effekten av å være prosjektleder for sitt eget liv, og gjennom den blir rutinemessig praksis inkorporert i alt fra handlemåter, klesvaner og steder å møtes (Giddens 1991). Musikkfestivalen kan med basis i dette betraktes som en sosial arena for aktørers livsstilsvalg, hvor det dessuten blir mulig å signalisere hvem man ønsker å være overfor andre. Selve valget av musikkfestival, samt de forskjellige aktivitetene og konsertene hver enkelt tilbyr, kan betraktes som et resultat av bevisste livsstilsvalg som blir øyensynlig for andre enn den handlende aktøren. Også atferden inne på festivalen innbyr til en vinkling hvor den enkelte shopper etter livsstilerfaringer og opplevelser (jf. Giddens 1991), for dermed å kunne få bekreftelse og anerkjennelse hos andre.

Giddens (1991) anser valget av livsstiler for å bidra til rutiner som muliggjør en forståelseshorisont som skaper mening og forutsigbarhet med henhold til hvem man er og ønsker å være. Han argumenterer imidlertid også for at moderniteten nærmest tvinger individet til å foreta komplekse og mangfoldige valg på dens betingelser. Dermed risikerer man å trå feil og mislykkes. I følge Giddens (1991) er ikke disse valgene og rutinene deterministiske, men snarere åpne for forandringer i og med selvidentitetens mobile og refleksive karakter. Likevel fremholder han at tvilen er et gjennomgående trekk ved aktørens kritiske fornuft i senmoderne liv, all den tid selvet og ens identitet må skapes gjennom refleksjon i dette enorme utvalget av tilbud og muligheter (Giddens 1991).

Et annet poeng i den sammenheng, er at samfunnets mangsidighet åpner opp for en mulighet til å skape en selvidentitet som samler momenter fra vidt forskjellige kontekster inn i en samlende biografisk narrativ. Giddens (1991) poengterer fordelene med å mestre dette. Er man i stand til å

beherske komplekse sidene ved vidt forskjellige sosiale kontekster, evner man å sjonglere ulike identiteter uten at dette går på bekostning av den forenende biografiske fortellingen man har om seg selv. Dette er i tråd med forståelsen om det verdensborgelige, utforskende, velfungerende og tidsriktige senmoderne mennesket (Giddens 1991: 190).

Giddens (1991) vektlegger også klær som et middel til å skape en form for symbolsk utstilling av en selv og ens kontinuerlige biografi. Ved hjelp av klær evner fortellingene man skaper å få en ytre dimensjon. Klær og stil er tett forbundet med hver enkelt persons tiltro til verdien og integriteten av ens narrativ i tilknytning til selvidentiteten (Giddens 1991). Klær vil bli viet oppmerksomhet i denne undersøkelsen, da det kan inngå som en del av informantenes selvidentitet og ønske om å iscenesette seg selv. Dette er likevel ikke et spesifisert interesseområde, all den tid fokuset på musikkfestivalene i seg selv, samt omgangen med festivalmusikken og hva den oppfattes som å representere, er hovedinteresseområdet. Klær kan imidlertid også knyttes til dette. Giddens' (1991) overordnede syn på identitet som et refleksivt prosjekt vil være av interesse. Jeg ønsker med dette å undersøke på hvilke ulike måter unge voksne opprettholder en refleksiv forståelse av seg selv, i form av omtalen av musikken de oppsøker på musikkfestivaler.

2.3.2 Symbolsk interaksjonisme og identitet som sosial prosess

Den symbolske interaksjonismen kan betegnes som en overordnet sosialpsykologisk retning, hvis hovedformål er å analysere sosialiseringprosessen og forsøke å gi en forkaring på hvordan mennesker definerer og oppfører seg i ulike sosiale situasjoner (Ritzer 2008). Et sentralt premiss innenfor retningen er at det mennesket selv oppfatter som virkelig vil bli bestemmende for vedkommendes atferd. Dette samsvarer med meningsinnholdet i Thomas' teorem: "*Hvis mennesker definerer situasjoner som virkelige, så blir de virkelige i sine konsekvenser.*" (Charon 2004: 64). Det subjektive synspunktet på en sosial situasjon tillegges dermed større interesse enn oppfattelsen av hvorvidt den regnes som objektivt "riktig" eller ikke. Dette innebærer også en vektlegging av at ulike situasjoner stadig omdefineres, også sett i forhold til konteksten.

Symboler tillegges en sentral rolle innefor et slikt paradigme. De regnes som grunnleggende elementer i kommunikasjon og samhandling mennesker imellom, og begrenser seg ikke til å være en naturgitt verdi, men er snarere sosialt definerte. De er meningsfulle ved at brukeren forstår hva de representerer og gjøres signifikante i interaksjon ved at begge parter er inneforstått med de underliggende meningene bak de. Så lenge aktørene har utviklet kompetanse i bruk av de aktuelle symbolene, vil de dermed benyttes intensjonelt ved at brukeren søker etter å sende ut en mening til

andre aktører (Macdonald m.fl. 2002). Det finnes flerfoldige eksempler på hva som kan oppfattes som symboler fra et symbolskinteraksjonistisk ståsted. Språket er essensielt, da det i stor grad er ved hjelp av det at mennesker er i stand til å reflekterer over roller og posisjoner, og dess mer nyansert språket er desto bedre er man i stand til å tenke og vurdere (Macdonald m.fl. 2002). Utover dette kan også handlinger og objekter, for eksempel oppfattelsen av diamanten som en luksuriøs gjenstand, inneha symbolske kvaliteter (Macdonald m.fl. 2002)

Charon (2004: 51) tar sikte på å gi en definisjon ved hjelp av følgende forklaring: *"It is easiest to understand what is and is not a symbol from the standpoint of the one who gives it off. Simply put: It is a symbol if an individual uses it intentionally to communicate and represent"*. Even Ruud (1997) fremhever musikk som et sentralt symbol i menneskelig interaksjon. I følge Ruud (1997) vil det være for snevert å begrense musikk til kun et signal, eller et slags universelt og følelsens språk. Han peker på at musikk også bør gis et variert symbolinnhold og anerkjennes som et middel som kan ha direkte handlingskoordinerende konsekvenser. (Ruud 1997). I denne studien ønsker jeg å undersøke hvordan musikk og musikkfestivaler blir tillagt ulik symbolsk betydning og hvordan dette innvirker på de unge voksnes identitetsprosesser.

En vesentlig del av forståelsesmodellen symbolsk interaksjonisme springer ut ifra teoriene til George Herbert Mead. Mead (1934) skiller mellom personlige og sosiale aspekter ved selvet i sine beskrivelser av et "jeg" og "meg". Selvet, som hos Mead (1934) er individets evne til å gjøre seg til objekt for egen bevissthet gjennom sitt selvbilde og sin selverkjennelse, har dermed to sider. Der hvor "jeget" er den aktivt handlende og mer impulsive delen av selvet i sin subjektfase, representerer "meget" den betraktende, hvor den enkeltes selvutvurdering springer ut ifra interaksjon med andre mennesker. Meget fremstår altså som det sosiale nedfelt i individet, som gjør det mulig å bedømme en selv ut ifra omverdens verdier og forventninger (Mead 1934). Dette er i følge Mead (1934) en grunnleggende forutsetning for å forstå og tolke menneskelig interaksjon.

Et sentralt poeng hos Mead (1934) er hvordan aktører forholder seg til normer og forventninger fra deres nærmiljø, og på den måten bidrar til å objektivisere seg selv ved å vurdere hvordan en fremstår overfor andre mennesker. Dette viser han i form av begrepene den generaliserte andre og de *signifikante* andre, hvor sistnevnte begrep vil bli viet særlig interesse i denne undersøkelsen. Signifikante andre forstås som mennesker i ens nære omgangskrets eller andre personer hvis meninger oppleves som betydningsfulle og som benyttes som et referansepunkt for vurdering av egen handling og framtoning (Mead 1934). Den generaliserte andre refererer hos Mead (1934) til den prosessen hvor man forholder seg til ulike normer, meninger og forventninger med basis i

medlemmer av en sosial gruppe eller samfunnet som helhet. På denne måten blir samfunnet inkludert i en kontinuerlig selvgransningsprosess, ved at man hele tiden vurderer sin egen framtoning og atferd med basis i omgivelsenes perspektiv. Dette står i nær relasjon til tankesettet i Charles H. Cooleys (1902 i Ritzer 2008) begrep om *the looking glass self*, hvor essensen er at mennesker speiler seg i andre personers bedømmelse av en selv, og former selvbildet sitt med basis i disse tolkningene.

Hvordan "meg'et" oppfatter seg selv gjennom signifikante og generaliserte andre i ulike former av sosial interaksjon, er et holdepunkt for lignende symbolinteraksjonistiske perspektiver knyttet til identitet. Sosial identitetsteori, utviklet av Henri Tajfel (1978 i Macdonald m.fl. 2002), tar utgangspunkt i at alle mennesker er å anse som medlemmer av sosiale grupper. Disse kan være i form av gitte sosiale kategorier slik som kjønn, alder og etnisitet, men også gjennom bevisste tilknytninger til mindre, avgrensede grupper. I følge Tajfel (1978 i Macdonald m.fl. 2002) springer slike former for gruppetilhørighet ut fra en fundamental menneskelig motivasjon til å utvikle og opprettholde en høy grad av selvrespekt. Dette kommer sterkest til uttrykk ved å identifisere seg med og kategorisere seg selv som tilhører av spesifikke grupper. Dette impliserer samtidig en avgrensning til andre individer, medlemmer av det som blir betraktet som såkalte *utgrupper*. Opplevelsen av gruppetilknytning til sine egne *inngrupper* forsterkes gjennom sammenligning med disse (Tajfel 1978 i Macdonald m.fl. 2002). Tajfel (1978 i Macdonald m.fl. 2002) anser dette som et viktig poeng, da han hevder at det er gjennom en slik type sosial sammenligning at medlemmene av inngruppen evner å fremstille seg selv på en best mulig måte: "*In doing so they are able to fulfil the need for positive social identity and self esteem.*" (Tajfel 1978 i Macdonald m.fl. 2002: 137). Likheten til Meads (1934) teser består i at aktører konstruerer persepsjoner av seg selv ut fra omgang med andre mennesker, noe som etter hvert også innlemmes i ens selvkonsept. Forskjellen er at Tajfel (1978 i Macdonald m.fl. 2002) mer eksplisitt kobler det opp mot forståelsen av en sosial identitet.

Referansegrupper og referansepersoner sikter til den eller de aktøren anser som såpass innflytelsesrike at de blir viktige for danningen av holdninger og handlinger (Bø 2005: 122-123). En referanseperson eller gruppe skiller seg fra Tajfels (1978 i Macdonald m.fl. 2002) beskrivelser av en inngruppe. Vedkommende behøver ikke nødvendigvis å være et medlem i vennegjengen, familien eller nabolaget, men eksempelvis en kjendis eller et karismatisk idol man beundrer. Slike referansepersoner kan være med å skape forutsigbarhet ved å forenkle ens valg og prioriteringer, og på denne måten fungere som en bidragsfaktor i identitetsdanningen (Bø 2005: 122-123).

Avhengighetsforholdet til andre mennesker og hvordan dette bidrar til å vurdere en selv gjennom interaksjon og refleksjon, er de viktigste holdepunktene for identitetsforståelsen også fra et mer generelt symbolsk interaksjonistisk perspektiv: "*Identity is an important part of self-concept. It is who the individual thinks he or she is and who is announced to the world in word and action. It arises in interaction; it is reaffirmed in interaction; and it is changed in interaction.*" (Charon 2004: 87). I dette ligger det at identitet også har dynamiske kvaliteter. Opplevelsen av identitet er ikke gitt en gang for alle fra et slikt ståsted, men er snarere en form for prosess under endring og revisjon. Følelsen av kontinuitet anses for å være viktig, men det er likevel rom for endringer siden individet til stadighet tilpasser seg nye sosiale situasjoner og opplevelser av signifikante andre (Morrione 2004). Dette innebærer at identitetsprosesser både kan være kontekstuelt betinget og frambrakt av andre menneskers tilstedeværelse og tilbakemeldinger. Jeg ønsker i denne studien derfor å undersøke hvordan ulike festivalsettinger og opplevelsen av signifikante andre kan få innvirkning på unge voksnes identitetsprosesser. Forståelsen av identitet som noe relasjonelt frambrakt, ved at det både omhandler en opplevelse av en selv og ens posisjon i et sosialt landskap, er også noe jeg ønsker å undersøke. Begrepene signifikante andre, referansegrupper, samt unge voksnes opplevelse av inn- og utgrupper vil være av relevans i så henseende.

2.3.3 Iscenesettelse av selvet – en dramaturgisk tilnærming

Erving Goffman (1992) anser rollen som en iscenesettelse av selvet. Hans utgangspunkt er at mennesker søker etter å presentere seg selv mest mulig troverdig og fordelaktig, og at dette gjøres ved å fremstille seg på en måte som er ment å danne konkrete inntrykk hos tilskuere. Metaforen Goffman (1992) benytter seg av er at sosiale aktører er å regne som skuespillere på en scene, hvor det gjelder å opptre taktisk overfor de som overværer forestillingen. Betegnelsen "front stage" henviser til dette. I følge Goffman (1992) er dette den delen av dramaturgisk handling hvor aktøren bevisst går inn for å opptre på en kalkulert og gunstig måte ovenfor sine tilskuere. Front stages fasade og kulliser tillegges betydning, da dette bidrar til å skape en bestemt effekt som får stedet til å fremstå på en bestemt måte. Katedraler og skoler trekkes frem som eksempler på steder hvis distinkte stemning legger føringer på menneskers fornemmelse av hvordan de bør handle og føle, selv i tilfeller hvor det "kun" er håndverkere som utfører praktisk arbeid til stede (Goffman 1992: 106). Fra et slikt ståsted kan Storåsfestivalens fasade, omgitt som den er av skog og natur, være med på å skape en annen type forventning til opptreden enn for eksempel campingområdet tilknyttet Selbufestivalen, Camp Eggen, når begge disse arenaene forstås som front stage hos aktørene.

Der hvor front stage er den sfæren hvor man trer inn i den rollen man forsøker å overbevise

publikum om, henviser det Goffman (1992) betegner som back stage til området hvor de opptredende faller ut av rollen. Her trenger man ikke å drive med aktiv selvpresentasjon, men kan heller spille ut egenskaper som undertrykkes front stage. Den sosiale opptredenen kan her forberedes ved å finslipe deler av den personlige fasaden. Atferden tilpasses også i enkelte tilfeller det faktum at det ikke er et gitt publikum det spilles overfor. Goffman (1992: 103-104) låner et eksempel fra Orwell som er ment å illustrere akkurat dette, hvor kelnerens omskiftelige roller avdekkes fra oppvaskguttens synsvinkel. I døren til spisesalen, i området bak kulissene og vekk fra publikum, fremstår kelneren som voldsom når han høylytt og gestikulerende konfronterer læregutten som knuser en vinflaske, mens atferden hans noen sekunder senere i selve spisesalen er grasiøs, høflig og nærmest høytidelig i møte med gjestene. I relasjon til musikkfestivaler, gjør ikke nødvendigvis alle fasettene av de gjengitte metaforene seg gjeldende Begrepsdikotomien til Goffman er likevel relevant for å tilnærme seg ulike settings og sosiale aktørers innflytelse på opptreden og fremstilling av en selv. Servitør-eksempelet er heller ikke en fullstendig dekkende gjengivelse, all den tid det kan være vanskelig å trekke en konkret grense mellom hva som er front og back stage. Dette er et poeng Goffman (1992: 108-109) selv fremhever. Rendyrkede eksempler på lignende formell og uformell oppførsel er ikke alltid like lett å finne, i og med at aktørens atferd påvirkes av det som kan regnes som lagkamerater som opptrer sammen i en sammenheng, og som publikum i en annen (Goffman 1992: 109).

Fordi det vanskelig lar seg gjøre å ha gjennomgående kjennskap til all relevant informasjon når man inngår i sosial interaksjon med andre, blir man i stedet nødt til å bruke det Goffman betegner som surrogater for å analysere og forutsi situasjoner. Goffman (1992: 205) anser surrogater for å være ytre kjennetegn slik som fakker, vink, stikkord og statussymboler. Paradokset er at desto mer man er interessert i å avdekke faktiske forhold i en situasjon, samt faktiske utfall av aktiviteter andre bedriver under interaksjon, dess mer oppmerksomhet vil man tilegne det ytre, på tross av virkeligheten man etterstreber ikke lar seg iaktta (Goffman 1992: 205-206). Uttrykk som omhandler ulike preferanser, stil og musikksmak kan bli behandlet ut fra den kommunikasjonsmessige rollen de spiller under sosial interaksjon på musikkfestivaler. Ulike typer smakspreferanser kan fungere som en type surrogat som er med på å definere unge voksnes identitet i den sosiale omgangen på denne arenaen. Jeg ønsker å undersøke dette nærmere i denne studien. Jeg ønsker også å benytte Goffmans øvrige gjengitte teaterinspirerte termer, for å finne ut om unge voksne opptrer taktisk på musikkfestivaler med et ønske om å fremstille seg selv på bestemte måter, og på hvilke måter dette i så fall gjøres.

2.3.4 Felt, kulturell kapital, tilnærming til aktørers smak og opplevelse av autensitet

2.3.4.1 Felt og kulturell kapital

Pierre Bourdieu har bidratt med teoretiske perspektiver på hvordan strukturer legger grunnlag for, påvirker og former menneskelig handling. Han også anså enkeltindividet som aktivt og handlende. Bourdieu anerkjente ikke en positivistisk tilnærming, i den forstand at virkeligheten bør forstås objektivt uavhengig av subjektivitet og samfunnsmessige forhold, ei heller en utpreget aktørperspektiv slik som rational choice-teori. Etter hans syn er dette en forenkling av virkeligheten, ved utelukkende å fokusere på rasjonelle, handlende aktører (Bourdieu 1995).

Bourdieu (1984) anså det som hensiktsmessig å omtale klassestrukturen som sosiale rom. Begrensede arenaer eller sfærer innenfor sosiale rom er hva som betegnes som sosiale *felt*. Hvert felt er i følge Bourdieu (1984) utstyrt med preferanser om hva som anses for å være rett, normalt og skal tillegges verdi. Disse oppfattes for langt på vei å være innlært, og reproduseres ved hjelp av taus kunnskap som tas for gitt og ikke stilles spørsmål ved. (Bourdieu 1984) I følge Bourdieu (1984) kan visse felt fungere som en kampplass om herredømme på grunnlag av aktørenes spesifikke normer og verdier. Han nevner ingenting spesifikt om et eget *musikkfestivalfelt*, men med utgangspunkt i begrepet feltspesifikk kapital (Bourdieu 1984), kan det ut i fra hans ståsted hevdes at det finnes normer og idealer som alle må forholde seg til innenfor et tenkt festivalfelt. De som kjenner kodene og kunnskapen best, har best forutsetninger for å komme godt ut av det.

Dette innebærer å ha ulike former for høy *kapital*. Bourdieu betegner dette som "*samlingsen av faktisk omsettelige ressurser og makt*" (Bourdieu i Wilken 2008: 54). Han skiller mellom forskjellige typer kapital, deriblant den økonomiske, sosiale og *kulturelle* formen (Bourdieu 1995), hvor sistnevnte form vil bli viet oppmerksomhet i denne undersøkelsen. Der hvor økonomisk kapital avhenger av aktørens inntekt og materielle ressurser, henspiller en persons kulturelle kapital til vedkommendes kompetanse og kjennskap til ulike former for kultur og kulturuttrykk (Bourdieu 1995). Hos Bourdieu (1995) er kjennskapet til og beherskelsen av en dominerende, legitim kultur avgjørende for hvorvidt man innehar en høy kulturell kapital. Han fremhever ulike typer kunnskap, tillærte egenskaper, holdninger, utdanning, estetisk smak og normforståelse som eksempler som både er med på å definere og utgjøre ens kulturelle kapital (Bourdieu 1995). I denne undersøkelsen vil kulturell kapital-begrepet omhandle rangeringen og klassifiseringen av populærkulturelle uttrykk, og hvordan oppfattelsen og anvendelsen av dette kan å bli benyttet som et ledd i en strategi for å definere seg bort fra andre aktører.

Dette er også i overensstemmelse med det Bourdieu-inspirerte begrepet *subkulturell kapital*. I følge Thornton (1996 i Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013) henspiller dette på en særegen type kulturell praksis som evner å generere feltspesifikk kapital på visse typer avgrensede områder. I denne studien ønsker jeg å anvende begrepet, slik det også blir hos Hjelseth og Storstad (2013 i Tjora 2013), i relasjon til hvilken status musikk og de omtalte musikkfestivalene tilkjennes. Ifølge Thornton (1996 i Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013: 3-4) er det visse typer distinksjoner aktører som er involvert i subkulturer benytter seg av, både for å identifisere hvem de er, men også for å signalisere hvem de ønsker å markere avstand fra. Blant disse er det hippe versus det som er mainstream, samt det *autentiske* versus det kunstige.

2.3.4.2 Autensitet

Hjelseth og Storstad (2013 i Tjora 2013) poengterer at det ikke ligger noen automatikk i hva som blir anerkjent som autentisk. Et uttrykk må snarere tilkjennes status som autentisk for at dette skal oppnå kredibilitet. Den elektriske gitaren benyttes som et eksempel fra noe som gikk fra å ha status som inautentisk da den først ble introdusert for et bredt publikum, men som senere har blitt synonymt med rockebegrepet og en oppfatning av noe rått, autentisk og ekte (Thornton 1996 i Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013). Dette innebærer at opplevelsen av autensitet i tilknytning til musikk kan inngå i en bestemt diskurs for å gi en utvidet mening til lytteren, i tillegg til at denne også kan være kontekstuellet betinget (Thornton 1996 i Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013).

Musikk i tilknytning til identitet kan relateres til forestillingen om sannhet og hva som er ekte eller ikke. Middleton (1997: 254) gjør et poeng av at omfavnelsen av populærmusikk er avhengig av i hvilken grad det er meningsfylt å oppfatte den som et uttrykk for hvordan ting egentlig er - altså hvor autentisk den fremstår - gjennom å kunne forstå, føle og ta del i den. En form for emosjonell sannhet kan ikke påvises objektivt, men er avhengig av et sett med kulturelle koder som kan knyttes til en orientering om virkeligheten (Middleton 1997).

Ambisjonen i denne undersøkelsen er ikke å begi meg ut på en overordnet diskusjon om hvilke uttrykk som regnes som autentiske eller ikke. Det vil like fullt være interessant å undersøke hva de unge voksne selv opplever for å være autentisk, både når det gjelder musikk og i forbindelse med andre aspekter ved musikkfestivalene. Opplevelsen av hva som er ekte kan dermed relateres til hvordan de ønsker å iscenesette seg selv, deres selvkommunikasjon, og med hva eller hvem de ikke ønsker å identifisere seg med.

2.3.4.3 Smak

Bourdieu (1995: 271) anser *smak* som en ervervet disposisjon for å kunne verdsette og differensiere ulike praksiser, gjenstander, verk og uttrykk. Smak og estetisk dømmekraft er fra et slikt ståsted ikke kun en "objektiv", universell eller medfødt evne som hviler på en iboende begavelse, men kan snarere plasseres i et hierarki som langt på vei utgjøres av kapitalsettet innenfor ulike sosiale rom og felt (Bourdieu 1995). På denne måten kan ens smak også bidra til å *distingvere* seg fra andre. Dette fordi den sier noe om hvordan man behersker og forholder seg til ulike kulturelle uttrykk som oppfattes som mer verdifulle enn andre, og som konstitueres som legitime. Dette åpner opp for en symbolsk kamp om representasjoner. Et sentralt poeng hos Bourdieu (1995) er at en analyse av smak ikke trenger å begrense seg til å kartlegge aktørers forbruksmønstre. Den kan også fortelle noe om aktive prosesser som bidrar til sosial differensiering.

Mens det å ha en høy kapitalbeholdning innebærer å være uavhengig og selvsikker i forhold til sine smaksdommer, signaliserer smakspreferanser som er preget av det funksjonelle og nødvendige at man har lavere kulturell kapital (Bourdieu 1995). Når spesifikke former for kultur eller kulturuttrykk blir omfavnet av en bred masse, står det i fare for å ikke bli verdsatt av de med høy kapitalbeholdning. Bourdieu (1995) anser dermed oppfattelsen av legitim kultur for å være dynamisk, ved at det stadig defineres nye områder for "ren" og "god" smak i takt med hva som synes å være populært i samfunnet. Den "rene" smaken kan imidlertid ikke eksistere uten at den stilles i kontrast med den "urene" og simple (Bourdieu 1995: 248). I følge Bourdieu (1995) er smaken udelelig. Kontrastene består i at man på den ene siden finner den sublime og sublimerte, og på den andre den mest alminnelige og primitive. Å ha en ren smak forstås dermed som å prinsipielt ta avstand fra det lettvinne, og impliserer dermed avsmak, altså ved å ta avstand fra noe annet (Bourdieu 1995).

I og med at omgangen med smak i den sosiale hverdagen innebærer både ens evne til å oppfatte og bedømme den, skaper dette et behov for et utvidet vokabular for aktører, også innenfor ulike kulturelle felt (Bourdieu 1995:229). Hvis man behersker de kulturelle kodene innenfor diskursen i et gitt felt, vil man dessuten være i stand til å "leke" med dem (Bourdieu 1996:123). Dette innebærer at man også kan tøyse visse regler uten at man risikerer å bli ansett for å ha dårlig smak. Hvis man ikke er like stø i sin omgang med kulturelle koder og bruddene på de ikke signaliserer et lekent uttrykk for kontroll over de gitte reglene, står man i fare for å oppfattes som en person med "mangel" på smak (Bourdieu 1996:123).

Jeg anser Bourdieus tilnærming til smak for å være formålsnyttig i min studie. Jeg ønsker å finne ut hvordan unge voksnes smak kan være med på å underbygge hvem de er overfor seg selv, men også hvordan den benyttes med et ønske for å signalisere noe overfor andre. I den forbindelse er hva som regnes som "god" og "riktig" smak, samt musikkkompetanse innenfor det populærkulturelle feltet relevante momenter. Jeg ønsker å undersøke hvordan unge voksnes smak kan benyttes til distinksjon, ved å markere avstand overfor andre aktører.

2.3.5 Relevansen av en legitim kultur og å felle kulturelle dommer i relasjon til norske forhold

Ove Skarpenes argumenterer i sin artikkel "*Den 'legitime kulturens' moralske forankring*" (2007) for at Bourdieus teorier som omhandler kulturhierarki som et holdepunkt for sosialt grensedragningsarbeid, ikke samsvarer med norske forhold. I følge Skarpenes (2007) felles kulturelle dommer på bakgrunn av følelser og opplevelser, og han regner det som illegitimt å rangere kulturelle produkter i Norge med basis i at noe skal anses som *bedre* enn andre (Skarpenes 2007:552). Han hevder snarere at den høyt utdannede middelklassen vil avstå fra distinksjonsarbeid knyttet til kultur, som en konsekvens av at kulturelle vurderinger i Norge er bedre tjent med å "vaskes i moral" (Skarpenes 2007: 555). Skarpenes (2007) anser et klassisk norsk forbilde for å bli forbindet med å være altruistisk, rettferdig, edel i hjertet og med en skarp rettferdighetssans. Toleranse og ærlighet er verdier som anses for å være internalisert i middelklassens identitet i såpass stor grad, at det å skille seg ut fra andre ved å ta i bruk kultur som middel ikke er særlig ønskelig. I følge Skarpenes (2007: 557) går det å utad være veldig bastant i sine smaksdommer på tvers av hva som oppfattes som moralsk, og gjør at man risikerer å bli møtt med sanksjoner fra omgivelsene. Prestisje henger fra et slikt ståsted tett sammen med moral, som igjen bidrar til å moderere andre kulturuttrykks forskjellskapende potensial.

Skogen, Stefansen, Krange og Strandbu kritiserer Skarpenes' (2007) ståsted i sin kommentar "*En pussig utlegning av middelklassens selvforståelse*" (2008). En hovedinnvending er at grunnlaget for Skarpenes' forståelse, som springer ut av et stort kvalitativt datamaterial gjennomført i regi av Sosiologisk institutt ved Universitetet i Bergen, bærer preg av å ha betydelige svakheter grunnet hans analyse av det empiriske materialet. Dette hevdes blant annet å skinne gjennom i det Skogen m.fl. (2008) betegner som Skarpenes' "litteraturtest". I denne delen av analysen har informantene blitt spurt om å rangere et utvalg av norske forfattere, hvilket de likevel kvier seg mot å være med på. Skarpenes (2007) hevdes å betrakte dette som ett av mange eksempel på at middelklassen faktisk ikke er særlige interesserte i å felle kulturelle dommer, og av den grunn ikke anvender kultur – i dette tilfelle illustrert gjennom litteratur - i et distinksjonsarbeid (Skogen m.fl. 2008: 263).

Skogen m.fl.s (2008) kritikk består i at Skarpenes (2007) ikke tar høyde for at informantene både har kjennskap til en rekke snevre forfattere og dessuten evner å plassere dem innenfor et kulturelt felt. Den kunnskapen disse informantene besitter ansees ikke for å være jevnt fordelt i befolkningen, og Skogen m.fl. (2008) hevder at informantenes omgang med den snarere åpner opp for en alternativ analyse. I følge Skogen m.fl. (2008: 262) bør informantenes omtale av disse forfatterne oppfattes som kulturelle markører som *faktisk* inngår i en større og mer meningsstung selvpresentasjon.

I anledning mine interesseområder i denne oppgaven, kan det være på sin plass med noen presiseringer for hvorfor jeg velger å belyse Skarpenes' (2007) og Skogen m.fl.s (2008) artikler. Skarpenes' (2007) kan i sin helhet leses som et forsøk på å si noe om (den øvre) middelklassens selvforståelse, og dens kunnskap om og omgang med kultur. Det er dette Skogen m.fl. (2008) gjør og på samme tid kritiserer. Det bør understrekes at jeg hverken har empiriske forutsetninger for eller interesse av å si noe generelt om middelklassen som sådan. Når jeg likevel velger å inkludere Skarpenes' (2007) betraktninger, er det fordi disse kan leses som en interessant innvending mot et av interesseområdene i denne studien: At aktører oppsøker musikkfestivaler for å markere avstand, og dermed signaliserer hvem de ønsker og ikke ønsker å være. Skarpenes' (2007) forskning peker snarere i retning om at dette kan være problematisk å påvise, i og med den angivelige norske tendensen til ikke å felle kulturelle dommer. I følge Skarpenes (2007) står dette i fare for å regnes som illegitimt og umoralsk. Likeledes anser jeg Skogen m.fl. (2008) sine innvendinger som nyttige i den forstand at de fungerer som en påminnelse om at grunnlaget for Skarpenes' (2007) motforestillinger ikke nødvendigvis er velbegrunnede. Det er ikke alltid en utpreget enkel oppgave å analysere hvorvidt smak og sortering av kulturelle uttrykk kan inngå i aktørers selvpresentasjon. Jeg har tidligere i dette kapittelet belyst relevante begreper for undersøkelsen. I dette tilfellet er det *forståelsesrammen* jeg anser som relevant i tilknytning til min egen studie. Til tross for at denne studien ikke fokuserer på den norske middelklassen, regner jeg Skarpenes' (2007) funn og Skogen m.fl. (2008) sine innvendinger for å være relevante som en nyttig forståelsesramme for denne studien.

2.4 Problemstilling

Jeg har valgt å belyse undersøkelsens tematikk ved å benytte meg av følgende fire delproblemstillinger:

Delproblemstilling 1: På hvilke måter benytter unge voksne musikkfestivalen som en arena for å iscenesette seg selv?

Delproblemstilling 2: På hvilke måter bruker unge voksne musikkfestivalen som en arena for å markere avstand overfor andre?

Delproblemstilling 3: Hvordan inngår konsertmusikken på en musikkfestival i unge voksnes selvkommunikasjonsprosess?

Delproblemstilling 4: Hvordan påvirker ulike musikkfestivalsettinger og opplevelsen av signifikante andre unge voksnes identitetsprosesser?

3. Metode

3.1 Innledning

I dette kapittelet presenterer jeg datagrunnlaget for studien, i tillegg til å begrunne ulike metodevalg som har blitt tatt. Avslutningsvis diskuteres datas kvalitet.

3.2 Datagrunnlag

3.2.1 Begrunnelse for valg av kvalitativt forskningsintervju

Et kvalitativt forskningsintervju er, slik Rapley (2010 i Seale 2010 m.fl. : 16) beskriver det, tett opptil en common sensisk-oppfatning av et intervju. Dette innebærer et møte mellom to parter, i et samarbeid om å gjengi retrospektive handlinger, opplevelser, følelser og tanker. I den forbindelse er det et vesentlig poeng at informantens perspektiv skal komme fram slik vedkommende formidler det, framfor hvordan intervjueren måtte ha forestilt seg dette på forhånd (Rapley 2010 i Seale 2010 m.fl.).

Studien bygger på kvalitative intervjuer. Dette er velegnet for å få kunnskap om informanters erfaringer med og vurderinger av festivaldeltagelse, og også hvordan dette kan inngå i et identitetsprosjekt. Denne tilnærmingen understøttes blant annet av Giddens (1991), som anser identitet for å være et refleksivt prosjekt. Begrepet *refleksivitet* er i seg selv egnet for en kvalitativ empirisk utprøving, i og med at intervjusituasjonen er med på å frambringe refleksivitet hos informanten. En kvantitativ analyse ville ikke evnet dette. Rendyrkede observasjonsstudier ville på en annen side omhandlet tolkninger av handlinger på bekostning av meningsaspekter.

3.2.2 Utvalg og utvalsstrategi

Denne studien er basert på intervjuer av sju personer våren 2013. Jeg benyttet et strategisk utvalg. Utvalgsriteriene var informanter i kategorien "ung voksen", og som i løpet av sommeren 2012 hadde besøkt minst én av fem festivaler (se kap. 1). Dette innebar nærhet i tid, noe som var viktig for å få så god informasjon som mulig om de temaene jeg ønsket å belyse. Dette er ikke ensbetydende med at informantene nødvendigvis skulle begrenses til *kun* å gjenfortelle fra og reflektere rundt den bestemte musikkfestivalen. Betraktninger rundt andre musikkfestivaler fra

foregående år var også ønskelig fra mitt ståsted.

3.3 Om intervjuundersøkelsen

Jeg har altså samlet inn data gjennom kvalitative intervjuer. Jeg utformet en teoribasert intervjuguide, ment å kartlegge og knytte sammen ulike identitetsprosesser som kan gjøre seg gjeldende ved unge voksnes deltagelse på utvalgte musikkfestivaler. Intervjuguiden var halvstrukturert, bestående av tre hovedtemaer. Disse var musikkfestivalopplevelsen knyttet til henholdsvis identitet og iscenesettelse, avstandsmarkering overfor andre aktører, samt identitet i relasjon til selvkommunikasjon i forbindelse med konsertmusikken på festivalene. I det følgende ønsker jeg å presentere disse hovedtemaene, samt underspørsmålene benyttet i intervjuguiden, for nærmere å kunne vise hvordan jeg har operasjonalisert de relevante begrepene. Intervjuguiden er å finne i vedlegget til denne studien.

3.3.1. Musikkfestivalbesøk og identitetsprosess gjennom en iscenesettelse av seg selv

I teorikapittelet har det blitt lagt vekt på hvordan mennesker inntar forskjellige typer roller, samt hvordan en i mange sosiale settinger har interesse av å iscenesettelse seg selv (Goffman 1992). I en videre betydning kan dette tenkes å samsvare med et ønske om å avgi et spesielt inntrykk overfor andre, især signifikante andre, også på musikkfestivaler. Dette fordi de gjengitte festivalene kan hevdes å inngå i en større pågående klassifikasjonskamp innenfor det populærkulturelle feltet (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008), sett i lys av hvor mye (sub)kulturell kapital de tilkjennes. Festivalens rennomet, i nær tilknytning til hvilke kulturuttrykk den tilbyr, har en avgjørende betydning i så måte. Dette kan dermed benyttes som meningsfulle sett av symboler (Charon 2004), evnet til å kunne framstille en selv som en person med en kritisk kompetanse som behersker disse ulike kulturelle symbolsystemene (Danielsen 2006). Fra motsatt hold kan det også tenkes at andre er fullstendig klar over disse tiltenkte føringene, men likevel ønsker å signalisere at man ikke har en utvidet kompetanse, ved snarere å framstille seg selv som ujalte, uhøytidelige og med fokus på fest og moro.

Ambisjonen har dermed vært å gå inn på former for identitetsmarkører i forbindelse med disse momentene. Jeg stilte informantene spørsmål om hvordan de oppfattet de ulike festivalene og kulturuttrykkene disse oppleves å representere. Refleksjoner rundt valget av musikkfestivalen(e) og hva som etter informantens skjønn kjennetegner en god festival, ble også spurt om. Det samme

gjaldt informantenes musikksmak og om denne var nært knyttet til valget av festival. Jeg spurte om hva slags musikk informantene foretrekker å høre på når de er alene, da dette kunne fungere som en kontrast til musikken de vil at andre skal se (og dermed tro eller få et bestemt inntrykk av) at man oppsøker på musikkfestivalen. Jeg spurte videre om motivasjonen for å oppsøke musikkfestivaler, og hvorvidt dette – i tillegg til de nevnte musikkpreferansene – var for å omgås med venner og gamle kjente. Informantene fikk også spørsmål om denne motivasjonen var annerledes for visse festivalbesøk, og om dette var noe som hadde endret seg over tid. Videre spurte jeg informantene om klær og selvutsmykking. Det skal understrekes at jeg ikke hadde en interesse av å skape et overordnet bilde av informantenes identitetsprosjekt ved å belyse akkurat disse markører alene, med mindre disse var relatert til opplevelser eller generelle betraktninger i forbindelse med musikk eller musikkfestival- besøk.

3.3.2 Musikkfestival og avstandsmarkering

Den neste delen av intervjuet dreide seg om informantene benytter (eller i mer generelle termer omtaler) musikkfestivalen som en arena for å definere seg bort fra andre aktører. Nok en gang vil det være relevant å trekke fram en forståelsesramme som framhever en klassifikasjonskamp innenfor et tenkt festivalfelt. Fra et slikt ståsted tilkjennes musikkfestivaler og de respektive artistene de tilbyr ulik (sub)kulturell kapital, som følgelig gjør det relevant å knytte disse opp mot visse verdier som man kan tilkjenne seg, men også de man ønsker å definere seg bort fra (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008). Dette har en sammenheng med aktørers smak (jf. Bourdieu 1995) og hvorvidt denne kan oppfattes som "hip" eller "harry" (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008).

I denne delen av intervjuet trakk jeg fram begreper som "hipstere" , "raddiser" og "harry", for å kunne undersøke hvordan slike eller tilsvarende merkelapper var relevante i tilknytning til identitetsprosjektet til informantene. De ble også spurt om hva de selv mente disse begrepene innebar. Visse musikkgenrebetegnelser var relevante i den forbindelse, det samme var spørsmål relatert til musikkfestivaler som hadde ulik plassering innenfor det populærkulturelle musikkfestivalfeltet, slik det fremgikk i studiens teoridel. Som et eksempel fikk de som hadde besøkt Sommerfestivalen i Selbu spørsmål om hvordan de oppfattet Olavsfestdagene i Trondheim og aktører som foretrekker en slik festival. Jeg spurte også om musikk informantene opplevde som dårlig eller til og med "irriterende", og om dette var noe de kunne relatere til tidligere festivalbesøk. I den forbindelse spurte jeg om informantene og deres festivalvenner hadde gitt uttrykk for denne

misnøyen overfor andre. En utfordring i denne delen av intervjuet, var å ikke stille for ledende spørsmål som kunne oppfattes å ha en dømmende eller anklagende undertone. Jeg ønsket likevel å åpne opp for at informantene selv kunne reflektere rundt aktører og kulturelle uttrykk de opplevde å ta avstand til under deres opphold på musikkfestivalen(e).

3.3.3 Musikkfestivalbesøk som en del av en selvkommunikasjonsprosess

I denne delen av intervjuet gikk jeg mer konkret inn på informantenes musikk- og konsertopplevelser på besøkte musikkfestivaler. Dette kunne omhandle festivaloppholdet den foregående sommeren, men åpnet også opp for eventuelle andre relevante festivalkonserter. Det overordede formålet var å undersøke hvorvidt disse opplevelsene kunne anses for å være noe mer en kun følelsesmessig engasjerende hendelser, men dessuten fungere som et ledd i en pågående selvkommunikasjonsprosess (Danielsen 2006).

Jeg stilte på dette tidspunktet av intervjuet mer detaljerte spørsmål om informantenes forhold til musikk. Hva det er med musikken som appellerer, hvorvidt informantene reflekterer mye over den eller snarere opplever den som umiddelbar, og hvorvidt de oppfatter deres musikksmak for å ha en rød tråd fra barndommen og opp til nå, er eksempler på disse. Jeg lurte også på om informantene anså musikksmaken deres for å være noe "eget" som skilte seg fra andre, eller om den snarere samsvarte med deres venner. Jeg lot informantene få anledning til å utdype sitt forhold til og motivasjonen bak særlig minneverdige konserter. Jeg spurte om konsertene informantene trakk fram samsvarte med deres musikksmak og øvrige forhold til musikk. Jeg lurte også på om informantene hadde blitt mer bevisst musikk de hører på og konsertmusikk de oppsøker, og om dette i så fall kunne skyldes tilbakemeldinger de hadde fått på musikksmaken sin.

3.4 Forskerrollen

Seks av de sju intervjuene ble foretatt hjemme hos informantene. Det siste ble, av praktiske årsaker og av hensyn til informantens eget ønske, foretatt på vedkommendes arbeidsplass. Dette er begge kjente og trygge arenaer for informanten (Kvale 2002). Jeg hadde på forhånd valgt å benytte meg av et såkalt halvstrukturert intervju, som forutsetter en utarbeidet intervjuguide som utgangspunkt for intervjuet, men hvor spørsmålsstilling og rekkefølge kan variere (Kvale 2002). Jeg anså dette som hensiktsmessig for å få mest mulig nyanserte svar. Jeg styrte selv samtalen, hvor fokuset lå på de ulike temaene med sine respektive underspørsmål. Informantene snakket fritt og kom ved et antall

anledninger detaljspørsmålene mine i forkjøpet. Dette bidro etter mitt skjønn til å underbygge at tematikken var relevant og langt på vei naturlig å snakke om for de jeg intervjuet.

Alle intervjuene ble tatt opp på kassettpiller med innebygd mikrofon. Jeg forklarte overfor informantene at dette var nødvendig for meg for å kunne beholde all informasjon, og at det ville innebært praktiske problemer kun å notere. En av informantene ga uttrykk for at han ved første øyekast opplevde kassettpilleren som "ganske så 80-talls", hvilket var et spøkefullt stikk til spillerens størrelse og at den knappet fremstod som særlig moderne. Jeg fortalte at jeg bevisst sverget til umoderne utstyr for å signalisere at jeg var av den gode, gammeldagse sorten, som fokuserte på innhold framfor form. Dette fikk informanten til å trekke på smilebåndet og syntes å bidra til en mer uformell og avslappet kontakt, samtidig som det lot til å ufarliggjøre bruken av den nokså store kassettpilleren.

3.5 Reliabilitet

Reliabiliteten i en kvalitativ undersøkelse - ofte betegnet som dens troverdighet (blant annet i Thagaard 2003) - knyttes til hvorvidt den har blitt gjort på en tillitsvekkende måte. Undersøkelsens nøyaktighet og datas pålitelighet er sentrale momenter i den forbindelse (Thagaard 2003).

Jeg valgte altså å benytte meg av båndopptaker for å kunne sitere nøyaktig. Temaene som ble tatt opp har dermed blitt gjengitt på en korrekt måte. I den forbindelse har jeg også valgt å gjengi disse sitatene på en så autentisk måte som mulig. Jeg har derfor ikke fjernet noen ord fra informantenes gjengitte uttalelser senere i analysedelen. Å være konsekvent på dette bidrar etter mitt skjønn til å ivareta det fullstendige meningsinnholdet i sitatet.

3.6 Validitet

Der hvor troverdigheten i kvalitative undersøkelser kan knyttes til fremgangsmåten for utvikling av data, er validiteten relatert til selve tolkningen av resultatene. Dette innebærer å måle det man faktisk er ute etter å måle. (Thagaard 2003). Det har i denne sammenheng blitt vanlig å benytte begrepet bekreftbarhet for å beskrive dette (Kvale 2002). Bekreftbarhet knyttes til kvaliteten av tolkningen, samt om forståelsen det enkelte prosjektet kan støttes av annen forskning (Thagaard 2003: 21). Jeg har i delkapittel 3.3.1- 3.3.3 belyst validiteten i undersøkelsen, ved å beskrive hvordan jeg har knyttet temaene i delproblemstillingen til intervjuguiden og teori benyttet tidligere i

undersøkelsen.

Jeg var på forhånd og under intervjuene opptatt av å beherske sider ved den sosiale interaksjonen på en mest mulig tilfredsstillende måte. Det var få tilfeller hvor jeg følte at min relasjon til informanten satte begrensninger for informasjonen jeg fikk. Dette skyldes trolig at musikkfestivaler av mange ansees som et uformelt og ikke-akademisk tema, og at dette i seg selv trolig var et godt utgangspunkt for ikke å plassere meg som forsker i en overordnet kategori. Jeg opplevde at de aller fleste av informantene fortalte velvillig om sine tanker og opplevelser knyttet til musikk og musikkfestivaler. Det var likevel noen tilfeller hvor meningsinnholdet i informantenes uttalelser kunne oppfattes som tvetydig og til dels selvmotsigende. Dette er en skjult side ved kvalitative intervjuundersøkelser som kan medføre overflattisk informasjon (Kvale 2002). Dette gjaldt først og fremst de spørsmålene som direkte eller indirekte rørte ved avstandsmarkering. En av informantene fremhevet at det ikke var ønskelig å markere avstand til eller vurdere noen negativt på grunnlag av deres smak og omgang i forbindelse med hverken festival- eller musikkvalg. Det ble i den forbindelse påpekt at *"man drar jo på en festival for at det er artig"* og senere at *"folk liker musikk for at det får de til å føle noe, uansett..(..) Da skal de selvsagt få lov til det, og da spiller det ingen rolle for meg akkurat hva det er"*. Det faktum at den samme informanten noe senere i intervjuet refererte til hipstere, som hører på nymotens musikk som *"strebere"* og *"folk [han] neppe ser for [seg] at [han] passer så veldig bra med"*, tyder likevel på at bildet muligens var mer sammensatt enn vedkommende selv ga uttrykk for.

Intensjonen med å trekke fram disse sitateksempelene er ikke å mistenkeliggjøre informantene eller beskyldte vedkommende for hykleri, men snarere å fremheve at dette kan ha skyldtes noen av mine egne spørsmålsformuleringer. Jeg var i utgangspunktet innstilt på å unngå og stille for ledende og direkte spørsmål, men det var likevel tilfeller hvor jeg fant det nødvendig å benytte meg av spissformuleringer med den hensikt å få mer inngående informasjon ("Har du noen gang tatt deg selv i å forhåndsdomme andre ut ifra deres musikksmak?" fungerer som et eksempel på dette). Slike formuleringer kan nok tenkes å ha blitt oppfattet som noe direkte og konstruerte fra informantens ståsted. Jeg kan derfor ikke utelukke at enkelte tvetydigheter var et resultat av hvordan jeg som forsker komponerte noen av spørsmålene.

3.7 Generalisering

Generalisering er ikke å anse som et overordnet mål i kvalitative undersøkelser. Med hensyn til min undersøkelse, vil det være på sin plass å hevde at denne ikke er lagt opp til statistisk generalisering.

Å beskrive mønstre i dataene er lite relevant, da det er forståelsen av fenomenene som studeres som danner grunnlaget for overførbarhet (Thagaard 2003). Generalisering i kvalitative undersøkelser, når det betegnes og forstås som dataens overførbarhet, refererer snarere til hvorvidt forståelsen i og tolkningene basert på undersøkelsen kan sies å gjelde også i andre sammenhenger (Thagaard 2003: 21). I og med at jeg har valgt å gå i dybden med min kvalitative undersøkelse, kan studien imidlertid være egnet til analytisk generalisering. Dette fordi mønstre kan være overførbart til forståelsen av tilsvarende områder (Thagaard 2003), som i mitt tilfelle innebærer identitet i tilknytning til musikkfestivalbesøk. Gjennom å fremsette resonnementer hvor argumentene er basert på teori og tidligere forskning, er det en slik form for generalisering jeg ønsker å oppnå ved denne studien.

3,8 Databehandling og analyseprosess

Gjennomgangen av det fullstendige datamaterialet ble i utgangspunktet kodet med basis i de tre tidligere gjengitte hovedtemaene, sortert etter både tema og type spørsmål for de enkelte informantene. Dette gjennomførte jeg under hele denne prosessen. Det var likevel ikke alltid like lett å skille de utvalgte sitatene ad, da disse tidvis kunne tenkes å bli plassert innenfor hver og en av de tre separerte selvkommunikasjons- distingverings- og selvpresentasjonskategoriene, avhengig av hvilken tolkning jeg la til grunne. Denne tolkningsdimensjonen vil også komme til syne i min behandling av de utvalgte dataene senere i analysedelen.

En videre konsekvens av databehandlingsprosessen, var at jeg underveis ble mer bevisst på ulike sosiale aktørers innvirkning på det informantene fortalte om under intervjuet. Opplevelsen av og meningsaspekter knyttet til ulike musikkfestivaler virket i noen tilfeller å være preget av opplevelsen av signifikante andre (jf. Mead 1934). Dette resulterte i at jeg underveis bestemte meg for en ny gjennomgang av materialet, hvor jeg dermed ønsket å sortere ut i fra en *fjerde* kategori, nemlig signifikante andres innflytelse på informantenes opplevelse av festivalsituasjonen. Dette kunne innebære noe jeg anså for å være i uoverensstemmelse med informantenes tidligere meningsytringer (slik det for eksempel fremgår i delkapittel 3.5), men også konkrete uttalelser som tydet på at informantens oppfatning var influert av hvem vedkommende var sammen med. I dette ligger det at jeg i utgangspunktet ikke hadde planlagt å inkludere delproblemstilling 4 (jf. delkapittel 2.4) og følgelig ikke hadde utformet en intervjuguide deretter, men at gjennomgangen av materialet underveis altså fikk meg til å inkludere dette som et konkretisert interesseområde for studien.

Kvale (1997) peker på et skille når det gjelder å tilnærme seg og analysere et kvalitativt materiale. Ett utgangspunkt for en slik tilnærming er å utkrystallisere og å *beskrive* de viktigste funnene i analysen, ved å hente fram betegnende sitater og å peke på fellestrekk informantene imellom. Hovedessensen blir dermed å kategorisere, sortere og hente fram hva man må anse som viktig og relevant i det som kan fremstå som en uoversiktlig mengde med empiri. En annen tilnærming er å ta det et steg videre, ved å forsøke å *tolke* meningen i disse utvalgte sitatene fra intervjuene. En slik meningstolkning innebærer en dypere gjennomgang, og trolig også mer spekulativ tolkning av teksten enn den foregående metoden. Framfor å kun presentere viktige funn fra empirien, er formålet, gjennom aktiv bruk av teori, å kunne rekontekstualisere informantens uttalelser. Ved en slik tilnærming blir relevante uttalelser fra intervjuene tolket med basis i teoretiske perspektiver og egne refleksjoner, for dermed å kunne tillegge uttalelsene enn utvidet mening enn det som umiddelbart kan synes i teksten. En slik aktiv tolkende analyse forutsetter et tydelig fokus og en bevisstgjøring av konsis begreps- og språkbruk (Kvale 1997).

Jeg har valgt å legge den analytiske tilnærmingen i denne undersøkelsen tett opp mot sistnevnte innfallsvinkel. Dette forutsetter en sammenfattende beskrivelse av empirien, hvor de relevante sitatene har blitt hentet fram. Det vil med andre ord være nærliggende å beskrive før jeg kan tolke. I den sammenheng er det på sin plass å nevne at noen av de gjengitte sitatene innebærer en meddelelse som ikke er å regne som fullstendig entydig. I noen tilfeller kan dette virke tilsynelatende trivielt (slik som hva "vi" refererer til i den aktuelle konteksten), men er like fullt å regne som viktig å få avklart i lys av den videre tolkningen. De tilfellene hvor dette ikke ble presisert nærmere i selv intervjuet, har det vært vanskelig å si med sikkerhet nøyaktig hva eller hvem informantene refererte til. Dette har gjort en entydig analyse av sitatets meningsinnhold verre. Dette kan relateres til undersøkelsens validitet, som et tillegg til hva som ble omtalt i delkapittel 3.6.

3.8.1 Fig.1 Presentasjon av informantene og sortering etter tema.

Av de sju personene i utvalget var fem studenter og to yrkesaktive. Alle disse har blitt anonymisert i min oppgave. Alle informantene var over tjue år gamle, den kjønnsmessige fordelingen bestod av fire gutter og tre jenter. Kjønn var av mindre viktighet i min undersøkelse, da jeg ikke hadde et ønske om å speile gruppen unge voksne ut i fra denne variabelen. Jeg nummerer informantene i analysen, dette for å vise hvilke sitater som tilhører hvem.

Etter å ha transkribert intervjuene, tematiserte jeg intervjumaterialet og sorterte etter tema og type spørsmål for hver informant. De ulike temaene og kategoriene er vist i figuren nedenfor:

Informanter	Alder	Kjønn	Tema 1 Musikk- festivaler og iscenesettelse	Tema 2 Musikkfestivaler og avstands- markering	Tema 3 Festival- konserter i tilknytning til selv- kommunikasjon	Tema 4 Festival- settinger og opplevelsen av signifikante andre
Informant 1	23	Kvinne	Sitater	Sitater	Sitater	Sitater
Informant 2	26	Kvinne	"	"	"	"
Informant 3	26	Mann	"	"	"	"
Informant 4	28	Mann	"	"	"	"
Informant 5	22	Mann	"	"	"	"
Informant 6	29	Mann	"	"	"	"
Informant 7	24	Kvinne	"	"	"	"

4. Analyse

4.1 Innledning

I dette kapittelet vil jeg først redegjøre for og drøfte på hvilke måter unge voksne iscenesetter seg selv på musikkfestivaler. Deretter vil jeg undersøke hvordan dette også kan gjøres ved av å signalisere ulikhet, i form av en tydelig avstandsmarkering overfor andre aktører. Videre ønsker jeg å tilnærme meg identitetsbegrepet på en litt annen måte, ved å undersøke hvordan unge voksne benytter festivalkonsertene i sin selvkommunikasjonsprosess. Musikken og konsertopplevelsene på disse festivalene blir på denne måten en del av et refleksivt prosjekt, ment å bekrefte ens identitet overfor seg selv. Jeg ønsker avslutningsvis å drøfte hvordan ulike sosiale settinger kan influere ulik rolletagning, samt også de unges voksnes selvkommunikasjonsprosesser.

4.2 Musikkfestivalen som arena for iscenesettelse av seg selv

Her vil jeg belyse delproblemstilling 1, ved å undersøke hvordan unge voksne på ulike måter kan ta i bruk musikkfestivaler for å vise fram visse sider ved seg selv. Jeg ønsker å gå nærmere inn på hvordan informantene iscenesetter seg selv og sin identitet, med en intensjon om å gi et bestemt inntrykk av seg selv overfor andre mennesker. En informant uttalte følgende:

Informant 1: *"Egentlig er det jo ikke helt meg det da, å være villbass og ta av meg klær for å sitte i en badestamp. Sånn går det vel når man er sammen med litt mer..ja..utagerende folk (latter). Nei da, men det er jo liksom det som er når man er på festival òg da, at alt ikke trenger å være så seriøst. Man er jo på festivalferie og da er det bare fint at man kan slå seg litt mer løs enn til vanlig. (..) Det er kjekt å vise at man kan slå ut håret iblant, også."*

Informanten forklarer her at hun "egentlig" ikke anser seg selv som en "villbass" som kler av seg i andres påsyn. Hun understreker likevel at alt ikke trenger å være "seriøst" når man er på musikkfestival og at dette har innvirkning når hun likevel velger å gjøre dette. Den noe lakoniske "sånn går det"-bemerkningen kan oppfattes som en erkjennelse av at vedkommende med dette gir etter for gruppepress i håp om å unngå negative sanksjoner.

På en annen side åpner det også opp for en tolkning hvor informanten benytter musikkfestivalen

som en arena for å iscenesette seg selv. Det er "det som er" når man er på en festival, i stor grad avsondret fra normale omgivelser og det rutinemessige hverdagslivet, at både festivalsettingen og badestampen i seg selv synes å fungere som en virkningsfull kuliss (Goffman 1992). I følge informanten bidrar festivalsettingen til at hun kan "slå seg litt mer løs enn til vanlig" og på samme tid vise en mer utagerende side av seg selv overfor sine i utgangspunktet "mer utagerende" venninner. Formuleringen "egentlig er det jo ikke helt meg" bærer preg at det samme på et vis også gjelder overfor seg selv. Dette kan videre tyde på at informanten anser festivalen for å være en slags frikoblet sfære som baner vei for å leke litt med identiteten, slik Hammer (2007:10) uttrykker det. Å gjenoppsøke en festivalsetting hvor "alt ikke trenger å være så seriøst", synes dermed å gjøre det lettere for henne å tøyne grensene for seg selv. De gjengitte sitateksemlene gjør det nærliggende å knytte informantens perspektiv til Cooleys looking glass-self (1902 i Ritzer 2008), da det kan virke som om vedkommende er svært bevisst sine "utagerende" venners framtoning og dermed trolig også deres tilbakemeldinger. Følgelig underbygger dette oppfatningen om at "festivalferie[n]", slik informanten betegner det, fungerer både som en arena og en særskilt anledning, evnet til å vise overfor disse vennene at hun har en langt mer løssluppen side av seg selv enn det som kommer fram til vanlig. Dermed fremstilles festivalarenaen som viktig for å fremstille seg selv på en viss måte, ved at det er der informanten viser at hun tvert imot også "kan slå ut håret". En annen uttalelse fra den samme informanten tydet på at hun ikke kun var opptatt av å fremheve de villere sidene musikkfestival innbyr til:

Informant 1: *" Skal jeg være helt ærlig så synes jeg jo at å dra på en shopping-tur til Roma er mye mer overfladisk da, for eksempel. Ikke det jeg har noe imot å handle klær, men å kun gjøre det...(..) En festival er jo mye mer allsidig, du får liksom en full pakke med venner, oppleve god musikk, øl..ja, en helt annen opplevelse, da..(..) For min egen del så er det mye mer genuint og givende å vise at jeg bryr meg om slike ting enn å utvide klesskapet mitt. "*

Vedkommende understreker at musikkfestivallivet innbyr til en rekke muligheter utover det tidligere nevnte badestamp-eksempelet, her uttrykt som en oppfattelse av det som "allsidig". Hun sammenligner musikkfestivalopplevelsen med en handletur til Roma, som betraktes som "mye mer overfladisk". Det later dermed til at informanten foretar en verdimeslig rangering idet hun sammenligner en tenkt shopping-tur med et opphold på en musikkfestival, hvor sistnevnte altså oppleves som å ha noe mer "genuint og givende" over seg. Dette kan knyttes opp mot forestillingen av autensitet, i form av hva som regnes for å være ekte eller ikke (Middleton 1997). Der hvor

Middleton (1997) omtaler opplevelsen av autensitet i visse diskurser i relasjon til musikk eller øvrige kulturelle uttrykk, er dette imidlertid en verdi som tillegges musikkfestivalen som sådan hos denne informanten. En slik form for verdimeessig gradering vitner videre om at hun verdsetter musikkfestivalopplevelsen høyt, tilsynelatende uten at hun trenger å legge til grunne akkurat hvilke eller hvilken form for festival det måtte være snakk om. Likeså bidrar beskrivelsen av noe som er mye mindre "overfladisk" til å underbygge inntrykket av at informanten tillegger festivalopplevelsen noe annet enn kun kos og festligheter, i kraft av at den er "allsidig" og med "full pakke". Det virker dermed som om informanten tilkjenner musikkfestivalen en viss verdi, og at livsstilspakken et slikt kulturkonsum legger opp til bidrar til å kunne iscenesette seg selv og vise overfor andre at hun ikke er en person som tyr til langt mer overfladiske ferieturer "kun" forbeholdt til å handle klær. Hun velger heller å omfavne en livsstil som innbyr til langt mer vidtfavnende opplevelser. Slikt sett er det lite som minner om en tilskrivning av den som noe utpreget rølpete, slik den forrige uttalelsen kunne tyde på. Formuleringen "genuint og givende å vise at [hun] bryr seg" (egen utheving) om aspekter ved musikkfestivalopplevelsen framfor shopping, er også interessant å trekke fram. Informanten utdypet dette på følgende måte:

"Det var vel [det foregående sitatet] mest for å si at det er mye viktigere for meg å vise at jeg er oppdatert på ny musikk, at jeg ikke henger igjen helt, og at det rett og slett er mer givende å være sammen med mennesker på en festival, hvor det er så mye som skjer...enn å traske gatelangs for å bare lete etter klær."

Informanten omtaler det som viktig å "vise" at hun er oppdatert på ny musikk, slik at hun "ikke henger helt igjen". Dette kan knyttes til Hjelseths og Storstads (2013 i Tjora 2013) betraktninger, hvor det å oppsøke og omfavne det "nye" ofte er ensbetydende med å tilegne seg subkulturell kapital. Frykten for å "henge igjen", kan videre tolkes som at vedkommende anser det som verdifullt å ha kompetanse innenfor populærkultur. Dette er i tråd med Danielsens (2006:126; 2006:184) funn, hvor unge menneskers beherskelse av symbolsystemer innenfor kunst og kultur samsvarer med idealet om å tilegne seg kritisk kompetanse, samt det å bygge opp en identitet som en utdannet person. Å vise at vedkommende er oppdatert, blir dermed ensbetydende med å vise at hun besitter en stor kunnskap om ny musikk. Musikkfestivalen, som tilbyr et vidt spekter av nye artister, fremstår i så måte som en velegnet arena. Dette tatt i betraktning, vitner informantens tidligere gjengitte 'full pakke-' betegnelse også om at hun evner å iscenesette seg selv på ulike måter. Dette gjennom å vise overfor sine venninner at hun faktisk evner å slå ut håret, men dessuten har en utvidet kjennskap til og kunnskap om artister som opptrer på musikkfestivalen.

Informant 3: *" Det er jo også noe av det jeg liker best med musikkfestival da, at det er så mange muligheter hele tiden. Ikke bare når det gjelder band og hva man vil se og sånn, men du har jo for eksempel teltlivet i tillegg, hvor det er litt mer løssluppen stemning og kanskje muligheter til å treffe nye mennesker og bli med på fest. Det er en helt annen greie enn konserter, igjen, med litt andre folk. (..) Selv om kanskje ikke vennene mine alltid er like gira, er det en perfekt blanding for meg, sånn sett. (..) Det er de som har peiling på musikk, mens jeg er han som ligger bak (sic) festlighetene, artige påfunn og tar meg av det sosiale."*

Også denne informanten vektlegger de mangesidige elementene med en musikkfestival og hvordan dette appellerer til vedkommendes deltagelse på og opplevelse av den. Slik det kommer fram av sitatet, innbyr det å ligge i telt til en mer løssluppen form for atferd, samt en anledning til å bli kjent med nye mennesker. Vedkommendes betegnelse "teltlivet" kan tyde på at han oppfatter dette som en annen sfære innenfor festivaloppholdet sitt. Det oppleves som "en helt annen greie". Dette forsterker inntrykket om at det informantene betegner som "helt andre folk" medfører en annen sosial setting som innbyr til andre normer og opplevelser. Det at informantene uttaler at "det er en perfekt blanding for [han]" kan vitne om en form for mestring av det sosiale livet og balansen mellom fest og kulturopplevelser festivalen tilbyr. Likevel omtaler han vennene sine som "de som har peiling på musikk". Han beskriver seg selv som den som står for "festlighetene", "artige påfunn" og den som "ta[r] [s]eg av det sosiale".

På dette viset fremstår han som særlig komfortabel i rollen som den lystige og sosiale, som evner å finne på ablegøyer og trekke i trådene slik at han (og til en viss grad også vennene) kan bli kjent med nye mennesker. I motsetning til den forrige informantene, har vedkommende ingen ambisjoner om å fremstille seg selv som en person som higer etter noe nytt, eller som har inngående kjennskap til artistene på festivalplakaten. Han tillegger snareres sine kamerater disse egenskapene, og omtaler seg heller i objektform som "han" som er stemningsmakeren og behersker den sosiale delen av festivaloppholdet. Etter uttalelsene å dømme, er særlig teltlivet en gunstig arena for at en slik iscenesettelse kan gjøre seg gjeldende. En senere uttalelse fra den samme informantene kunne imidlertid tyde på at han i andre sammenhenger ikke kun var interessert i å iscenesette seg selv som en leverandør av festligheter:

- " Bruker du ofte å kjøpe band-skjorter når du er på festival?"

- " Ikke nødvendigvis ofte, men hvis det er en kul skjorte med et band som er veldig bra..ja...som Queens of the Stone Age, som jeg nevnte i stad for eksempel, så er det

klart at jeg slår til (..) Det er jo ekstra stas når det er etter en konsert på en festival du har vært på i tillegg da, med et sånt type band. (..) Det er ikke feil at folk får se [på skjorta] at jeg har vært på konserten, skal innrømme såpass."

Det informantene nevner her, er nærliggende å knytte opp mot et ønske om selvpresentasjon. Å gå med eller gå til anskaffelse av en "kul" t-skjorte med et "sånt type" band, kan fra et symbolsk interaksjonistisk ståsted (Macdonald m.fl. 2002) oppfattes som at vedkommende intensjonelt tar i bruk t-skjorta som et meningsfullt symbol. Et motiv av "Queens of the Stone Age", som er å regne som et kritikerrost og kredibelt band, kan dermed benyttes for å iscenesette seg selv som en person med hipp smak og følgelig en person med høy subkulturell kapital (jf. Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008). Det faktum at informantene gjør et poeng av at det er "ekstra stas" at et slikt kjøp skjer i forbindelse med en festival og en konsert han nettopp har vært på, for senere å vedkjenne at det "ikke akkurat [er] feil" at andre mennesker får kjennskap til det, er med å understøtte dette.

Anskaffelsen av en skjorte er på ett vis ensbetydende med det å shoppe i dagligtalen. Her kan det imidlertid virke som det å promotere *opplevelsen* av et konsertøyeblikk er en vel så motiverende faktor for innkjøpet. Å gå med en slik t-skjorte kan senere fungere som en påminnelse overfor seg selv at man var på konsertene (jf. Danielsens (2006) selvkommunikasjonsbegrep eller Giddens (1991) teser om det refleksive selvet), men evner dessuten å formidle overfor andre at man både er en tilhenger av et anerkjent band *i tillegg* til å ha oppsøkt en hipp festival (i dette tilfellet Øya-festivalen, jf. Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008) hvor man attpåtil har sett dette bandet spille live. Dette kan også knyttes opp mot det Giddens (1991) omtaler som å benytte klær som middel til å skape en symbolsk utstilling av ens kontinuerlige biografi. Informantene velger et antrekk som formidler det "riktige" bandet, på en "riktig" festival i kraft av å ha valgt den "riktige" opplevelsen.

Dette fordi informantene selv fremstiller det som at det ikke er tilfeldig hvordan andre aktører vurderer hans musikksmak. Han er inneforstått med at kompisene på musikkfestivalen er de musikkyndige, og ønsker heller å fremstille seg selv som den sosialt kompetente i gruppa. Det ovennevnte sitateksempelen tyder imidlertid på at han ønsker å iscenesette seg selv som en person med god musikksmak *utenfor* festivalområdet. Den nevnte t-skjorta blir nemlig "ikke feil" å ta i bruk. Vedkommende "innrømme[r]" på denne måten at han ønsker å signalisere overfor andre at han har vært på denne konserten. Informantens ytterligere betraktninger synes å underbygge at det ikke er tilfeldig hvilket inntrykk han ønsker å avgi:

Informant 3: *"Det blir jo liksom ikke en ekte festivalopplevelse hvis man ikke ligger i telt (...) Det er jo det som er festival. (...) Jeg vet ikke, jeg...jeg vil liksom ikke være den som overnatter utenfor festivalområde og komme rein og nydusja inn hver dag. Det blir litt sånn pappagutt, føler jeg. (..) Jeg synes jo faktisk man kan vise at man kan gjøre noe selv også, og ikke bare rangler rundt og få senga redd opp etter seg. "*

Informanten forklarer at en fundamentalt viktig del av festivalopplevelsen innebærer å overnatte ute ved festivalområdet. Han tar avstand fra en alternativ løsning som består i å overnatte utenfor dette området, for siden å gjenoppsøke festivalen når konsertene begynner. Vedkommende anser ikke dette for å være en "ekte festivalopplevelse", uavhengig av hva slags musikkfestival dette måtte omhandle.

Framfor å anse teltområdet som et back stage-område (Goffman 1992), avsondret som det er fra området hvor selve konsertene foregår, tillegges det dermed en langt mer sentral rolle hos informanten. I følge han blir det å "komme rein og nydusja inn", som av rent komfortmessige hensyn kunne vært et mer ønskelig alternativt, i stedet ansett som noe ikke-autentisk som ikke er forenelig med en genuin festivalopplevelse. Vedkommende ønsker å vise at han definerer seg bort fra det han omtaler som "pappagutter", ved å avstå fra fasiliteter utover festival- og teltområdet. Han vil ganske enkelt ikke oppfattes som å "være den" som gjør noe slikt. En måte å vise dette på er ved å "gjøre noe selv". Selv om ikke dette konkret nevnes, er det nærliggende å anta at informanten med dette mener å sette opp sine egne telt, for senere å overnatte i det. Hvorvidt den omtalte ekte festivalopplevelsen kan tilskrives å fysisk føle på kroppen at man overnatter i telt, eller i større grad er et ønske om å markere avstand for unge mennesker hvis foreldre har høy økonomisk kapital (hvilket kunne vært hensikten med å benytte begrepet "pappagutt") kommer heller ikke tydelig til uttrykk. Det skal for ordens skyld også nevnes at mange festivaler, inkludert Øya, Olavsfestdagene og Pstereo som alle er omtalt i denne undersøkelsen, ikke en gang har et eget område for teltovernattinger. Det fremstår derfor som noe uklart hvorvidt informanten er av den oppfatning at disse begrensningene i seg selv diskvalifiserer et opphold som en "ekte" festivalopplevelse.

Uavhengig av dette, vil det være nærliggende å relatere informantens uttalelser om denne ekteføyte beskrivelsen til hans egen opplevelse av autensitet (Middleton 1997). Han uttaler at han selv ønsker å leve opp til sin egen karakteristikk av hva som er ekte. At "man" bør "gjøre noe selv" og ikke "bare rangle rundt og få senga redd opp etter seg" lyder ikke kun normativt, men dessuten som om informanten selv ønsker å iscenesette seg selv som en person som vet å omfavne de mer simple,

men like fullt ekte gledene ved festivallivet. Også denne informanten formulerer seg slik at han vil "vise" (egen utheving) dette. Sitatteksemplet tyder på at dette oppnås ved å vise at han er autonom gjennom selv å ordne med og overnatte i sitt eget telt, framfor å være avhengig av mer komfortable overnattingssteder og foreldrenes økonomi (forutsatt at det er dette "pappagutter" henspiller på). Informant 4 hadde følgende betraktninger omkring det å besøke Olavsfestdagene kontra festival i Selbu:

- *" Du er jo så klart ikke en dårligere person hvis du besøker den og den festivalen, men det sier jo litt om deg om du velger å dra på Olavsfestdagene framfor festival i Selbu, for eksempel."*
- *" Kunne du utdype litt hva du mener at det sier om deg da?"*
- *' Nei, altså, det er ikke så farlig for meg, men det er jo ganske mye mer seriøst på Olavsfestdagene da, enn å dra til Selbu med spritflaska. "*

Uten at dette ble nærmere konkretisert i intervjuet, antas det at informanten sikter til *Sommerfestivalen* i Selbu når han refererer til "festival i Selbu". Han omtalen Olavsfestdagene som "seriøs" og assosierer festivalen i Selbu med "spritflaska".

Dette kan vitne om at han både er inneforstått med og selv plasserer de to festivalene innenfor ulike kulturelle hierarkiske sjikter. Dette er i samsvar med det Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008: 47) anser som et mer eller mindre etablert festivalhierarki. At det er "seriøst" synes i denne sammenhengen helt åpenbart å være mer legitimt enn det mindre verdige fokuset på alkoholbruk, som altså er det fremste referansepunktet til informanten når han nevner festivalen i Selbu. Informanten understreker at man "så klart" ikke blir "en dårligere person" på grunnlag av ens (feil)valg når man skal oppsøke en festival, for siden å likevel poengtere at "det sier jo kanskje litt om deg om du velger å dra på Olavsfesdagene", sammenlignet med en festival slik som den i Selbu. Informanten tillegger med dette festivalenes substans og forståelsesform (Hammer 2007) ulik verdi. På et vis er dette i samsvar med Skarpenes' (2007) overordnede syn om at nordmenn flest er for moralske og høflige til å bruke kultur som et middel til å felle en dom over andre. Man er ikke "dårligere" mennesker av den grunn, og det er tross alt "ikke så farlig" for denne informanten. Han ønsker trolig med dette å formidle at han ikke tilhører en øvrighet som vurderer mennesker ut i fra hvilke festivaler de drar på. Her kan det likevel være relevant å trekke inn en av Skogen m.fl. (2008) sine innvendinger mot Skarpenes' (2007) tese. Disse fungerer som en påminnelse om at en selvpresentasjon kan tenkes å finne sted selv om det ikke uttrykkes i klartekst. Informanten, som

selv besøkte Olavsfestdagene i fjor sommer, mener at det på et overordnet nivå *er* forskjell på folk som oppsøker disse to festivalene, hvorav den som han selv oppsøkte etter eget skjønn var det fordelaktige valget i kraft av å være et langt mer seriøst alternativ. Nøyaktig hva en "seriøs" festival innebærer kan virke noe uklart. Det interessante i denne sammenhengen er likevel at informantens posisjoner seg i forhold til en verdsatt og legitim elitekultur (jf. Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008: 50) klassifisering av Olavsfestdagene) ved å ta del i en festival han selv anser som mer verdifull, men som han likevel uttrykker at ikke har en forskjellsskapende kapasitet. Det er "ikke så farlig".

En tolkning, uten å forsøke å tillegge informantens meninger, er at festivalvalget i lys av hans øvrige uttalelser innebærer en selvpresentasjon hos han. Fra et slikt ståsted kan det hevdes at det er det viktig for vedkommende å vise andre at han foretrekker å oppsøke det han regner for å være seriøse festivaler. Det evner nemlig å "si noe om [en]" som "seriøs". Dette kan relateres til Danielsens (2006:184) funn, hvor det å omfavne visse symbolsystemer innenfor en viss kunst- og kulturform innebærer å tilegne seg kritisk kompetanse, og med dette bygge opp en identitet som en kunnskapsrik og utdannet person. Selv om informantens kunnskap innenfor kunst og kultur ikke kommer fram gjennom sitatet, og selv om det ikke beskrives ytterligere hva "seriøst" innebærer, kan det like fullt være nærliggende å tolke informantens uttalelser som om det er ønskelig for han å iscenesette seg selv som en seriøs og kunnskapsrik person. Vedkommendes uttalelser tyder på at han oppnår dette ved å besøke elitefestivalen Olavsfestdagene, i lys av dens substans og forståelsesform (Hammer 2007), og holde seg unna festivalen i Selbu.

Informantens omtale av musikkfestivalene framstod ikke alltid fullt så likefremt som den ovennevnte rangeringen av Olavsfestdagene og Sommerfestivalen i Selbu. Dette med tanke på deres kulturelle profil og en tenkt hierarkisering innenfor det populærkulturelle festivalfeltet. Der hvor det kan være nærliggende å regne Storås som en urban og hipp festival, i kraft av at den i følge Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008) tilkjennes mer kulturell kapital enn mange andre festivaler med holdepunkt i populærmusikk, tydet enkelte uttalelser på en refortolkning av en slik posisjon og status. Denne informantens var blant annet av den oppfatning at festivalen "har tapt seg", var blitt "mer fjasete" og ikke "[er] den samme som den en gang var". Hun utdypet dette på følgende måte:

Informant 2: *" Storås var en festival du kunne stole på mer før, føler jeg..da bookinga faktisk var bra og før alt det styret med strippinga og de tingene der. Da var det nesten sånn at man kunne dra dit uansett (..) det er nok ikke en festival jeg automatisk har lyst til å dra på lengre, selv om mange jeg kjenner fortsatt gjør det. (...) Det er liksom ikke*

en festival jeg ønsker å bli forbundet med mer (..) Jeg er forbi den festivalen der nå."

Informanten betegner Storås som en festival hun "kunne stole mer på før". Dette grunngis med det hun anser som dårligere artister ("da bookinga faktisk var bra"), men også som et resultat av det burleske sceneshowet tidligere omtalt i denne undersøkelsen (som her omtales som "det styret med strippinga"). Dette har resultert i at informanten ikke lenger "automatisk" kan dra dit, men snarere anser festivalen for å være noe hun er "forbi".

Hvorvidt Storås kan hevdes å inneha en svekket posisjon i festivallandskapet hva gjelder anerkjennelse, er et mer sammensatt spørsmål. Det primære i denne sammenhengen er likevel at informanten synes å være av en slik oppfatning. Informanten betegner det selv som at det "å stole på" Storås ble verre etter at festivalen omfavnet visse kulturelle praksisformer og ble "mer fjasete". En tolkning kan dermed være at kategoriseringen av festivalen i seg selv er et avgjørende motiv for hennes deltagelse. Det informanten nevner om festivalens booking kan riktignok vitne om at musikkpreferanser spiller en avgjørende rolle, og at hun ganske enkelt ikke er like begeistret for festivalprogrammet som tidligere. At festivalen var et sted informanten tidligere kunne dra på "uansett" og ikke lenger er en festival som hun "automatisk har lyst til å dra til", men snarere er "forbi", forsterker imidlertid inntrykket av at artistene er underordnet statusen vedkommende tillegger festivalen. Alternativt er bedømmelsen av artistene som spiller på festivalen er farget av dette inntrykket. Automatikken i å dra på Storås syntes dermed forenlig med at hun på et tidligere tidspunkt identifiserte seg med dens substans og forståelsesform (Hammer 2007), og trolig også med vurderingen av den som mer legitim (jf. Hjelseth og Storstad i Villa m.fl. 2008). Informanten uttalte senere følgende:

"Jeg vil vel ikke kalle meg direkte kunnskapsrik, men akkurat musikk har jeg ganske peiling på (..) Det viktigste er jo selvsagt å oppsøke en festival man liker og som de man bruker å dra sammen meg også liker...men jeg føler vel kanskje at det er litt mitt ansvar, da, i og med at jeg er mest oppdatert av oss. (..) Det er jo ikke bare jeg som bestemmer og ingen drar selvsagt hvis de ikke har lyst, men jeg liker å tro at de andre hører mest på meg om (sic) hvilke band som er verdt å se. Det er som oftest det som bestemmer hvor vi ender opp å dra."

Her kommer det fram av sitatet at informanten har en venninnegjeng hun bruker å dra med, og at det styrende for valget av musikkfestival er "hvilke band som er verdt å se". Informanten beskriver

det som om hun har en viss definisjonsmakt i så henseende, da hun er "mest oppdatert" og "liker å tro" at de andre følgelig lar henne influere dette valget, på tross av det "ikke bare er [hun] som bestemmer".

Dette tatt i betraktning, kan det foregående sitateksempellet tillegges ytterligere en dimensjon. Å fremheve at Storåsfestivalen er passé (informanten er "forbi den festivalen") og at man derfor velger å ikke dra dit, men heller oppsøker Pstereo (hvor informanten hadde festivalpass i fjor), kan tolkes som et svært bevisst livsstilsvalg (Giddens 1991). Dette valget har basis i hennes selverklærte musikkkompetanse. Denne kompetanse medfører at informanten anser det som "litt [hennes] ansvar" å velge den riktige festivalen med de riktige bandene, og at dette dessuten "som oftest" er med på å bestemme hvilken musikkfestival venninnegjengen ender opp med å oppsøke. Informanten tydeliggjorde i det foregående sitatet at Storås ikke lenger var en festival "[hun] ønsker å bli forbundet med". Lik den forrige informanten, oppleves det dermed ikke som tilfeldig hvilken musikkfestival informanten besøker og hvilket inntrykk dette avgir. Hennes underkjennelse av Storåsfestivalens status bærer dermed preg av en form for kritisk kompetanse (Danielsen 2006), som bidrar til å vise at hun ønsker å definere seg bort fra en, i hennes øyne, mer kommersialisert festival hun tidligere automatisk gikk god for. På samme tid evner det også å vise overfor *andre* at hun innehar denne kompetansen og har en "riktig" smak (jf. Bourdieu 1995). Gjennom en reforhandling av verdier, som igjen influerer tilkjennelsen av festivalenes symbolske og kulturelle kapital, underbygges denne kritiske kompetansen og gjør henne bedre rustet til å velge i et stort mangfold av musikkfestivaler. Dette kan relateres til Giddens' (1991) syn på senmoderne liv, hvor det gjelder å velge riktig i et virvar av alternativer og muligheter. Hos informanten kan dette valget i også tolkes som en mulighet til å iscenesette seg selv som en person med en utvidet musikkunnskap. Å bli fortrolig med band som til enhver tid "er verdt å se" og på den måten tilegne seg subkulturell kapital ved å skjelne mellom det som er hipt og har blitt mainstream (jf. Thornton 1996 i Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora m.fl. 2013), fremgår som gunstig for å kunne tilegne seg og beholde denne definisjonsmakten. Dette ved å kunne fremstille seg selv som en med "ganske peiling" på musikk og en som "oftest bestemmer" blant sine venninner. Her er det altså kunnskapen om festivalenes uttrykksformer, og følgelig en opparbeidet status som den i gjengen som er best egnet til å vurdere og *velge*, som er avgjørende for informantens iscenesettelse av seg selv som den musikkkompetente.

I den første delproblemstillingen har intensjonen vært å undersøke ulike aspekter ved informantenes musikkfestivalbesøk som inngår i et identitetsprosjekt, gjennom å fremheve hvordan de iscenesetter seg selv. Dette har gjort seg gjeldende i deres interaksjon med andre aktører, men også blitt

tydeliggjort i form av mer generelle uttalelser hvor informantene har ønsket å fremstille seg selv på bestemte vis. Å signalisere hvordan en ønsker å plassere seg selv i relasjon til visse verdier og opplevde kulturelle skiller, har vært sentralt i så måte. Enkelte sitateksempler har båret preg av å være evaluerende. Det har blitt gjort et poeng av at det å oppsøke henholdsvis Olavsfestdagene eller Sommerfestivalen i Selbu evner å si noe om en som person. Å besøke en elitefestival som Olavsfestdagene har blitt betegnet som "seriøst", sammenlignet med assosiasjonen til fyll og sprit på festivalen i Selbu. En slik kontrasterende vurdering har blitt tolket som at informanten, som selv er bevisst et slikt kulturelt skille, følgelig evner å formidle noe om seg selv som person. Dette gjennom å iscenesette seg selv som den "seriøse" som både foretrekker og ikke minst oppsøker denne legitime festivalen framfor det rølpete alternativet i Selbu. Andre eksempler har vitnet om at informanten i større grad ønsker å iscenesette seg selv som kunnskapsrik inenfor musikk. Gjennom å inneha en slik kompetanse og dessuten være kritisk evaluerende, blant annet i form av en reforhandling av Storåsfestivalens status fra kredibel til mainstream, evner vedkommende å oppnå en definisjonsmakt innad i venninnegjengen. Informantens vurderinger av hva som enhver tid er hipt eller ikke, har blitt beskrevet som en utslagsgivende faktor for hvilken musikkfestival gjengen ender opp med å besøke. På denne måten blir musikkunnskapen en ressurs, da det evner å iscenesette informanten som den kompetente med sterk innflytelse på selve valget av musikkfestival.

En t-skjorte kan også være med på å signalisere at man har kunnskap om de riktige bandene og har oppsøkt den riktige musikkfestivalen. Denne har blitt tolket som et meningsfullt symbol, ikke kun for å vise overfor andre aktører at man omfavner kredible artister eller for å finslipe den symbolske utstillingen av ens identitetsfortelling, men også for å markere at man har oppsøkt selve opplevelsen av et anerkjent band på en anerkjent festival. Informanten kan med dette signalisere at han er tilhenger både av et band og en festival med *cred*, og har med dette større sjanse for å tilegne seg kulturell kapital. Dette står i kontrast til den samme informantens gjenfortellinger fra selve festivalen, hvor kompisene beskrives som de "med peiling". I denne settingen fremstilles det som at vedkommende heller ønsker å iscenesette seg selv som en leverandør av ablegøyer og moro, som benytter musikkfestivalen som en arena for å bli kjent med nye mennesker og innta rollen som "han" som "tar seg av det sosiale". Musikkfestivalens innramming kan også spille en rolle som stemningsforøker, hvor aktørene innbys til å utforske andre "villere" sider ved seg selv. Når denne settingen ikke oppfattes som "så seriøst", fremstilles det som at det er enklere å tøyne grenser og slippe seg løs, for dermed å kunne vise overfor sine venninner at man har det i seg å "slå ut håret". Festivalarenaen kan følgelig anses som en fasade for sosial opptreden, egnet til å kunne iscenesette seg selv fra en litt annen side overfor mer utagerende kamerater. Også festivalens teltområde har

vist seg som gunstig en arena for iscenesettelse. Gjennom å tydeliggjøre at informanten selv ordner med og setter opp sitt telt, framfor å ty til mer komfortable overnattingssteder utenfor festivalområdet, fremstiller vedkommende seg selv som en autonom og ”ekte” festivaldeltager. Informanten evner med dette å vise at han er svært opptatt av å omfavne de mer simple, men på samme tid mer autentiske gledene ved festivaloppholdet.

4.3 Musikkfestivalen som arena for å markere avstand

Jeg har så langt i denne undersøkelsen undersøkt hvordan unge voksne tar i bruk musikkfestivaler for å på ulike måter kunne iscenesette seg selv. Videre vil jeg belyse hvordan informantene også benytter denne arenaen til å markere avstand overfor visse aktører. Distingvering kan være effektivt som en måte å signalisere ens identitet overfor andre, ved å tydeliggjøre hvilke kulturelle uttrykk og hvilke verdier man vedkjenner og ikke vedkjenner seg. I denne delen ønsker jeg derfor å undersøke hvordan dette kommer til uttrykk.

Informant 5 berettet om hvordan han og festivalkameratene bevisst benyttet musikk for å sette seg i opposisjon til en annen gjeng på festivalcampen. Denne gjengen hadde fra sitt oppholdssted gjentatte ganger spilt det informanten karakteriserte som ”ekstremt slitsom musikk” fra en medbrakt boomblaster. Som et motsvar, benyttet informanten og hans likesinnede anledningen til å overdøve denne musikken ved å sette på “[sin] egen musikk” enda høyere. Sitatet under bærer preg av en nærmest barnslig glede ved å benytte musikken for å markere avstand og ergre disse personene:

" Den musikken der er liksom så ekstrem da...(..) Perverst dubstephelvete (latter) (...) Da de merket at vi overdøvte de med å sette på den seige stoner-rocken vår så tror jeg de ble litt overraska. Ikke at vi ble det da, det var ikke akkurat helt uventa at det ikke helt falt i smak hos dem (...) Ikke at det gjorde noe, da."

Her er musikken, representert ved de to ulike sjangrene, med på å legge premisser for distingvering. Informantens tilknytning til festivalkameratene, hvor musikk fremstår som et sentralt holdepunkt (uttrykt gjennom ombruken ”stoner-rocken vår” (egen uthevning)), synes i dette tilfellet å forsterkes ved å maksimere og tydeliggjøre forskjeller hva gjelder preferanser. Formålet er ikke kun å presentere ”sin” musikk med en intensjon om å vise hva man foretrekker, og på den måten oppnå gode skussmål fra de andre aktørene, men snarere som et redskap til å tydelig signalisere avstand fra de. Informanten fremstiller det som høyst intensjonelt å benytte seg av stoner-rock som et sjangermessig motstykke til det han betegner som intet mindre enn et ”dubstephelvete”. Det

uforholdsmessige desibelnivået understøtter inntrykket av at det knappast var beklagelig at det ikke falt i smak hos personene det var myntet på. Framfor å avgrense seg selv overfor andre mennesker gjennom konkrete tilbakemeldinger eller verbale mishagsyttringer, benytter informanten seg heller av musikk. Å demonstrere at *vi* som er annerledes hører på en sjanger som *de* åpenbart ikke liker, fungerer som en tydelig distingveringsstrategi. På denne måte inngår informanten og hans venner i en stillingskrig, hvor motstand og forskjellsmarkering står sentralt. Markering av musikksmak blir dermed det sentrale våpenet. Festivalcampen, hvor det er vanlig at ulike grupper hører på forskjellige typer musikk, fremstår som en velegnet arena i den forbindelse. Her vil det være nærliggende å trekke paralleller til sosial identitetsteori og dens teser om inn- og utgrupper (Tajfel 1978 i Macdonald m.fl. 2002). Tanken om at inngruppen søker etter å tydeliggjøre sin tilknytning ved å sammenligne seg og avgrense fra utgruppen, synes relevant å knytte til det ovennevnte eksemplet. Gjenfortellingen av hendelsen vitner om at informanten evner å forsterkere sin tilhørighet til vennegjengen, ved å ta i bruk det som oppleves som "deres" felles musikk.

Informant 6 fortalte om en hendelse som skjedde på en annen festivalcamp. Vedkommende og hans festivalkolleger hadde samlet seg i nærheten av teltet til en gjeng de hadde kommet i kontakt med. Informanten ble tildelt en gitar med oppfordring om å spille for de andre, etter at det ble kjent at han langt på vei behersket instrumentet. Ikke alle påfølgende sangønsker ble imidlertid like godt mottatt hos informanten, og det var særlig én oppfordring som ble oppfattet som særlig problematisk:

"Man vil jo ikke være kjip, og jeg spiller mer enn gjerne spille noen cheesye hits for å få opp stemninga, selv om jeg så klart ville spilt noe annet da, men...det var et eller annet med akkurat den da (...) Jeg har virkelig ikke lyst til å ende opp som han der nachspielgitaristen som spiller Postgirobygget, særlig ikke når jeg er på Storåsfestivalen. Det blir litt i overkant, altså. Der setter jeg ned foten.(..) De folka kan kose seg selv."

Informanten refererer her til den etterspurte sangen "Idyll" av bandet Postgirobygget, og gir en begrunnelse for hvorfor han vegret seg mot å spille akkurat denne låten foran de andre menneskene. Postgirobygget kan, i lys av å ha blitt et yndet hatobjekt blant kritikere og stemplet som et folkelig sommerband hos et visst publikumssegment, tillegges harrystempelet Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008 ; 2013 i Tjora 2013) henviser til. Informantens uttalelser tyder på at han også selv anser bandets sanger som en lettvinnt løsning for nachspielgitarister hvis formål er å legge opp til høy allsangfaktor. Å skulle "ende opp" som en som spiller Postgirobygget-låter oppleves som feil, både på grunn av hans egne musikkpreferanser, men også fordi han ikke vil tillegges rollen som "han der klassiske nachspielgitaristen". Det synes åpenbart at det å reduseres til en klisjé ikke er noe

informanten ønsker å knytte til sitt identitetsprosjekt.

Til tross for dette, forteller informanten at han er komfortabel med å spille andre "cheesy hits". Dette henspiller på låter han selv anser som servile og glatte, men som i denne konteksten trolig har en allsangappell i og med gjenkjennelsesfaktoren ("hits"). Han understreker likevel at han ideelt sett "så klart ville spilt noe annet". Dette er nærliggende å relatere til det Bourdieu (1996: 123) omtaler som et lekent uttrykk for kontroll over gitte regler når det gjelder omgangen med kulturelle koder og smak. Å være en kompetent gitarist som tyr til mindre legitime, kommersielle allsanger sammenlignet med ferdighetsnivå og egne smakspreferanser synes uproblematisk, hvertfall opp til et visst punkt. Vedkommende liker ikke nødvendigvis denne typen musikk selv, men det oppleves som velegnet til denne formen for opptreden. Foten settes imidlertid ned idet det blir ytret et ønske om en Postgirobygget-sang. Å tøye reglene uten å fremstå som en med dårlig smak gjennom en leken omgang med smaksdommene oppleves knirkefritt, inntil et spesifikt sangforslag regnes som for "simpelt" og "urent" (jf. Bourdieus (1995) terminologi). En ytterligere tolkning med basis i Bourdieu (1984), vil være at å eksplisitt stille seg negativ til sangforslaget ved å "sette ned foten" blir en bevisst måte å distingvere seg fra de andre. Dette gjennom å uttrykke seg negativt overfor det kulturelle uttrykket som foreslås. Fra et slikt ståsted behøver ikke den uttrykte avsmaken å reduseres til et trivielt spørsmål om hva vedkommende liker eller ikke liker, men snarere som et tegn på en dømmekraft som viser at man åpenlyst både vet å differensiere mellom god og dårlig (harry) smak. Forslaget blir rett og slett "litt i overkant". En direkte avvisning ("der setter jeg ned foten") evner i tillegg å fortelle at informantens preferanser faktisk er hevet over det kulturelle uttrykket som foreslås. Informantens avvisning kan tolkes som at en omfavnelser av Postgirobygget ikke er i overensstemmelse med identitetsprosjektet og den biografiske fortellingen han har gående om seg selv (Giddens 1991). En slik type sang er tilsynelatende ikke forenelig med oppfattelsen av informantens syn på hvem han er. Det oppleves som riktigere å avvise forslaget, selv når det hviler en forventning om det motsatte. Det kan også tolkes dit hen, for å snu om på resonnetet, at det å *ikke* omfavne sangen "Idyll", selv i en setting hvor den etterspørres av mange mennesker, *er* en måte å få bekreftet hvem informanten er overfor seg selv og andre.

Det er verdt å trekke fram det informanten legger til idet han beskriver sin vegring: "Særlig ikke når [han] er på Storåsfestivalen". Dette kan oppfattes som at vedkommende ganske enkelt regner festivalen for å være en kjærkommen ferieopplevelse, hvor han nødvendig vil kaste bort tid på situasjoner han ikke er komfortabel med. Det kan på en annen side også indikere at informanten tillegger, eller i det minste er bevisst på og forholder seg til, Storås' status hva gjelder musikalsk og kulturell profil. Uttalelsen kan dermed tyde på at han oppfatter Storås som en kredibel festival i lys

av det populærkulturelle feltet som Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008) skisserer. Terskelen for å omfavne et kulturelt uttrykk som regnes som såpass illegitimt som Postgirobygget, blir fra dette ståstedet *særlig* lav når han selv befinner seg på denne festivalen. Han gir riktignok ingen indikasjoner på at det ville ha fortonet seg annerledes i en annen setting. Likevel kan uttalelsen peke på at festivalens renommé er med på å forsterke forventningen til opptreden, lik det Goffman (1992) nevner om fasade, i såpass stor grad at den influerer informantens eksplisitte avstandsmarkering overfor de andre aktørene. Denne informanten, om enn ikke like kalkulert som den foregående, ser også ut til å benytte seg av festivalcampen for å uttrykke avstand til visse aktører. Hans uttalelse om at "*de folka* kan kose seg selv" (egen utheving) er med på å underbygge dette. En annen informant fortalte følgende:

Informant 7: *"Inntrykket mitt er at det var mange flere som dro på festival for å faktisk høre på musikken og ha det gøy før, mens det nå virker som det er mange flere som heller ønsker å vise seg frem. Å være kul på festival og følge hippe festivalmoter.. (..) Folk som er litt for kul for vanlige gummistøvler. (..) Jeg synes det har noe sjarmerende over seg, jeg da, at man fremdeles er litt skitten og udusjet og går i de mest lettvinde klærne man har. (..) Da får de liksomhippe trendsetterne bare synes at jeg er lurvete når de ser at jeg hopper rundt og har det gøy i den gamle, slitte regnjakka mi".*

Informanten gir uttrykk for at stadig flere festivalgjengere oppsøker festivaler med et ønske om å bli sett og "vise seg fram". Dette står hos henne i kontrast til de "mange flere" som tidligere oppsøkte musikkfestivaler med en intensjon om å høre på musikken. Vedkommende beskriver at en slik dreining har skjedd ved at stadig flere er opptatt av å fremstå "kul" ved å følge "hippe festivalmoter". Hun anser disse for å være posører som er for stilbevisste til å kle seg funksjonelt.

Den "gamle, slitte regnjakka" får følgelig en sentral symbolsk funksjon hos informanten. Hun gir uttrykk for at denne blir benyttet for å formidle en tydelig beskjed. Et tilsynelatende banalt, men for informanten effektivt grep for å vise at hun er forskjellig fra disse posørene, blir dermed å holde fast ved den slitte regnjakka, for å vise at hun mer enn gjerne kler seg "lurvete" når hun er på festival. Hos informanten gir det faktum at jakka er påtagelig slitt den en funksjon som middel, som en markør i kampen om hvilke verdier som skal råde. Jakken har nemlig "noe sjarmerende over seg", og blir av den grunn et verktøy til å vise at man vil bli betraktet som noe som er tett knyttet opp mot dette. Dette i kontrast til festivalgjengerne som er "for kul for vanlige gummistøvler". Informanten tillegger klesplagget og "lettvinde" klær som sådan en ytterligere symbolsk funksjon. Klesstilen knyttes opp mot festivalgjengere som faktisk "vil høre på musikken og ha det gøy". Dette ser ut til å

anses som motstykket til de motebevisste posørene. På dette viset er klærne med på å underbygge overfor informanten at hun tilhører et segment av festivalgjengere som er opptatt av musikk og moro framfor jåleri og staffasje. Dette er også egnet til å markere avstand ved å sette seg i opposisjon til "liksomhippe trendsettere", ikke minst som en følge av at disse "ser at [hun] hopper rundt og har det gøy i den gamle, slitte regnjakka". Regnjakka og det å hoppe rundt for å vise at hun har det gøy, blir dermed sentrale surrogater for hennes opptreden (Goffman 1992), og for å markere et standpunkt som bidrar til å definere seg vekk fra denne typen festivalgjengere. Det er også i samsvar med Meads (1934) og den symbolskinteraksjonistiske (MacDonald m.fl. 2002 ; Charon 2004) karakteriseringen av meningsfull symbolutveksling. Informanten vektla i tillegg noe annet som kunne minne om en kampsak under hennes festivaldeltagelse:

"Den der greia med at man liksom ikke skal synge når man er på konsert, at det skal være så hipt...det skjønner jeg ikke. Liker du konsertene og kan sangene, så er det jo ikke akkurat sånn at skal trenge å holde kjeft og være helt fjern bare for at du skal virke så råtøff... du overdøver jo ikke noen (...) Det koster jo faktisk en del å være på festival, og da synes jeg hvertfall at jeg skal få oppleve konsertene jeg vil som jeg vil det selv, uten at det skal være en greie at jeg skal bry meg om å synge med [til konserten]...det blir bare for dumt. "

Her forklarer informanten hvordan en tilsynelatende triviell ting som det å synge med til konserter på en musikkfestival, snarere spiller en symbolsk rolle for hvordan hun ønsker å fremstå. Hvordan det å "holde kjeft og være helt fjern" blir forbundet med en påtatt stilisert måte å virke "hip(t)" og "råtøff" på, kan tolkes som tett opptil Hjelseth og Storstad (2013 i Tjora 2013: 33) henvisning til Giuanottis teser om en "cool" og distansert interesse for visse type kulturuttrykk, som evner å produsere mest subkulturell kapital. Informantens uttrykte ønske om å synge med til sangene blir, foruten å anse det som en rett sett i lys av prisen hun har betalt for å bivåne konserten ("det koster jo faktisk en del å være på festival"), også en strategisk handling for å opponere mot dette opplevde snobberiet ("Den der greia med at man liksom ikke skal synge når man er på konsert, at det skal være så hipt...det skjønner jeg ikke"). Også synging kan ansees som en type surrogat (Goffman 1992) når informanten ønsker å demonstrere annerledeshet overfor utgruppen (jf. Tajfel 1978 i Macdonald m.fl. 2002). Allsang blir ofte regnet som en harmonisk og forenende aktivitet, men benyttes for å skape en helt annen signaleffekt i dette tilfellet: Som et intensjonelt og tydelig distingverende tegn for å på samme tid signalisere hvordan man vil og ikke vil bli oppfattet. Informant 4 hadde følgende å si om det å oppsøke festivalmusikk i samvær med noen kamerater han hadde dratt med på musikkfestivaler tidligere:

" Det har vel vært ganger hvor jeg nok kanskje kan ha gått på konserter med nye sære band, eller hvertfall band som ikke er på standard Spotify-listene til kameratene mine, akkurat. Ikke for å være sær sjøl eller gjøre et poeng eller noe, egentlig, men.(..) Vi har ikke vel ikke akkurat så veldig lik musikksmak at det gjør noe, og da kan det bli litt slitsomt når de bare vil se ting som jeg ikke synes er noe bra da. "

Informanten fremhever at han har annerledes musikksmak enn sine festivalkamerater, uttrykt som at den "ikke akkurat [er] så veldig lik". Informanten synes det er "slitsomt" at de samme kameratene "bare" vil oppsøke konserter han selv ikke anser som gode. På tross av vedkommende understreker at han ikke ønsker å være "sær" eller "gjøre et poeng" av dette, erkjenner han at noen ganger "kanskje kan ha gått på konsert med ekstra sære band" for å tydeliggjøre denne forskjellen..

Å benytte anledningen til å oppsøke smale band på festivalen kan dermed oppfattes som en strategi for å bekrefte det faktum at han synes kompisenes musikkpreferanser er "slitsomme". Informanten tar med dette avstand fra kameratenes musikksmak, for samtidig å befeste sin posisjon som en som anerkjenner disse ukjente og "sære" bandene . Dette er i tråd med den hippe forståelsesformens spilleregler, og følgelig nyttig som en måte å tilegne seg feltspesifikk eller subkulturell kapital (jf. Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013). "Band som ikke er på standard Spotify-lista til kameratene mine, akkurat" kan videre oppfattes som et spydig stikk til kompisenes smak, men også deres omgang med musikk. Selv om ikke dette spesifiseres, kan en tolkning være at kameratenes anvendelse av en musikkstreamingstjeneste, framfor å gå til anskaffelse av ny musikk i fysisk format, underbygger informantens inntrykk av at kompisene følger en kommersiell logikk. Det samme gjør de "standard" forhåndsdefinerte spillelistene. Kompisene holder seg dermed til det kjente og kjære, framfor å utvide horisonten, hvilket også gjenspeiler seg når det vegrer seg mot å oppsøke nye artister på festivalkonserter. Dette er i tråd med den folkelige forståelsesformen slik Hjelseth og Storstad (2013 i Tjora 2013) omtaler den, som informanten selv åpenlyst ønsker å definere seg bort fra. Han er nokså kategorisk når han uttrykker at kompisene "bare" (egen uthevning) vil se ting som han ikke har noe til overs for.

I motsetning til gjengitte sitateksempler fra andre informanter, er det interessant at denne informanten ønsker å signalisere annerledeshet overfor sine egne kamerater. Dette kan oppfattes som at informantens opplevelse av inn- og utgrupper (Tajfel 1978 i Macdonald m.fl. 2002) eller signifikante andre (Mead 1934) ikke er ensbetydende med å ha identiske smakspreferanser, i motsetning til tolkningen av andre gjengitte sitat tidligere i undersøkelsen. Alternativt at kameratene per definisjon *ikke* er å regne som signifikante andre eller en utpreget inngruppe innenfor den gitte

sosiale konteksten. Intensjonen hos informanten later uavhengig av dette til å være lik det som har blitt poengtert i tidligere eksempler: Å tydeliggjøre overfor andre aktører at vedkommende har en annerledes og bedre smak. En annen parallell er at musikkfestivalen også her fremstår som en gunstig arena for å vise dette. Å oppsøke en rekke utradisjonelle "sære" band som festivalen tilbyr, for dermed å kunne la musikken og musikksmaken bli tydelige signaleffekter, benyttet som et distingverende tegn (Bourdieu 1995) og som en bevisst form for inntrykksstyring (Goffman 1992), er trolig også ment å kunne underbygge at informanten har større feltspesifikk subkulturell kapital (Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013) innenfor populærmusikk. Dette fremheves dermed ved å signalisere annerledeshet overfor sine egne kamerater. Et øvrig sitat fra den samme informanten tydet på at han benyttet festivalarenaen til å markere anstand også fra andre aktører:

"Folk skal jo få gjøre som de selv vil, men jeg prøver å holde meg unna konserter hvor jeg vet at artisten har bare én eller to kjente låter som publikum står og skriker etter, selv om de [artisten] har et sett på en time, liksom. Jeg synes ofte det er litt flaut, jeg, at folk er på en festival og faktisk kan velge og vrake i (sic) spennende artister som spiller, men så ender de opp på en konsert hvor de egentlig bare står og venter på en one-hit-wonder som de har hørt hundre ganger før på radioen".

Informanten uttrykker en skepsis overfor konserter hvis appell begrenser seg til publikummere som "skriker" etter "én eller to kjente" låter de har hørt "hundre ganger før på radioen". Han forklarer at han forsøker å holde seg unna disse konsertene, da han oppfatter stemningen disse legger opp til som "flaut".

Dette kan tolkes som at vedkommende skyr unna disse konsertene for sin egen bekvemmelighets skyld, eller til en viss grad i sympati for artistene som må forholde seg til tilhørere som høylytt etterspør ("skriker etter") kun "én eller to kjente låter" artisten har på setlisten sin. På en annen side kan det også oppfattes som en bevisst strategi for å markere avstand både overfor et visst segment av publikummere, samt en viss type band som ser ut til å ha blitt omfavnet av massene takket være rotasjon på radio. I lys av det foregående sitatet fra den samme informanten, kan det også leses som et ytterligere stikk mot egne kamerater, selv om de ikke omtales direkte her.

Informantens tidligere uttalelse om å oppsøke ekstra "sære" band, bekrefter inntrykket om at seg han ønsker å være i opposisjon til det "aksepterte". Å "holde seg unna" slike konserter blir dermed en måte å vise overfor seg selv - og, på tross av at det ikke fremgår direkte av sitatet, også overfor andre - at man er inneforstått med og kjenner de kulturelle kodene såpass at man vet hvilke band

som faller inn under en såkalt "one-hit-wonder-"kategori. Formuleringen "velge og vrake i spennende artister" befester inntrykket at informanten dessuten har inngående kjennskap til andre mindre kommersielle artister. Å bevisstgjøre seg skillet mellom noe som folk flest kjenner igjen og omfavner, altså noe som har blitt kommersielt, samt det å være hele tiden å være utforskende på utkikk etter det "nye", er nært relatert til oppbyggingen av kulturell (Bourdieu 1995) eller - i relasjon til populærmusikk og musikkfestivaler - subkulturell kapital (Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013). Informantens uttalelser kan også kobles til Danielsen (2006:126) funn, nemlig at kunst og kultur kan benyttes til å formidle at man behersker et antall symbolsystemer, samt evnen til å tilegne seg en kritisk kompetanse. Det informanten beskriver er i så måte ikke kun å betrakte som avstandsmarkering, men også som en del av en selvkommunikasjonsprosess (Danielsen 2006). Dette kan dermed være med å bygge opp og bekrefte vedkommendes selvidentitet (Giddens 1991) som en reflektert, kulturbevisst og oppegående person. Selv om heller ikke denne informanten i utgangspunktet ønsker å felle en moralsk dom ("folk skal jo gjøre som de selv vil"), uttrykker han likevel relativt bastante meninger rundt et visst publikumssegments atferd og motivasjon for å besøke visse typer festivalkonserter. Dette kan igjen relateres til Skogen m.fl.s (2008) innvending om at en selvpresentasjon kan heves å finne sted, selv når vedkommende på en side ikke ønsker å felle en moralsk dom. Informanten befester snarere inntrykket av at han markerer avstand mot kompisenes "standard" musikksmak samt "flau[e]"festivalgjengere som "skriker" etter gamle sanger om igjen i lys av sine øvrige uttalelser. En annen informant fortalte følgende:

Informant 7: *" Vi har jo først og fremst dratt på Storås for å ha det gøy og bli en del av den magiske stemninga. Det er klart, vi prøver jo å få med oss de banda vi liker vi også, men vi er ikke sånne som står og finkjemmer festivalprogrammet for å få med oss all verdens slags artister. Det kan de andre få gjøre og kose seg med (...) Da er det bedre å vise at vi faktisk kan ha det artig på andre måter også. "*

"Vi" sikter i denne konteksten til en mer eller mindre fast venninnegjeng av informanten, som ved flere somre på rad har deltatt som publikum på Storås-festivalen. Informanten beskriver det som om denne gjengen er mest opptatt av stemningen festivalen innbyr til, og er langt mindre interessert å sette seg inn i festivalprogrammet for å finne ut mer om artistene som spiller der.

Informanten skjelner ikke mellom disse venninnenes meninger eller nyansere deres motiver for å dra på festivalen. Hennes formuleringer bærer i stedet preg av at alle har en felles drivkraft. Hun er konsekvent i sin omtale av "vi" framfor "jeg". Dette kan tyde på en opplevelse av gruppetilknytning til en inngruppe (Tajfel 1978 i Macdonald m.fl. 2002), som her ser ut til å være tuftet på en

forutsetning om å ha det mest mulig moro framfor å la storparten av festivaloppholdet gå bort til konsertbesøk. Informanten tydeliggjør dette ved å betegne de som setter opp en plan over konserter de vil se ("sånne som står og finkjemmer festivalprogrammet") som "de andre", hvilket dermed oppleves som en utgruppe (jf. Tajfels 1978 i Macdonald m.fl. 2002 begrepsdikotomi). Videre er formuleringen "bli en del av den magiske stemninga" interessant å trekke frem. Informantens valg av ordet "magisk" har trolig en sammenheng med Storåsfestivalens innramming (Hammer 2007), hvor skog og åsrygger er sentrale stikkord. Det å prioritere å ha det moro for å "bli en del av den", kan tyde på at informanten anser festivalens innramming og kulisser (jf. Goffman 1992) som sentralt når venninnegjengen skal ha det "gøy" og "artig". Musikk synes underordnet, da festivalens særegne innramming og stemning beskrives som det viktigste, også når venninnegjengen ønsker å definere seg bort fra "sånne" passive festivalgjengere som nitidig "står og finkjemmer" festivalens program. Informanten ønsker på samme tid å iscenesette seg selv og sine venninner som livsbejaende mennesker ved å "vise" at festivalmoro er så mye mer enn det å bivåne en konsert. Dette er i tråd med en tidligere omtalt informant, hvis intensjon også var å vise at hun hadde det moro, ved å benytte klær og synging for å markere avstand mot et segment av festivalpublikummet som opplevdes som snobbete. Hos denne informanten utdypes ikke den opponerende atferden nærmere, men intensjonen fremstår som noe av det samme: Det er "*bedre å vise*" (egne uthevninger) at man evner å more seg enn å ha detaljkunnskap om musikken på festivalprogrammet. En slik oppfattelse er ytterligere en gang i tråd med en folkelig forståelsesform (jf. Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008), som her er i opposisjon med den kredible og elitistiske (jf. Hjelseth og Storstad i Villa m.fl. 2008). Hvorvidt det å vise at man har det artig på en musikkfestival er særlig formålsnyttig når ønsket er å opponere mot snobberi og hippe festivaldeltagere er underordnet, så lenge *informanten* langt på vei selv synes å være av en slik oppfatning.

I forbindelse med den andre delproblemstillingen har jeg belyst hvordan unge voksne på ulike vis benytter seg av avstandsmarkering på musikkfestivaler. Å sette seg i opposisjon til andre aktører for å demonstrere ulikhet og avstand kan være en effektiv strategi, og de gjengitte sitateksemlene har vitnet om at festivalarenaen er nyttig når formålet er å vise hvordan man vil og ikke vil bli oppfattet. Festivalen fremstår som en velegnet arena for å demonstrere at informantene er originale, annerledes, genuine, mer utforskende eller generelt innehar et høyere kunnskapsnivå enn andre innenfor det populærkulturelle feltet (jf. Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008). Andre gjengitte sitater bærer på en annen side preg av at informantene opponerer mot snobberi og oppfattelsen av andre mennesker som kulturelle flanører. Da er det mer hensiktsmessig å vise at man evner å ha det moro, selv uten en utvidet kjennskap til musikk. Videre har festivalcampen vært

velegnet til å overdøve "de andres" musikk med "sin egen", i tillegg å "sette ned foten" og ta avstand fra kulturelle uttrykk, når man i rollen som gitarist får presentert sangforslag som verken harmonerer med ens smak eller kompetanse.

4.4 Musikkfestivalens konserter i tilknytning til unge voksnes selvkommunikasjon

Studien har så langt fokusert på hvordan informantene signaliserer noe overfor andre, i form av henholdsvis iscenesettelse og avstandsmarkering. I denne delen av analysen ønsker jeg å undersøke hvordan musikkfestivalens konserter kan få betydning for informantenes identitet i relasjon til en selvkommunikasjonsprosess. Selv om intensjonen om å gi et inntrykk av seg selv ved hjelp av iscenesettelse og distingvering kan forbindes med det å utøve identitet, er ikke dette de eneste relevante aspektene for å tilnærme seg begrepet fra et sosiologisk ståsted. Det kan også være interessant å undersøke hvordan musikken på festivalene bidrar til å underbygge den biografiske fortellingen informantene har om seg selv, ved å befeste deres syn på seg selv og opplevelsen av hvem de er. Jeg ønsker i det følgende å undersøke på hvilke måter dette gjør seg gjeldende.

Informant 1: *"Jeg er fullstendig klar over at å dra på en Sigur Ros-konsert er en ute-av-kroppen-opplevelse hvor det ender med at jeg og venninnene mine bare står og griner og griner. Det virker kanskje litt spesielt da for andre, men...det gjør ingenting. Jeg er jo et følelsesmenneske og det er nesten ingenting som kan overgå en sånn opplevelse(..) Jeg har nesten alltid vært sånn."*

Informanten beskriver de følelsesmessige reaksjonene hun opplever som publikummer under en Øya-konsert med den islandske gruppa Sigur Ros. Denne ender med at hun og venninnene "bare står og griner og griner". Det faktum at informanten "er fullstendig klar over" at en slik type konsert er med på å generere slike emosjoner, kan på en side bære preg av at gruppas musikk - uavhengig av sosial setting - innehar en stor følelsesmessig sprengkraft. Det er likevel troligere at uttalelsen henspiller til at informanten har vært på konsert med det samme bandet tidligere, med noe av det samme utfallet ("det å dra på en Sigur Ros-konsert"). Informantens omtale av seg selv som et "følelsesmenneske" som "nesten alltid [har] vært sånn", tyder på at å oppsøke konserter hun vet strammer et emosjonelt grep forsterker en vesentlig del av den personen hun anser seg selv for å være. Konserten blir dermed noe mer enn en bevisst jakt etter stimuli ("ut-av-kroppen-opplevelse") eller noe som innlemmes i det personlige rommet (jf. Ruuds 1997 begrep i tilknytning til musikk). De blir i tillegg en del av et større rutinemessig identitetsarbeid, slik DeNora (2000:111) betegner det, eller en praksis som bidrar til å opprettholde en narrativ om seg selv, fra et giddensk (1991)

ståsted, som et menneske som har et stort følelsesmessig register. Informanten uttrykker ingen sjenanse over å ty til tårene ("det gjør ingenting"), men framhever i stedet at lite "kan overgå en sånn opplevelse. Det er "sånn" hun "nesten alltid" har vært, og festivalkonserten bidrar til å befeste dette pågående inntrykket av seg selv. Informanten nevner også at venninnene er med og lar seg bevege av konsertopplevelsen, og at det ikke spiller noen rolle at "andre" ser at de blir rørt. Når informanten beskriver det slik at hun vet at opplevelsen blir en tåreperse ikke bare for henne, men også for venninnene, kan denne musikalske anledningen anses som noe som *både* bidrar til å affirmere selv- og gruppeidentitet, jamfør DeNora (2000:16), Tajfel (1978 i Macdonald m.fl. 2002) og Meads (1934) beskrivelse av signifikante andre. En annen informant meddelte følgende:

Informant 3: *" Hele greia var liksom så annerledes enn noe jeg trodde jeg kom til å like, men så elska jeg det. Det var så herlig befriende. Det er mange som fortsatt snakker om den konserten faktisk, så det føles jo litt stort å ha vært med på noe..ja, skal vel kanskje ikke si legendarisk, men hvertfall noe som ikke kommer til å bli glemt med det aller første hvertfall. (...) Det er litt derfor jeg drar på festival også, for jeg er sånn som elsker å bli en del av sånne opplevelser."*

Vedkommende refererer her til en comeback-konsert med bandet Gåte på Storåsfestivalen for noen år tilbake. Fra å i utgangspunktet ha hatt moderate forventninger til konserten, forteller han at han endte opp med å "elske" den, og fremhever at det er en konsert det dessuten har gått gjetord om siden. Informanten opplevde dette som "herlig befriende".

Uttalelsen kan sees i sammenheng med Ruuds (1997) teser om tid og sted, som er et av de såkalte rommene han vektlegger for å belyse relasjonen mellom musikk og identitet. Informanten modererer riktignok uttalelsene noe i og med presiseringen av at det var "litt stort" og "kanskje ikke legendarisk". Tatt i betraktning at det likevel gjøres et poeng ut av at folk "fortsatt snakker om" det og at konserten ikke "glemmes med første", samsvarer dette med Ruuds (1997) poeng om at sammenheng og kontinuitet i livet konstrueres ved hjelp av erindring, som bidrar til å utgjøre en fortelling om livsløpet. Dette bidrar dessuten til å gi identiteten en historisk-kronologisk dimensjon (Ruud 2000). Når en slik kontekstbetinget musikkopplevelse i retrospekt regnes som en sentral hendelse også for andre mennesker ("det er mange som fortsatt snakker om den konserten faktisk") får den fra Ruuds (2000) ståsted dermed en ekstra historisk dimensjon. Kombinasjon av dette og tiden og stedets rom, som i dette tilfellet innebærer det kontekstuelle perspektivet i relasjon til musikkfestivalens geografiske og tidsmessige tilknytning, kan dermed tolkes som det Ruud (2000) videre omtaler som markører av viktige knutepunkter i informantens liv. Dette kan også kobles til

Giddens' (1991) tilnærming til identitet som et refleksivt prosjekt og Danielsens (2006) selvkommunikasjonsbegrep. Informanten beskriver det som om hans musikkfestivalbesøk delvis motiveres av konserter som får status som særlig minneverdige ("det er litt derfor jeg drar på festival"). Det er interessant at han, likt en tidligere informants formulering, betrakter dette som å "bli en del av" opplevelsen. Han nevner dessuten at han er en "sånn som elsker" det. Dette forsterker inntrykket av at særlige begivenhetsrike opplevelser, som i etterkant blir stående som såkalte "snakkiser", tillegges en stor verdi hos informanten og dessuten innlemmes i en større identitetsforståelse. Festivalkonserten blir en leverandør av opplevelser en "sånn" som han ikke kun nyter der og da, men som han i etterkant også har blitt en del av.

Informant 5: *"Jeg har alltid likt rockeband som gir litt blanke. Det virker liksom litt mer ekte enn den standard norske korrektheten da....jeg vet ikke, jeg...at de er laid-back, ikke bryr seg så mye og dropper all den praten mellom sangene og sånt ... Nei, huff jeg bør vel egentlig være for gammel for det der (latter)..men det appellerer mye mer til min person, jeg må innrømme det (..) Jeg er litt sånn selv. "*

Informanten understreker at han alltid har vært en tilhenger av rockeband som "gir litt blanke". Han opplever dette som "mer ekte" enn "norsk" politisk korrekthet, og begrunner det med at disse artistene både fremstår som mer avslappede og mer egenrådige. Dette fordi de "ikke bryr seg så mye", blant annet ved å droppe pausepraten underveis mellom sangene. Informanten uttrykker videre at han "bør" være for gammel - underforstått mer moden - for en slik ytring.

Sistnevnte moment samsvarer ikke med Danielsens (2006) tese om at visse kulturelle preferanser er med å befeste og konstruere en aldersidentitet. Her er det ingen sammenheng mellom det vedkommende regner for å være en etablerte norm blant jevnaldrende unge voksne, enten dette måtte være å ha en ironisk distanse til slike artister, eller å møte de med et skuldertrekk. Informanten er dermed bevisst disse normene, men det hindrer han likevel ikke fra å betegne seg selv som en person som liker og "alltid" har likt rockeartister som bryter med konformitet. Informantens omtale av disse som "mer ekte" kan knyttes til hans forestilling om autensitet (Middleton 1997). Beskrivelsene tyder på at rockeband(et) innebærer en emosjonell sannhet, med basis i de kulturelle kodene det representerer. Rock som stilart har tradisjonelt vært relatert til fortellinger om ungdom og opprør, hvilket til tross for oppfattelsen av det omtalte rockebandet som "laid-back", synes å bli tillagt lignende verdier også hos informanten ("Jeg har alltid likt rockeband som gir litt blanke"). Det uttalte poenget er uansett det at bandet oppleves som ekte. I og med at dette etter informantens oppfatning "alltid" har vært tilfellet, vitner dette om at lignende rockeband

over tid har fungert som referansegrupper (Bø 2005) i kraft av deres holdinger (i dette tilfellet som følge av likegyldighet til 'standard norsk korrekthet') og handlinger (her ved å ikke forholde seg til konvensjoner og en forventning om at opptredende artister bør fylle settet med høflighetsfraser og dialog med publikum).

Informanten ser imidlertid ikke ut til å tillegge *musikken* en større verdi. Vedkommende forholder seg ikke til kvaliteten på musikken i sitateksempelen, men gjør i stedet et poeng av at det er rockemusikernes atferd og holdninger som omfavnes. Dette kan tyde på at iscenesettelsen av selve rockeimageet, jamfør Goffmans (1992) teateranalogi, oppleves som viktigere. Et band som opptrer likegyldig og i opposisjon med normene for en sømmelig festivalopptreden bygger opp under et slikt image, i kraft av at dette oppfattes som et meningsfullt og signifikant sett av symboler (MacDonald m.fl. 2002 ; Charon 2004), oppleves som tilstrekkelig for å harmonere med aspekter ved informantens selvoppfattelse. Dette kommer til uttrykk ved at det "appellerer mye mer til [hans] person." og at han "er litt sånn selv".

Dermed synes rockebandet å spille en viktig rolle for informantens selvkommunikasjonsprosess. Å overvære de live, framfor kun å høre på musikken i fysisk format, synes tilsvarende viktig. Informanten, som altså "alltid" har likt tilsvarende atferd fra rockeband, da det evner å appellere til hans person, får dermed muligheten til å oppsøke en festival hvor det spiller band hvis normer og atferd oppleves ganske lik hans egen. Musikkfestivalen tilbyr på dette viset konserter som er med å underbygge en sentral del av informantens opplevelse av sin egen person.

Informant 2 : *"Mulig de [kameratene] synes jeg er litt rar på akkurat det der, men en musikkfestival for meg er vel så mye en sjanse til å koble av og faktisk bare nyte masse livemusikk. Jeg tror det kler meg bedre, da ,enn alt fyll (sic) og spetakkelet rundt det hele (..) Da er jeg nok mer gira på å bare stå og ta inn musikk jeg har elska i mange år eller kanskje til og med også oppdage en ny yndlingsartist."*

Denne informanten gir uttrykk for at motivasjonen for å oppsøke en musikkfestival er opplevelsen av både kjent og ukjent musikk. Å 'koble av' på festivalen framheves dessuten som mer ønskelig enn alkohol og utskeielser. Formuleringen "mulig jeg er litt rar" lyder som at informanten ikke opplever dette som normen for et festivalbesøk. Selv er hun imidlertid "mest gira" på å nyte denne musikken framfor "spetakkelet rundt det hele".

Informantens beskrivelser tyder på at musikkfestivalen er en arena hvor hun både kan nyte

livemusikk og gi henne mulighet til å "ta inn musikk [hun] har elska i mange år". Festivalen, slik dette blir uttrykt, fremstår dermed som en arena for å velge konsertsettinger i overensstemmelse med preferanser, emosjoner og et affirmerende minnearbeid (jf. Ruud 1997; DeNora 2000). Informantens "kler meg"-formulering er interessant i så måte. Dette kan henspille på informantens selvforståelse, hvor det å "nyte" og "ta inn" musikk blir en del av henne selvkommunikasjonsprosess (Danielsen 2006), lik DeNoras (2000) tilnærming i tilknytning til atøreres bruk av musikk. Informanten opplever det som mer *henne* å fullt og helt konsentrere seg om kjær musikk, framfor å oppsøke øvrige aktiviteter på festivalen. Musikkfestivalen blir følgelig en ideell arena for å påminne henne selv om at hun er en musikknyter som "kler" å "ta inn" musikk. Dette kan også tolkes som en del av en refleksivt prosjekt (jf. Giddens 1991) hos informanten, da det evner å forene fortid (musikk hun har "elska i mange år"), nåtid (festivalmusikk hun "tar inn") og fremtid ("kanskje til og med oppdage en ny yndlingsartist") i et pågående identitetsarbeid.

En annen tolkning vil være at informanten også er opptatt av å fremstille seg på en bestemt måte overfor andre aktører. Å uttrykke det slik at man "kler" å være en som tar til seg konsertmusikk og samtidig evner å "nyte" den til fulle framfor å oppsøke "fyll" og "spetakkel", kan oppfattes som en form for selvpresentasjon. Informantens poeng om at det å være særlig opptatt av musikk framfor rølp og fyll musikkfestivalen er "rart", kan snarere tolkes som å være nyttig. Dette fordi en genuin musikkinteresse kan bidra til å produsere feltspesifikk eller subkulturell kapital, i kraft av å tillegge musikk framfor rølp interesse. Dette understøttes av at informanten besøkte Øyafestivalen sist sommer. Festivalens posisjon i det populærkulturelle festivallandskapet innebærer at den tilkjennes høy feltspesifikk kapital (Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013). I følge Giuanottis (2002 i Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013:33) kan en distansert (jf. informantens "bare stå og ta inn"-formulering) interesse dessuten være egnet til å tilegne seg en slik form for kapital. Det "rare" kan dermed være en måte å vise at hun er *annerledes* enn sine kamerater, og med dette signalisere at dette faktisk er noe som "kler" henne. Et slikt resonnement er i tråd med Skogen m.fl. (2008) sine teser om at en selvpresentasjon kan finne sted selv når det ikke formidles i klartekst.

" Det spiller ingen rolle at jeg dro alene, liksom, selv om kanskje andre syntes at det var rart. Det er et band jeg har hørt på hele livet og som er utrolig viktig for meg. Man er jo på festival for å høre på musikken, og...ja...da kan de andre gjøre akkurat hva de vil for min del, så lenge jeg får kose meg med verdens beste band,liksom."

Informant 6 forteller i sitatet over om en opplevelse fra Øyafestivalen i fjor sommer, hvor han forlot vennegjengen til fordel for å bivåne en konsert med det han selv omtaler som "verdens beste band",

The Black Keys. Informanten understreker at dette er et band han holder kjært, i såpass stor grad at det er likegyldig for han hva vennene måtte beskjeftige seg med så lenge han får "kose [s]eg". Informanten fremstiller det dermed som om musikkopplevelsen er det viktigste for han. Dette underbygges videre i hans øvrige refleksjoner:

" Du ser jo ofte hvem som er oppegående folk ut ifra måten de oppfører seg på og hvilken musikk de hører på. Jeg sier ikke at alle er sånn, men ofte (..) Det er jo en forskjell på folk som står og faktisk vil høre på et slikt band [Black Keys] enn de som står og prater konstant og høylytt og som bare gidde å høre på sanger de kjenner igjen. De kan du få billig av meg, altså."

Informanten er klar på at det er forskjell på festivalgjengere som "faktisk vil høre" på musikken (og da særlig Black Keys) og de som "prater konstant", så lenge de ikke gjenkjenner sangene som blir spilt fra scenen. Selv om det understrekes at ikke "alle er sånn", omtaler informanten førstnevnte gruppe som de som "ofte" er "oppegående folk" og sistnevnte som de "du kan få billig av [han]".

Informantens uttalelser skiller seg dermed fra Danielsens (2006) funn, hvor motivet for å delta på kulturarrangement svært ofte var for å delta i et større sosialt fellesskap. Vedkommende tydeliggjør at han er mest opptatt av å høre favorittsangene, og at dette er viktigere enn å dele opplevelsen med andre. Også dette sitatet kan derimot knyttes til Danielsens (2006) selvkommunikasjonsbegrep. Å åpenlyst omfavne et band som Black Keys, som på bakgrunn av god medieomtale fra trendsettende aktører har bidratt til å befeste det som en leverandør av det Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008) betegner som et hipt kulturuttrykk, kan være med på å signalisere en refleksiv bevissthet (jf. Danielsen 2006). Informanten forbinder dette med å være "oppegående". Det spiller dermed liten rolle at Black Keys "kun" er et pop/rockband, når en omfavnelse av musikken tillegges en slik egenskap. Informanten omtaler ikke seg selv som oppegående, men denne tilskrivelsen synes også å omhandle han. Oppegående mennesker beskrives som de som ofte hører på en viss type musikk og dessuten vet å vie den oppmerksomhet under livekonserter, og informanten faller inn under begge kategoriene han selv oppretter. Vedkommendes festival- og konsertbesøk er i så henseende med på å bygge opp en identitet som en reflektert person overfor seg selv. Det kan videre hevdes at dette forsterkes ytterligere ved at han er alene om dette, i den forstand at han ikke trenger å forholde seg til menneskene han opprinnelig var sammen med. Dette synliggjør at det er *musikken* som er i førersetet. Informanten evner med dette å kommunisere overfor seg selv at han er en slags oppegående purist, som utelukkende er der for å høre på "verdens beste" musikk.

Informantens understrekelse av at det er "fint lite som slår" akkurat "den følelsen", tyder på at dette ikke kun er rasjonell eller kalkulert atferd, men også følelsesmessig betinget. Det kan hevdes at også dette kan være en del av vedkommendes selvkommunikasjonsprosess. Det å aktivt oppsøke denne musikken for å skape en sinnsstemning og oppnå slike følelser, kan innlemmes i oppfattelsen av hvordan man regner seg selv for å være. Følgelig blir dette en del av ens "routine identity work" (DeNora 2000: 111), ved hjelp av musikkens innvirkning på det personlige rom (Ruud 1997). Et emosjonelt og biografisk arbeid er avgjørende for å skape en oppfattelse av seg selv og sin egen identitet (jf. DeNora (2000:45), og de gjengitte sitateksemplene tyder på at festivalmusikken er avgjørende for informanten i den forbindelse. Den emosjonelle responsen musikken genererer ("*den følelsen*" (egen utheving)) kan dermed bygge opp under det faktum at informanten selv responderer på en musikk som andre "oppegående" mennesker liker. Det fremstår dermed ikke som viktig å avgi et inntrykk overfor andre, men snarere å bekrefte dette overfor seg selv.

I den tredje delproblemstillingen har jeg undersøkt på hvilke måter festivalkonserter kan knyttes til informantenes selvkommunikasjonsprosess. Dette har blitt hevdet å bygge opp under en oppfattelse av hvem informantene anser seg selv for å være, i relasjon til et biografisk og emosjonelt minnearbeid. Informanter som beskriver seg selv som "følelsesmennesker", som "kler" å nyte livemusikk og som omfavner rockeband som appellerer til sin "person", har i den forbindelse blitt trukket fram som beskrivende eksempler. Ønsket og gleden av å "bli en del av" konserter som i ettertid blir stående som særlig minneverdig, har også blitt fremhevet. Dette har blitt sett i sammenheng med en historisk-dimensjon, som en markør av et sentralt knutepunkt i informantens pågående beretning om sitt eget liv. Et gjennomgående argument har vært at disse nevnte momentene representerer noe mer enn kun det umiddelbart følelsesmessige hos informantene. De evner dessuten å underbygge en oppfatning om deres egen person og identitet.

En alternativ tolkning har åpnet opp for at dette ikke kun er noe som kommuniseres overfor informanten selv. Å understreke – og ikke minst vise - at man er en "musikknyter" eller en purist som foretrekker å "ta inn" musikken framfor å beskjeftige seg med andre festligheter festivallivet innbyr til, kan også være en måte å iscenesette seg selv på. Ved at det fremgår at man både gjenkjenner og ikke minst anerkjenner kritikerroste artister, kan dette bidra til å formidle at man innehar feltspesifikk subkulturell kapital (Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013).

4.5 Ulike musikkfestivalsettinger og opplevelsen av signifikante andres innvirkning på de unge voksnes identitetsprosesser

Jeg har i denne studien belyst unge voksnes identitetsprosesser ved å innta tre ulike tilnæringer: Hvordan identitet signaliseres ved å iscenesette seg selv, hvordan distinksjoner tas i bruk for å vise annerledeshet og markere avstand, samt hvordan festivalkonserter blir en del av en selvkommunikasjonsprosess og bidrar til å befeste informantenes selvidentitet. I dette kapittelet ønsker jeg å undersøke hvordan ulike aktører og festivalsettinger bidrar til å påvirke disse ulike prosessene. Hvorvidt disse finner sted, kan hevdes å være avhengige av hvem informantene opplever som de signifikante andre innenfor ulike festivalsettinger. Jeg ønsker å undersøke på hvilke måter dette gjør seg gjeldende. Informant 7 kunne fortelle følgende:

- *" Jeg og mamma var jo storfan av Åge under hele oppveksten min, så det blir noe annet. Jeg kan vel ikke påstå at jeg liker han så altfor godt nå, men det er jo mimring da med en sånn konsert.. det bringer tilbake minnene.(...) Trønderen i en (..) Det blir stas på en annen måte, og det er vel ikke altfor ofte jeg er på festivalkonsert med mamma og kjenner til de samme sangene akkurat."*
- *" Tror du det hadde vært aktuelt å dra på Sommerfestivalen i Selbu for å se på Åge Aleksandersen hvis du bare hadde dratt med venninnene dine, for eksempel ?"*
- *" Jeg tror nok ikke akkurat at Selbu hadde vært plassen å dra med de musikkinteresserte venninnene mine, akkurat. Det er vel ingen av de jeg kommer på som liker Åge heller, så..nei, det tror jeg ikke hadde funka helt, altså. (..) Det er vel like greit at de kan få se at jeg ikke bare hører på trønder-rock, men faktisk er altetende. "*

Informanten forklarer at hun og hennes mor over en lang tid var vært fan av Åge Aleksandersen. Det beskrives som "noe annet" som er "stas på en annen måte" når de to besøker Sommerfestivalen i Selbu for å bivåne en Åge-konsert. Til tross for at Selbu ikke er "plassen å dra" med informantens "musikkinteresserte venninner" og at informanten ikke liker Åge Aleksandersen "så altfor godt nå", uttrykker hun en glede over å oppsøke konserten og ha kjennskap til "de samme sangene" som moren.

Informantens relasjon til Åge Aleksandersen og Sommerfestivalen i Selbu som sådan, ser ut til å være forbundet med hvem hun omgås med. Hun framhever at hun verken ønsker å oppsøke artisten ("ingen av de jeg kommer på som liker Åge") eller festivalen ("Jeg tror nok ikke akkurat at Selbu hadde vært plassen å dra med de musikkinteresserte venninnene mine, akkurat ") med sine venninner, men at de tvert imot viktige som et element av felles mening for samholdet til sin mor. Å vise at hun har kjennskap til de samme sangene og fremdeles verdsetter de slik hun gjorde under oppveksten, synes dessuten å være viktig overfor seg selv. Fra DeNoras (2000) perspektiv, vil det å

oppsøke en artist man var "storfan av under hele oppveksten" som "bringer tilbake minnene" underbygge en forståelse av hvem informanten er. Betegnelsen "trønderen i en" kan vitne om at dette også innebærer en opplevelse av lokal tilhørighet, uten at dette utdypes nærmere. De gjengitte sitatene tyder på at konsertmusikken er viktig i et biografisk minnearbeid, som forsterker informantens oppfattelse av hvem hun er og hvordan hun har blitt sånn (jf. DeNora 2000).

Informantens øvrige uttalelser tyder imidlertid på at dette ikke er helt entydig. Hun betegner et Selbufestival-besøk som noe som "ikke hadde funka helt" i samvær med sine venninner. Det kan videre virke som hun ikke er opptatt av å signalisere "trønderen i seg" blant disse, i hvert fall ikke en som "bare hører på trønder-rock". Formuleringen "de kan få se at (egen utheving) ", tyder på at det tvert imot er viktig å signalisere at hun er en person som er "altetende." Følgelig virker det som andre musikkfestivaler, som har et større spenn hva gjelder sjanger, er gunstigere for å iscenesette seg selv som en som omfavner mye forskjellig musikk (jf. det å være "altetende"). Å vise venninnene at hun har kjennskap til en rekke artister som opererer innenfor ulike sjangre, kan oppfattes som en gunstig form for selvpresentasjon. Informanten får dermed gode forutsetninger for å tilegne seg feltspesifikk kulturell kapital, da det å ha en bred og utvidet kjennskap til forskjellige typer musikk tillegges en verdi (jf. Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008; Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013). Vedkommende besøkte Olavsfestdagene i Trondheim i sommer, hvis fokus på sjangermangfold (jf. tidligere gjengitte uttalelser fra festivalens pressetallsman i kap. 1) gjør det enklere å la venninnene "få se" hennes utvidede musikkpreferanser. Da er det ikke lenger gunstig å være på lag med Selbu og Åge Aleksandersen, men gunstigere å oppsøke en festivalarena hvor informanten har bedre forutsetninger for å signalisere mangsidighet hva gjelder musikksmak. Informant 5 fortalte følgende:

"Jeg har jo vært på festivaler sammen med venner med musikk og band som ikke er bra i det hele tatt...som er middelmådig eller helt forferdelig, men opplevelsen har jo vært like underholdende uansett..bare du tar det for hva det er. Det er jeg nok ganske flink til(..) De fleste av de nærmeste vennene mine vet nesten ingenting om musikk, men det gjør ingenting. Vi har dratt på de[musikk] festivalene i mange år (..) Da samles den faste gjengen igjen. Det er like artig hver gang...nesten blitt en tradisjon som vi setter veldig stor pris på og som jeg setter veldig høyt. (..) Men jeg føler jo helt klart at det egentlig er mer meg å dra på en festival med jevnt over bra artister som jeg faktisk vil se, som nå sist. [på Pstereo]"

Informanten forteller at han over flere år har dratt på musikkfestivaler med sine nærmeste venner. Han understreker at det ikke gjør noe at disse vennene "vet nesten ingenting om musikk", men at det

like fullt er moro å dra med de. Informanten poengterer at det har vært "like underholdende" å oppsøke festivaler med musikk han ikke er videre begeistret for, men også at det er mer "[han]" å dra på festivaler med artister han anser som gode og som han selv har lyst til å oppleve.

Informantens formulering "den faste gjengen" som "samles", tyder på at musikkfestivaler over en lengre periode ("mange år") har fungert som en viktig arena for å forene gode venner, da dette "nesten [har] blitt en tradisjon" som alle verdsetter høyt. Hans egne musikkpreferanser (jf. vurdering av "middelmådig eller helt forferdelig musikk") suspenderes dermed til fordel for festivaler "som er like underholdende uansett". Følgelig fremstilles det som om festivalarenaen som stemningsskaper overgår egne smakspreferanser, når formålet er å forene gode venner. Det er på denne arenaen "den faste gjengen" får anledning til å samles igjen, og festivalene betegnes som "underholdende uansett" og "artig hver gang". Denne underbyggelsen av musikkfestivaler som en sikker vinner hva gjelder valg av destinasjon, vitner om at festivalen ikke anses som en sommerlig unntakstilstand, men snarere som en betydningsfull arena for å samle og forsterke opplevelsen av tilhørighet til det som tidligere var en "fast" gjeng. På dette viset bidrar disse anledningene til å opprettholde en følelse av gruppeidentitet, men også som en måte å kommunisere overfor seg selv at vedkommende fremdeles setter opplevelsene og tilhørigheten "svært høyt", på tross av motstridende musikkpreferanser.

Vedkommendes øvrige uttalelser tyder imidlertid på at bildet hva gjelder hans selvkommunikasjonsprosess er mer nyansert. Tross at han verdsetter festivalopplevelsene i samvær med sine venner, understreker han at det "egentlig" er "mer [han]" å oppsøke festivaler med "jevnt over bra artister" han "faktisk vil se". Det er interessant at ytterligere en informant formulerer seg med en hensikt om å uttrykke hvem vedkommende "egentlig" er. Dette tyder på at vedkommendes selvidentitet, og den biografiske historien han forteller om seg selv (jf. Giddens 1991), i større grad samsvarer med oppfatningen om en person som oppsøker festivaler på grunnlag av musikkpreferanser. Tross informantens egen rangering ('mer meg'), er det nærliggende å relatere hele den gjengitte uttalelsen til Giddens (1991) poeng om å beherske ulike sider ved tilsynelatende ulike sosiale kontekster. Selv om ulike musikkfestivalsettinger ikke er et utpreget kontrasterende eksempel i så måte, tyder sitateksemplene på at informanten selv opplever det som forskjellig å dra på musikkfestival for å oppsøke band man liker, kontra å "ta det for hva det er" på en annen og likevel kose seg med venner. Informanten anser seg selv som "å være ganske flink" til dette. Å evne å nyte musikkfestivaler med gamle kamerater "uansett", tross de tidvis "forferdelige" artistene som ikke harmonerer med oppfattelsen av hans "egentlige" jeg og likevel verdsette det, kan sees i sammenheng med det Giddens (1991) anser som å sjonglere identiteter uten at det strider mot den forenende biografiske narrativen vedkommende tilegner seg selv. Det kan også oppfattes som et eksempel på informantens

rollerepertoar (Goffman 1992). Disse to innfalsvinklene vil også være relevant å knytte til sitateksemplene fra den foregående informanten. Informantenes uttalelser vitner om at de sosiale aktørene, i tilknytning til ulike festivalbesøk, er med på å påvirke selv- og gruppeidentitetsprosesser på forskjellige måter. Informant 3 hadde følgende betraktninger i forbindelse med sitt musikkfestivalbesøk:

- *" Det skal jo ikke være sånn når man er på en festival at man går rundt og nærmest er bekymra for hva slags nye hippe band man bør se(...) Man blir jo kanskje litt påvirket av andre da, når for eksempel kompisene peker ut og vil se det ene sensasjonelt ukjente bandet etter det andre, så er jeg den eneste som er gira på Kaizers-konsert...da går man litt stillere i dørene.(..) Jeg er den som liker å se ting [konserter] som jeg har hørt før, det kan jeg innrømme. "*

- *"Ble det til at du likevel gikk og så de [Kaizers Orchestra] med noen andre da?"*

- *" Joda, jeg fikk jo sneket meg unna (latter). Det var jo så mange Kaizers-folk der, så det var ikke noe problem. Det var jo vel så mye liv i de, selv om de kanskje ikke akkurat er bestevennene mine, men jeg ble kjent med noen bra folk(..) Poenget var vel mer at det også kan være greit å være på en festival hvor man bare kan slappe av helt og se det man faktisk har lyst til å se da, men det er klart... det avhenger jo litt av selve festivalen (...) Hvordan den faktisk er, men også hvem man er sammen med."*

Informanten forteller om en Kaizers Orchestra-konsert han oppsøkte på Pstereo-festivalen. Han betegner det som at han måtte gå "litt stillere i dørene" for å velge denne konserten, i og med vennenes preferanse for "nye hippe band". Informanten poengterer at han blir lar seg affektere av dette, men understreker at "det ikke var noe problem" å bivåne konserten med andre mennesker, på tross av at disse "ikke akkurat er bestevennene [hans]."

Formuleringen "sensasjonelt ukjente band" lyder som et syrlig stikk mot det som kjennetegner den hippe formen for populærkultur, nemlig en søken etter det "nye" som enda ikke har rukket å bli omfavnet av en bredere masse (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008). Dette er myntet på informantens egne kompisar, da det er de som "peker ut" disse bandene. Der hvor det kunne være mest nærliggende å regne kompisene som en utpreget inngruppe (Tajfel 1978 i Macdonald m.fl. 2002), fremstiller informanten det ikke kun er besnærende å være sammen med de i en festivalsetting. Han er "nærmest litt bekymra" når det gjelder vennenes smaksdommer. Dette er i overensstemmelse med det Giddens (1991) beskriver som kjennetegnende for senmoderne liv, ved at mange settinger påtvinger individet til å foreta mangfoldige valg, som igjen innebærer en

mulighet for å mislykkes eller trå feil. Informantens uttalelser vitner om av å velge spesifikke artister på en musikkfestival kan være krevende når kulturuttrykk sorteres og rangeres. Da erkjenner han at "man blir jo kanskje litt påvirket av det". En avslappende festivalopplevelse blir, paradoksalt nok, verre når han omgås med disse kompisene. Informantens uttalelser tyder på at han, fra Meads (1934) og Cooleys (1902 i Ritzer 2008) ståsted, også bedømmer seg selv ut ifra kompisenes betraktninger. Han "sniker seg unna", "er bekymra" og "innrømme[r]" derfor at han liker konserter med sanger han gjenkjenner. Knytter man dette opp mot hans selvkommunikasjonsprosess (Danielsen 2006), virker det som om kompisenes tilbakemeldinger bidrar til informantens kategorisering av seg selv "som den" som omfavner kjente artister. Da spiller det mindre rolle at Kaizers Orchestra, på tross av en økt kommersiell suksess de siste årene, ikke er allment akseptert som et kommersialisert band, så lenge informanten forholder seg til verdien kompisene tillegger bandet på den måten han selv uttrykker.

Da synes det heller mer komfortabelt å oppsøke Kaizer Orchestra-konserten med noen andre. Informantens "Kaizers-folk"- betegnelse er verdt å trekke fram i den forbindelse. Ordvalget henviser til publikummere som drar på konsert med bandet, men kan dessuten ha en utvidet betydning, fanbasens rykte som særlig hengivne tatt i betraktning. "Kaizers-folk" kan dermed tillegges en ytterligere funksjon som inngruppe (Tajfel 1978 i Macdonald m.fl. 2002) hos informanten, som en del av en stor og tydelig definert fan-base med "vel så mye liv" som sine egne kompisar. Informanten definerer seg (og blir definert) bort fra kompisenes smaksdommer, men opplever tvert imot en felles tilknytning til i utgangspunktet ukjente mennesker som følge av felles musikk-preferanser ("men jeg ble kjent med noen bra folk"). Festivalens sosiale liv (Hammer 2007) blir dermed av betydning. Dette trenger ikke å være et resultat av en bevisst strategi, men er likevel – slik informantens uttalelser tyder på – noe som inntreffer under festivalkonserten. Å kommunisere tilhørighet til disse kan dermed fungere som en inngang til et større symbolsk verdifelleskap, slik Ruud (1997) omtaler som en av musikkens funksjoner innenfor det sosiale rommet. Den samme informanten fortalte om et annet opphold på Sommerfestivalen i Selbu, som han hadde tilbrakt sammen med andre følgesvenner:

- "Jeg synes jo den festivalen er vel så gøy som noen av de andre jeg har vært på. Der slipper du hvertfall å ta hensyn til hva som er hipt av antrekk og ny musikk og sånt, det kan man like. (...) Ja...så var det jo faktisk jeg som ble musikkeksperten, og det var jo ikke akkurat dumt heller da! Ikk...

- "Kan du...unnskyld at jeg avbrøt deg nå, men kunne du kanskje forklart litt hva du legger i "musikkekspert?"

- " Nei. det var vel å ta i litt det, men det var hvertfall bare jeg som kunne si litt om de artistene som kanskje ikke var superkjente der. Det var kjekt å ha den rollen også da, en som har litt peiling og som kan bestemme hva vi skal se."

Her uttrykker informanten at det er "vel så gøy" å være på Sommerfestivalen i Selbu som på andre festivaler. Informanten fremhever at man der "slipper å ta hensyn til hva som er hipt av antrekk og ny musikk", og gir uttrykk for at dette er noe han setter pris på. Videre gjør han et poeng av at han, i motsetning til forrige sitateksempel, er "musikkexperten" i denne settingen med disse vennene, selv om han modererer uttalelsen noe og presiserer at dette innebærer "å si litt om artistene som kanskje ikke var superkjente der".

Informantens tillegger det å ha det moro større verdi enn det å bli sett ("hva som er hipt av antrekk") eller å oppdage "ny musikk" når han er på musikkfestival. Dette er i tråd med en folkelige forståelsesform (jf. Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl. 2008). Tilskrivningen av seg selv som "musikkexperten" i denne konteksten, om enn moderert noe senere, innbyr imidlertid til en mer sammensatt tolkning. Informanten uttrykker at man slipper å være oppdatert på ny musikk når en besøker Sommerfestivalen i Selbu, men gjør et poeng ut av at det er kjekt å være den som "har litt peiling" og attpåtil kan "være med å bestemme hva [kompisene] skal se". Informanten betegner seg selv som han som inntar "den rollen", hvilket gjør det svært nærliggende å relatere dette til Goffmans (1992) teser om rolletagning. Informantens smakspreferanser, som kan ansees som en type surrogat når vedkommende inntar "ekspert"- rollen (Goffman 1992), bli benyttet intensjonelt i denne konteksten. Der hvor det å omfavne Kaizers Orchestra i foregående sitateksempel vitnet om en underlegenhet sett i lys av kameratenes smaksdommer, blir musikkkompetansen snarere et middel som gir informanten en definisjonsmakt i denne sosiale settingen. Informanten oppfattes der som en som har "litt peiling" og derfor kan være med på å bestemme hvilke artister vennegjengen skal oppsøke. Dette beskrives som "ikke akkurat dumt". Selv om informanten fremhever at festivalopplevelsen på Selbu er ensbetydende med lek og moro, fritatt for forventninger knyttet til mote og musikkpreferanser, både evner og nyter han å innta rollen som en musikkexpert. Det vil nok være tendensiøst å tolke informanten som at festivalbesøket i Selbu dermed er en bevisst handling for å kunne innta denne rollen, og følgelig framstille seg selv på en gunstig måte overfor disse vennene. Informantens gjengivelse av to ulike festivalopplevelsene er likevel illustrerende for hvordan opplevelsen av signifikante andre er med på å påvirke atferden. Dette kan dermed også ha innvirkning på informantens identitetsprosess. Ved å anse identitet som en pågående historie vedkommende forteller om seg selv (jf. Giddens 1991), vil de signifikante andres tilbakemeldinger (Mead 1934; Cooley 1902 i Ritzer 2008) kunne påvirke informantens selvidentitet (Giddens 1991)

og selvkommunikasjonsprosess (Danielsen 2006). Informantens uttalelser i tilknytning til den ene festivalsettingen, hvor han "går stille i dørene" blant snobbete kompiser, ser ut til å understøtte synet på seg selv som en person som omfavner det "kjente" og folkelige. Dette står i kontrast til det informantene forteller fra Sommerfestivalen i Selbu, hvor han tvert imot ansees og anser seg selv som en "ekspert", da musikkpreferansene og kunnskapen hans tilkjennes en helt annen verdi. Følgelig både tillegges og inntar informantene ulike roller (Goffman 1992). Dette vitner om at det ikke er likefremt å påvise hvordan musikkfestivalopplevelser influerer vedkommendes identitetsoppfatning, da han opplever disse som vidt forskjellige.

I den fjerde delproblemstillingen har jeg belyst hvordan informantenes opplevelse av signifikante andre er med på å påvirke informantenes opplevelse av ulike festivalsettinger. Det har blitt hevdet at dette også får innvirkning for deres rolletagning og identitetsprosesser. Å besøke sommerfestivalen i Selbu med sin mor for å gjenoppleve minner, ved å ta i bruk en Åge Aleksandersen-konsert for å signalisere at informantene gjenkjenner og fremdeles verdsetter de samme låtene som under oppveksten, har blitt tolket som en del av en selvkommunikasjonsprosess. Dette "bringer tilbake minner" og evner på denne måten å forene fortid og nåtid i informantens pågående fortelling om hvem hun er og har vært. En slik identitetsfortelling fremstår ikke like entydig når informantene gir uttrykk for at artistene ikke lengre verdsettes på samme måte, ei heller at det "hadde funka" å besøke verken artistene eller festival med sine musikkinteresserte venninner. Da fremstilles det som om "trønderen" i henne suspenderes til fordel for å "la [venninnene] se" at hun har en bred musikksmak. Olavsfestdagene i Trondheim fremstår som et mer egnet valg av festival når hun er blant disse. En annen informant har uttrykt at han ikke evner "å slappe av helt" når han er på musikkfestival med kamerater som feller en smaksdom, men føler en større tilhørighet til "Kaizers-folk" når vedkommende oppsøker disse menneskene på konsert. På en annen side blir han ansett som en med "peiling" på musikk blant andre kamerater på Sommerfestivalen i Selbu, hvilket innebærer en definisjonsmakt over hvilke konserter de bør oppsøke på festivalen. Dette tilsier at vedkommende inntar ulike roller (Goffman 1992) og at hans identitetsprosess, enten dette innebærer en refleksiv forståelse av seg selv (jf. Giddens 1991) eller preges av andre aktørers tilbakemeldinger (jf. Meads (1934) og Cooleys (1902 i Ritzer 2008) forståelse), er kontekstavhengig og påvirket av ulike signifikante andre (Mead 1934).

Kapittel 5 Avslutning

I denne studien har jeg undersøkt hvordan musikkfestivaler inngår i et identitetsprosjekt for unge voksne. Jeg har intervjuet sju informanter for å kunne gjøre rede for dette temaet. Jeg har i den forbindelse benyttet ulike teoretiske innfallsvinkler og tidligere forskning for mer inngående å kunne belyse hvordan dette gjøres. Disse ulike forståelsesrammene har blitt benyttet og referert til om hverandre i analysen. Jeg anser det av den grunn som relevant å redegjøre for hvordan disse forståelsene skiller seg fra hverandre. Ambisjonen i det følgende er dermed å peke på forskjeller mellom de, for deretter å knytte forståelsesrammene til hva som har blitt belyst i denne studien. Deretter vil jeg oppsummere undersøkelsens funn, før jeg avslutningsvis vil komme med forslag til fremtidig forskning som kan utforske sider ved dens tematikk videre.

5.1 Utvidet teoretisk diskusjon

Giddens tese om selvets refleksivitet har blitt omtalt et antall ganger i undersøkelsen. I følge Giddens (1991) er dreiningen mot refleksivitet på et individuelt nivå tett sammenvevd med hans samtidsforståelse. Giddens (1991) hevder at refleksivitet på et institusjonelt nivå skjer gjennom en stadig endring og revisjon som følge av ny eller økt kunnskap. Dette bidrar dessuten til endringer på det individuelle planet, ved at den enkelte ikke lenger kan lene seg til tradisjoner eller fastlåste posisjoner i samfunnet, men heller blir tvunget til å "skape" en identitet i et enormt mangfold av muligheter. Å opprettholde en enhet i sin identitetsforståelse er avgjørende, men hos Giddens (1991) vil en sammenheng bare kunne skapes gjennom biografiske fortellinger, ved at den enkelte lager en fortelling om seg selv. En lesning av "*Modernity and Self-Identity*" (1991) gjør det vanskelig å bli helt klok på om den refleksive delen av selvet faktisk er ment som en overordnet identitetsteori hos Giddens. Det fremstår uansett som klarere at han ikke er opptatt av øvrige sider ved identitet, eller en slags "kjerne", som ikke har en refleksiv kapasitet. Interesseområdet er at senmoderne samfunn har sørget for en dreining fra et mer praktisk og ubevisst nivå, til et utpreget refleksivt i tilknytning til identitet. Giddens (1991) understreker at selvet og ens handlinger er gjenstand for stadig reflektering i dagens senmoderne samfunn, og i følge Giddens han er det kun gjennom å fokusere på dette at man kan tilnærme seg den enkeltes identitet og identitetsbegrepet som sådan.

Sitateksempler gjengitt i denne undersøkelsen bærer preg av refleksivitet hos informantene, ved at de er bevisste om hvordan de opplever seg selv og sin person. Formuleringer av typen "egentlig ikke helt *meg*", "jeg er et følelsesmenneske (...).nesten *alltid* vært sånn", "jeg har *alltid* likt

rockeband som gir blanke", "det *kler* meg" (alle egne uthevninger), vitner om reflekteringer med basis i den enkeltes biografisk fortelling. Informantene har med dette, fra et giddensk (1991) ståsted, en oppfatning av seg selv som springer ut i fra den enkeltes pågående fortelling. Et av formålene med denne studien har vært å belyse hvordan musikkfestivalbesøk er med på å bygge opp under en slik selvforståelse. Danielsens (2006) selvkommunikasjonsbegrep har blitt benyttet i den forbindelse. Informanter som besøker festivalkonserter med basis at de er følelsesmennesker, alltid har likt opprørske rockeband, hørt på visste artister hele livet og "elska det i mange år" og "er en sånn", fungerer som eksempler på at informantene uttrykker en forståelse av sin identitet i form av et minnearbeid og en biografisk fortelling.

Hos Goffman (1992) er ikke konseptet om refleksivitet viet interesse. En persons rollerepertoar er interesseområdet, framfor forståelsen eller definisjonen av vedkommendes identitet, Goffmans (1992) fokus er at mennesker til stadighet spiller ulike roller, alt etter hvordan situasjonen, kulissene og de som overværer forestillingen er med på å legge opp til det. Samhandling og de relasjonelle aspekter er det primære, og den sosiale identiteten betraktes som noe sosialt konstruert og noe som utgjøres av individets rollerepertoar. Å tilnære seg identitetsbegrepet med basis i en senmoderne samtidsforståelse, som legger føringer på den enkelte til å forme sin egen narrativ (slik Giddens (1991) gjør), er underordnet det å analysere aktørens atferd (Goffman 1992).

Studiens sitateksempler kan tyde på at de unge voksne inntar roller når de er på musikkfestivaler. Informanten som selv utalte at det var "kjekt å ha den rollen" som en med musikkkompetanse, fungerer som det mest opplagte eksempelet på dette. Det samme gjelder vedkommende som uttalte at "jeg er han" som var moromannen i den aktuelle festivalsettingen med sine kompiser, og som skulle sørge for at de ble kjent med nye mennesker. Videre har særlig analysen av delproblemstilling 4 påvist at unge voksne kan innta *ulike* roller i ulike festivalsettinger på grunnlag av oppfattelsen av signifikante andre. På Sommerfestivalen i Selbu kan man nyte Åge Aleksandersen-konserten og mimre med sin mor ved å vise at begge kjenner til de samme sangene, mens dette ikke hadde "funka" helt med sine musikkinteresserte venninner, hvor det er viktigere å innta rollen som "altetende" og vise at man har et bredt kunnskapsnivå når det kommer til musikk. Dette er ett eksempel på noe Goffman (2002) ville ha betegnet som ulik rolletagning, mens Giddens (1991) nok ville ha ansett det som å sjonglere identiteter uten at det går på bekostning av informantens forenende biografiske fortelling.

George Herbert Mead og tradisjonen han utgikk fra, skiller seg fra disse teoretikerne på en del punkter. Et premiss hos Mead (1934) og hans forståelse av identitet, er at selvet er noe som langt på

vei skapes på grunnlag av andres reaksjoner. Dette er annerledes enn Giddens' (1991) ståsted. Ifølge Giddens (1991) underkjennes ikke andre aktørers påvirkning på den enkeltes identitet, men dette innebærer ikke at selvidentitet har sitt grunnlag i og formes med henblikk på andres tilbakemeldinger. Giddens (1991) regner den enkeltes biografiske fortelling som konstituerende for vedkommende identitet. En person med en stabil opplevelse av sin egen selvidentitet, vil kunne oppleve en biografisk kontinuitet som vedkommende evner å uttrykke overfor seg selv og andre. Mead (1934) er av en annen oppfatning. I følge han er det sosiale selvet koblet til evnen til å vurdere seg selv som objekt fra generaliserte andres eller andre aktører i et fellesskap. Dette er i samsvar med Cooleys (1902 i Ritzer 2008) speilbilde-teori, der ens selvoppfatning er likt et speilbilde hvor man ser seg i andre menneskers bevissthet. Det kan argumenteres for at dette også hos Mead (1934) innebærer refleksivitet. Dette i form av at flyktige selvbilder som oppstår i mangfoldet av interaksjonssituasjoner blir generalisert, og over tid krystallisert til noe som ligner en stabil selvoppfatning. Mead (1934) vektlegger at selvet er noe som skapes gjennom sosiale relasjoner, i form av "meg'et", men er også av den oppfatning at den aktive og impulse delen av selvet, "jeg'et", utgjør en persons identitet. I følge Mead (1934) får skillet mellom "jeg'et" og "meg'et" frem en dobbelhet i selvet, hvor "jeg'et" som subjekt evner å reflektere over "meg'et" som objekt. Han fremhever, i motsetning til Giddens (1991) og Goffman (1992) at den enkelte erverver en stabil "kjerne"identitet med substans, men også at denne formes i møte med kultur, samfunn og omgang med andre aktører (Mead 1934).

Goffmans (1992) teateranalogier kan tolkes som å være en videreutvikling av noen av Meads (1934) teser. Goffman legger hovedvekt på "meg'et", slik Mead omtaler det, ved å fokusere på en persons rolletagning og inntryksstyring i møte med andre aktører. "Jeg'et"-perspektivet vies liten interesse i *Vårt rollespill til Daglig* (1992). Fra et symbolskinteraksjonistisk ståsted (Macdonald m.fl. 2002; Charon 2004) vil imidlertid "jeg'et" og den konkrete situasjonen, i sammenheng med det som regnes for å være signifikante symboler i den gitte settingen, tillegges mest interesse. *Mind, self and society* (1991) vitner ikke om at Giddens, i motsetning til Mead (1934) beskjeftiger seg med et markert skille av en sosialisert og en usosialisert del av selvet. Giddens (1991) anser selvet for å være grunnlagt i både den enkeltes psykologi og sosialisering, og at det således ikke er en refleksjon av andres bevissthet. Dette innebærer at selvet ikke er sosialt definert slik Mead (1934) forfekter, men snarere er en konstruksjon som blir skapt i møte mellom andre aktører (Giddens 1991). Essensen hos Mead (1934) er altså at selvet skapes gjennom andre menneskers reaksjoner, mens det i følge Giddens (1991) skapes og gjenskapes ved hjelp av biografiske fortellinger.

Denne studien har ikke hatt som ambisjon å ta stilling til hvorvidt selvet faktisk skapes gjennom

informantenes sosiale relasjoner og andres tilbakemeldinger. Sitateksemplene har imidlertid båret preg av at informantene har vært opptatt av å *vis*e andre aktører noe i kraft av sine valg på musikkfestivalene. Dette spesifikke ordet har blitt benyttet opptil flere ganger hos forskjellige informanter, enten dette har omhandlet å være mer utagerende enn vanlig, overnatte i telt, ha inngående kjennskap til musikk, eller tvert imot å prioritere festligheter framfor å tilegne seg denne kunnskapen. Andre eksempler har vitnet om at informantene er særlig bevisst andre tilbakemeldinger, og at de har tilpasset sin atferd og sine roller (jf. Goffman 1992) deretter. Dette har særlig blitt påvist i analysen av delproblemstilling 4, hvor opplevelsen av signifikante andre har blitt tolket som vesentlig for denne atferden.

Pierre Bourdieus teser innebærer et annerledes ståsted. Der hvor eksempelvis Giddens (1991) tilnærming til identitet er noe som rasjonelle aktører selv kan påvirke og forme til en biografisk fortelling (riktignok som en følge av senmoderne strukturelle endringer og føringer), harmonerer ikke et slikt premiss med Bourdieus samfunnsforståelse. Dette kommer særlig godt til syne i form av hans *habitus*-begrep. Dette begrepet har ikke blitt omtalt tidligere i denne undersøkelsen, da det ikke har blitt ansett som relevant for å belyse studiens tematikk. Jeg anser det imidlertid som nødvendig å utdype det nærmere, samt å knytte det opp mot andre aspekter ved hans sosiologi, for å kunne begi meg ut på en *identitets*- og *smaks*- diskusjon med Bourdieu som referansepunkt.

Bourdieu benyttet seg av habitusbegrepet for å overskride et skille mellom aktør og struktur. I følge Bourdieu (1995) er habitus en internalisering av eksterne strukturer hos enkeltindividet. Han anser det som et sosialt konstruert system av disposisjoner mennesket har fått i kraft av sosialiseringen til sin posisjon i et bestemt sosialt felt. Bourdieu (1995) argumenterer for at den enkelte har kroppsliggjorte disposisjoner og handlings- tilbøyeligheter som er tett knyttet opp til miljøet man har vokst opp og levd i. I følge Bourdieu (1995) gjør dette seg gjeldende i form av to interagerende prosesser. Det ene er individets tilegnelse av kunnskap som gjør det i stand til å handle meningsfullt, som kan betegnes som en internalisering av objektive strukturer. Det andre består i individets praksis og omsetting av kunnskapen til handling, som kan betegnes som en eksternalisering av internaliserte strukturer, eller en utøvelse av ulike disposisjoner som ligger i ens habitus. Hos Bourdieu (1995) innebærer dette en oppfatning av atferd som mer kompleks enn noe som utelukkende er forankret i refleksjon eller rasjonalitet. Habitus fungerer som en praktisk sans som ansporer til handling, ved å sette mennesker i stand til å opptre på et meningsfullt vis. Denne praktiske bevisstheten er ikke identisk over alt, men varierer ut i fra konteksten og hvor den dannes. I følge Bourdieu (1995) reflekterer også habitus hver og ens posisjon innenfor klassestrukturen. Han anser det - i motsetning til for eksempel en Marxistisk forståelse av begrepet, som bygger på en

oppfattelse av klasser som noe reelt som bestemmes ut ifra genererende prinsipper - som mer hensiktsmessig å betegne og klassestrukturen som sosiale rom. Sfærene innenfor disse sosiale rommene, de sosiale feltene, har blitt omtalt nærmere tidligere i undersøkelsen. Bourdieu (1995) anser disse som et klassesamfunn i miniatyr, hvilket er sentralt for hans overordnede syn på maktforhold. I følge Bourdieu (1995) behøver ikke makt nødvendigvis å begrense seg til ordnede former som er aktivt godtatt hos befolkningen, men er i vel så stor grad utematisert, som noe som forekommer naturlig. Et av hans hovedanliggender i *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften* (1995), blir dermed å påvise hvordan klasseforhold naturlig gjøres og blir gjort usynlige, ved at det fremstår som tilsynelatende trivielle forskjeller i smak.

Hensikten med en såpass inngående gjennomgang av Bourdieus sosiologi, er å tydeliggjøre at omgangen med og definisjonen av identitetsbegrepet fortøner seg annerledes med han som holdepunkt. Der hvor altså Giddens (1991) anser identitet som noe den enkelte selv står fritt til å forme gjennom en pågående biografisk fortelling om seg selv, er dette i konflikt med en bourdiansk tilnærming. Ens identitet kan fra hans ståsted ikke fristilles fra ens habitus. I følge Bourdieu (1995) vil systematiserte forskjeller mellom folk i ulike klasser påvirke handlinger og tankesett, og er derfor vesentlig for å kunne tilnærme seg hvem den enkelte "er". *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften* (1995) tyder dessuten på at identitet, i motsetning til habitus, ikke en gang er et relevant analytisk begrep hos Bourdieu. Han vier ikke begrepet noen særlig oppmerksomhet i denne boken. Dette samsvarer med hans kritikk om at for mange teoretiske forståelsesrammer vier atferd som foregår på et kognitivt nivå for stor betydning (Bourdieu 1995). Hans habitus-begrep betegner i stedet en dyptliggende og i stor grad ubevisst tenke- og væremåte, som viser at man er sosialt konstruert nærmest helt i ens innerste.

Dette gjenspeiler også Bourdieus (1995) syn på smak. Idealer og handlingsdisposisjoner som ligger nedfelt i ens habitus kan plasseres inn i et smakshierarki (Bourdieu 1995). Dette innebærer at fraksjoner fra overklassen, for eksempel en avant garde-kunstner som er rik på kulturell kapital, vil ha høyere sosial status enn en person fra lavere samfunnslags habitus. Denne personen vil dermed få en fordel i et antall sosiale situasjoner, da vedkommende er bedre rustet til å fremstå på en måte som er i takt med hva som er kulturelt definert som et raffinert ideal for kunst og musikk. Noen typer kultur tilkjennes dermed mer kulturell kapital enn andre (Bourdieu 1995). Et poeng hos Hjelseth og Storstad (2008 i Villa m.fl. 2008 ; 2013 i Tjora 2013), slik det tidligere har blitt nevnt, er at sosiale konstruksjoner skaper kulturelle smakshierarkier også innad i populærkulturen. Bourdieu (1995) fremhever elite- og den folkelige kulturen for å påvise kulturelle hierarkier. De hevder også at Bourdieu-inspirerte tilnærminger har en tendens til å undervurdere fortolkninger av

populærkultur, blant annet den kritisk-distanserte innstillingen (Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora m.fl. 2013: 32). Dette bidrar til å skape og opprettholde forståelsen av hva som er hipt og harry (Hjelseth og Storstad 2008 i Villa m.fl.2008), eller gir mest *cred* (Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013: 33), og følgelig alternative smakshierarkier innenfor den brede populærkulturen. Dette er utgangspunktet for at omgangen med dens uttrykksformer bidrar til å etablere distinksjoner.

Følgelig har denne dimensjonen av Bourdieus sosiologi vært av interesse for denne studien, framfor hans syn på *identitet*. Informantenes avstadsmarkering i denne undersøkelsen har vitnet om distinksjon, ved å definere seg vekk fra *andres* smak. Dette har særlig gjort seg gjeldende ved å betegne menneskene man markerer avstand overfor som *de* ("de liksomtrendye", "de folka", "de kan du få billig av meg" er alle eksempler på dette). Hjelseths og Storstads (2013 i Tjora 2013) poeng om det hippe og harrye som gir ulik *cred* har vært sentralt i så henseende. Den påviste avstadsmarkeringen blant informantene i denne studien har på ulike måter båret preg av enten å definere seg bort fra opplevd snobberi, eller å markere avstand mot kulturuttrykk (og aktører som omfavner disse) som oppleves som å ha mindre verdi i kraft av å ha mindre *cred*. Sistnevnte punkt har blitt tolket som at informantene omfavner noe som tilkjennes kulturell (Bourdieu 1995) eller subkulturell (1996 i Hjelseth og Storstad i Tjora m.fl. 2013) kapital, når de samtidig signaliserer sin kjennskap til slike kredible kulturuttrykk.

Bourdieu (1995) tilnærming til *distinksjon* er at den legitime kulturen fungerer distingverende for personer i de øvre sosiale lag. Kulturell smak og praksis bidrar til å opprettholde sosiale hierarkier, hvor de fra høyest klasseposisjoner kommer best ut av det hva gjelder prestisje og anerkjennelse. I følge Bourdieu (1995) behøver ikke dette være intensjonelt. Den legitime kulturen fungerer distingverende for de fra øvre sosiale lag i kraft av at de behersker den. Distinksjoner fungerer dermed også uten å være tilsiktet, ved at de like fullt fungerer ekskluderte for mennesker fra lavere samfunnslag med lav kapital, da disse *ikke* behersker denne, men heller omfavner kultur som anses som laverestående. I denne studien har den påviste distingveringen og avstadsmarkeringen snarere vært eksplisitt. Informantene har med dette definert seg bort fra andre aktører og deres smak. Jeg har ikke hatt noen interesse av å analysere ulike klassefraksjoner og hvordan disse opprettholdes. Følgelig har betegnelsen og bruken av ordet *distingvering* omhandlet noe annet enn hva som kan hevdes å være Bourdieus (1995) hovedbeskjeftigelse. Bourdieus (1995) syn på makt og makt-hierarkier har heller ikke vært et interesseområde. Undersøkelsen har imidlertid vist at kjennskap til populærmusikk (og følgelig høy subkulturell kapital) i noen tilfeller har gitt informantene *definisjonsmakt*. Informantene har gitt uttrykk for at denne kunnskapen har gitt de anledning til å bestemme hvilke konserter som bør oppsøkes på festivalen og dessuten være en sentral stemme for

valget av selve musikkfestvalen.

Fra et symbolskinteraksjonistisk ståsted (Charon 2004), kan musikksmak sees i sammenheng med at aktøren er bevisst andre aktørers forventning til preferanser og framtoning. Sosiale strukturers føringer på aktørers smak, slik tilfellet også er hos Goffman (1992), er dermed tilstede gjennom aktørenes bevissthet om normer og forventinger. Bourdieus (1995) syn på strukturenes innvirkning er at habituser oppstår i relasjon til ens posisjon i strukturen. De bevisste handlingene er et resultat av ens disposisjoner i habitus. I Goffmans (1992) dramaturgiske tilnærming er det i stedet opp til den enkelte å spille den rollen man vil at andre skal oppfatte en selv som. Det tidligere gjengitte eksempelet om informantene som signaliserer at hun er Åge-fan i samvær med sin mor, for heller å innrette seg etter normen om å være "altetende" med sine musikkinteresserte venninner, kan tolkes som at vedkommende er bevisst andres preferanser og følgelig sin egen atferd innenfor det gitte handlingsrommet.

Undersøkelsen har i tillegg belyst hvordan opplevelsen av meningsfull symbolutveksling (jf. Charon 2004) har vært sentrale for informantenes iscenesettelse av seg selv og avstandsmarkering. En slitt regnjakke, å synge med til konsertmusikk, gå med t-skjorte av kredible rockeband, samt å overnatte i sitt eget telt på festivalcampen, er alle eksempler hvor informantene intensjonelt har benyttet seg av symboler for å signalisere noe. Dette fordi disse oppfattes som meningsfulle både for informantene og for mottakerne. Tajfels (1978 i Macdonald m.fl. 2002) beskrivelser av inn- og utgrupper har også blitt belyst. Informantenes tidligere nevnte kategorisering av *de*, har blitt ytterligere tydeliggjort ved uttalelser som viser til opplevelsen av *vi*. Informantene har ikke skjelt mellom sine og inngruppens meninger og preferanser i mange av de gjengitte sitateksemplene, men heller uttrykt det som at "vi" "blir en del av stemninga", "vil ha det artig" og omfavner den samme musikkjangeren.

Tia DeNoras (2000) fokuserer utelukkende på aktørers bruk av musikk, som hun hevder har en egen evne som et middel til å befeste ens selvidentitet i form av et emosjonelt og biografisk minnearbeid. I likhet med Giddens (1991) er også DeNora av den oppfatning at identitet er noe som oppstår og formes som følge av en pågående biografisk fortelling om seg selv. Hun fremhever, i motsetning til Giddens (1991), musikkens potensial som emosjonell sprengkraft i en slik prosess. DeNora (2000) vier imidlertid ingen interesse til strukturelle senmoderne endringer (jf. Giddens (1991), rolletakning (jf. Goffman 1992), kunnskap som omformes til internaliserte handlingsdisposisjoner (jf. Bourdieu 1995) eller Meads (1934) teser om "jeg", "meg" og selvet som gjenspeiler seg gjennom andres reaksjoner. Hennes innfalsvinkel er i overensstemmelse med det Ruud (1997) betegner som

musikkens personlige rom. Begge fremholder at musikk, i kraft av å betraktes som et nyansert språk for følelser, evner å røre noe ved "kjernen" i ens identitet. Hos DeNora(2000) er imidlertid et ytterlig sosiologisk poeng at dette kan ha en funksjon utover det å bevege ens innerste "selv", nemlig å affirmere noe ved ens egen selvidentitet. DeNora (2000) vektlegger bruken av musikk som en del av fortellingen om en selv, og hvordan man opplever seg selv for å være i lys av en pågående biografisk narrativ, som en overordnet identitetsforståelse. Følgelig kan det hevdes at DeNora (2000) er i samsvar med Ruuds (1997) personlige rom-tese, ved å vie oppmerksomhet til musikkens evne til å generere følelser, men at også hun i tillegg inntar en giddens (1991) forståelse hvor identitet forutsetter et refleksivt prosjekt ved hjelp av biografiske fortellinger.

Undersøkelsen har belyst at *festival*musikk bidrar til å affirmere informantenes selvidentitet og opplevelse av hvem de er (jf. bruken av Danielsens (2006) selvkommunikasjonsbegrep). Dette er i tråd med hva som tidligere har blitt nevnt i forbindelse med Giddens' (1991) forståelse av refleksivitet. I denne studien har festivalmusikken vært med på å kunne bygge opp under informantenes forståelse av seg selv som "følelsesmennesker", utpregede musikknytere, "altetende" eller noen som er utforskende og på leting etter det "nye".

5.2 Oppsummering av hovedfunn

5.2.1 Musikkfestivalen som arena for iscenesettelse av seg selv

Delproblemstilling 1: På hvilke måter benytter unge voksne musikkfestivalen som en arena for å iscenesette seg selv?

De omtalte musikkfestivalene i denne undersøkelsen fremstår som symboltunge arenaer for informantene. Festivalens status, sett i lys av de forskjellige kulturelle uttrykkene den tilbyr og den kulturelle kapitalen (Bourdieu 1995) disse tilkjennes, er nyttig å forholde seg til når intensjonen er å plassere seg selv i relasjon til bestemte kulturelle segmenter. Informantene kan ved hjelp av dette kommunisere overfor andre hvem de er og hvordan de ønsker å fremstå, ved å iscenesette seg selv. Dette kan relateres til Goffmans (1992) rolletakingstese. Fasade, stil og surrogater bidrar til å forsterke aktørens inntryksstyring ytterligere. En aktiv selvpresentasjon innebærer at man spiller ut et helt register av egenskaper for å framstille seg selv på en fordelaktig måte (Goffman 1992).

Det har blitt uttrykt at det *sier noe om en* dersom man velger å besøke Olavsfestdagene i Trondheim eller Sommerfestivalen på Selbu. At man ansees for å være "seriøs" dersom man oppsøker

førstnevnte festival framfor å "dra med spritflaska", vitner om at festivalvalget i seg selv er meningstungt for informantens selvpresentasjon. Det oppleves ikke som tilfeldig hvor man velger å legge festivalferien fra et slikt ståsted. Følgelig evner man å fremstille seg selv som en "seriøs" person ved å oppsøke en slik legitim festivalen framfor det rølpete alternativet i Selbu. Andre eksempler har vitnet om et ønske om å fremstille seg selv som kunnskapsrik innenfor populærmusikk. Ved å inneha en slik kunnskap, og det å vise andre at man er kritisk evaluerende gjennom å reforhandle musikkuttrykks og musikkfestivalers status, oppnår man definisjonsmakt innad i venninnegjengen. Ens kjennskap til populærmusikk betraktes som en ressurs, som gjør det mulig å iscenesette seg selv som en kompetent person med påfølgende innflytelse på valg av konserter og musikkfestivaler som sådan. Videre kan T-skjorter signalisere overfor andre at man har kunnskap om "riktige" band og den "riktige" musikkfestivalen. Denne kan benyttes som et meningsfullt symbol både til å vise andre mennesker at man omfavner kredible artister og at man har oppsøkt en konsert på en musikkfestival som tilkjennes subkulturell kapital (jf. Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013). Informanten evner med dette å iscenesette seg selv som en person som har kjennskap til og en forkjærlighet for en festival og en artist med *cred* (jf. Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora m.fl. 2013). Dette innebærer dessuten å signalisere at man har god og riktig smak.

Studien har imidlertid påvist at ikke informantene kun er interesserte i å iscenesette seg selv som musikkkompetente. Musikkfestivalene innbyr også til å vise fram andre sider. Festivalarenaen har blitt omtalt som et sted hvor det er enklere å tøyne egne grenser og slippe seg mer løs. Man kan dermed vise vennene at man innehar villere sider enn hva som kommer fram til vanlig. Musikkfestivalen kan også være velegnet for å spille ut rollen som den i vennegjengen som organiserer møte med nye mennesker, "tar seg av det sosiale", og dessuten iscenesette seg selv som en leverandør av sprell og ablegøyer når andre er mer beskjefteget med detaljkunnskap om musikk. Festivalens teltområde har blitt fremstilt som en annen arena hvor iscenesettelse finner sted. Ved å tydeliggjøre overfor andre at man er en "ekte" festivaldeltager som setter opp sitt eget til framfor å ty til komfortable overnattingssteder, signaliserer man en opplevelse av autensitet (Middleton 1997). Informanten fremstiller seg dermed som en person som er opptatt av å verdsette mer simple gleder ved festivaloppholdet, som tydeliggjør at vedkommende ønsker å iscenesette seg selv som en autentisk og genuin festivaldeltager.

5.2.2 Musikkfestivalen som arena for å markere avstand

Delproblemstilling 2: På hvilke måter bruker unge voksne musikkfestivalen som en arena for å markere avstand overfor andre?

Informantenes uttalelser har i mange tilfeller har preg av å sette seg i opposisjon til andre aktører, med den hensikt å demonstrere ulikhet og å markere avstand. Musikkfestivalen har fremstått som en velegnet arena for nettopp dette.

Teltområdet har vist seg å være en strategisk arena som kamp plass når det skal inngås stillingskrig med andre mennesker. Her har det blitt tydeliggjort hvem man tilhører og ikke tilhører, ved å demonstrativt skru opp "sin egen" musikk for å overdøve og å irritere "de andres". På denne måten forsterker man tilhørigheten til sine venner ved å tydeliggjøre felles musikkpreferanser, for samtidig å definere seg vekk fra andre aktører. Teltområdet har også vært virkningsfullt i en allsangsetting, ved å ta avstand til kulturelle uttrykk som blir foreslått. Ved å "sette ned foten", viser man at man vet å differensiere mellom god og dårlig smak. En slik avvisning synliggjør dermed at man hever seg over en viss type musikk. Dette har blitt tolket som en intensjonell handling for å tydeliggjøre overfor andre at man har kritisk kompetanse.

Selve festivalområdet har også fremstått som en arena hvor man benytter seg av tydelige markører i kampen om hvilke verdier som skal råde. En informants utslitt regnjakke har blitt forbundet med genuine festivaldeltagere som vil høre på musikk og ha det moro, for dermed å ha blitt brukt intensjonelt med formål om å opponere mot motebevisste posører vedkommende vil definere seg bort fra. Å høylytt synge med til konserter har bevisst blitt benyttet for å markere avstand mot påtatte stiliserte og festivaldeltagere, som ved hjelp av en distansert interesse forsøker å fremstå som "coole" og med "cred" (jf. Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013). Øvrige sitateksempler har båret preg av det er viktig å *vis*e at man har det gøy framfor å ha et inngående eller ekspertmessig forhold til musikken som spilles på festivalen. Også dette har vært en måte å opponere mot snobberi og kulturelle flanører. Andre informanter har snarere uttrykt et ønske om å oppsøke smale og "sære" festivalkonserter. Dette for å tydeliggjøre overfor egne kamerater at man ikke omfavner kjente og kjære kulturuttrykk, men heller er på utkikk etter det "nye" og med dette stadfeste at man har en annerledes og bedre smak. Dette er godt egnet til å produsere feltspesifikk subkulturell kapital (jf. Hjelseth og Storstad 2013 i Tjora 2013) i relasjon til populærkultur og musikkfestivaler med fokus på populærmusikk. Felles for de gjengitte eksemplene er altså at musikkfestivalene har blitt ansett for å være effektive arenaer for å kunne utøve slike former for distinksjoner, både sett i forbindelse med deres innramming og substans. Ikke minst har også det å kunne posisjonere seg i forhold til musikkfestivaler med ulik profil og status, og de anerkjente og mindre anerkjente kulturelle kodene disse forbindes med, fremstått som fundamentalt for informantenes ulike former for avstandsmarkering.

5.2.3 Musikkfestivalens konserter i tilknytning til unge voksnes selvkommunikasjon

Delproblemstilling 3: Hvordan inngår konsertmusikken på en musikkfestival i unge voksnes selvkommunikasjonsprosess?

I denne delen av undersøkelsen har formålet vært å undersøke hvordan festivalkonsertene kan inngå i informantenes selvkommunikasjonsprosess. Det sosiologisk interessante i den sammenheng, er hvorvidt musikkfestivalkonsertene kan knyttes til informantens biografisk minnearbeid. Dette innebærer å knytte fortidige, nåtidige og potensielt fremtidige aspekter opp mot et pågående refleksivt prosjekt, som bidrar til å underbygge vedkommendes opplevelse av hvem han eller hun er. Ambisjonen i undersøkelsen har vært å se på hvilke måter dette gjør seg gjeldende hos informantene, i relasjon til konsertopplevelsene på musikkfestivaler.

Studien har påvist at dette kommer til uttrykk på ulike måter. Å beskrive seg selv som et "følelsesmennesker" som *vet* at visse typer konserter er ensbetydende med en sterk emosjonell respons, har blitt tolket som at festivalkonsertbesøket evner å bekrefte en sentral del av vedkommendes selvidentitet. Konsertopplevelsen blir fra dette ståstedet en del av et pågående identitetsarbeid som opprettholder en pågående historie om seg selv som en person med et stort følelsesmessig register. Informanter som "kler" det å nyte livemusikk framfor musikkfestivalens rølp og spetakkel, vitner om at musikkfestivalbesøk bidrar til å kommunisere noe overfor seg selv. Ordvalget kan tyde på at musikkfestivaler oppsøkes strategisk for å bygge opp under forståelsen av en selv som en "musikknyter", som ikke ønsker å omfavne festivalens øvrige tilbud. Den uttrykte gleden og *ønsket* over å kunne ta del i noe som får status som særlig minneverdig, har videre blitt tillagt en historisk-dimensjon Dette er evnet til å markere et sentralt knutepunkt i informantens pågående beretning om sitt eget liv (Ruud 1997), som følgelig innlemmes i en selvkommunikasjons- prosess. Å fremheve at man "alltid" har elsket ukonvensjonelle rockeband som bryter med normer, og at denne atferden alltid har appellert til "[ens] person", tyder på at ikke nødvendigvis musikken behøver å være det sentrale aspektet ved konsertene. Informantens formuleringer vitner snarere om at slike typer rockeband fungerer som referansegrupper (Bø 2005) som har vært og er med å underbygge en sentral del av informantens opplevde selvidentitet. En musikkfestival, hvor en har mulighet til å bivåne mange ulike rockekonsserter, fremstår dermed som en ideell arena når dette er formålet.

Analysen har imidlertid åpnet opp for en alternativ tolkning. Det har blitt fremhevet at enkelte

uttalelser også vitner om at vedkommende ønsker å iscenesette seg selv. Å omtale seg selv som "musikknyter" og som en person som "kler" å "ta inn" musikk og nyte den, kan ansees som at informantene søker etter å fremstille seg selv på bestemte måter overfor *andre*. Å betegne seg selv som "rar", i den forstand at man dermed er *annerledes* fra feststemte mennesker som omfavner de mer løsslupne aspektene ved festivalopplevelsen, kan således underbygge det faktum at det er ønskelig å fremstille seg selv som en musikkpurist. En tolkning er at det å utelukkende vie musikk oppmerksomhet på en festival synliggjør en interesse, søm gir informanten bedre forutsetninger for å tilkjennes subkulturell eller feltspesifikk kapital, gjennom å signalisere at man både gjenkjenner og anerkjenner visse type artister.

5.2.4 Ulike musikkfestivalsettinger og opplevelsen av signifikante andres innvirkning på de unge voksnes identitetsprosesser

Delproblemstilling 4: Hvordan påvirker ulike festivalsettinger og opplevelsen av signifikante andre unge voksnes identitetsprosesser?

Undersøkelsen har påvist hvordan ulike sosiale settinger og informantenes opplevelse av signifikante andre (jf. Mead 1934) gjør tolkningen av deres identitetsprosesser mer komplekse. Dette vitner om at avstandsmarkering, iscenesettelse og en selvkommunikasjonsprosess i tilknytning til musikkfestivalopplevelsen kan være kontekstuellet betinget. Informanten som oppsøker sommerfestivalen i Selbu med sin mor for å "mimre", og benytter Åge Aleksandersen-konserten til å forsterke samholdet ved å vise at vedkommende gjenkjenner og verdsetter de samme låtene som under oppveksten, er på ett vis forbundet med en selvkommunikasjonsprosess. Dette "bringer tilbake minner" og bidrar således til å forsterke en oppfatning om hvem informanten er og har vært (jf. Giddens (1991) syn på identitet som en pågående narrativ om seg selv). Bildet er imidlertid ikke like entydig når informanten fremhever at hun ikke liker artisten "altfor" godt lengre, og at det "ikke hadde funka" å besøke denne musikkfestivalen med sine "musikkinteresserte" venninner. Da er det bedre å "la de se" at hun er "altetende" hva gjelder musikk på Olavsfestdagene i Trondheim. At informanten verdsetter de to ulike opplevelsene, kan sees i sammenheng med hennes rollerepertoar (Goffman 1992), men også at dette er en måte å sjonglere ulike former for identiteter på, uten at det går på bekostning av den forenende narrativen informanten har om seg selv (Giddens 1991). Øvrige informanter synes å formidle at de handler og opplever at de *er* forskjellige, avhengige av hvilke mennesker de er med på de ulike festivalarenaene. Dette underbygges av vedkommende som ikke evner "å slappe av helt " når han er på musikkfestival med musikkyndige kamerater, men som tvert imot synes å trives i rollen som en med "peiling" på musikk blant andre kamerater på en annen

festival. Informant innehar attpåtil en definisjonsmakt over hvilke artister kameratene bør oppsøke i denne konteksten ved å innta rollen som "musikkeksperter". Dette forsterker inntrykket av identitet som dynamisk og sosialt situert, som ikke nødvendigvis lar seg gjengi på en tilfredsstillende måte kun ved å rette fokus på informantens betraktninger og atferd sentrert rundt en spesifisert musikkfestival.

5.3 Konklusjon

Musikkfestivalen er ikke kun å regne som en arena for lek, moro og konsertbegivenheter. De ulike sfærene og kulturuttrykkene den tilbyr, gir dessuten grunnlag for å signalisere overfor andre hvilke preferanser og verdier som foretrekkes, samt spillerom for å kunne vise ens smak og kulturelle kompetanse. På denne måten kan den bidra til å skape en følelse av fellesskap og samhold, men er også velegnet som en arena for å distingvere egenartethet og unikhhet. De ulike festivalenes posisjon innenfor et populærkulturelt hierarki, med basis i hvor mye kulturell kapital de tilkjennes, har i mange tilfeller vært av avgjørende betydning for ulike typer avstandsmarkering. Det samme har opplevelsen av autensitet og hva som er å regne som ekte. Framfor å redusere musikkfestivalen til en slags unntakstilstand som inntreffer en gang i løpet av året, har studien i stedet fremhevet dens rolle som en arena som kan knyttes til informantens selvkommunikasjonsprosess og pågående fortelling om seg selv. Især konsertmusikken festivalen tilbyr har blitt karakterisert som en relevant kilde for informantenes identitetsoppfating, ved at den på ulike vis kan bidra til å bekrefte elementer ved vedkommendes selvoppfattelse og selvidentitet. Studiens fokus på ulike festivalsettinger og informantenes opplevelse av signifikante andre, har videre påvist at entydige konklusjoner om nøyaktig hvem informantene anser seg selv for å være eller signalisere at de er, ikke alltid er likefremt, men snarere sammensatt og kontekstavhengig.

5.4 Videre forskning

For videre forskning på temaet identitet i sammenheng med musikkfestivaler, anser jeg det som relevant å legge ytterligere fokus på selve identitetsbegrepet. Denne studien (i likhet med Giddens (1991) ståsted) har forutsatt en refleksivitet hos informantene, i form av en overveining av hvordan de ønsker å fremstå overfor seg selv og andre. Det kunne vært interessant med en tilnærming som ikke kun anser identitet som et refleksivt prosjekt, men noe som også kan være vanemessig basert. En annen innfallsvinkel kunne åpnet for at unge voksnes identiteter også preges av en tatt-for-gittethet med basis i en dypere forståelse av hvem de faktisk er. Dette åpner opp for en vinkling som har blitt oversett i denne undersøkelsen: At musikkfestival- valg og opplevelser, enten det måtte

være på grunnlag av musikkpreferanser, vennegjengen eller ferietradisjoner, ikke nødvendigvis kun behøver å ha basis i et refleksivt ønske om å framstå på en spesifikk måte overfor seg selv eller andre. Gjengitte uttalelser i denne studien, slik som "min person" og "mer meg", kunne dermed ha blitt gjenstand for en annen type tolkning. Å trekke skillelinjer mellom to slike identitetsoppfatninger er trolig en krevende øvelse. Det hadde likevel vært spennende med en studie som hadde forholdt seg empirisk til dette, og som videre kunne ha sett hvordan dette kan gjøre seg gjeldende blant unge voksne (eller andre aldersgrupper) oppfatninger knyttet til musikkfestivalbesøk.

Aspekter ved identitet som omhandler etnisitet, stedsidentitet eller kjønn har heller ikke vært gjenstand for analyse i denne studien. Det kunne vært interessant med studier som hadde omhandlet disse dimensjonene i relasjon til de omtalte festivalene i denne undersøkelsen. Videre kunne det vært spennende med en studie som hadde tilnærmet seg forestillingen om autensitet på andre vis. Kan det tenkes at bestemte former for autensitet er viktige i ulike typer musikk, og hvordan kan dette relateres til unge voksne selvkommunikasjon i forbindelse med konserter på musikkfestivaler? Er visse typer autensitet viktigere i musikk og kanskje til og med for musikkfestivaler enn for eksempel film-, litteratur- eller andre typer nisjefestivaler? Hvilken innvirkning kan dette på identitetsprosessene? Og hvorfor er det i så fall slik?

En annen tilnærming ville innebært å skille festivaldeltagernes i fraksjoner etter kulturell og økonomisk kapitalrikdom. Dette for å kunne undersøke hvorvidt ulike festivaler fremstår som arenaer som bidrar til å sementere klasseforhold eller vedlikeholde ulikheter. En slik bourdiansk innfallsvinkel ville vært på siden av denne studiens interesseområde, og ville trolig vært tjent med å omhandle festivaler som ikke kun preges av populærkulturelle uttrykksformer. Det hadde dessuten åpnet opp for en helt annen tilnærming til identitetsbegrepet (jf. den utvidede teoretiske Bourdieudiskusjonen). Kvantitative data kunne vært nyttige for å analysere sammensetningen av festivalpublikummet med basis i visse bakgrunnsvariabler, slik som alder, utdanning, bosted og generell musikkinteresse. Dette er på ett vis den overordnede ambisjonen til Hjelseth og Storstad (2013 i Tjora 2013,), men det kunne vært interessant å se data fra flere av festivalene som har blitt omtalt i denne studien. Kvalitative data kunne også vært nyttig for å analysere hvorvidt en økende interesse for populærkultur oppfattes som å være i opposisjon med en forestilling om at mer "avanserte" kulturuttrykk er mer verdifulle, eller hvorvidt høykultur snarere har blitt mer marginalisert.

Til sist vil jeg foreslå forskning som retter fokus mot musikkfestivalen som en arena for utvikling av *gruppeidentitet*. Case- eller observasjonsstudie på en eller flere musikkfestivaler kunne vært

relevant i så henseende, med formål om å undersøke hvordan musikkfestivalen fører mennesker sammen og på ulike måter bidrar til å skape en opplevelse av samhold og fellesskap. Dette kunne ha blitt belyst på et mer utfyllende vis enn hva tilfellet har vært i denne studien.

6. Litteraturliste

Bjellaanes, Yngvil (2011). "Pstereo-festivalen fra A til Å". *Adressa* (på nett), 22. desember. <http://www.adressa.no/kultur/article1746826.ece?S%C3%B8k=Send+foresp%C3%B8rsel>
[lesedato: 26.september, 2012]

Bourdieu, Pierre (1984) <1979>. *Distinction – A Sosial Critique of the judgement of taste*. London: Routledge.

Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.

Bourdieu, Pierre (1996): *Symbolisk makt. Artikler i utvalg*. Oslo: Pax Forlag.

Bø, Inge 2005: *Påvirkning og kontroll – om hvordan vi former hverandre*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke.

Charon, Joel M. (2004): *Symbolic Interactionism – an introduction, an interpretation, an intergration*. New Jersey: Pearson Education.

Danielsen, Arild (2006): *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Bergen: Norsk Kulturråd.

DeNora, Tia (2000): *Music in everyday life*. Cambridge: University Press.

Eidsvåg, Terje (2008). "Stor ståhei for ganske lite". *Adressa* (på nett), 2. august. <http://www.adressa.no/kultur/festivaler/article1126535.ece>
[lesedato: 26.september, 2012]

Enlid, Vegard (2011). "Millionunderskudd for Sommerfestivalen i Selbu". *Adressa* (på nett), 28. september. <http://www.adressa.no/kultur/festivaler/article1702340.ece>
[lesedato: 26.september, 2012]

Falassi, Alessandro (1987): *Time out of time: Essays on the festival*. New Mexico: University of New Mexico.

Frønes, Ivar (ed.) (2000): *På sporet av den nye tid. Kulturelle varsler for en nær fremtid*. Bergen: Fagbokforlaget.

Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-identity. Self and society in tje Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.

Goffman, Erving (1992): *Vårt Rollespill til Daglig*. Oslo: Pax Forlag.

Hagen, Audun og Tobiassen, Markus (2012). "Storåsfestivalen mot millionsmell". *Adressa* (på nett), 31. juli. <http://www.adressa.no/kultur/article3266373.ece>
[lesedato: 29.september, 2012]

Hammer, Svein (2007): *Invitasjon til festivalsosiologi*. Notat presentert på Universitetssenteret Dragvoll 25.oktober 2007.

Hammershaug, Bjørn (2007). "Øya tilbys knutepunktstatus". *Ballade* (på nett), 14. desember. <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007121414245559307392>
[lesedato: 28.september, 2012]

Kvale, Steinar (2002) <1997> *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal.

Kvale, Steinar (1997): *Det Kvalitative Forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal.

Levin, Irene og Jan Trost (1996): *Å forstå hverdagen*. Otta: TANO.

Macdonald, Raymond, David Hargreaves & Dorothy Miell (eds.) (2002): *Musical Identities*. Oxford: University Press.

Mead, George Herbert (1934): *Mind, Self & Society from the standpoint of a social behaviorist*. Chicago: The University of Chicago Press.

Middleton, Richard (1997): *Studying popular music*. Philadelphia Press: Open University Press.

Mitchell, Ulrikke (2013). "Øyafestivalen utsolgt". *Aftenbladet* (på nett), 5. august. <http://www.adressa.no/kultur/festivaler/article1653136.ece>

[lesedato: 04.september, 2013]

Morrione, Thomas J. (ed.) (2004): *George Herbert Mead and human conduct*. Oxford: Alta Mira Press.

Norsk Rockforbund (2007): "Storås ble årets festival", artikkel 13. november.

<http://www.norskrockforbund.no/forside/nyhetsarkiv/2007/11/storaas-ble-aarets-festival.aspx>

[lesedato: 26.september, 2012]

Odahl, Katrine (2011). " - Hørt noe laidback ocean pink?". *P3* (på nett), 11. august.

<http://p3.no/h%C3%B8rt-noe-laidback-ocean-pink/>

[lesedato: 09.november, 2012]

Oppegaard, Sigurd (2013). "Konkurranseridde knutepunkt". *Under Dusken* (på nett), 18 september. <http://dusken.no/artikkel/23623/konkurranseridde-knutepunkt/>

[lesedato: 29.september, 2013]

Ritzer, George (2008): *Sociological Theory*. 7th Edition. New York: McGraw-Hill.

Ruud, Even (1997): *"Musikk – identitetens lydspor." I: Om kulturell identitet*. S. Time (red). Bergen: Høyskolen i Bergen.

Ruud, Even (1990) *Musikk som kommunikasjon og samhandling*. Oslo: Solum Forlag.

Ruud, Even (2000): "Musikk og identitet": *Tidsskriftet Grus*. Hentet fra:

<http://www.hf.uio.no/imv/personer/vit/evenru/even.artikler/GRUS-identitet.pdf>

[lesedato: 12. mars, 2013]

Sande, Bård (2013). "Festivalkalenderen". *Adressa* (på nett), 20. juni

<http://www.adressa.no/kultur/detskjer/article7785327.ece>

[lesedato: 26.september, 2012]

Schiefloe, Per Morten (2003): *Mennesker og Samfunn. Innføring i Sosiologisk Forståelse*. Bergen: Bokforlaget.

Seale, Clive, Giampietro Gogo, Jaber F. Gubrium og David Silverman (eds.) (2010). *Qualitative Research Practice*. London: SAGE.

Thagaard , Tove (2003) *Systematikk og Innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget.

Skarpenes, Ove (2007): "Den "legitime" kulturens moralske forankring". *Tidsskrift for Samfunnsforskning* 4: 531-563.

Skogen, Ketil, Kari Stefansen, Olve Krange og Åse Strandbu (2008): "En pussig utlegning av middelklassens selvforståelse". *Tidsskrift for Samfunnsforskning* 2: 259-265.

Sommerfestivalen (2013). "Sommerfestivalen 2014", notat 12 september.

<http://sommerfestivalen.no/>

[lesedato: 26.september, 2012]

Storåsfestivalen (2012). "Storåsfestivalen 2013", notat 14 februar. <http://www.storaasfestivalen.no/>

[lesedato: 26.september, 2012]

Søum, Veronica (2011). "Trives bedre i Selbu enn på Pstereo". *Adressa* (på nett), 26. juni.

<http://www.adressa.no/kultur/festivaler/article1653136.ece>

[lesedato: 29.september, 2012]

Tjora, Aksel (2013): *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag.

Tobiassen, Markus (2012). "- Festivalmarkedet er mettet". *Adressa* (på nett), 31. juli.

<http://www.adressa.no/kultur/article3266619.ece>

[lesedato: 26.september, 2012]

Villa, Marian (ed.) (2008): *Den nye bygda*. Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.

Wilken, Lianne (2008): *Pierre Bourdieu*. Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.

Wright, Erik O (ed.) (2005) *Approaches to Class Analysis*. Cambridge: University Press.

Vedlegg: Intervjuguide

Innledende spørsmål:

- Hvor gammel er du?
- Hvor har du vokst opp?
 - Hvor og hvor lenge har du studert - - -> Hvilken utdanning har du?
- -> Hva jobber du med?

Spørsmål relatert til musikk/musikksmak:

(Iscenesettelse og selvkommunikasjon)

- Hvordan vil du beskrive musikken du liker og din egen musikksmak?
Klarer du å beskrive hvorfor du liker den type musikk?
- Hva er det med den som appellerer?
- Vil du si at du reflekterer mye over musikk, eller er det i større grad en umiddelbar opplevelse?
- Klarer du å peke på en slags rød tråd i forholdet ditt til musikk fra du var yngre og opp til nå?
- Hvordan vil du si at musikkmaken er sammenlignet med vennene dine?
- Har dere en en homogen og «egen» smak som skiller seg ut fra andre?
- Vil du si at du er bevisst mellom det som oppfattes om «harry» og «kredibel» musikk?
- Er det noe du diskuterer med andre?

Avhenger det i så fall av hvem du er sammen med?

- Er det noen forskjell på musikk du lytter til når du er alene og sammen med andre?
- Kan du huske på å ha fått tilbakemeldinger på musikkmaken din?
- Hvordan har du i så fall reagert på det?
- Vil du i så fall si at det har gjort deg mer bevisst på hva slags musikk du oppsøker og hva slags musikk du gir uttrykk for å høre på?

Spørsmål knyttet til festivaler:

- Hvilke festivaler har du vært på de siste årene i Norge?
- Hvilke festivaler har du vært på de siste årene i utlandet?
- Hva slags type festivaler har dette vært?
- (dersom informanten har vært på andre type festivaler enn musikkrelaterte) Skilte denne festivalopplevelsen seg fra musikkfestivalen, og i så fall på hvilke måter?

Spørsmål knyttet til *musikk* festivaler:

(Iscenesettelse og selvkommunikasjon)

- Hvilke umiddelbare assosiasjoner får du når du hører ordet «musikkfestival» ?
- Hva vil du si kjennetegner en god musikkfestival?
Kan du reflektere litt rundt hvorfor du velger *musikkfestivalen*?
Skyldes det musikkinteressen? - - - - -
Veier det sosiale tungt, at venner drar, eller kanskje det at man treffer gamle kjenninger på festivalen?
Er det andre tilbud på selve festivalen som gjør den lukrativ?
Kan du huske å ha oppsøkt en musikkfestival i kombinasjon med en lengre ferietur?

Spørsmål knyttet til musikkfestivalvalget/opplevelsen:

(iscenesettelse/distingvering)

- Er det enkelte festivaler du har vært mer på enn andre?
- Kan du i så fall si litt mer om hvorfor du velgte denne/disse festivalen (e)?
- Hvilke(n) musikkfestival(er) vil du si at du har likt best?
- Hvilke(n) har du ikke likt?
- Hvorfor?
- Er det noen festivaler du kunne tenke deg å oppsøke her i Norge som du ikke har vært på?
- Hvorfor?
- På en annen side, er det noen musikkfestivaler du absolutt ikke kunne tenke deg å oppsøke?
- I så fall hvorfor?
- Er det noen festivaler du har vært på før som du ikke kan tenke deg å dra på mer? Hva skyldes i så fall dette?
- Hva synes du om – Storås/Olavsfestdagene/Øya/Selbu//Pstereo? (avh.av svar og besøk)
- Er det forskjell på musikk du hører på til vanlig og det du oppsøker på festivalen?
- Er det noen musikk du synes er irriterende? Kan du huske om du har reagert på dette under et musikkfestivalbesøk?
- Kan du huske at du har vært forlegen ovenfor dine venner eller andre fordi du har valgt å gå på en konsert på en musikkfestival? Hvorfor det, i så tilfelle?
- En påstand som ofte høres er at det ikke er en «ekte» musikkfestivalopplevelse med mindre man er på en camp og sover i telt, men i stedet velger å dra et annet sted og sove i en varm seng etter konsertene er ferdige. Hvordan stiller du deg til et slikt utsagn?
- Kunne du ha fått, eller kanskje du har fått, en form for dårlig samvittighet hvis du unnlot å overnatta på camp eller sove i telt mens du var på en musikkfestival?
- Hvilke klær bruker du å ha på deg på festival?
- Har det hendt at du har kjøpt band t-skjorter på festival? I så fall hvorfor?
- Hva legger du i begrepene – hipstere/raddiser og harry?
- Er det noen festivaler du forbinder med de begrepene? I så fall hvorfor?

Spørsmål knyttet til vennskap og det sosiale aspektet:
(identitet/gruppeidentitet)

- Har du brukt å reise sammen med andre kjente til musikkfestivaler?
- Har du reist sammen med noen faste følgesvenner?
- Har du hatt kontakt med mennesker du har møtt der utenom festivalene? - - Festivalvenner?
- Har noe av formålet med å dra på festival vært å aktivt søke etter nye bekjentskap?
- Har dette i så fall vært med på å påvirke hvilken festival du har valgt?
- Tror du at du kunne ha oppsøkt en musikkfestival hvor du i utgangspunktet ikke hadde kjent noen på forhånd?

Avsluttende spørsmål:

- Dersom du måtte ha valgt i dag, hvilken musikkfestival ville ha vært den neste du ville ha oppsøkt?
- Hvorfor det?

