

Tiril Knapperholen Hognestad

"Det er klart du må være litt fucka"

En kvalitativ studie av rusmidlers betydning i det norske musikkmiljøet

Masteroppgave i Sosiologi

Veileder: Aksel Tjora

Juni 2020

Tiril Knapperholen Hognestad

"Det er klart du må være litt fucka"

En kvalitativ studie av rusmidlers betydning i det norske musikkmiljøet

Masteroppgave i Sosiologi
Veileder: Aksel Tjora
Juni 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Fakultet for samfunns- og utdanningsvitenskap
Institutt for sosiologi og statsvitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne kvalitative studien undersøker rusmidlers betydning i det norske musikkmiljøet. Oppgaven utforsker hvorfor musikere benytter avvikende elementer i sin selvpresentasjon, hva slags funksjon rusmidler har blant publikum og hvilken betydning rusmidler har i musikernes arbeidsstruktur.

Ved hjelp av dybdeintervjuer med norske musikere fra forskjellige bakgrunner har jeg identifisert tre betydninger rusmidler har i det norske musikkmiljøet:

(1) Rusmidler kan symbolisere autentisitet i musikerens selvpresentasjon, (2) Rusbruk blant publikum kan generere gruppetilhørighet, noe som musikeren igjen opprettholder ved å respektere deres konsumeringsmønster og (3) Alkoholinntak kan skape grobunn for potensiell nettverksanskaffelse og jobbmuligheter.

Overordnet finner vi at bildet av *den rusede musikeren* er institusjonalisert, og at dette spiller inn på forventninger til musikerens rusinntak blant musikerne selv, blant publikum og blant arrangører og bransjeaktører. Flere av deltakerne beretter hvorvidt de synes ruskonsum er et problem eller ikke, og hvem som står ansvarlig for denne kulturen i det norske musikkmiljøet. Dette knyttes opp i avslutningen til den klassiske sosiologiske diskusjonen om det er strukturen eller aktøren som skaper den sosiale virkeligheten. Til slutt diskuterer jeg om storsamfunnets oppfatning av at musiker og rusmidler hører sammen kan undergrave problematikk som oppstår ved dette fenomenet.

Abstract

The aim for this qualitative study is to gain insight in the meaning of drugs and alcohol among Norwegian musicians. The study explores why musicians use deviant elements in their self-presentation, what purpose drugs and alcohol serve among the live audience and what importance drugs and alcohol have in the musician's work life.

By interviewing Norwegian musicians from different backgrounds I've identified three meanings of drugs and alcohol among Norwegian musicians: (1) They can symbolize authenticity in the musician's self-presentation, (2) They can generate a group membership which the musician can maintain by respecting the audience's consume pattern and (3) alcohol intake can grow potential in acquisition of networks and future job opportunities.

On broader terms I found that the picture of *the high musician* is institutionalized and that this forms expectations of the musician's use of drugs and alcohol among the musicians themselves, among the live audience and among the people in the industry as well as organizers. Many of the participants express to what extent they feel the use of drugs and alcohol is a problem and who is to blame for this culture. This will be linked to the classic sociological discussion about whether it is the structure or the actor that creates our social reality. In the last chapter I will discuss if the public's perception that musicians and drugs belong together undermines potential problems in this phenomenon.

Forord

Fem år ved Institutt for sosiologi og statsvitenskap er ved veis ende, og jeg sitter igjen med blandede følelser. Først og fremst blir jeg vemodig ved tanken om at studietiden i Trondheim er over. Her har jeg lært masse om vår fagdisiplin, knyttet gode vennskap og lært meg selv å kjenne på godt og vondt. Følelsen av en lettelse er også tilstede. Lettelse er vel en naturlig reaksjon etter å ha arbeidet med et materiale i et helt år og se prosjektet kan avrundes, men det er også en annen lettelse jeg sitter igjen med. I flere år har en eksistensiell angst rådd over min mentalitet som sosiologistudent, og jeg har ved flere anledninger tenkt at akademia ikke er skapt for meg, eller snarere at jeg ikke er skapt for akademia. Ved å ferdigstille denne masteroppgave har jeg funnet tilbake til min interesse og affeksjon for samfunnsforskning, og således bevist at akademia kan være noe for meg også, når jeg selv kan råde over forskningstematikken. Løsningen på min akademiske floke ble å kombinere sosiologi med min største lidenskap i livet: musikk.

Den siste følelsen jeg sitter med er en stor takknemlighet. Først og fremst vil jeg takke alle deltakerne som har stilt opp til intervju. De har blottlagt seg og åpnet opp om temaer som ikke er av en lettbeint natur, og jeg er fylt med beundring og ærefrykt over å kunne bruke deres beretninger i mitt prosjekt.

Jeg ønsker å takke familien min som til tross for mindre kjennskap til sosiologidisiplinen har støttet mine valg i studier og musikk. Særlig ønsker jeg å trekke frem min morfar Arne Ludvik Knapperholen for vennskapet vårt og alle årene vi har spilt i lag.

Jeg må også takke alle bandene jeg spiller i og artistene jeg samarbeider med, som lar meg fortsette som bandmedlem til tross for at jeg ikke har kunnet delta på alle konsertjobber grunnet arbeidet med prosjektet.

Uten vennegjengen jeg har fått i Trondheim ville studenthverdagen vært grå og monoton. Jeg er glad for at jeg kan ha så mange reflekterte og godhjertede venner i livet mitt, og her vil jeg gjerne trekke frem musikkredaksjonen i Radio Revolt og særlig Jakob Bechmann, Katrine Andresen, Even Steine og Emil Wieringa Hildebrand fra tidligere PostBluesKollektivet. Jeg må også takke vennegjengen min fra barndommen og oppveksten i Eidsvoll, særlig Karoline Marie Rasmussen, Guro Slaatsveen og Anna Rustad Krokene som har en stor plass i hjertet mitt. Tusen takk til Rasmus Kvaal Wardemann som har vært en av mine støttespillere når det

kommer til å ta egne valg i sosiologistudiene og som har tilbudt hjelp hver gang jeg har stått fast. Jeg takker også Karoline Marie Jensen for korrekturlesing av oppgaven.

Jeg må selvfølgelig takke kjæresten min gjennom snart seks år William Larsson, som med sin reflekterte, lune og tålmodige natur har gjort de siste årene de beste så langt. Jeg er glad for at vi kan dele den samme hverdagen som samfunnsfagstudenter og musikkolleger. I tillegg til å være min følgesvenn er han også min beste venn og viktigste støttespiller.

Til slutt utretter jeg en stor takk til min veileder Aksel Tjora som har vist stor tro og engasjement for prosjektet hele veien. At Tjora selv er musiker har vært en stor ressurs for utforming av oppgaven samt at jeg har blitt møtt med forståelse for hvor prosjektets nysgjerrighet stammer fra. Særlig utretter jeg takknemlighet for at han med kombinerings av eget arbeid, familie og hjemmekontor har vært tilgjengelig på kort varsel for veiledning.

Tiril Knapperholen Hognestad

Trondheim

Juni 2020

Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning	1
1.1 Problemformulering	2
2.0 Teoretisk bakteppe	5
2.1 Institusjonalisering – Berger og Luckmann	5
2.1.1 Institusjonalisering	5
2.1.2 Objektivisering	6
2.1.3 ”Livsverden”	6
2.2 Vårt rollespill til det daglige – Erving Goffman	7
2.3 Interaksjonsritualkjeder – Randall Collins	8
2.3.1 Emosjonell Energi	9
2.4 Nystammer – Michel Maffesoli	10
2.5 Autentisitet – Theo Van Leeuwen	10
2.6 Tidligere forskning	12
2.6.1 Howard S. Becker	12
2.6.2 Usikkerhet, sosiabilitet og alkohol	13
2.6.3 Jazzmusikerens rusbruk	15
2.6.4 Musikkfestivalens kollektive effervesens	16
3.0 Forskningsprosessen	19
3.1 Valg av metode	19
3.1.1 Fenomenologi	19
3.2 Utvalget	20
3.3 Rekruttering	21
3.4 Intervjuprosessen	22
3.4.1 Backyard-forskning	23
3.4.2 Ubehag	24
3.4.3 Refleksjoner fra forskeren	25
3.5 Intervjuguide	26
3.6 Opptak av intervju og transkribering	27
3.7 Analyseprosess	28
3.8 Forskningens kvalitet	29
3.8.1 Gyldighet	29
3.8.2 Pålitelighet	30
3.8.3 Potensiale for generalisering	30
3.9 Etske hensyn	31

3.9.1 Refleksjon fra analyseprosess: ”Samfunnsforskerens kynisme”	34
3.10 Analyse i tre deler	36
4.0 Rus i bandsammenheng	37
4.1. Å ”være” en musiker	37
4.2 En av ”oss”	38
4.3 Erfaring skaper endring.....	41
4.4 Positive utfall av rus	42
4.5 Diskusjon	44
4.5.1 Musikerens inntrykksstyring	44
4.5.2 Når skillet mellom frontstage og backstage kollapse.....	45
4.5.3 Musikerens etterstrebelse av autenticitet	46
4.5.4 Rusens positive sider	49
5.0 Hvorfor ruser publikum seg?	51
5.1 Rus er sosialt.....	51
5.2 Den gode opplevelsen.....	51
5.3 Et ruset publikum – positivt eller negativt?	52
5.4 Å temme et publikum	54
5.5 Forventninger til musikeren	55
5.6 Diskusjon	57
5.6.1 Konsert som interaksjonsritual	57
5.6.2 Alkohol som forsterkende effekt	58
5.6.3 Alkohol som felles fokus.....	59
5.6.4 Viktigheten av høy emosjonell energi.....	60
5.6.5 Autenticitet forventes også av publikum	60
6.0 Rus og arbeidslivet	63
6.1 Musikerne og deres arbeidssituasjon	63
6.2 Musikk på egne premisser – en utgift	63
6.3 Øl som honorar	65
6.4 Konsertøkonomien.....	67
6.5 En tveegget godtgjørelse.....	68
6.6 En endring og et skyldspørsmål	69
6.7 Diskusjon	71
6.7.1 Kunst fremfor penger	71
6.7.2 Frilanserens utfordringer	72
6.7.3 Rus og musikk – Et institusjonalisert bilde	73
6.7.4 Alkoholens sosio-profesjonelle funksjon	74

6.7.5 Endring	75
7.0 Avsluttende diskusjon	77
Litteratur.....	81
Vedlegg 1: Intervjuguide.....	83
Vedlegg 2: Henvendelse lagt ut på sosiale medier	85
Vedlegg 3: Godkjenning fra NSD.....	86

1.0 Innledning

Siden jeg var et barn har jeg vært aktiv musiker i en eller annen form. I ungdomstiden, og særlig tiden på kulturskole og folkehøgskole, ble jeg enda mer interessert i musikk, og har siden da spilt i forskjellige bandprosjekter. Gjennom disse årene har jeg lagt merke til hvordan mine bandkolleger og musikkompiser omtaler samspillet mellom rusmidler og musikk. Det er særlig når de snakker om komponering eller ”jamming”¹ at rusmidlers funksjon blir satt i et positivt lys. Beretninger om musikkheltene fra 1960 og 70-tallets rusbruk, og hvordan man nærmest kan høre at rusen har trigget deres kreativitet i musikken. Det er vanskelig å si om dette er sant eller ei, men jeg la merke til at mine kamerater sjeldent stilte spørsmål til sine idolars rusinntak, og at de heller tenkte ”slik er det bare”.

Vi ser gjennom historien at ruskonsum har bragt med seg fatale konsekvenser. Medlemmene av den mytiske ”The 27 Club” er et eksempel på dette. Det har vært tilfellet at flere unge, attraktive og dyktige musikere har mistet livet i en alder av 27 til ulykker eller selvpåført død (Markowitz og Hancock, 2017). Rusmidler har som oftest vært en del av disse musikernes liv, samt dødsårsak. Det jeg finner interessant er hvordan samfunnet fokuserer på den felles dødsalderen de alle har delt og gjør dette til en mystisk, myteomspunnet og nesten overmenneskelig kvalitet ved musikerne. Framfor å se på dette som et resultat av utfordrende psykisk helse, rusmisbruk og et hardt musikerliv, er faktumet at musikerne døde på samme alder hovedfokuset. Jeg har selv i en yngre alder vært med på denne idoliseringen, og har blant annet omtalt Kurt Cobain fra Nirvana som ”en engel”.

De siste årene har jeg ofte tenkt på hvordan musikeren blir fremstilt, særlig gjennom media. En musiker tankene mine har gått til er blant annet Ozzy Osbourne. Jeg har inntrykket av at serien *The Osbournes* har gitt meg og min generasjon et bilde av mannen som en ruset, merkverdig og gal karakter, fremfor fremvisning av hans musikalske bidrag. For noen år siden så jeg den biografiske dokumentaren ”God Bless Ozzy” (2011). I en scene viser dokumentaristen en av Osbournes musikkvideoer spilt inn på 1980-tallet, noe som opprører Osbourne på den måten at han stormer ut av studioet i tårer. Det viser seg at han på denne tiden var så avhengig av rusmidler at han

¹ ”Jamming” er betegnelsen for å improvisere musikk gjort i samspill med andre. Ofte relatert til jazzmusikere som jammer over standardlåter fra sjangeren.

ikke husker sin atferd, hendelser og avgjørelser på grunn av ruskonsumet. Det gale, rusede bildet av Osbourne blir plutselig noe annet. Vokalisten fremstår nå som en reflektert mann som har vært veldig syk, men jeg har behandlet hans avhengighet som en selvfølgelighet, ettersom han er en tungvekt i rockemusikken.

Disse eksemplene trekker jeg frem for å vise at det er et konstituert bilde av at musikeren og rusmidler hører sammen. Til tross for fatale skjebner og avhengighetsproblematikk eksisterer dette bildet fortsatt i dag, og musikerne fremviser fortsatt avvikende elementer i sin selvpresentasjon. Hvorfor er det slik? Motivasjonen min for prosjektet var i utgangspunktet å undersøke denne tilnærmingen til rus og musikere. Jeg ønsket å få innsyn i hvilken posisjon rusinntak faktisk har i den norske musikerens praksis, og se om rusbruk blant musikere er noe annet enn ”tingenes tilstand”.

I mitt eget virke som musiker har jeg også lagt merke til at rus har en rolle i det større bildet av musikkbransjen, og finner det interessant at alkohol blir tilbudt og er tilgjengelig som en del av betalingen for en spillejobb. Med andre ord er det i musikeryrket lov til å drikke alkohol på jobb. I tillegg er gjerne alkohol integrert i sosial interaksjon mellom musikkartister, publikum og bransjemenneskene i musikk-Norge. De siste årene har norske artister gått ut i media og kritisert bransjen for dette. I 2012 tok bandet Kråkesølv et oppgjør med musikkbransjens bruk av alkohol: ”Det er stor tilgang på alkohol når man spiller i band. Bransjen er lagt opp slik at man skal gå på fylla - for det er på fest du knytter kontakter. Men når man blir servert alkohol på jobb, så kan det lett gå galt” uttrykte trommeslageren i bandet til Dagbladet (Pettersen, 2012).

1.1 Problemformulering

I mitt prosjekt ønsker jeg å få mer innsikt i hvordan musikere opplever rusmidlers betydning i det norske musikkmiljøet. Jeg endte dermed opp med å fokusere på tre aspekter som ble diskutert i intervjuene med deltakerne. Oppgavens forskningsspørsmål lyder derfor som følger:

1. *Hvorfor bruker musikeren rus eller andre avvikende elementer i sin selvpresentasjon?*
2. *Hvilken rolle spiller ruskonsum i forholdet mellom musiker og publikum?*

3. *Hvordan er musikerens arbeidssituasjon, og hvilken betydning har rusmidler her?*

Målet med det første spørsmålet er å finne ut hva musikerer vil oppnå om hen benytter seg av rusmidler i sin selvpresentasjon. Man kan tro at avvikende elementer er noe man skjuler for allmennheten, men dette er nødvendigvis ikke tilfellet hos musikerer. For å svare på dette spørsmålet benytter jeg Erving Goffmans (1959) dramaturgiske analyse og diskuterer hvorvidt vi kan snakke om et skille mellom *frontstage* og *backstage* når vi ser nærmere på musikerens selvpresentasjon. Jeg benytter også Michel Maffesolis teori om *nystammer* (1996) for å vise hvordan vi kan forstå musikere som en stamme som har visse prinsipper en helst skal oppfylle. Jeg har funnet at en av disse prinsippene er *autentisitet*, og bruker Leuween (2001) sin artikkel om hvordan autentisitet blir oppfattet av det sosiale mennesket.

For å se på publikummets påvirkning på musikerer benytter jeg Randall Collins (2004) teori om *interaksjonsritualkjeder* og setter konsertsituasjonen inn i denne modellen. Jeg argumenterer blant annet for at rusinntak symboliserer gruppesolidaritet med publikum, og at denne solidariteten er viktig å respektere om konsertritualen skal bli vellykket. Her viser jeg også viktigheten av at musikerer besitter høy *emosjonell energi* i møte med publikum og dets rusinntak. For å svare på det siste spørsmålet bruker jeg Leeuwens forskning på autentisitet for å vise at dette også er viktig i musikerens arbeidsliv, og hvilke utfordringer opprettholdelse av autentisitet medbringer i et frilansyrke, særlig økonomisk. I slutten av diskusjonen bruker jeg Berger og Luckmann (1966) sine begreper *institusjonalisering* og *objektivering* for å vise hvordan bildet av at ruskonsum og musikere hører sammen er institusjonalisert, i et forsøk på å forklare bransjens alkoholtilnærming. I denne delen av oppgaven vil jeg også benytte Dobson (2010) sin tidligere forskning på frilansmusikere sin oppfatning av sitt utøvende yrke. Jeg vil også kommentere på endringen av rusmidlers betydning i det norske musikkmiljøet.

Før leseren tar fatt på forskningens resultater må jeg oppklare et par ting. Når jeg bruker betegnelsen "rusmidler" er selvfølgelig alkohol integrert. Dette må presiseres da det later til at allmennheten oppfatter alkohol som noe annet. Alt annet av skriftlige valg vil bli redegjort for i kapitlet "Forskningsprosessen".

Til slutt må jeg understreke at dette ikke har vært en enkel prosess. Jeg har vært veldig bevisst å trå varsomt i alle forskningsstegene da oppgavens natur springer ut av et høyst sensitivt tema. Jeg har forsøkt å utføre forskningsprosessen så etisk forsvarlig som mulig, og jeg har fulgt NSD (Norsk senter for forskningsdata) sine retningslinjer. Mer om dette kan en lese om i kapitlet om forskningsprosessen.

2.0 Teoretisk bakteppe

Nedenfor gjør jeg rede for samfunnsteori som benyttes i diskusjonen. Dette for at leseren skal få et større utbytte av analysen og for å styrke masteroppgavens gyldighet, reliabilitet og generaliserbarhet. Jeg har valgt å konsentrere meg om disse teoretiske inngangene da de belyser sosiale fenomener innenfor musikkmiljøet. Jeg har også trukket frem noe av det tidligere forskningsarbeidet gjort på forskningsfeltet, som presenteres etter samfunnsteorien.

2.1 Institusjonalisering – Berger og Luckmann

I Peter L. Berger og Thomas Luckmann sin bok *Den samfunnsskapte virkelighet* (1966) forklares samfunnsmekanismer og opprettholdelse av disse som et forhold mellom aktørers handling (eksternalisering) og institusjonalisering av disse (objektivering). Jeg bruker institusjonaliseringsbegrepet senere i oppgaven for å vise til oppfatningen av at rus og musikk hører sammen. *Eksternalisering* har jeg valgt å ikke fokusere noe videre på i mitt masterprosjekt, men er naturligvis en del av institusjonaliseringen da eksternalisering ansees som handlingsmønstrene vi finner i en institusjonaliseringprosess (1966).

2.1.1 Institusjonalisering

Institusjonalisering er et resultat av interaksjon over tid mellom to eller flere aktører og deres handlingsmønstre og vaner (Berger og Luckmann, 1966, s. 71). Institusjonaliseringsprosessen starter først når disse vanene og atferden blir *typeinndelt* på lik måte av alle de involverte aktørene. Det vil si at man kan forvente at type person x utfører type handling x (ibid.). Dette fører til at aktørene enklere kan forutse hverandres handlinger, og således vil denne interaksjonen skape en delt, sosial virkelighet (s. 72). Institusjoner må forstås i lys av dens historie og prosessen den ble skapt under. I tillegg til historisiteten bringer også institusjonen med seg sosial kontroll, men denne kontrollen ligger i institusjonens eksistens i seg selv (s. 70). Det er forventningene, de definerte handlingene og vanene som kontrollerer menneskelig atferd i institusjonen (s. 71). Når denne typeinndelingen er tilgjengelig for alle aktørene ”stivner” den institusjonaliserte verden, og uttrykket ”slik er det bare” benyttes for å

forklare institusjonens mønster (s. 74). Man står dermed ovenfor perfektjoneringen av institusjonaliseringsprosessen: objektivering.

2.1.2 Objektivering

Når institusjonaliseringsprosessens stabilisering av handlingsmønstre blir videreført til en ny generasjon blir den objektivert (s. 74). Videreføringen gir institusjonen historisitet og de nye som tilegner seg dette opplever handlingsmønstrene og vanene som en *objektiv sannhet*, eller noe som er over individets handlingsmekanismer (ibid.). Den sosiale verden oppstått i institusjonen vil dermed fremstå på samme måte som naturens verden for individet. De originale medlemmene i institusjonsprosessen vil også få et styrket inntrykk av objektiveringen som nå finner sted. Til tross for at det er de som startet prosessen, vil de få en styrket virkelighetsfølelse av det som nå står ovenfor dem. Sier man "slik er det bare" ofte nok begynner man selv å tro på det, som Berger og Luckmann skriver (s. 75).

2.1.3 "Livsverden"

Den metodiske tilnærmingen jeg benytter i mitt masterprosjekt springer naturligvis ut fra fenomenologien da datainnsamlingen er gjort gjennom dybdeintervjuer. Prosessen med dette berettes videre om i metodekapittelet, men jeg ønsker å poengtere at *Den samfunnsskapte virkelighet* er inspirert av den samme tradisjonen som mitt prosjekt: å forstå en *livsverden* som individene en forsker på tar for gitt de er en del av. Gustav Erik Gullikstad Karlsaune (2008) poengterer i en artikkel om forskningsmiljøet som skapte *Den samfunnsskapte virkelighet* at bokens appell skyldes paradigmet forskningsmiljøet den er skrevet i står for (2008, s. 63). Schütz' innføring av Husserls fenomenologi inn i sosiologien ga oss muligheten til å forske på individets opplevelse av hverdagslivet, eller individets *livsverden*. Berger og Luckmann er dog skeptiske til merkelapper til paradigmer, men Karlsaune mener at boken ikke er basert på, men heller beriket av fenomenologi (ibid.). Jeg ønsker å inkludere denne opplysningen da dette synliggjør masteroppgavens kobling mellom det teoretiske bakteppe og den metodiske tilnærmingen jeg har brukt.

2.2 Vårt rollespill til det daglige – Erving Goffman

Den dramaturgiske metaforen til Erving Goffman er relevant for forskningstemaet da jeg senere i diskusjonen viser hvordan musikeren bruker elementer man tradisjonelt ”gjemmer” for sitt publikum i sin personlige front. Jeg vil også presentere hvordan man kan hevde at skillet mellom frontstage og backstage ”hviskes ut” eller ”kollapser” når det kommer til rollen ”musiker”.

I boken *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) utarbeider Erving Goffman en forståelse av den sosiale virkeligheten ved å betrakte den som teaterscene, hvor vi som samfunnsmedlemmer spiller roller i hverdagen. I den dramaturgiske metaforen er individet rolleinnhavere, og de rundt oss publikum. Vi ønsker implisitt at rollen vi spiller skal oppfattes som troverdig, og at inntrykket vi sender ut blir ansett som genuint og blir tatt på alvor av dette publikummet (Goffman, 1959, s. 28).

Området hvor en opptreden finner sted omtaler Goffman som ”frontregionen” eller *frontstage*, og rollen som individet spiller er grunnet i individets front (s. 32). Denne fronten består av to grunnleggende deler: Først finns det en *setting*, som kan forstås som rekvisitter og sceneutforming hvor interaksjon kan finne sted (s. 32). Settingen er helst satt i et geografisk bestemt område, slik at individer som bruker en viss type setting i sin rolleutførelse ikke kan spille ut sin rolle før hen befinner seg her (s. 33). *Personlig front* er den andre grunnsteinen i en opptreden, og denne delen er det vi anser som tettest knyttet til rolleinnhavere, og en forventer at den personlige fronten følger vedkommende uansett hvor den begir seg. Personlig front kan være alder, kjønn, klær, ansiktsuttrykk og lignende (s. 34). Goffman deler personlig front inn i to deler: utseende og væremåte (på engelsk ”manner”). Utseende kan si noe om rollens sosiale status, om vedkommende er på jobb eller har fri. Væremåte vil gi en indikator på i hvilket humør opptredenen vil bli utført (s. 35).

Til området frontstage eller ”scenen” finnes det en bakside, omtalt som *backstage*. Backstage er området hvor aspekter ved individet en ikke ønsker å projekte på scenen slippes frem. Her kan opptredenen bli planlagt, private samtaler kan holdes, og elementer som forstyrrer opptredenen blir gjemt bort (s. 115). Backstageområdet vil generelt sett være et sted hvor rolleinnhavere kan være trygg på at ingen i publikum vil få adgang (s. 116).

Vi har to ekstremtilfeller som påvirker rolleinnhaverens genuinitet når det kommer til sitt rollespill i det daglige livet. Det første ytterpunktet er når vi selv også

tror på rollen vi spiller (s. 28). Vi blir fullstendig oppslukt i den, slik at vi selv er overbevist at inntrykket vi utgir er de faktiske realitetene vi besitter. Om både publikum og rolleinnhaver har denne troen på rollen som genuin, vil det være vanskelig for mannen i gaten å ha tvil til personens fremstilling av seg selv. En slik rolleinnhaver kan vi anse som *oppriktig* (ibid.). På den andre siden finner vi tilfellet når rolleinnhaveren ikke selv tror på sin fremstilling, og anser sin overbevisning som et verktøy hen kan bruke for å nå et mål, og vil dermed ikke være noe videre opphengt i hvordan andre ser på en (s. 28). Personer som disse kan vi anse som en *kyniker*, og disse blir fort ansett som en som får tilfredsstillelse av å kunne ta lett på og leke med noe andre vil ta seriøst (s. 28). Goffman understreker likevel at det ikke er kun egeninteresse som kynikeren er opptatt av, men snarere heller at kynikeren anser sin oppførsel som det beste for de som observerer hen (s. 29).

2.3 Interaksjonsritualkjeder – Randall Collins

Randall Collins' teori om interaksjonsritualkjeder er høyst relevant for å forklare hvordan det norske konsertpublikummets atferd konstituerer seg gjennom vellykkede interaksjoner. Interaksjonene blir omgjort til emosjonell energi som jeg også diskuterer viktigheten av å besitte som musiker, i møte med publikum.

For å finne det sosiale livets handlingskraft ("agency") må vi utforske interaksjonsteorien, for dette er selve nøkkelen i mikrososiologien, står det skrevet i Randall Collins *Interaction Ritual Chains* (2004). Collins benytter i sin bok Émile Durkheims sosiologiske bidrag til å forstå hva som produserer sosial tilhørighet og gruppedlemskap, men fremfor å se på dette fra et makroperspektiv forsøker Collins å se det gjennom "øynene" til den mikrososiologiske tradisjon, med Erving Goffman som protagonist (s. xi).

Kombinasjonen av Durkheim og Goffmans sosiologiske arbeid skaper basisen for Collins teori om interaksjonsritualkjeder, definert som "a mechanism of mutually focused emotion and attention producing a momentarily shared reality, which thereby generates solidarity and symbols of group membership" (Collins, 2004, s. 7). Altså en mekanisme bestående av felles, fokusert oppmerksomhet og emosjoner, som er produsert i en delt situasjon, som skaper solidaritet og symboler for gruppedlemskap. Interaksjonsritualet skisserer han i en modell, og denne inneholder fire hovedaspekter:

1. Minst to personer må være tilstede fysisk og påvirke hverandre kroppslig
2. Det må eksistere grenser slik at en kan skille utenforstående fra gruppemedlemmene, slik at gruppemedlemmene er klar over hvem som er utenfor gruppen
3. Personene som er tilstede må ha noe de fokuserer på, og de må være bevisst hverandres fokus
4. De må dele en felles stemning eller emosjonell erfaring

Det er særlig det tredje og det fjerde aspektet som forsterker hverandre. Jo mer gruppen av mennesker blir oppmerksom hverandres delte oppmerksomhet, jo mer vil de kjenne på deres delte følelsesmessige opplevelse og bli revet med (Collins, 2004, s. 48).

Eksempler på dette kan være deltakere i en religiøs seremoni som oppfører seg mer høytidelig, eller deltakere i et jublende publikum (ibid.). Resultatet av vellykkede interaksjonsritualer blir opplevelser som kan også deles i fire kategorier: 1.

Gruppesolidaritet blir konstituert, 2. Emosjonell energi vokser i individet. Følelse av styrke, entusiasme og selvtillit øker. 3. Oppstandelse av symboler som representerer gruppen. Disse kan være emblemer eller merker, gester eller ord, som medlemmene føler assosiasjoner til, kollektivt. Personer som er fylt med gruppesolidaritet behandler symboler med stor respekt og forsvaret disse mot utenforstående eller frafallenes kritikk (Collins, 2004, s. 49). Langtidseffekten av et vellykket interaksjonsritual er det Collins kaller ”Emosjonell Energi”.

2.3.1 Emosjonell Energi

De emosjonelle erfaringene fra kollektiv, følelsesladd ”medrivelse” i et interaksjonsritual danner emosjonell energi (Collins, 2004, s. 107). Emosjonell energi lader individet med følelser av negativ eller positiv art, henholdsvis lav eller høy emosjonell energi (ibid.). Det er viktig å understreke at emosjonell energi ikke oppstår i individets mentalitet, men heller mentaliteten til det intersubjektive og sosiale (ibid.).

Høy emosjonell energi sammenligner Collins med indre pågangsmot. Man har overskudd til å ta styring i den sosiale gruppen og man respekterer gruppemedlemskapets atferd og symbolbruk. Med andre ord utøver man solidaritet for sin gruppe og den kollektive effervesens.² (Collins, 2004, s. 108). Individet med høy

² Begrepet vil bli gjort rede for lenger ned i delkapittelet 2.6.4.

emosjonell energi vil også respektere gruppens symboler ved å delta i seremonier som hedrer dem (ibid.). Lav emosjonell energi er naturligvis det motsatte, hvor et individ ikke kjenner på gruppesolidaritet eller medrivelse, noe som er et resultat av et mislykket interaksjonsritual. Individer som erverver denne typen energi vil føle seg fremmedgjort fra gruppen og dens symboler og atferd, og lav selvtillit og ekskludering kan være konsekvenser av dette. Individer med lav emosjonell energi oppviser ikke tilstrekkelig med respekt for gruppens symboler, og dette kan ofte avsløre om vedkommende føler gruppetilhørighet eller ikke. Dette kan resultere i skuffelse eller aggresjon hos de lojale medlemmene i gruppen (Collins, 2004, s. 108).

2.4 Nystammer – Michel Maffesoli

Michel Maffesolis arbeid om stammer og massesamfunn brukes i oppgaven for å beskrive hvordan man kan forstå musikere som en stamme.

I sin bok *A Time of the Tribes* (1996) hevder Michel Maffesoli at det tidligere massesamfunnet er i avblomstring, og at vi ser nye gruppedannelser springer ut av nye, annerledes sosialiseringer og forbruksmønstre. Disse gruppeformasjoner gir han tilnavnet ”neo tribes” eller *nystammer* (s. 11). Disse stammene er grunnlagt på felles interesser, smak, estetikk og aktiviteter, noe som utgjør det Maffesoli kaller *følelsesfellesskap* (s. 12). Fellesskapsfølelsen i dagens samfunn kan være nokså diffus, men i nystammene vil følelsesfellesskapet stå sterkt på grunn av de felles interessene. Individene som utgjør en nystamme må nødvendigvis ikke befinne seg på samme geografiske område eller bo sammen slik som tradisjonelle stammer i en antropologisk forstand, men de symboliserer et medlemskap med sin delte estetiske smak (gjærne avvikende fra storsamfunnet), som ved det blotte øye kan antas som et valg individet har gjort på egne premisser (Maffesoli, 1996). Individet vil kunne tilhøre flere stammer hvor en ikke kjenner de andre medlemmene nært, men de vil gjenkjenne hverandre gjennom midlertidige identifikasjoner. Denne delte smaken vil kunne skille stammemedlemmer fra andre, og nytribaliteten kommer til uttrykk i storsamfunnets kultur gjennom åpenhet, kreativitet, refleksivitet og det midlertidige (Maffesoli, 1996).

2.5 Autentisitet – Theo Van Leeuwen

I diskusjonen viser jeg hvorfor autentisitet er et nøkkelbegrep for å forstå musikere og deres yrkesverdier, og hvordan rusmidler spiller en rolle for å oppnå autentisitet.

Ofte antar vi at autentisitet er et konsept vi forstår, men en må nødvendigvis gjøre rede for hva det er, da det eksisterer utfordringer ved bruk av konseptet på grunn av dets evaluerende natur (Leeuwen, 2001, s. 392). Theo Van Leeuwen mener det er vanlig å kalle noe autentisk om noe ikke er en kopi eller fabrikk, og vi ikke kan stille spørsmålsteget til objektets opphav eller kreatør. Dette gjør autentisitet målbart, da vi kan ta elementer som alder og opphav i betraktning, men en slik målbarhet er naturligvis en større utfordring når vi ser på autentisitet som et sosialt fenomen (ibid.).

En måte å betrakte autentisitet er troverdig rekonstruksjon av noe historisk, slik som et symfoniorkester fremfører et gammelt stykke musikk. Her gjenner de sin egen originalitet for å tilfredsstill sine skolerte forgjengere (s. 393). Autentisitet kan også betraktes som noe som *er* autorisert, hvor en har fått erklært og godkjent noe med et stempel. Dette viser til at autentisitet i grunnen er noe som blir evaluert av andre og erklært autentisk, om det er målbart eller ei (ibid.).

Vi kan også se på autentisitet som noe som er *tro mot sin essens*. Her skal man gjerne avsløre en sannhet eller formulere noe ektefølt. Selvet er gjerne sett på som en slik essens. Vi betrakter menneskets karakter som en konstant enhet, og om selvets karakter endres skal den helst modnes eller utvikle seg, ikke bli annerledes (Leeuwen, 2001, s. 393). Vi kan bruke en musiker som eksempel. En kan gjerne være dyktig i forskjellige sjangre i sitt fag, men om musikeren blir ansett å ha en egen, autentisk stil burde hen legge fra seg andre stiler for å satse på den autentiske. Å gjøre noe annet kan bli sett ned på. Vi har også en tendens til å favorisere spontane samtaler og anser dette som mer troverdig og autentisk enn konversasjoner som er planlagte (Leeuwen, 2001, s. 394). Dette er også et tilfelle i samfunnsforskning hvor vi jakter digresjoner vi ikke har planlagt til et intervju, men som kan vise seg å ha relevans for forskningen (Tjora, 2017, s. 114). Vi ser også gjerne etter emosjoner i tale, og om disse er overdrevne eller underdrevne blir en ofte sett på som uoppriktig.

Leeuwen uttrykker at mediene understreker vår jakt etter autentisitet. Han gir et eksempel fra et talkshow hvor en skuespiller blir intervjuet om sin rolle i en TV-serie. Verten forsøker å finne koblinger mellom rollen skuespilleren har i serien og hennes virkelighet. Det viste seg at karakteren og skuespilleren ikke hadde noen like livserfaringer, men likevel måtte jo noe av opptreden i serien være forankret i virkeligheten? Til tross for vertens iherdige søken etter en slik forankring fantes den ikke (Leeuwen, 2001, s. 393).

Det er dog viktig å understreke at det finnes kulturelle nyanser i spontanitetsaspektet (ibid.). Leeuwen tar med et sitat fra Alan Lomax' *Folk Song Style and Culture* hvor han uttrykker at i et hektisk samfunn blir publikum svært berørt når Bob Dylan publikumstilnærming er tilbakeholden (ibid.). Med andre ord vil det være forskjellige prinsipper på forskjellige arenaer, og dette kaller Leeuwen *autentisitetsprinsipper*. Ved å benytte seg av Goffmans arbeid på autentisitet ser Leeuwen at et autentisitetsprinsipp ikke kan eksistere som et absolutt forhold. Dette fordi et prinsipp kan være aktivt i en del av individets sosiale identitet basert i en av de forskjellige arenaene (Leeuwen, 2001, s. 395). Individet kan raskt endre sin rolle utfra arenaen en befinner seg på, noe som understreker at normer innenfor forskjellige sosiale arenaer er tett relatert til autentisitetsprinsipper (ibid.).

Til slutt må en understreke at autentisitet er i stor grad basert på validitet og hvem som validerer noen som autentisk (Leeuwen, 2001, s. 396). Når man ser nærmere på autentisitet er det dermed viktig å ikke spørre seg: "Hvor autentisk er dette?" men heller: "Hvem anser dette som autentisk og hvem gjør det ikke?".

2.6 Tidligere forskning

Nedenfor presenteres et utvalg av forskningsprosjekter og artikler som tar for seg musikk og rus mer spesifikt, som er relevant for mitt eget forskningsprosjekt.

2.6.1 Howard S. Becker

En kan hevde at det ikke går an å skrive en masteroppgave som min uten å henvise leseren til Howard S. Beckers sosiologiske arbeide, og da særlig *Outsiders* (1963). I boken utarbeider Becker en utvidet, teoretisk forståelse av sosiale avvik, og da med vekt på det vi anser som stempingsteori. Becker skriver at samfunnet bestemmer hva som er et avvikende element ut fra formelle og normative regler skapt i sosiale grupperinger (1963, s. 9). Aktørene som avviker fra disse "spillereglene" utgjør gruppen vi kan anse som *outsidere* (1963, s. 15).

Det som er spesielt interessant med Beckers arbeid med henhold til min masteroppgave er hans bakgrunn som jazzpianist i Chicago.

I en artikkel skrevet av Thaddeus Müller utforsker han gjennom et mail-intervju med Becker selv hvordan bakgrunnen og erfaringer Becker har med et outsidersmiljø, har formet bokens utgangspunkt (2014). Artikkelens forfatter forteller at han var

nysgjerrighet på hvordan det var mulig for Becker å skrive en slik bok da utgivelsestiden var preget av et konservativt syn på cannabis og kriminalitet (s. 556). Becker understreker at suksessen til boken kom med samfunnets skifte i dette synet, særlig blant studenter og deres økende konsum av marihuana (s. 589).

Müller hevder at det finnes en overlapping mellom Beckers biografi og *Outsiders*. Som jazzpianist ble Becker introdusert til Chicagos kriminalitet gjennom nattklubbenes sosiale miljø. Her kunne Becker observere interaksjonen som foregikk blant lokalets fremmøtte. Han hevder dog selv at han ikke observerte miljøet, men snarere *levde* i miljøet (s. 579). Klubbmiljøet var særlig affiliert med mafiaen, og her var vold, prostitusjon og bestikkelser en del av hverdagen. Gjennom flere år har Becker tilegnet seg outsiderens ”blikk” på atferd som blir tatt for gitt av andre. Med dette kunne han utforske en annen tilnærming til avvikende miljøer, med fokus på ”studien av mennesker hvis okkupasjon var enten kriminell eller å fange kriminelle” (s. 582).

Becker uttrykker at hans forskning ble en integrert del av hans hverdag som jazzpianist. Fremfor å sette opp intervjuer fokuserte han heller på å lytte til hverdagslige samtaler blant musikere (1963, s. 83-84). Hans erfaring var at musikeren som ruser seg ikke er én type person, men heller musikere med forskjellige personlighetstyper som ikke virker gale, slik som datidens samfunn antok (s. 588). Selv har Becker erfart ruskonsum gjennom sine år som musiker, da han ble introdusert til gin og marihuana som 15-åring av en eldre bandkamerat. Han uttrykker følgende om denne erfaringens fruktbarhet til hans senere forskning: ”So I came into contact with drug users, you could say, because I was one, and I was in a trade where most people did do that” (ibid.).

Jeg finner dette intervjuet interessant da jeg kjenner meg igjen i flere punkter, særlig i Beckers posisjon som samfunnsforsker og musiker. Jeg forsøker ikke å uttrykke at mitt bidrag er av det samme kaliberet som Becker, men snarere at det er likheter og positive utfall av det å studere et miljø en selv er en del av.

2.6.2 Usikkerhet, sosiabilitet og alkohol

I artikkelen “Insecurity, professional sociability, and alcohol: Young freelance musicians’ perspectives on work and life in the music profession” fra 2010 utfører Melissa C. Dobsons en kvalitativ studie på unge frilansmusikerers perspektiv på deres profesjon og livskvalitet. Dobson hevder at samfunnsforskningen innenfor musikk har favorisert komponister fremfor utøvere når det kommer til forskning på koblingen

mellom kreativitet og psykiske lidelser. Dobsons studie forsøker å dekonstruere myten om ”det gale geniet” om utøvende musikere, for å presentere et realistisk bilde av utfordringene og presset frilansmusikere møter (s. 241). Forskningsprosjektet er således iverksatt for å finne stressfaktorene og utfordringene utøvende musikere møter i sitt liv og virke. Studien er basert på semistrukturerte intervjuer av 18 unge frilansmusikere, hvor halvparten er utøvende i Jazz, og den andre parten i klassisk musikk. Begge gruppene med informanter satte pris på fleksibiliteten en frilansjobb gir dem, samt variasjonen i arbeidshverdagen de opplever. Flere av informantene omtaler sin arbeidssituasjon som bedre enn om de skulle hatt ”ni til fem”-jobber, men likevel synes de at usikkerhetsmomentet ved sin hverdag var krevende. Flere beskrev et utenforskap knyttet til sitt yrke fra resten av samfunnet med mange timer alene på øvingsrommet og å befinne seg i en posisjon hvor en må motta kritikk både fra seg selv og andre hele tiden (s. 246). Denne kritikken var særlig et stressmoment når den kom fra andre musikere i deres miljø, og da gjerne bak ryggen på en fremfor å få høre det direkte (ibid.). Å sammenligne seg med andre (særlig utbredt blant konservatoriestudenter) var hverdagskost for informantene. Med andre ord er frilansmusikerens evne til å tro på seg selv viktig. Dobson hevder at konkurransekulturen i musikkutdannelser kan oppfattes som et skjult pensum, hvor studentene lærer å tilpasse seg samt takle livet som profesjonell musiker (s. 247).

Et annet svært viktig aspekt i frilansmusikerens yrke er *profesjonell sosiabilitet* (s. 248) som referer til musikerens evne til å maksimere tid til sosialisering og bli likt av andre musikere og aktører, for å øke sjansen for å få seg spillejobber. Alkohol var gjerne integrert i denne sosialiseringen, og deltakerne anså konsum av dette som en nødvendighet i profesjonelle settinger for å skaffe arbeid (s. 249). En informant uttrykker bekymring for sitt hyppige alkoholinntak, men rettferdiggjør sine handlinger ved å understreke at det skjer for at hen kan øke sine sjanser for å skaffe arbeide (ibid.). Han anerkjenner at situasjonen ikke er ideell, men fremstår som villig til å forme seg til dette etablerte systemet.

Hovedfunnet i studien viser musikernes bekymringer knyttet til fraværende stabilitet i jobbtilbud og økonomisk avkastning. Stresset kommer særlig fra viktigheten av å ha et godt rykte blant sine musikkolleger og sosialiseringsspress. Å sosialisere profesjonelt blir ansett av musikerne som selve nøkkelen til suksess, da dette er hvor man kan skaffe seg et videre nettverk og møter flere aktører i musikkbransjen. På disse sosialiseringarenaene spiller alkohol en svært stor rolle, og musikerne uttalte at

alkoholinntak ofte er et resultat av et sosialt press for å nettverke, døyve forventningspress før utøvelse og inntak utløst av kjedsomhet.

2.6.3 Jazzmusikerens rusbruk

“The use of drugs by Jazz musicians av Charles Winick fra 1959 er basert på en studie av 409 jazzmusikere som ble intervjuet i tidsperioden 1954-1955. Deltakerne er musikere som mer eller mindre var fast inventar på New York-scenen i disse årene, og intervjuene omhandler bandkollegenes bruk av marihuana og heroin. Studien fant sted for å fastslå hvor mange jazzmusikere som bruker narkotiske rusmidler, hva trendene i dopbruk er og hva slags effekt det har.

Informantene ble spurt om å eksplisitt beskrive rusbruken til sine kolleger, men i tilfeller snakket de om eget bruk også. Det viste seg at alle som inkluderte egne rusmønstre hadde et likt konsummønster som sine bandmedlemmer. Bruken av rus var for det meste forbeholdt før og etter konsert fremfor under spilling, og 83 prosent av utvalget følte at heroinbrukene var mer hemmelighetsfulle om besittelse og bruk enn de som røykte marihuana. Flere av informantene mente at bransjen tok situasjonen for gitt. Noen av turné-bookerne til musikerne kunne fortelle at de valgte bort byer hvor de visste at det ville være vanskelig å fa tak i rusmidler, ettersom dette ville resultere i mindre entusiastiske musikere (s. 243).

Informantene mente at musikere som er ”høye” mener de selv spiller bedre enn de faktisk gjør. Over halvparten mente at inntak av for eksempel heroin skadet den musikalske opptreden, mens kun 9 prosent mente det økte kvaliteten. Winick mener at denne subjektive følelsen av å spille bedre muligens finnes hos den avhengige personen som tar rusmidlet, som får sin avhengighet bekreftet hver gang hen tar det. Det ble også sagt at heroin er et ”arbeidsdop” da du blir svært konsentrert i arbeidet og i lyden du skaper (s. 245).

Språkbruken til jazzmusikerne blir sammenlignet med rusmisbrukere i andre deler av samfunnet (på denne tiden). Dette språket løsriver musikeren og de kriminelle fra storsamfunnet, og er et språk av fremmedgjøring og fantasi. Selv legender i jazzen har titler som innehar et fantasielement: ”duke”, ”president”, ”lady”, ”king” og ”bird” er eksempler.

Det kan spekuleres i om rusbruk styrker følelsen av fremmedgjøring fra storsamfunnet blant mange musikere, og jazzmusikken i seg selv har i lang tid vært protestmusikk.

Jazz og rusbruk kan kombinert være en protest mot konstituerte autoriteter (s. 251). Den pågående interessen for stimulanser blant jazzmusikere kan være interrelasjonelt blant flere faktorer: graden jazzmusikeren føler seg avvist fra sin kultur, stimulansen vedkommende tar og musikken en spiller.

2.6.4 Musikkfestivalens kollektive effervesens

I 2015 utførte Levang et al. en studie på Pstereofestivalen i Trondheim, for å få et større innblikk i det som skaper ”festivalstemning” (2017). Studien utforsker hvordan man kan forstå musikkfestivalopplevelse innenfor en interaksjonistisk-sosiologisk begrepsramme. Kollektiv effervesens er Durkheims begrep. Og studiens forfattere skriver at begrepet knyttes til: ”Hvordan en form for kollektiv opprømthet – en boblende eller sprudlende felles følelse – oppstår mellom deltakere i en eller annen form for rituell handling” (s. 64).

Levang et al. finner at festivalopplevelsen internaliseres som en type erfaring, som igjen eksternaliseres av erfarne festivaldeltakere sin evne til å *gjøre* festival (s. 79).

Studiens analyse kan berette at det eksisterer fire aspekter som kan knyttes opp til festivalopplevelsen. Først og fremst er det et brudd med festivaldeltakerens hverdag, deretter er det et unikt fellesskap hvor alle prater med alle. Det tredje aspektet er at festivaldeltakeren har muligheten til å utforske seg selv, det fjerde aspektet er hvordan festivalen er sammensatt av musikalske og andre opplevelser og tilbud. Disse aspektene viser til hvordan Pstereofestivalen oppleves som en festival gjennom konstituerende praksis og kollektiv effervesens (s. 78).

Studien viser at festivalens oppbygning består av flere trinn. Først og fremst inngår forberedelsene til sammenkomsten hvor erfaringer fra tidligere festivalopplevelser bygger opp forventningene til det gjeldende året. Tjora har kalt dette *festivalkompetanse* i sitt tidligere arbeid på festivaler (2013). Når forberedelsene er gjort er det neste steget den faktiske sammenkomsten hvor alle festivaldeltakere møtes på tvers av sine livsstiler, med fellesmålet om å ha en bra opplevelse. Man går fysisk og mentalt inn i et område som bryter med menneskeoppsamlingens hverdagsliv, noe som legger grunnlaget for effervesens. Levang et al. hevder at vi kan forstå festivalstemningen i lyset av det Durkheim beskrev som *sakral* tid, og hverdagslivet som *profan* tid (s. 79). Implisitt bruker festivaldeltakerne festivalen som et ”opprør” mot det hverdagslige, da vekslingen mellom festival og hverdag er forutsigbar (ibid.).

Likevel uttrykker deltakerne at de føler seg "hjemme" på Pstereofestivalen, noe som indikerer at de kan sees på i lys av Maffesolis stammebegrep (1996).

På festivalområdet er det visse oppførselsaspekter man skal omfavne, og andre en skal la ligge. Informantene trekker her linjer til "Kardemommebyloven", som så kjent uttrykker at man skal ikke plage andre, men ellers kan en gjøre hva en vil (s. 75). Festivalen åpner dermed opp for *normbrytning* som gir deltakerne muligheten til å oppføre seg annerledes enn de ellers ville gjort (ibid.). Denne oppførselen er gjerne mer frilynt og av en mer "villere" natur og involverer ofte alkohol. I mitt prosjekt vil særlig funnene av hvordan festivaldeltakerne *gjør* en festival være relevant å vise til.

3.0 Forskningsprosessen

For å forske på musikers oppfattelse av rusmidlers betydning i sitt miljø har jeg benyttet meg av kvalitative dybdeintervjuer. Lyden fra disse har blitt tatt opp med deltakernes samtykke, og senere transkribert. Nedenfor i metodekapittelet vil de ulike stegene i forskningsprosessen bli redegjort for. Et viktig aspekt for meg i denne oppgaven er refleksjon og åpenhet fra min side. Ettersom deltakerne har vært såpass åpne om sine erfaringer som også har vært av tyngre natur, ønsker jeg å være transparent med min egen opplevelse av forskningsprosessen. Jeg har derfor valgt å ta med utdrag fra egne refleksjoner i denne delen av oppgaven, som man finner lenger ned i kapittelet.

3.1 Valg av metode

Valg av en kvalitativ forskningsmetode falt naturlig da jeg i hele prosessen har ønsket å forstå musikerens holdninger, erfaringer og tanker rundt rusbruk. Når personlige beretninger var det jeg var ute etter, lå valget av dybdeintervjuer nokså latent. Ved bruk av dybdeintervjuer får forskeren innsyn i intervjuobjektets "livsverden", og valget av denne metoden er hensiktsmessig om man vil få innsikt i subjektive forståelser og oppfatninger av den sosiale virkeligheten (Tjora, 2017, s. 113). Dybdeintervjuer foregår over ansikt-til-ansikt interaksjon og baserer seg på spørsmål utformet av forsker som er delvis åpne, hvor målet er å finne intervjuobjektets meninger om forskningstema (Creswell 2014: 190).

3.1.1 Fenomenologi

Den fenomenologiske metoden stammer fra Edmund Husserls bidrag til filosofien (Tjora, 2017, s. 27). Denne metoden handler i utgangspunktet om å betrakte spørsmål av filosofisk natur på en bestemt måte og framstillingen av disse betraktningene språklig (Ingarden, 1970, s. 23). Framfor å kun være deltakere i den sosiale virkeligheten, vil det fenomenologiske tankesettet gjøre oss om til løsrevde tilskuere av virkeligheten vi befinner oss i. Vi vil aldri miste vår posisjon i hverdagen vi observerer, men har muligheten til å reflektere over vår involvering i den (Sokolowski, 2000, s. 50). Vi går ut av det naturalistiske perspektivet hvor vi bruker virkeligheten rundt oss, hever oss over den og beskriver objektive og subjektive sammenhenger som utgjør virkeligheten (Sokolowski, 2000, s. 50). Studieobjektet er bevisstheten til individet og vi ønsker å få

innsikt i hvordan fenomener blir fortalt om fra et førstehåndsperspektiv (Tjora, 2017, s. 27). Alfred Schütz var den som hevdet at dette perspektivet ville ha relevans for den sosiologiske fagdisiplinen ettersom den åpner døren for oss til å forstå hvordan samfunnsmedlemmer betrakter virkeligheten i interaksjon med andre (ibid.). Om man ønsker å forstå levde erfaringer til et individ om et avgrenset fenomen, vil det være nyttig å benytte seg av den fenomenologiske forskningsmetoden (Creswell, 2014, s. 14).

3.2 Utvalget

Det essensielle ved utvalg av deltakere til et kvalitativt prosjekt er at de blir utvalgt på grunnlag av at de kan uttale seg om forskningstematikken (Tjora, 2017, s. 130). I mitt prosjekt har jeg hatt relativt åpne kriterier for hvem som kunne delta, da det eneste som har vært et satt kriterium er at vedkommende er utøvende musiker i det norske musikkmiljøet. Således kan vi anse mitt utvalg som strategisk da dette kriteriet var satt (ibid.). I begynnelsen av prosjektet diskuterte jeg med min veileder om jeg skulle fokusere på en musikk sjanger, og dette ble startpunktet for rekrutteringen som vil bli mer redegjort for nedenfor. Etterhvert ble sjangerkriteriet forkastet og dette har resultert i at jeg har deltakere fra forskjellige musikksjangre. Hvilket nivå av profesjonalitet utvalget opererer på og fartstid i bransjen har heller ikke vært noe jeg har fokusert på. Dette har resultert i et utvalg som har et visst spenn i alder og sjanger. Av etiske hensyn benyttes det ukjønnet ”hen” eller ”vedkommende” i henvisning til deltakerne konsekvent i oppgaven, en redegjørelse og begrunnelse for dette finnes lenger ned i kapittelet. Jeg har heller ikke inkludert musikk sjanger og hovedinstrument da det kan være med på å avsløre deres identitet. Gjennom oppgaven blir noen musikksjangre referert til i et utsagn der jeg føler det er etisk forsvarlig å benytte det, samt at det beriker analysen og diskusjonen. Utdypning av prosjektets etiske hensyn vil finne sted lenger ned i dette kapittelet.

Planen var i utgangspunktet å intervju flere musikere, men av ulike grunner knyttet til arbeidsmengde sa jeg meg fornøyd med at ti deltakere ville generere tilstrekkelig med data. Det endte likevel slik at én trakk seg i siste liten da hen hadde fått en jobbmulighet hen ikke kunne si nei til. Om dette stemmer vet vi ikke, men som vi skal se i diskusjonen er spontanitet vanlig i frilansyrket.

Til tross for at kjønn på deltakerne ikke nevnes må det poengteres at kjønnsbalansen i prosjektet er veldig skjev. Balanse i kjønn har ikke vært et kriterium i

rekrutteringen av utvalget, noe som har muligens resultert i den skjeve fordelingen. Det som er verdt å nevne her er den reelle ubalansen av kjønn i musikkbransjen, da det er en stor overvekt av menn i den. Dette er en diskusjon som ikke blir tatt opp i mitt prosjekt, men er et potensielt spennende tema å gjøre en forskningsstudie på i fremtiden.

3.3 Rekruttering

Rekrutteringen av deltakere har foregått på forskjellige måter. Etersom jeg selv er musiker kunne muligens nettverksrekruttering vært en metode å benytte, men med fare for en oppgave kun basert på *backyard-forskning* (Creswell, 2014, s. 188) forsøkte jeg å unngå dette. Jeg intervjuet dog to musikere jeg hadde litt kjennskap til fra før av, noe som vil bli adressert nedenfor. Med dette i mente ville jeg altså få fatt i musikere som jeg ikke kjente. Det første steget ble dermed å kontakte en aktør i uteliv- og konsertmiljøet for å høre om personen hadde råd om hvor jeg kunne henvende meg. Dette gjorde jeg over chattetjenesten Messenger til Facebook. Sosiale medier (SoMe) skulle vise seg å være et nyttig verktøy videre i rekrutteringsprosessen. Jeg fikk raskt et tips om å legge ut en forespørsel på en Facebookside. Forespørselen ligger vedlagt i oppgaven.

Fra gruppen var det totalt tre deltakere som henvendte seg til meg. Denne forsmaken på hvordan SoMe kan benyttes som en rekrutteringsarena resulterte etterhvert i at jeg brukte det i en utvidet forstand. Framfor å henvende meg til bestemte grupper la jeg etter juleferien den samme forespørselen ut på mine egne profiler på Instagram og Facebook. Noen familiemedlemmer delte innlegget mitt videre på Facebook, som gjorde at flere fikk se forespørselen. To deltakere ble rekruttert gjennom min personlige profil på Facebook. Via Instagram fikk jeg rekruttert én deltaker.

I tillegg til SoMe sendte jeg også en mail til en musiker jeg hadde lyst til å intervju. Grunnen var jeg gjennom andre intervjuer og uttalelser i media hadde fått et inntrykk av at personen satt med en del innsikt i min forskningstematikk. Dette er den eneste personen i utvalget jeg henvendte meg til direkte.

Den siste rekrutteringsmetoden jeg har benyttet er muligens en mindre ortodoks en. Noen av deltakerne har gjennom uformell og tilfeldige samtaler om tematikken blitt rekruttert. Konteksten er som følger. Jeg er frivillig i Trondheims studentradio, Radio Revolt. Her er jeg med i et program som heter PostBluesKollektivet som omhandler musikk. Gjennom årene jeg har vært aktiv har vi intervjuet forskjellige band og artister

som kommer til byen for å spille konserter. Det har ofte vært tilfellet at vi etter sending har reist og sett disse konsertene i etterkant av intervjuet, og vi kommer ofte i prat igjen med artistene når de er ferdig å spille. Etter et slikt tilfelle kom jeg i prat med en av artistene om hva jeg holder på med ved siden av studentradioen. Jeg kunne fortelle at jeg selv driver med musikk, og at jeg skulle skrive masteroppgave i sosiologi. Personen viste seg å være veldig interessert i forskningstemaet selv, og tilbød seg å stille opp som intervjuobjekt.

Et lignende tilfelle fant sted i sommer, da jeg tilfeldig møtte en vi i PostBluesKollektivet hadde intervjuet på et av byens vannhull. Vi snakket om løst og fast og kom etterhvert inn på hva jeg skrev om. Vedkommende begynte så å fortelle at hen har vært innom litt av hvert av rusmidler i sin fartstid som musiker, og sa jeg kunne ta kontakt hvis jeg ville ta en prat. I høst sendte jeg dermed en melding til disse personene for å høre om de fortsatt var interessert, med et mer formelt skriv om hva samtykke til intervju innebærer, i tilfelle jeg eller vedkommende hadde misforstått eller lest situasjonen feil. De ønsket fortsatt å delta, og de respektive intervjuene ble holdt i løpet av høsten. Det kan muligens stilles spørsmål om dette er ønskelig rekrutteringsstrategi, men jeg mener heller at rekruttering over en øl på et utested (som holder konserter) heller er understrekende for oppgavens natur. Det er også vanlig å komme i kontakt med andre aktører i musikkbransjen på et utested, som vi skal se i analysen. I tillegg må jeg understreke at denne type rekruttering ikke var planlagt av meg på forhånd, men ble et utfall fra tilfeldige samtaler i tilfeldige møter. Jeg blir beroliget når jeg ser mer erfarne samfunnsforskere også har forsket hvor alkohol er innblandet, blant annet Øystein Skjælaens forskning rundt morgenpils (2017) og for ikke å snakke om tidligere omtalte Becker.

3.4 Intervjuprosessen

I forkant, under og i etterkant har jeg informert deltakerne om deres rettigheter. Dette har innebåret å informere om hvor langt intervjuet vil vare, anonymitet, konfidensialitet og rettigheter til å trekke seg både under og etter intervjuet. Slik som det står i forespørselen (vedlagt) ville jeg at deltakeren skulle bestemme hvor intervjuet skulle finne sted. Intervjuet kan føles mer komfortabelt om deltakeren befinner seg på et sted som føles trygt (Tjora, 2017, s. 121). De fleste intervjuene har blitt holdt på kaféer deltakerne har følt seg bekvemme på. Senere har jeg fått inntrykk av at flere av disse

kaféene har vært deltakernes stamsteder, noe som kom til uttrykk i hvordan de henvendte seg til de bak kassen. Ellers ble noen intervjuer holdt hjemme hos eller på campus hvor de studerer. Jeg synes dog at kaféintervjuene har vært de mest behagelige, til tross for mer støy i bakgrunnen. Grunnen til dette kan være at stemningen er mer avslappet – du trår ikke inn på private steder som hjemme hos noen, og det blir mer naturlig å prate over en kaffekopp enn på et grupperom på campus, booket en uke i forveien. I tillegg synes jeg det var fint å kunne tilby deltakerne noe å drikke på og spandere dette, kanskje som en slags takknemlighetsgest for at de tar seg tiden og bryderiet til å møte meg.

3.4.1 Backyard-forskning

Noen av intervjuene har bydd på utfordringer på grunn av min posisjon som både sosiologistudent og musiker. Noen av deltakerne har jeg møtt eller pratet med i en eller to anledninger, men likevel ikke kjent de såpass godt at dette ville gå ut over intervjuet. Er det allikevel et prosjekt hvor *backyard-forskning* lett kan finne sted, så er det her.

Musikkmiljøet i Norge, og særlig i Trondheim, er lite. Om man spiller på bransjefestivaler som Trondheim Calling får man plutselig kontakter i de fleste up-and-coming band i Norge, og jeg har selv ansett dette som en utfordring i prosjektet. Derfor har jeg bevisst ikke spurt bandkolleger av meg om å stille til intervju. Dette kan føre til en skjev maktbalanse i intervjuet. Relasjonen mellom forsker og informant kan gå på akkord med forskerens evne til å utvinne informasjon i intervjuet (Creswell, 2014, s. 188). I særlig et intervju hvor jeg har hatt et visst bekjentskap til deltakeren fra før av har jeg lagt merke til dette. Vi hadde pratet om forskningstemaet i forkant av intervjuavtalen, noe som jeg opplevde farget hele intervjusituasjonen. Deltakeren hadde et inntrykk av hva oppgaven skulle handle om, og dermed bestemt seg for hva hen ville trekke fram. Dette forsøkte jeg å gå bort fra under intervjuet, og fulgte intervjuguiden til punkt og prikke frem til vedkommende spurte: ”Når skal vi snakke om det temaet her?”. Plutselig ble jeg bevisst forventningene til intervjuet deltakeren hadde, og dette har muligens farget det empiriske materialet. Jeg har likevel valgt å beholde intervjuet som data til oppgaven da vedkommende hadde flere relevante refleksjoner og innsikt i oppgavens tematikk. Jeg vil dog oppfordre alle kommende samfunnsforskere å innhente data fra personer en ikke har en nærere relasjon til eller si for mye om prosjektet før intervjuet holdes. Dette kan påvirke svarene, spørsmålene og generelt hele situasjonen

både under og i etterkant. Forskjellen på den situerte sosiale interaksjonen er enorm fra noen du har møtt før, i motsetning til noen som er totalt fremmed.

3.4.2 Ubehag

I noen av intervjuene følte jeg tidvis på et ubehag. Denne følelsen oppstod av forskjellige årsaker, men det var særlig i situasjoner hvor deltakeren rettet spørsmål mot meg at jeg kjente på dette. Et eksempel er hvor en spurte ”Jeg vet ikke hvordan det er med rusbruk du har opplevd jeg?” etter at jeg hadde spurt hvordan situasjonen var i vedkommende sitt miljø. Dette spurte vedkommende mest sannsynlig fordi jeg også er musiker. På opptaket av intervjuet hører jeg hvor ubekvem jeg blir, for her står en ovenfor en posisjon hvor man kan komme nærere deltakeren ved å ”gi mer av seg selv”, men potensielt utgi sensitiv informasjon om en tredjepart. Jeg manøvrerte det med å si at det går for det meste i øl, noe som er sannheten. ”Ja, du er jo i en litt annen musikk sjanger” responderer vedkommende, og den spente situasjonen løses opp i latter.

Et annet tilfelle var en beretning under et intervju hvor en deltaker følte på skyld. Vedkommende hadde vært i et bandmiljø hvor inntak av cannabis hadde vært en del av øvinger og jammer. Jeg spurte om vedkommende hadde følt på en forventning om å ruse seg, og deretter uttrykte hen dette:

Ja, men det ble aldri ... Det var aldri noe sånn ... problem. Det er nok heller jeg som har påført andre det, en forventning om at de skal røyke [...] Jeg har på en måte dårlig samvittighet fordi at jeg føler jeg har rekruttert en del folk som det har gått jævlig dårlig med da. Sånn som han jeg nevnte, han kompis min som døde for noen uker siden. Vi fikk han med til å røyke med oss, og plutselig går det over stakk og stein fordi vi skapte en forventning ... Nå kan det godt hende at han hadde gjort det uansett.

I slike situasjoner er det viktig at man normaliserer situasjonen. Jeg tar dermed og responderer med at man ikke kan vite hvordan det vil gå med en person og rusmidler før de har prøvd det, og at dette ikke er vedkommende sin skyld.

I løpet av intervjuprosessen har jeg også reflektert over min egen rolle i en situert interaksjon som et intervju er. Jeg har oppdaget at jeg har blitt bevisst på hvordan jeg fremstår, og at jeg gjenkjenner dette i opptakene fra intervjuene. I et intervju merker jeg at jeg har en trang til selvhevdelse. Deltakeren har mest sannsynlig ikke fått med seg

at jeg også spiller musikk, og personen snakket til meg med en slags ”ovenfra og ned”-holdning. Det var slik jeg opplevde det, og da jeg skulle transkribere intervjuet merket jeg et lite sinne vokste i meg. I et spørsmål spør jeg deltakeren om hvordan situasjonen er når bandet skal ta seg en øl etter konsert. Hen responderer med å si: ”Det er helt likt som når du og vennene dine skal ta en øl”. Dette irriterte meg veldig under intervjuet, og jeg legger merke til at jeg bruker mer avanserte musikkbetegnelser videre i intervjuet for å få frem at jeg også kan et og annet om det å være musiker.

3.4.3 Refleksjoner fra forskeren

Slike erindringer og opplevelser fra intervjuprosessen har jeg vært bevisst å spare på så jeg kunne se tilbake på hvordan prosessen har utspilt seg. Jeg har derfor skrevet et refleksjonsnotat til hvert av intervjuene for å notere ned stemning, utfordringer og oppdagelser som man fort kan glemme et halvår i etterkant. Et av disse notatene ble skrevet etter det andre intervjuet jeg holdt i intervjuprosessen, og her kom særlig oppdagelsen av min naivitet fram, da dette intervjuet skilte seg veldig fra det første intervjuet jeg holdt. Som nevnt tidligere kjente jeg på et ubehag når deltakeren spurte om rusbruken i bandet jeg spiller i. Men dette ubehaget kom ikke kun fra at jeg potensielt kunne utlevere meg selv og mine kolleger, men også ønsket om nok en slags selvhevdelse. Det var ikke kun i intervjuet hvor jeg ble behandlet som uvitende til musikk hvor dette behovet kom frem. Ønsket om å være ”kul” meldte plutselig sin anmarsj. Det som jeg fant interessant i dette intervjuet er hvordan jeg tilegner meg deltakerens språk og sjargong. Her er et utdrag fra refleksjonsnotatet:

”Åssen var det, a?” en nonchalant ”a” på slutten av spørsmålene. Betegner kokain som ”cola” – det har jeg aldri gjort før! Denne påvirkningen deltakeren hadde på meg kan muligens gjenspeile påvirkningen rusbruk blant musikkidoler påfører andre. I dette maktforholdet ser jeg at jeg er som dem. Jeg ser jo muligens opp til denne personen jeg intervjuet i andreomgang. Personen er veldig dyktig og alltid vært svært hyggelig, og bandet personen spiller i har jeg sansen for... Jeg ville plutselig bli som deltakeren.

Refleksjonsnotatenes verdi er å fremvise ytterligere hvordan forskningsprosessen har utspilt seg. Selv erfarer jeg å ha fått et mer helhetlig bilde av min personlige erfaring av prosjektet, da jeg via notatene blir ”dratt” tilbake til intervjuprosessen slik at nyansene kommer mer fram. Refleksjonsnotatene gir en muligheten til å se nærmere på det

dialektiske forholdet mellom forsker og deltaker, som ofte kan fremstilles som et enveis-forhold. Som forsker er man naturligvis innforstått med at en skal oppvise respekt og tilnærme seg deltakeren med interesse og engasjement, men det er nødvendigvis ikke slik at vi snakker om anerkjennelse den andre veien. Under ”Ubehag” beretter jeg for eksempel om min opplevelse av å ikke bli anerkjent som musiker av en deltaker, og ved å gjenkjenne slike mønstre kan man få en større forståelse av hvordan en intervjusituasjon kan utarte seg, men også lære av seg selv som forsker og hvordan man ønsker å opptre i fremtidige intervjusammenhenger.

3.5 Intervjuguide

Tidlig høsten 2019 startet jeg å utforme intervjuguiden til prosjektet. Hensikten med denne er å få deltakerne til å reflektere over de samme spørsmålene, samt at det skaper en struktur på tvers av de forskjellige samtalene.

Da forskningstematikken min omhandler sensitiv informasjon fikk jeg tilbakemelding fra NSD om å endre på intervjuguiden, da noen av spørsmålene kunne tolkes som et direkte spørsmål om ruskonsum i deltakernes band. Jeg gjorde dette for å gjøre spørsmålene mindre spesifikke, slik at de oppfordret til en mer generell diskusjon. Intervjuguiden er utformet med oppvarmingsspørsmål, hoveddel og avrundingsspørsmål. Åpningsspørsmålene var dog litt snodige å stille i visse sammenhenger, da jeg hadde fortalt til deltakerne at de ville være anonyme i prosjektet. Det ble dermed en rar stemning i rommet noen ganger da mine første spørsmål var ”Hva heter du, hvor gammel er du og hvor kommer du fra?”. Jeg måtte forsikre deltakerne under disse spørsmålene at de var inkludert i intervjuet slik at situasjonen skulle bli mer komfortabel og naturlig. Å starte med ”Når var første gang du inntok rus?” ville blitt litt for brått.

Hoveddelen av intervjuguiden kan sees på som en del med to ulike temaer – den ene om introduksjon til musikk og den andre introduksjon til rusmidler. Jeg delte den inn slik med hensikt, da det ville være lettere å stille spørsmål av mer pikant natur etter å ha blitt bedre kjent med deltakerne. Min opplevelse av musikere er at de liker å snakke om faget sitt, og dermed ble dette lagt inn som første tema av hoveddelen før rustematikken ble tatt opp. Til slutt ble spørsmål om hvordan fenomenet rus og musikk ville utarte seg i fremtiden stilt. Jeg la også til et spørsmål her hvor jeg spør deltakerne om de tror rus er mer utbredt i andre sjangre. Dette la jeg inn fordi det går rundt en

antagelse om at musikere er involvert i rus, og at forskjellige musikksjangre har et respektivt rusmiddel som tilhører dem. Jeg ville se om disse antagelsene eller fordommene finnes blant musikere også, og om de hadde tegnet seg et bilde av ruskonsum i andre sjangre enn den de opererer i.

Med unntak av noen intervjuer ble alle stilt de samme spørsmålene. I enkelte intervjuer ble rekkefølgen litt omrokkert ettersom de allerede var inne på tematikken til et spørsmål tidligere enn forventet. Det var også noen av intervjuene hvor deltakerne bare satte i gang og pratet om tema, uten at jeg måtte starte samtalen. En hadde til og med forberedt seg med notater. Disse lot jeg prate fritt, for så å gå tilbake til intervjuguiden for å forsikre meg om at jeg fikk informasjon om det jeg trengte. Samtlige intervjuer varte mellom 37 minutter og 1 time og 15 minutter. Intervjuguiden ligger vedlagt.

3.6 Opptak av intervju og transkribering

Alle intervjuene ble med tillatelse av deltakerne og med henhold til NSDs retningslinjer tatt opp og transkribert. Jeg informerte om at opptakeren var kun brukt for å muliggjøre transkribering og at dette gjorde det enklere for meg å følge med i samtalen, framfor at jeg skulle sitte med penn og papir og notere det de sa.

Transkribering ble gjort av alle intervjuene. Her skrev jeg også ned andre trekk i intervjuene som var ikke-verbale. Transkripsjonene har i tillegg blitt normalisert til bokmål, men det er noen aspekter jeg har beholdt og dette er engelske ord uttrykk som har blitt gitt en norsk vri. Engelske ord viste seg å bli hyppig brukt blant musikerne, noe som er naturlig ettersom det er såpass mange elementer i en musikerhverdag som har engelsk betegnelse. Et eksempel på dette er hvordan en konsertsituasjon kan beskrives: Du har for eksempel "get-in" kl 16, som betyr når du skal ankomme lokalet du skal spille på med utstyret ditt. Deretter åpner "backstage" kl 16:30 hvor musikeren oppholder seg før og etter konserten. Så har du "on-stage" kl 20 som naturligvis betegner når du skal være på scenen, og du har tidspunktet for "off-stage" for når settet ditt er ferdig. "Set-liste" er et ark du skriver ned rekkefølgen på sangene du har med deg på scenen. Med dette i mente er det naturlig at engelsk blir brukt hyppig av musikere når de skal beskrive hverdagen sin. Det må også understrekes at deltakerne bruker banneord hyppig, eksemplifisert i oppgavens tittel som er et utsagn fra en av deltakerne. Jeg valgte å ikke ta bort disse da det ville tatt bort essensen og muligens "følelsen" av deltakernes utsagn.

3.7 Analyseprosess

Etter transkriberingen brukte jeg HyperRESEARCH for å kode materialet jeg hadde innsamlet. Dette gjorde jeg ved å bruke *tekstnær koding* hvor hensikten er å danne koder fra det deltakeren faktisk sier, slik at en ikke blir påvirket av andre temaer og teorier en har utarbeidet seg så langt i prosessen (Tjora 2017). Når alle intervjuene ble kodet kategoriserte jeg disse i overordnede kodegrupper, slik at det ville bli lettere å få oversikt over tematiskelinjer som gikk på tvers av intervjuene. Jeg endte tilsammen med 988 koder fra intervjuene, men av etiske hensyn har jeg valgt å ikke inkludere disse i oppgaven. Noen av kodene inneholder informasjon som jeg siden har anonymisert eller utelatt grunnet personvern til deltakerne og tredjeparter. Å skulle redigere alle kodene for å ha de som en del av et vedlegg anser jeg som sløsing med dyrebar skrivetid for mitt anliggende. Jeg vil likevel berette litt om kodegruppene som jeg endte med da gruppering av kodene fjerner identifikatorer.

Til sammen ble det tolv kodegrupper: (1) Egen russituasjon, (2) Idoler, (3) Introduksjon til musikk, (4) Introduksjon til rus, (5) Motivasjon, (6) Personalia, (7) Psyke, (8) Publikum, (9) Rus og musikk i relasjon, (10) Russituasjoner i band, (11) Skyldspørsmål og (12) Struktur i arbeidslivet.

Da disse ble opprettet, valgte jeg ut kodegruppene som jeg fant mest interessante i et sosiologisk perspektiv. Disse var gruppe (8) **Publikum**, gruppe (9) **Rus i bandsammenheng** og gruppe (12): **Struktur i arbeidslivet**. Disse kodegruppene mener jeg inneholdt mest spennende empirisk materiale.

I hver av disse gruppene fant jeg noen temaer jeg ønsket å benytte i analysen. Jeg startet med "Publikum"-kodene og fant raskt ut at de var lettere å utvinne interessante aspekter fra gruppene ved å kategorisere kodene med farger. Dette gjorde jeg ved å utforme temaer eller spørsmål som "*Hvorfor ruser publikum seg?*" og gi de en farge. Dette spørsmålet fikk fargen gul, og om det er "*positivt eller negativt?*" markert grønn og "*hvordan en skal forholde seg til det?*" markert i blå. Kodene i kodegruppen markerte jeg i farger som passet sine respektive spørsmål/tema.

Etter dette arbeidet utviklet jeg tre empiriske kapitler utfra de overordnede kodegruppene, basert på kodene som ble markert i farger. Kodene som var mest interessante eller som sa noe mer om bildet temaet forsøker å belyse brukes som sitater i kapitlet. For å bestemme om kodene var egnet åpnet jeg HyperRESEARCH og søkte opp koden, for så å finne hvilket intervju koden tilhørte. Dermed kunne jeg skrive inn

sitatet fra intervjuet inn i analysen. Her må det understrekes at tekstnær koding er ypperlig å bruke, da du får se essensen av sitatet kun ved å se på koden, noe som gjør arbeidet ved å hente ut sitater enklere. Temaene resulterte dermed i tre kapitler i analysen: (1) Rus i bandsammenheng, (2) Hvorfor ruser publikum seg? og (3) Rus og arbeidslivet.

3.8 Forskningens kvalitet

Nedenfor vil forskningens gyldighet, pålitelighet og generaliserbarhet vurderes.

3.8.1 Gyldighet

Gyldighet i samfunnsforskning stiller spørsmål om forskningen svarer på spørsmålene en har forsøkt å stille (Tjora, 2017, s. 232). Jeg har gjennom prosessen justert forskningsspørsmål og formuleringer slik at det som ble uthentet fra datainnsamlingen skulle passe bedre til forskningsspørsmålet. Under pålitelighet går jeg nærmere inn på dette.

Oppgavens gyldighet øker ved det faktum at jeg har intervjuet musikere, de som er direkte berørt av tematikken. Med andre ord er utvalget relevant for forskningsprosjektets problemstilling. Dette medfører naturligvis at datainnsamlingen blir av en mer sensitiv natur, men det er tross alt det sensitive jeg har jaktet. Det ville muligens vært mindre ubehagelig å spørre andre som ikke er så nært inne på forskningstematikken, som for eksempel festivalarrangører eller rusbehandlere, men gyldigheten til oppgaven ville således blitt svekket i samme stund.

Jeg har et inntrykk av at deltakerne svarte oppriktig på mine spørsmål, men i etterkant har jeg reflektert over deres situasjon og holdning til alkoholkonsum, særlig de som er avholds. Det er klart at deres holdninger til rusmidler vil farge deres syn på konsum, og det var særlig de som deltok som er avholds og ikke har hatt et problem med rusmidler tidligere, hvor dette har vært mer fremtredende. I disse intervjuene forekom det ofte at de heller ville uttrykke frustrasjon over tidligere bandmedlemmer eller andre aktører som konsumerer rusmidler. Dette har jeg tatt forbehold om i analysen, og sett etter hvilke uttalelser som sier noe mer om det å være avholdende i en bransje og et miljø der rus er sentralt, fremfor det som nærmest kan ansees som sladder eller ventilerings av frustrasjon.

3.8.2 Pålitelighet

Ved å være åpen om forskningsprosessens steg og analyseverktøy mener jeg at oppgavens pålitelighet er forsterket. I forskning kan feilsitering og forskerens engasjement potensielt være en kilde til ”støy” for prosjektets reliabilitet (Tjora, 2017). Mitt engasjement har under hele prosessen vært sterkt da jeg selv er musiker og prosjektet springer ut fra min egen nysgjerrighet og erfaringer. For å hindre at dette skal svekke oppgavens pålitelighet har jeg reflektert over min potensielle føring på oppgavens resultater. Et eksempel på dette er at jeg har endret forskningsspørsmålene fra hva jeg hadde forventet. Min oppfatning har vært at det finnes en romantisering av rusmidler i musikkmiljøet, og at dette bidrar til konsumeringen, men jeg merket raskt at å ha dette som et hovedaspekt i oppgaven kunne farge utformingen av intervjuguide og datainnsamling. Med fare for at jeg skulle havne i en situasjon hvor jeg lette etter ”svar” som bekreftet mitt syn på fenomenet, valgte jeg heller å ha en mer åpen tilnærming til intervjuguidens utforming og resultatene fra datainnsamlingen.

For å unngå feilsitering benyttet jeg lydopptager under intervjuene som jeg transkriberte med fokus på alle detaljer som for eksempel hvilket humør en setning ble sagt. Dette for å forsikre meg om at jeg ikke har feiltolket deltakernes budskap. I tillegg har jeg skrevet refleksjonsnotater til hvert intervju (utdrag ovenfor), for å lettere kunne gjenkjenne stemningen og følelsen av intervjuene da de ble holdt. Ved å være åpen om utfordringer jeg har møtt i forskningsprosessen hevder jeg at forskningens transparens blir styrket. Transparens omhandler åpenhet i gjennomføring av forskningsprosessen (Tjora, 2017).

Tjora skriver at egen fagdisiplin vil ”ha en innvirkning på hva slags fenomener man er opptatt av, og hvordan man forsker på disse” (2017, s. 36). I dette prosjektet er min posisjon naturligvis den at musikk også er min disiplin i tillegg til sosiologien, så dette vil nødvendigvis farge oppgaven. Likevel anser jeg dette med forbeholdene om etiske hensyn og oppgavens helhetlige fremstilling som en styrke. Det gir meg også en ro med viten om at Howard S. Becker (som er en av mine idoler i samfunnsforskning) også har skrevet om miljøer han selv har vært en del av, blant annet at hans arbeid med *Outsiders* var et resultat av hans erfaringer som jazzmusiker i Chicago (jf. kapittel 2.6.1).

3.8.3 Potensiale for generalisering

Betrakter vi oppgavens natur ser vi raskt at den ikke tilbyr et statistisk grunnlag for generaliserbarhet. Forhåpentligvis vil leseren finne at bruken av det teoretiske bakteppet

og den tidligere forskningen som er gjort på feltet vil gi en viss overførbarhet til andre aspekter i samfunnet. Empirisk finner vi Dobsons forskning på unge frilansmusikere, Levang et al. sin studie av Pstereofestivalen, og diskusjonen av analysen trekker frem aspekter ved forskningstematikken som kan forstås i lys av det teoretiske bakteppet benyttet. Jeg mener at oppgaven tilnærmer seg en generisk forståelse av kunstfeltet, eller det Tjora kaller *konseptuell generalisering* (s. 239) hvor en kan utvikle konsepter, typologier eller teorier som vil ha relevans for andre studier enn oppgavens empiriske tema.

Oppgaven gir et innblikk i frilansertilværelsen til musikere, og har således relevans for fremtidig forskning innenfor frilans- og kunstfeltet. Mye av analysen må en forvente er relevant også i slike felt.

3.9 Etske hensyn

I prosjektets prosess har etiske hensyn vært svært viktig for meg å opprettholde. Jeg var nok, som jeg antyder lenger opp i dette kapitlet, mer naiv i begynnelsen. Et eksempel på dette er den første intervjuguiden jeg utformet og sendte til NSD, som måtte endres på da noen av spørsmålene ledet til informasjon om tredjeparter. I tillegg så behandler dette prosjektet datamateriale som inneholder helseinformasjon til deltakerne, og dermed ble naiviteten svekket mens Alvoret steg. Forskningens etikk er knyttet til at deltakeren ikke skal *komme til skade* (Tjora, 2017, s. 175). Dette er naturligvis ikke knyttet til fysisk skade, men snarere å blusse opp emosjonell eller mentale minner som er vanskelig for deltakeren å gjenoppleve gjennom erindring. Under, før og etter har jeg forklart alle deltakerne at de har rettigheten til å trekke seg og sitt intervju når som helst i prosessen. I tillegg har jeg bedt dem om å kontakte meg når som helst hvis de skulle lure på noe eller om de trengte å lufte noen tanker om det vi hadde snakket om. Det er dog ingen av deltakerne som har benyttet seg av denne muligheten. Dette vil jeg anta er fordi de føler seg trygge på at jeg behandler informasjonen fra dem godt, slik som jeg har lovet. Et eksempel på dette er en deltaker som sa: ”Ja, men er ikke det her anonymt da?” etter at jeg gikk gjennom rettighetene til vedkommende. Anonymisering bunner i tilliten mellom forsker og informant, og respektfull behandlingen av sitater i datamaterialene er en indikator på forskerens profesjonalitet (Tjora, 2017, s. 177). Jeg vurderte å tilby deltakerne en sitatsjekk, men Tjora (2017) hevder at man skal være varsom med å la informantene få redigeringstilgang til egne sitater. Til syvende og sist

er fenomener viktigere enn personer som uttrykker den. Innenfor forskning er det vanlig å tilby anonymitet heller enn sitatsjekk (ibid.).

I Saunders, Kitzinger og Kitzingers artikkel om anonymiseringens praktiske utfordringer står det at det faktisk er slik at forskeren vet hvem deltakeren er og har møttes ansikt-til-ansikt, setter en stopper for fullstendig anonymisering (2015, s. 617). Idealet til anonymitet er således ikke meningsfullt å bruke for samfunnsforskeren da det alltid vil være minst en person som sitter med deltakerens personopplysninger. Fremfor å oppfylle et uoppnåelig krav hevder de at man heller må fokusere på det eventuelle trusselbildet en står ovenfor. Saunders et al. benytter begrepsparet *intern og ekstern konfidensialitet* (2015, s. 618), og det er disse en som samfunnsforsker må opprettholde i sin forskning. Den interne konfidensialitetens trussel er gjenkjenning fra alle som står nært tilknyttet en spesifikk setting eller individet som forskes på. Trusselen er at disse nært knyttede menneskene mest sannsynlig vil ha muligheten til å gjenkjenne geografiske steder eller beretninger fra personer (ibid.). Forskeren velger ofte et spesifikt sted datainnsamlingen skal foregå som er praktisk for en selv. Et eksempel er at en sosiologistudent ved Dragvoll utfører forskning i Trondheim da dette er praktisk med henhold til reise og lignende. Dette gjør en informant mer sporbar da det geografiske området er innsnevret. Ekstern konfidensialitet har et mer generelt trusselbilde, og trusselen motvirkes ved normalt anonymiseringsarbeid med pseudonymer og lignende (ibid.).

I min forskning har jeg særlig vært opptatt av prosjektets interne konfidensialitet. Jeg har i grunn ikke vært bekymret for at den generelle allmenheten skal kunne gjenkjenne deltakerne i studien, men heller andre musikere og aktører i det norske musikkmiljøet. I norsk musikk er det veldig vanlig å kjenne mange. Grunnen til dette er nok først og fremst at landet vårt har et lavt befolkningstall, og at det muligens ikke er så mange i befolkningen som utøver musikk på et profesjonelt nivå. Min antagelse er at man "kjenner alle" i det norske musikkmiljøet fordi man møtes på bransjefestivaler, sender inn musikk til de samme kanalene (for eksempel P3 Urørt som fremviser ny, norsk musikk fra mindre artister) og at flere musikere spiller i flere band samtidig. For å opprettholde den interne konfidensialiteten har jeg gjort en rekke valg i mitt anonymiseringsarbeid. Først og fremst har jeg valgt å ikke benytte meg av pseudonymer på deltakerne i oppgaven. Dette fordi jeg ikke ønsker at man som leser kan knytte flere sitater til en deltaker. Det andre steget var å anonymisere alle geografiske steder eller navn på ungdomsklubber, konsertarenaer og lignende som ble

nevnt av deltakerne. Jeg har også valgt å ikke oppgi stedene hvor intervjuene ble holdt. Det tredje steget var å anonymisere annen potensiell, identifiserbar informasjon. Dette er for eksempel informasjon om deltakernes hovedinstrument. Alderen til deltakerne når dramatiske hendelser har skjedd har også blitt omskrevet til et aldersspenn som ”i tjuårene” eller ”på videregående” framfor å sette et spesifikt tall. Noen elementer som spesifikke rusmidler eller betegnelser på personer har også blitt anonymisert.

Til slutt må jeg kommentere på valget av å bruke det kjønnsnøytrale pronomenet ”hen” og ”vedkommende” på deltakerne i prosjektet. Jeg ble inspirert til dette da jeg leste om Saunders et al. sitt anonymiseringsarbeid i sin forskning på personer med vedvarende bevissthetsforstyrrelse (Saunders et al. 2015, s. 619). I noen tilfeller benyttet de flere pseudonymer for én deltaker, og i andre tilfeller brukte de det som kan omtales som ”jentenavn” i den kjønnsbinære virkelighetsforståelsen, på deltakere som var menn. Dette gjorde de for å forsikre seg om at leseren ikke skal kunne knytte sitater opp til en informant. Jeg valgte dog å ikke bruke pseudonymer overhodet. Ettersom musikkmiljøet er av den størrelsen den er og at informasjon er i konstant bevegelse, vil jeg tro at noen av beretningene i analysen kan være gjenkjennelig for aktører i musikkmiljøet. Det er særlig de mer alvorlige og dramatiske hendelsene som fremkommer jeg anser som en større trussel for gjenkjenning. Jeg har som følge av dette stilt meg spørsmålet: ”Er en overdose eller et selvmordsforsøk unikt?”. Svaret er naturligvis (og dessverre) nei - det forekommer i alle samfunnslag. Men ettersom leseren får vite at personene dette skjer med er musikere i Norge er jeg redd for at identifikatorer som kjønn og alder kan være ledetråder til deltakerne.

Jeg håper at leseren vil finne oppgaven lettlest og interessant til tross for at ”hen” og ”vedkommende” brukes, som potensielt kan gjøre leseopplevelsen mer rotete. ”Hen” er tatt inn i Det Norske Akademis ordbok som kjønnsnøytralt pronomen (Språkrådet 2018), men Språkrådet har ikke noen råd om å benytte eller å la vær å benytte ”hen” i offentlige tekster. Bruken av pronomenet har muligens ikke vært utbredt i akademiske avhandlinger frem til nå, og leseren må ikke oppfatte dette som et forsøk på en politisk, samfunnsmessig ”brannfakkell” for mitt anliggende. Bruken er tilstede for å beskytte deltakernes identitet.

3.9.1 Refleksjon fra analyseprosess: ”Samfunnsforskerens kynisme”

Som samfunnsforskere ønsker vi å få innsikt i den sosiale verden vi befinner oss i. Det er lett å ta dette som en normal posisjon i akademia og se på sosiologien som en disiplin på lik linje med andre fagfelt. Du starter utdanningen din, tar en bachelor, tar en mastergrad og ser hvor veien går videre. Det er lett å se på studier som å kun oppfylle krav. Krav til en god karakter, ordkrav til en oppgave, formelle krav. Da jeg startet på masterprogrammet hadde jeg denne tilnærmingen til faget. Umotivert til metodefag, umotivert til å lese teori og mantraet var alltid ”Kom deg gjennom det, snart skal du få forske på det du synes er interessant”.

Når jeg først startet på dette prosjektet var jeg veldig ivrig. Fullførte NSD-søknader og underskrev masteravtale i hui og hast. Skrev en intervjuguide med spørsmål jeg ville få svar på, uten noen videre refleksjon. Avtalte intervjutider med deltakere jeg hadde fått svar fra, uten å overveie hva jeg ville møte. ”Nå skjer det, nå skal jeg virkelig få vise hva jeg er god for. Nå skal jeg bidra til en bedre norsk sosiologi, kanskje bedre det norske samfunnet til og med!”

Per dags dato har jeg innsamlet all data, holdt intervjuer og kodet de, og jeg sitter med en form for dårlig samvittighet. Jeg har dårlig samvittighet for naiviteten jeg gikk inn i prosjektet med, og kanskje mest av alt har jeg dårlig samvittighet over kynismen man som samfunnsforsker utøver. Jeg innser at mitt prosjekt i bunn og grunn er tuftet på en kynisme, og det er muligens uunngåelig i prosjekter som ikke er bestilt eller ønsket av andre seksjoner i samfunnet. Det er særlig forskningsprosessens natur og tematikken til prosjektet som gjør at jeg har en klump i magen nå. Jeg har møtt musikere som har fortalt meg om livet sitt med oppturer og nedturer. Når jeg gikk inn i dette prosjektet ville jeg ha friske historier og meninger om rusmidler, konsum, bransjefolk og medmusikanter. ”Hvordan er det å være på kokain?” kunne jeg spørre, og deltakerne delte gladelig. Og hvorfor har de delt sin oppfatning av temaet? I bunn og grunn fordi jeg spurte dem, så jeg skal kunne skrive min masteroppgave. De tjener ingenting annet enn å få snakket om dette med en fremmed, med viten om at det skal bli brukt i samfunnsforskning. Og jeg er litt skamfull her jeg sitter, for når jeg ser etter mønstre i det sosiale rundt rus i det norske musikkmiljøet, får jeg også høre beretninger om tøffe tak. Hvordan en øl før konsert må til fordi man skal roe ned nervene og presset en musiker kan kjenne på. At man føler seg utenfor miljøet om man velger å bli avholdende fra rusmidler. En musiker opplevde at hen ble utelatt i den kreative prosessen ettersom hen ikke ble invitert på jamming siden hen ikke drikker øl eller

røyker hasj. Musikere som blir introdusert til harde rusmidler når de starter i nye band. Og musikere som har prøvd å ta livet sitt da kombinasjonen konsertliv, rusmidler og psykiske utfordringer ikke var til å takle lenger. Jeg sitter med en stor følelse av ærefrykt og takknemlighet for at deltakerne har fortalt om dette, men det vonde i det hele er at deres beretninger er som sagt kun et middel for meg til å bruke i sosiologisk analyse. Et eksempel fra denne prosessen oppsummerer det hele.

Etter at jeg hadde transkribert og kodet intervjuene innså jeg at alderen til den ene deltakeren ikke var å finne i transkripsjonen. Jeg sendte derfor en melding til vedkommende over mediet vi hadde avtalt intervjuetid fra tidligere. ”Hei, du jeg ser jeg ikke fikk vite alderen din. Hvor gammel er du?”. Svaret kom relativt kjapt: ”28”. Jeg skrev tilbake og takket for svaret, for så å få nok en melding av vedkommende: ”Kom meg akkurat gjennom 27”. Var dette en klar referanse til ”The 27 Club” – de store musikerne og kulturskikkelsene i moderne historie som døde da de var 27? Den mytiske klubben som har satt sitt spor i vestlig populærkultur? Uansett fikk jeg en klump i halsen, ettersom denne personen tidligere hadde prøvd å ta livet sitt. Det som skulle være en enkel personopplysning ble straks noe mer, for det er ikke en selvfølge at vedkommende skulle overleve hendelsen. Hvis ingen hadde funnet vedkommende hadde det gått galt.

Dette intervjuet var et av de jeg anså som mest interessant, ettersom fortellinger om hvordan å være hardt rusa som musiker over flere år ikke er hverdagskost å få høre, og i hvert fall ikke hvordan det er å være tilnærmet edru musiker i etterkant av en slik hendelse. Med ett den meldingen tikket inn slo det meg at jeg er i en posisjon hvor jeg bruker noe av det mørkeste, mest dramatiske et menneske kan oppleve som et analysemoment. En blir selvfølgelig berørt av en slik historie, men den har blitt fortalt til meg fordi jeg skal bruke intervjuet i min masteroppgave. Denne kynismen har jeg tidvis vanskeligheter med å rettferdiggjøre.

Jeg håper i etterkant at intervjusituasjonen har vært noe givende for musikerne jeg har intervjuet. Om ikke annet fikk jeg inntrykket av at de fleste var positive. Alle var ivrige etter å si sin mening om temaet. Kanskje hadde de behov for å luften noe de ikke har fått uttrykt før. ”Det her var nesten som en slags psykologtime” var det en deltaker som sa da vi var ferdige. Jeg velger å ta dette som et tegn på at prosessen var positiv for deltakeren også, men jeg er også bevisst at det kan være annerledes. Å snakke om kritiske situasjoner og en vanskelig bransjehverdag kan muligens rippe opp i ting som man ikke har tenkt på på lenge.

For lenge siden lærte jeg en intervjueteknikk hvor man som intervjuer skal være stille så lenge som mulig etter at intervjuobjektet har uttalt noe. Dette for å se om de synes stillheten er så ubehagelig at de kanskje snakker mer. Åpner seg mer opp, utbroderer mer om en situasjon eller hendelse. Kanskje har de fortalt mer enn de ønsker? Alle ble informert om rettigheter, men det er likevel mulig at man i etterkant kan sitte med følelsen at ”nå har jeg utlevert meg selv”. Det tror jeg vi alle kan kjenne oss igjen i.

Det er i bunn og grunn jeg som i dette tilfellet sitter med makten. Det er en rar følelse. Når du går gjennom studiet med disse kravene du skal oppfylle som student føler du aldri på denne typen makt. Ja, det er du som kan og skal ta avgjørelser i eksamensbesvarelser og lignende, men til slutt vil det alltid være en over deg som skal gradere deg. Godkjent, ikke godkjent, karakterer eller ikke bestått. Med denne erfaringen i snaue fem år er det derfor rart å sitte med makten i et prosjekt som dette. Selvfølgelig skal noen vurdere dette også, men det å ha makt over informanter og styre en prosess i et år er veldig fremmed. Og det er kanskje denne fremmede følelsen som nå virkelig understrekes. Kanskje har den kyniske samfunnsforskeren meldt sin ankomst hos meg også.

3.10 Analyse i tre deler

Den induktive forskningsmetoden jeg benytter har ført frem til at de tre kodegruppene danner tre analytiske kapitler. Analysen presenterer empiriske funn som belyser hvilken betydning rusmidler har i det norske musikkmiljøet. Materialet fra intervjuene har blitt analysert og deretter delt inn i ulike temaer for å vise en bredde i forskningstematikken. Analysen består av tre kapitler som tar for seg aspekter ved musikkmiljøet i Norge som blir påvirket og igjen påvirker forholdet mellom musikk og rus. Disse er (1) Rus i bandsammenheng, (2) Hvorfor ruser publikum seg? og (3) Rus i arbeidslivet. Gjennom analysen blir sitater fra de forskjellige intervjuene benyttet for å styrke og belyse analysens funn. Ettersom den empiriske analysen er delt inn i tre vil det forekomme en diskusjon til hvert av de tre kapitlene hvor sentrale funn blir diskutert med hjelp av teori og tidligere forskning som er gjengitt i teorikapittelet tidligere i oppgaven. Til slutt vil en avsluttende diskusjon bli presentert.

4.0 Rus i bandsammenheng

4.1. Å ”være” en musiker

Under intervjuene som ble holdt fikk jeg inntrykk av at de fleste deltakerne hadde et tidlig minne av rusmidler som gjerne var knyttet til musikk på et eller annet vis. En fortalte at hen og en venn som små pleide å se filmen ”The Blues Brothers” mens de drakk champagnebrus, da det lignet mest på ølen filmbrødrene drakk. De ville være som dem, sine skakkjørte helter. En annen deltaker kunne berette om en av de første konsertene hen spiller i ungdomstiden, hvor de som umyndige hadde tatt med seg øl backstage på en ungdomsklubb. Etterhvert ble de avslørt av arrangøren som var på samme alder og fikk så mye kjeft at de ble skamfulle. Samtidig ble de veldig forundret: de skal jo spille rockekonsert – skal man ikke være full på scenen som rockestjerne?

Det samme bildet av at rus tilhører musikere finner vi hos en annen deltaker, som tidligere spilte i et reggaeband. Vedkommende og bandkameratene inntok mengder marihuana i disse årene: ”Vi spilte i sånn reggaeband og følte at det var veldig sånn riktig å gjøre det da”.

En deltaker hadde vokst opp med et mer konservativt syn på rusmidler. Hen endte senere opp med å finne sin plass i en gjeng på videregående hvor rus var en stor del av det sosiale miljøet:

Men altså literally alle bandene mine og de nærmeste vennene mine var en gjeng på 5-6 stykker og alle de ville røyke på festene, og jeg var sånn ”meh”. På en måte så var det helt okei for alle, det var ingen som prøvde å få meg til å bruke ting eller overtale meg [...] det er jo klart man kan ikke stoppe folk fra det, på en måte. Når det gjelder romantisering av rus, der snakker vi. Sekstenåringer som ser opp til... Jeg vet da faen Bob Marley og Bukowski og alle de her fordranka, neddopa artistene liksom. Definitivt. Veldig romantisering av rus, spesielt reggaemiljøet.

Deltakeren kunne dog berette at det eneste som skilte hen fra de andre var rusinntaket. Vedkommende hadde kledd seg i ”hippieklær”, hadde dreadlocks som var hjemmelaget og ble sterkt mistenkt for å ruse seg av utenforstående.

Det later dermed til at musikerne fra en ung alder har en oppfatning av hvordan musikeren skal oppføre seg, og ønsker å oppfylle disse ”kriteriene” for å kunne være så

autentisk som mulig. De har gjennom musikk og populærkultur funnet idoler og blir inspirert til å følge deres levestil – spiller du rock skal du vel være full på scenen? Og er man egentlig skikkelig reggae-musiker når en ikke er høy? Det siste sitatet skiller seg ut ettersom vedkommende ikke ruser seg slik som vedkommende sitt nettverk gjør, men likevel ikler personen seg i alternative klær og hårfrisyrer som uttrykker tilhørighet til outsider-gruppen. Ved å ha en livsstil hvor en forsøker å oppfylle disse kriteriene later det til at deltakerne tenker de er nærmere det å ”være” en musiker. Dette understrekes i en beretning fra en deltaker som har lagt fra seg rusen for rundt et år siden, og uttrykte at tanken på den første konserten som edru skremte hen. Redselen var grunnet i en tanke: Hva om hen blir en dårligere musiker uten rusen? En deltaker forklarte hvordan hen gjennom årene har forsvart sin avvikende oppførsel for seg selv med en setning: ”Du driver jo med musikk. Det er klart du må være litt fucka”.

Når en slik oppfattelse er kollektiv blant en gruppe mennesker vil den muligens ha en sterkere kraft, som for eksempel når et band har den samme ideen av hvordan en skal opptre. Det vil muligens være vanskeligere å ikke følge de kollektive prinsippene som utgjør hva som er ”innafor” i et band.

4.2 En av ”oss”

Eksemplene ovenfor kan muligens leses som mildere, mer uskyldige hendelser, men noen av deltakerne har også kunnet berette om mer ekstreme tilfeller som var ”innafor” i deres bandkutyme.

En deltaker fortalte om en oppvekst preget av hardt skolemiljø fra ungdomsskolen og oppover til videregående. Vedkommende hadde allerede som barn røyket marihuana og drukket alkohol, og etterhvert begynte hen å følge de eldre ungdommenes tilnærming til rus: ”[...] Røyking og mye drikking. Hele tiden, egentlig... Men da var det vel litt for at jeg synes det var kult da. Bare gjøre som de kule gjør.”

Å følge det de eldre ungdommene gjør skal vise seg å åpne nye dører for vedkommende. Utprøving av nye rusmidler melder særlig sin anmarsj på videregående, da deltakeren begynner å spille i et band med musikere som er flere år eldre enn hen:

Da ble jeg introdusert til amfetamin. Så da begynte jeg med det og syntes liksom ”Det her er perfekt!” Da slipper jeg å sove og da kan jeg være våken flere dager, det er jo helt konge (ler). De har jo blitt førti den gjengen der nå, og de

var jo... Rett etter så ser jeg jo at de var ganske harde narkomane egentlig. Men når du har... Når de var 25-26... Når du er 25-26 så er du ikke... Det vises ikke så godt at du er jævlig sliten. Så jeg tenkte jo at det her er jo kult for nå kan jeg ruse meg og ha det artig hele tiden [...] Og når jeg ble eldre så satte en av de første "smellen" på meg. Så gjorde jeg det i flere år.

"Smellen" er en betegnelse for inntak av rus gjennom en sprøyte, satt i armen.

Deltakeren ble med i et band hvor det var vanlig å benytte seg av hardere rusmidler.

Vedkommende understreker i sitt intervju at hen selv var interessert og nysgjerrig i rusmidler og vil ikke legge skylden på sine tidligere bandkamerater. Det er likevel ikke til å stikke under en stol at disse eldre, "kule" menneskene har mest sannsynlig bidratt til å få personen inn i en tyngre rushverdag. I tillegg kunne en ikke se at de var tungt inne i rusen, da de var unge og ikke så slitne ut. Sannheten blir sånn sett maskert av et ungt, "kult" ytre.

Å bryte et bands ruskonsensus kan føre til utenforskap, skal vi tro en deltaker som er avholds. Bandet personen spiller i pleide ikke å invitere vedkommende da de skulle ruse seg, noe som var i orden ettersom hen ikke ønsket å delta. Problemet er heller det faktum at de pleide å lage musikk på disse "turene":

De (bandet) har begynt å ha sånne LSD- eller soppturer som jeg får vite om i blant [...]Og det blir jeg ofte ikke invitert på. Det er greit at jeg ikke blir det, men ikke driv med musikk til bandet uten meg, bare fordi at dere er rusa [...]Det er litt å bli holdt utenfor i den kreative prosessen, men jeg veit at det de kommer med ikke er bra også, men det er det at... Jeg kunne liksom kommet på noe selv liksom.

Her ser vi at om du ikke følger bandets kutyme kan du i verste fall bli holdt utenfor den kreative prosessen. Denne utestengingen blir nærmest som å ekskludere en person fra å være med i bandet i det hele tatt, kun på grunnlaget at vedkommende ikke deltar i ruskonsumet som er gjengs – man er altså ikke et fullkomment medlem, satt på spissen.

Det er forskjellige ruspraksiser i deltakernes respektive band, og disse har også endret seg over årene. Flere av deltakerne har opplevd mer dramatiske hendelser med rusmidler og endret sitt levesett i etterkant. En deltaker valgte å søke hjelp på et rehabiliteringssenter da kombinasjonen hard narkotika og sprit preget hverdagen. Når

vedkommende skrives ut betyr dette nødvendigvis ikke at resten av bandet tilrettelegger og endrer sin rusbruk: ”Jeg følte kanskje at det var litt lite medfølelse akkurat i det jeg kom ut der” uttrykker deltakeren, som videre forteller at hen sluttet i bandet kort tid etterpå. En annen dramatisk beretning kom fra en annen deltaker, hvor bandkameratene heller ikke viste noen større medfølelse:

Da jeg var i tidlig tjuårene så tok jeg overdose. Jeg våkna av at (bandkollegene) holdt på å bære meg ut for de trodde jeg var ferdig og at ingen må finne meg i den leiligheten, og da jeg våkna og de holdt på å bære meg ut, da var jeg sånn ”Faen, nå er det nok”. Da slutta jeg [med rus] på dagen i en periode. Eller, da slutta jeg med sprøyter da, og heroin.

Denne deltakeren slutter også i bandet. Videre reflekterer hen over deres måte å drive en bandvirksomhet, og uttrykker at musikken etterhvert for dem ble en unnskyldning til å ruse seg:

Vi turnerte ganske mye, vi ga ut flere skiver og vi fikk jo faktisk gjort ting. Men jeg tror dem så mer på det som... Jeg ville bli rockestjerne. Jeg tror de så på det mer som en unnskyldning til å ruse seg. ”Han er jo musiker”, da er det jo mer akseptert. Hvis du bare sitter og ruser deg så er du narkis, men er du musiker så er det greit. Jeg tror... Jeg ser for meg at det var litt sånn.

Sitatet ovenfor viser til musikernes oppfattelse diskutert tidligere om hva det er å være en musiker – det er mer akseptert at en musiker inntar rusmidler og konsumerer det i større grad, i kraft av at en *er* musiker. Dette er dermed en gylden mulighet til å bruke som en unnskyldning til å ruse seg, slik som de tidligere bandkameratene til vår deltaker gjorde. Vi ser altså at dette bildet eller forventningen til ”den rusede musikeren” igjen påvirker musikeren og bandvirksomhet. Bandkutymen blir således påvirket slik at det er i orden å ruse seg mer enn ”mannen i gaten”, og etterhvert ansees det som en norm at alle skal bli med på dette.

Konsekvensen av å ikke bli med på denne konsumeringen kan utarte seg i utestenging eller at vedkommende som ikke deltar i praksisen velger å slutte i bandet. Det er med andre ord essensielt at en deltar i den kollektive holdningen til rus for å kunne være en del av bandet. En deltaker kunne forklare hvor vanskelig det er å takke

nei til rus i bandsammenhenger. Hen var leid inn som vikar under en turné, og i forkant av denne jobben hadde vedkommende vært rusfri i et halvt år:

Jeg har egentlig... Har slutta å drikke nå hele våren sånn cirka, også skulle jeg spille konsert med en drikkfeldig gjeng, også ble jeg på en måte... Synes det var jævlig vanskelig å si sånn "Nei, sorry gutta" også tenkte jeg sånn "Bare hvis jeg bare drikker den ene helgen her... På den lille helgen her..." Også var det på en måte gjort da. Da er jeg dritings i løpet av altfor kort... Da var det... Det virker helt normalt fordi de gjør det.

4.3 Erfaring skaper endring

Erfaringene fra sine tidligere banddager er med på å påvirke måten deltakerne behandler rus i sitt nåværende virke. I et intervju snakket deltakeren og jeg løst og fast ut fra intervjuguiden. Jeg la merke til at vedkommende hadde noen problemer med å huske detaljer som tid, sted og hvor hen var i livet når ulike fenomen skjedde. Etterhvert kom det fram at vedkommende har vært ruset i en eller annen form de siste ti årene, før hen ble edru for rundt et år siden. Edrueligheten ble et resultat av en dramatisk hendelse. Etter å ha slitt lenge med rusavhengighet og sin psykiske helse valgte deltakeren å forsøke å ta livet sitt. Hen ble heldigvis funnet og brakt til sykehuset. Da dette skjedde forstod vedkommende at hen ikke kunne fortsette livsstilen, og klarer i dag å holde seg til kun noen øl. Deltakeren kunne fortelle at de andre i bandet også hadde en hard rusføring på denne tiden, men etter denne hendelsen var det noe som endret seg:

Jeg tror på en måte at det at jeg var så veldig "indulgent" i det gjør at det er enklere for personen ved siden av meg å gjøre det på en måte. Jeg vet ikke om jeg så mye til det da for jeg tenkte ikke over det, jeg hadde jo ikke sett eller vært noe annet på en måte. Men jeg merker en forskjell nå. Ikke at de drikker så veldig mye mindre, men vi snakker annerledes om det, og det er en annen type respekt der. Altså, alle ble jo veldig redde når det som skjedde med meg skjedde, og skjønnte at okei, vi har levd et liv som kanskje ikke helt er liksom... Sunt, fornuftig eller opprettholdbart over en lenger periode. Så jeg tror det kanskje førte til en litt mer "awareness" rundt de tingene. Også er vi ... Spesielt når vi er på turné og er på jobb som band liksom, så er det en annen respekt for det å

drikke før konsert. Ingen av dem har lagt ned flaska, men de har alle fått ganske stor respekt for hvordan jeg gjør ting på en måte. Og det tror jeg gjør i alle fall at diskursen er der, og at man snakker om det. Før så snakka vi ikke om det, og det er en stor forskjell.

Her ser vi at fremfor å fortsette i gamle baner velger medmusikantene å endre atferden sin til en viss grad. Om ikke annet er det en ny respekt for ruskonsum i bandet nå som ikke har vært der tidligere. Vi ser altså et eksempel på hvordan en person som minimerer rusinntaket kan føre den kollektive konsensusen i en annen retning, fremfor å møte motstand fra de andre eller måtte slutte i bandet slik som de tidligere eksemplene.

Erfaringer fra hard rusføring bringer ofte med seg endring i vaner. En deltaker erfarte tidlig i livet sitt en overdose. I dag har hen satt standarden for hvordan rus blir håndtert i sitt nåværende band:

Vi har en veldig ung en i bandet og det er veldig viktig for meg at han ikke begynner med det. Eller hvis han vil det selv så skal han selvfølgelig få gjøre hva faen han vil, men det er veldig viktig for meg at han, eller at jeg... Det er veldig viktig for meg at jeg aldri kommer til å: "Skal du ha?". Hvis han sier "Jeg vil ha" så skal han få lov til det, det er ikke det. Men til nå har det gått veldig bra så det er veldig godt... Jeg vil ikke at andre folk skal begynne med det.

4.4 Positive utfall av rus

Vi har til nå sett forskjellige konsekvenser når det kommer til rusførsel, fra mildere til direkte farlige opplevelser. Å nyte rus er selvfølgelig en åpenbar motivasjon til rusinntak, men rusmidlene kan også ha en annen funksjon i musikkhverdagen.

En deltaker mener en del av ruskonsumet til musikeren bunner i arbeidsforholdene, særlig om man er på turné. Du spiller en konsert, for så å kjøre i flere timer før du skal spille igjen. Etter konsert tar man gjerne en øl for å slappe av, noe som gjør en sliten igjen dagen etterpå. Dermed pleide bandet å ta kokain som har en oppkvikkende effekt:

Det er sånn én øl og en øl på scenen og etterpå, du er gira men du er sliten og da er det veldig lett å ta noen øl og feste til tre-fire før du skal kjøre dagen etter. Og da er du dausliten, kommer til neste plass, ja du skjønner hvor det går. Også er det [å ta kokain] jævlig gøy da, det er sjukt gøy.

Noen rusmidler kan altså være med på å takle den harde turnéhverdagen. I tillegg er det flere musikere som hevder at de blir mer kreative av substanser som marihuana og ”sopp”. En uttrykte at låtskrivingen går tregere i dag ettersom vedkommende ikke ruser seg lenger.

Etter å ha blitt edru etter flere år med rus har en av deltakerne funnet at en god ting kom ut av det, tross alt. Tiden med rus gjorde hen mindre selvkritisk i låtskrivingen, noe som resulterte i dårligere låter, men også en minsket selvkritikk:

Men faktisk ja, det er forferdelig å si det, men det må jo sies at når man var på det verste så var det om å gjøre å få ut alt det verste i tekstland da. Så jeg åpna jo negative dører i tekstland som jeg ikke har lukka, som gjorde at jeg turte å skrive verre tekster. Jeg har et bilde av meg selv hvor jeg var så drita og rusa og jeg ligger på gulvet og skulle skrive tekster til den nye skiva. Jeg var så drita og rusa at jeg ikke klarte å sitte, så jeg lå på gulvet og skreiv, også hadde jeg dobbeltsyn og skreiv teksten med venstre pekefinger... Det var etter en sånn tredagers... Og jeg leser de tekstene nå og det var jo.. Ja, det var jo bra. Hadde jeg ikke turt å skrive det jeg skreiv da hadde jeg ikke turt å skrive det jeg skriver nå, på en måte. Ja, det er litt fælt og... Skulle ønske det ikke kom noe godt ut av det. Men jeg er glad jeg i hvert fall klarte å ta vare på det ene bra som kom ut av det. Men man holdt jo på å dø av det, liksom.

Rusmidler kan slik å forstå ansees som et hjelpemiddel, enten om det er for å takle en hektisk konserthverdag eller for å få et mer avslappet forhold til tekstskriving. Dette kan nødvendigvis bli sett på annerledes. Kanskje rusmidlene heller essensielt er med på å få musikeren til å flykte fra følelsen av en trøtt kropp og et slitent sinn, eller få en selvkritisk tekstforfatter til å takle jobben sin. Likevel er det mulig å se noen positive innvirkninger rusen har på musikeren, til tross for at de i mange tilfeller er negative. En deltaker forklarte det å spille en konsert som å gå opp en trapp – du må komme inn i et

riktig sted i hodet eller et "space" for å få en god opplevelse, og rusen kan gjøre denne trappeoppgangen lettere:

Man må jo komme seg inn i et "space" for å leve seg inn i det og gjøre det og føle det man driver med og ikke tenke på alle disse menneskene som står og ser på, klare å finne det "spacet". Jeg tror det alkohol og rus gjorde var at du kunne ta fem trappesteg av gangen, og gjøre det edru må man gå hvert eneste steg. Det er selvfølgelig tyngre, men... Jeg har lært at man kan komme seg til samme stedet da. Jeg trenger ikke det som jeg kanskje trodde at jeg gjorde.

Deltakeren forklarer at å komme inn i denne rytmen er enklere for hen når hen ruser seg, men at det likevel er mulig å komme dit edru. Det er muligens tyngre ettersom du må gå alle stegene selv, men gevinsten er å vite at en har klart det selv. Det er mulig at dette er en grunn til at rus er så utbredt blant musikere. Vi har muligens et inntrykk av at rusen er der for å dempe angst, nerver eller andre psykiske fenomen, og det er det mest sannsynlig i mange sammenhenger også. Vi kan dog ikke undergrave hvordan rusmidler kan brukes som et verktøy for at artistjobben skal bli gjort. Til tross for at man kan havne "utpå" og få et unyttig forbruk av rusen, vil det være noen aspekter som er positivt med det. Musikerne som har vært tungt involvert i rus har heldigvis kommet seg ut av livsførselen som ikke kan betegnes som noe annet enn farlig, men det vil være en feiltakelse å anse alle aspekter som omfatter rusbruk som negative.

4.5 Diskusjon

4.5.1 Musikerens inntryksstyring

Vi ser i analysekapittelet at prosjektets deltakere har fått et inntrykk av hva som gjør en musiker til en musiker, og beretningene om dette inntrykket stammer ofte fra da de var yngre. Etterligning av avvikende oppførsel blir hyppig trukket fram. En deltaker kan fortelle om å late som de drikker øl for å etterligne "The Blues Brothers"-karakterene, en annen drikker øl backstage med bandet sitt fordi "man skal være full på scenen som rockestjerne".

4.5.2 Når skillet mellom frontstage og backstage kollapser

Den dramaturgiske metaforen er i dette tilfellet veldig interessant å trekke linjer til når vi ser på artisteri og skillet mellom frontstage og backstage. I den dramaturgiske metaforen (jf. Goffman) bes vi om å forstå virkeligheten som et rollespill og en teaterscene. Individet er rolleinnhaver, og forsøker å styre andre individers inntrykk av en selv ved hjelp av sine fakter, utseende og atferd (Goffman, 1959, s. 32). Området hvor denne inntrykksstyringen foregår kalles *frontstage*, og vi kan anta at atferden som blir presentert her er det rolleinnhaveren anser som gode kvaliteter, i den forstand at en her har kontrollen til å fremvise hva en selv vil. Alle andre fasetter og usminkede sannheter blir lagt igjen *backstage*, det tilhørende bakrommet til scenen (s. 114). Det som en ikke ønsker å vise på scenen kommer frem her, og det er et fåtall av mennesker som får inntre i rolleinnhaverens backstageområde (s. 116). Her kan vi demonstrere med et empirisk eksempel. Vår deltaker beretter om å starte i et band med eldre (rolleinnhavere) som har en rusbefengt livsstil, men som later til å være opprettholdbar på grunn av deres unge ytre (inntrykksstyring på frontstage). Etterhvert som de blir bedre kjent blir hen med på denne livsførselen, og får hjelp til å sette første ”smellen” av en i bandet. Det er ikke før overdosen finner sted at vedkommende får et bredere bilde av sine bandkamerater. De bærer hen ut slik at hen ikke skal bli funnet i leiligheten (backstage) de oppholder seg i, antageligvis for å ikke bli innblandet i noe med lovens lange arm.

Å ha en livsstil som er avvikende med klesstil, uttrykk og ruskonsum blir gjerne brukt i en artist sin front, men hendelser som denne skal helst holdes skjult for publikum. Vi får dermed ikke se det fullstendige bildet av avvikende elementer i musikkmiljøet når slike hendelser blir holdt skjult, slik som vår deltaker da hen begynte i bandet.

Goffmans teori viser til individets endring i sin sosiale atferd ut fra om en befinner seg på frontstage eller backstage. Ut fra dette kan vi anta at en ønsker at avvikende forhold i sin virkelighet ikke skal komme frem foran publikum, og disse forholdene blir lagt til backstageområdet (s. 116). Hos musikeren skal man nødvendigvis ikke skjule avvikende atferd, men bruke den som en del av sin personlige front. Vi ser dette blant annet ut fra deltakernes beretninger fra da de var yngre og ville være som sine helter – drikke seg full backstage selv om det ikke er lov, eller late som en drikker øl fordi Blues Brothers gjør det.

Eksempelet ovenfor viser hvordan denne inntrykksstyringen påvirker yngre musikere. De eldre bandkameratene viser ikke antydning til et slitent ytre, og vår deltaker får inntrykk av at rusen ikke er et problematisk element, men opprettholdbart. I tillegg er ønsket om å bli en ”rockestjerne” muligens med på å farge oppfattelsen til vedkommende. Ved å følge bandkameratenes livsstil blir de trolig mer knyttet sammen, og vår deltaker føler seg muligens mer som en del av bandet. Etterhvert får hen dog erfare rusens mørke side, og denne siden til rusmidler blant musikere ser vi også i musikkhistorien. Konsekvensen av slik atferd kan være døden, men likevel foregår slike ruspraksiser i dag.

En annen deltaker som fikk avhengighetsproblemer med sin bruk av rusmidler fortalte at hen gjerne unnskyldte bruken med tankesettet: ”Du driver jo med musikk, det er klart du må være litt fucka”. En deltaker fortalte at da hen la fra seg ruskonsumet var en av de første tankene som slo hen redselen for å bli en dårligere musiker. Så hva handler egentlig dette om?

Eksessivt ruskonsum er nødvendigvis ikke noe man benytter i sitt rollespill til det daglige (jf. Goffman) da det i store mengde ikke er sunt, samt at bruk og besittelse av visse stoffer er ulovlig. ”Mannen i gaten” ville vel heller lagt denne sysselen til backstageområdet, men musikeren på den andre siden velger å ta dette med i sin selvpresentasjon. Det blir nærmest som skillet mellom frontstage- og backstageområde kollapser når vi omtaler musikerens livsførsel. Det later dermed til at dette ikke handler om en splittelse mellom de to områdene, men heller en oppnåelse av autenticitet.

4.5.3 Musikerens etterstrebelse av autenticitet

Fra Leeuwens artikkel leser vi at autenticitet oppfattes som noe som er tro mot sin essens og handler i stor grad om validering og autorisering. Dette tilsier at det er andre mennesker som avgjør om du som individ er autentisk (Leuween, 2001, s. 393). Hvis vi antar at autenticitet er noe som er ettertraktet i musikkmiljøet så skal man fremstå som ”ekte”. Således kan vi forstå hvorfor rusmidler har vært en del av musikklegendens ”image”, og brukes i musikerens selvpresentasjon (jf. Goffman). Etersom autenticitet må bli autorisert av andre individer, handler det nødvendigvis ikke bare om å nyte rus eller å utfylle et ”rockeimage” for musikeren, men å bli autorisert som en autentisk musiker av andre musikere. Leuween ser til Goffmans rolleteori og hevder at individet endrer på sine roller ut fra de forskjellige normer og variasjonen av hva som er ansett som miljøenes autenticitetsprinsipper (2001, s. 395). Om vi ser til Michel Maffesolis

arbeid om hvordan grupper etablerer seg kan vi betrakte musikkmiljøet som en type *nystamme* i det moderne samfunnet, og musikere som stammemedlemmer (Maffesoli, 1999, s.11). Hvordan vi kan hevde dette er ved å se på livsførselen til musikeren med sosialiseringmønstre og konsumering. Gjennom datainnsamlingen er det en viss likhet mellom deltakerne og deres syn på sitt liv. De er alle oppslukt i kunsten og håndverket sitt, kler seg gjerne litt mer alternativt og har på et tidspunkt vært utenfor storsamfunnsnormene. De spiller forskjellig musikk og har nødvendigvis ulike preferanser, men det at de lager og utøver musikk kan gi gjenklang til det Maffesoli kaller *følelsesfellesskap* (s. 12). De trenger dermed ikke å være nære bekjente for å føle et visst fellesskap til hverandre, da denne tilhørigheten markeres med musikerrollen. Føler man seg utenfor de større samfunnsnormene i utgangspunktet vil det muligens være en lettelse å finne tilhørighet blant andre som er lik en, og dermed er det ikke vanskelig å forstå at musikeren ønsker å etterfølge autenticitetsprinsipper skapt av miljøet. Autenticitetsprinsipper vil aldri kunne eksistere som en absolutt, objektiv sannhet i alle samfunnsdeler (Leuween, 2001, s. 395). Vi kan dermed fastslå at autenticitet vil være noe annet fra en stamme til en annen, og dette viser til hvorfor russymbolikk kan brukes i en personlig front i musikkstammen, der den i andre stammer ville blitt sett ned på – autenticitetsprinsippene er forskjellige.

Når vi som publikum betrakter en rolleinnehaber ønsker vi at det skal finnes en forankring i den private rolleinnehaverens liv (Leuween, 2001, s. 393). Dette understreker nok en gang ønsket om at skillet mellom frontstage og backstage hviskes ut. Det holder dermed ikke å utføre inntrykksstyring med sin front for så å gjemme vekk det storsamfunnet anser som avvikende aspekter backstage. I musikkstammen (jf. Maffesoli) skal skillet kollapse og ”normal” og avvikende atferd samles for å bevise sin autenticitet for å generere tilhørighet.

Vi kan se til deltakeren som ikke ble invitert med på sopp- og LSD-turer av sine kamerater fordi vedkommende er avholds. Dette resulterer i at vedkommende ikke får delta i den fullstendige kreative utformingen av bandet da disse aktivitetene ofte sammenfaller. Setter vi dette på spissen ser vi at den avholdende ikke blir et fullverdig bandmedlem ettersom hen ikke benytter rusmidler, noe som tilsier at de andre i bandet anser rusbruk som en viktig del av det å være autentisk.

Det kan selvfølgelig være at en ikke har noe avvikende atferd eller konsum ”gjemt” i backstageområdet. Da spiller dette muligens på rolleforventning til musikerrollen, og denne forventningen har således blitt institusjonalisert i

”musikerstammen” (jf. Maffesoli), og omgjort til et prinsipp en må etterfølge for å oppnå autentisitet. Dermed er det helst forventet at en deltar i den kollektive praksisen som er å være et band i alle former det utspiller seg i, og ikke kun på scenen.

Noen former av rus er avvikende i storskalaperspektiv, men i stammen er det heller en identitetsmarkør, og ved å innta det oppfyller man et autentisitetsprinsipp som i den gjeldende stammen er positivt. Vi ser at rusinntak som autentisitetsprinsipp har forankring i historien, blant annet fra forskningsartikkelen til Charles Winick om jazzmusikere fra 1959. Her kan vi lese at det var viktig å bli ansett som ”hip” i deres jazzmiljø. Det berettes at uttrykket ”hip” (å være en del av ”inn”-gruppen) faktisk stammer fra en person med skader på hoften. Dette var et resultat fra å ligge på sin foretrukne hofte side og balansere opiumutstyr på den andre. En ”hip” person var i utgangspunktet en gang i tiden en opiumrøyker (Winick, 1959, s. 250). I artikkelen trekker Winick linjer til en urfolkstamme som brukte peyote når han beskriver jazzmusikernes rusførsel og gruppetilhørighet, noe som igjen understreker at vi kan se på musikerne som en stamme (jf. Maffesoli).

Det er dog viktig å understreke at man kan være musiker til tross for at man ikke ruser seg. Noen av deltakerne har aldri opplevd en forventning eller et press på dette, og vi ser også eksempler fra våre deltakere hvor de har hatt hard rusføring, for så å legge rusen på hylla. En av deltakerne kunne fortelle at det i dag finnes en annen type respekt for ruskonsum i bandet etter hans overdose. Her ser vi et eksempel på et band som former seg etter den edruelige, fremfor å stenge hen ute. Vi ser også at en deltaker ikke vil påvirke andre i bandet til å ta rusmidler, og da særlig det yngste medlemmet. Dette viser at ikke alle musikere vil oppleve de samme forventningene og presset til å følge en kollektiv ruskonsumering. Men det faktum at disse deltakerne har vært gjennom en slik livsstil og har erfaringene dette bringer gir dem denne autentisiteten som er verdsatt blant musikere. Det er også viktig å understreke at dette autentisitetsprinsippet som innebærer rusmidler finner særlig sted hos deltakere som jobber innenfor rockesjangeren. De som ikke har følt på dette presset er gjerne delaktige i visemusikk eller ”roligere” sjangre. Det jeg legger merke til under intervjuene er dog at disse musikerne har vært gjennom andre avvikende aspekter, og bruker disse aspektene i sitt musikkvirke gjennom sangformidling og tekst. Å ha gått gjennom tøffe tak kan muligens betraktes som et annet autentisitetsprinsipp, da disse musikerne synger og beretter om tunge tider i sin musisering. Psykisk helse er et eksempel på slike aspekter,

og ved å berette om disse sidene ved en selv vil man igjen hviske ut skillet mellom frontstage og backstage, og oppfylle kravet om autentisitet.

4.5.4 Rusens positive sider

Vi ser i analysekapittelet at noen deltakere uttrykker positive aspekter rundt rus. Man blir utmattet og sliten av en turnéhverdag, og presset for å skrive bra låter kan føre til lite produksjon av materiale. Enkelte rusmidler eller simpelthen det å være ruset på noe kan hjelpe musikeren til å bli oppkvikket etter en lang reise og gårsdagens konsert, eller senke egne krav til låtskriving. En deltaker forteller også at det er enklere å komme inn i "sonen" som liveartist om man inntar rusmidler. Lignende beretninger finner vi i Winicks forskningsartikkel. Her ble bruk av rusmidler rettferdiggjort med lange bussreiser fra konsertsted til konsertsted som gjorde musikeren sliten. Å være sliten på scenen kunne potensielt gjøre publikum misfornøyd, og vedkommende finner ut at det er lettere å kunne "våkne" før en konsert med en dose heroin før en gikk på scenen (1959, s. 246). Winick understreker at musikerne som uttaler dette muligens er disponert for rusavhengighet da flere av jazzmusikerne hevdet at de ikke trengte rusmidler under turné. Dette kan også være tilfellet hos våre deltakere.

5.0 Hvorfor ruser publikum seg?

For å få en helhetlig oppfatning av hvordan musikernes miljø er preget av rusmidler holdt det ikke kun å spørre om de på ”innsiden”. Man må nødvendigvis snu blikket fra scenen og rette det mot massen av mennesker som kommer på konsertene. Denne massen er essensielt det som muliggjør en musikkariere, og har slik sett en stor makt over musikeren. Hvordan påvirker musiker og publikum hverandre i en russammenheng?

5.1 Rus er sosialt

Deltakerne forteller at publikumet de har møtt gjennom årene ruser seg i større eller mindre grad under deres konserter. Da jeg spurte om hvorfor de tror det er slik var det flere som omtalte det som en norm i det norske samfunnet. De fleste anser publikummets rusforbruk som en naturlig del av en konsert. En deltaker beskrev det å drikke øl på konsert som et ritual i en forventet situasjon. I tillegg ble det lagt vekt på det sosiale rundt alkohol, hvor det ble uttrykt av samtlige deltakere at det her til lands er forventet at du skal drikke alkohol i en sosial setting. De fleste konserter holdes på utesteder eller andre arenaer hvor det selges alkohol, noe som tilsier at rammeverket som eksisterer i en konsertsammenheng muliggjør for publikum å kjøpe samt innta rus. Det er dog det som skjer innenfor rammeverket, det sosiale samværet som gjør alkoholkonsum til en norm. Å innta rus på konsert blir dermed et ritual som er konstituert gjennom sosial interaksjon over flere år, som igjen er satt inn i et rammeverk som muliggjør det å fortsette praksisen. En deltaker sammenlignet det å drikke alkohol på konsert som en tradisjon, noe som igjen understreker denne kjeden og sammenhengen.

5.2 Den gode opplevelsen

Fokuset på publikums ønske om å ruse seg ble uttrykt som et ønske om en god opplevelse. En deltaker mente at publikum ruser seg på konsert fordi de vil ha det gøy og dra på fest. Dette gjenspeiles i en beretning hos en deltaker som beskrev fenomenet i en bygd der vedkommende er oppvokst. På den lille plassen var det lite arrangementer og sosiale arenaer hvor folk møttes jevnlig, bortsett fra når bandet til deltakeren spilte konserter. Bortsett fra å se på TV var det disse konsertene som ble bygdas underholdning, og hit kom bygdebeboere i alle aldre. Når det først var noe som skjedde,

skulle alle dra på konserten for å feste. Det at musikeren stelte i stand konsert muliggjorde det for publikum å dra på fest. En annen deltaker kommenterte på det å kunne slippe seg løs på konserter. En gjentagende fortelling som gikk gjennom flere intervjuer var omtalelsen av *det norske publikumet* eller *den norske publikummeren*, som en deltaker sier det ikke er futt i på festival før klokken har passert 19:00. Ønsket om å slippe seg løs blir dermed ansett som en utløser for publikum til å innta alkohol. I tillegg uttrykker en deltaker at opplevelsen av konserten kan bli forsterket i en positiv retning om man doserer rusen riktig. Slik ser en at ønsket om å ha en god opplevelse er en faktor for at publikummet inntar rus på konsert.

5.3 Et ruset publikum – positivt eller negativt?

At konsertpublikummet ruser seg er som vist over en kjensgjerning. Om dette fenomenet kan bidra til en positiv opplevelse for musikeren på scenen er det ulike standpunkter på.

Flere av deltakerne uttrykte irritasjon og oppgitthet når de reflekterte over publikums alkoholkonsum. I en samtale med en tørrlagt deltaker pratet vi om omstendighetene rundt en tenkt musiker som er tungt inne i rusverden, og om man med yrkestittelen ”musiker” er unnskyldt. Personen uttrykte at det er heller et feil fokus som holdes, og at det er mer å jobbe med i salen: ”De er jo mere drita de enn bandet. Så det er jo mer å jobbe med der, på en måte... tenker jeg da”.

Flere uttrykte en følelse av lite oppmerksomhet på musikken og mer oppmerksomhet på det massen har i glasset. En av deltakerne jobber fast på et spillested og fortalte at hen ofte måtte be publikum om å ”holde kjeft” da de tidvis bråker så fælt at det er umulig å høre musikken fra scenen. Å ikke ha fokus på musikken, men heller festen er et fenomen som særlig er utbredt på festivaler, skal vi tro deltakerne.

På festivaler føler jeg det er veldig mye... Ikke bare øl, men dop. Selv om det er hunder og politi. Det er liksom en sky rundt festivalene. Så der tror jeg det kommer til å ta lang tid før det blir mindre rus. I hvert fall nå, det er mange som sitter i teltet sitt og har fest liksom. Også de som drar på konsert... Jeg vet ikke, det virker som de ikke bryr seg om artistene en gang. Du er fem min på den artisten, så løper du og røyker og drikker, så løper du til neste og får med deg en låt. Så får de egentlig ikke noe helhetlig. Og jeg synes artistene ofte kan være

upersonlige, men jeg skjønner det for publikum er også upersonlig så det smitter over. Så jeg liker egentlig små konserter bedre, fordi da blir det mye mer personlig.

Deltakeren uttrykte at artister på festivaler kan oppføre seg mindre personlig og at dette kan være grunnen til publikums fokusskifte, men at det ikke kan være lett å gi mer av seg selv som artist når du har et publikum som ikke bryr seg nok.

En deltaker fortalte at ”å hate livet sitt” under konsert var noe hen har vært vant til. Nå skjer ikke det så ofte da vedkommende booker konserter selv fremfor å gå gjennom et bookingselskap. Ønsket om å spille hadde tidligere vært sterkere enn å takke nei til spillejobber som ikke passet vedkommende sitt musikkuttrykk, og at dette hadde resultert i katastrofale spillejobber. Det ble uttrykt fra en deltaker at hen likte best å spille for et edru publikum, men at dette kunne være på grunn av en økende selvsikkerhet som har kommet med alderen. Da hen var yngre var det greiere at publikum hadde drukket en del, ettersom det da var lettere å dra de med. Ettersom personen spiller visemusikk er det likevel oftere et større problem at publikum drikker enn at det er positivt.

En annen deltaker uttrykte at publikum har blitt streitere med årene, og at dette har en positiv effekt på bandet.

Jeg vil jo si at publikum har blitt streitere, og det er topp det. At publikum vil høre på musikk og ikke bare være på fest. Det var jo mange år hvor publikum bare var dritings ved scenen, og det er artig nok det, men det er artigere at du møter folk så og si edru. De vil bare på konsert, og det har jo ført til at man vil være proffere sjøl også. Før jeg drar på turne så trener jeg jævlig hardt fordi det må leveres hvis man skal hoppe, sprette og levere like hardt hver kveld. Og det har blitt mer fokus - trening og være klar for publikum. Og det er veldig godt, og jeg har en mye bedre opplevelse på scenen nå enn jeg hadde for flere år siden. Vil jeg si.

Ettersom de på konsert faktisk kommer for å høre deg spille og ikke er distraheret av rus, vil man selv bli proffere og ikke innta for mye før og under konserten. En ser med dette at rusinntaket i publikum har en stor rolle i utformingen av en konsertopplevelse for musikeren. Et edru publikum kan øke profesjonaliteten til musikeren på scenen da de

ikke vil drikke noe mer enn de som er i salen, men skal vi tro flertallet av deltakerne er et høyt alkoholkonsum normen på konsert. Situasjonen kan bli lettet av alkoholkonsum, da det kan være lettere å dra med publikum på sine noter under konserten, men når fokuset er mindre på musikken og mer på ølen kan opplevelsen til musikeren utfolde seg i frustrasjon. Når alkoholkonsum er normen må nødvendigvis musikeren være forberedt på en slik tilstand, så hvordan kan man da ”temme” publikummet?

5.4 Å temme et publikum

En deltaker uttrykte at det er vanskelig å temme et publikum som er overstadig, men i følge flere i utvalget er det mulig, og her understrekes det å ”forme seg” etter publikum som en teknikk.

Blant de av deltakerne som spiller musikk i et roligere lydbilde, har et bråkete publikum vært et problem. En forteller om en konsert hen ble booket til sammen med en annen artist, en såkalt ”split gig”. Her var arrangementet en lansering for en type øl, og de fremmøtte var meget påvirket og bråkete. Hen gjorde det hen pleide å gjøre, mens den andre artisten i siste øyeblikk hadde laget en enkel sang som omhandlet ølen som arrangementet var bygget rundt. Vedkommende påpeker at hen syntes denne låten var veldig ”teit”, men i retrospekt ser hen det som det rette å gjøre i slike situasjoner

[...] Hen klarte å tilpasse seg, eller hen gadd. Jeg bare gjorde det jeg gjør. I dag kunne jeg kanskje klart det bedre og valgt ut noen låter som hadde funka bedre, men da var jeg eksperimentell, med et ganske skjørt uttrykk. Og det var helt forferdelig. Så kom XXX og spilte, og hen hadde laga en låt som het ”Alle elsker øl” og fikk alle med på en sånn ”olé, olé, øl!” som er helt sjukt lame, men som er ganske fornuftig i den situasjonen. Da syntes jeg det var sykt teit, men hen gjorde jo det rette.

Dette er et klart eksempel på hvordan man som musiker kan temme en situasjon hvor musikkbilde og publikumsstemningen står ovenfor en potensiell konflikt. Til tross for at det kan skade din kunstneriske integritet ved å spille låter om øl-sorter laget fem minutter før ”showtime”, vil man til gjengjeld få en større kontroll over situasjonen. En annen deltaker kunne fortelle at hen aldri dro rett til backstage etter konsert, men heller satte seg ned og pratet med publikum. Det handlet om hva slags kontakt man vil ha med

kunden, som hen kaller publikum. Å velge å gjøre dette fremfor å gjemme seg på et privat rom, kan skape en nærere relasjon med publikum, som igjen kan føre til at opplevelsen av konserten blir mer positiv.

Et annet interessant aspekt ved det å kunne temme publikum er nødvendigvis ikke å alltid følge deres noter, men å ta kontrollen selv. En deltaker fortalte om at forskjellige områder i Norge har forskjellige rusmidler de helst ruser seg på.

Sånn i innlandet er det mye mer amfetamin og drit, det merker du på publikum [...] du merker forskjell på byer ass. Haugesund også, amf-by. Aggressiv, mye mer aggressiv stemning liksom. De herjer mye mer. Også har du Lillehammer som er øl og pot-by, en sånn tregere masse. Trondheim er også øl-by. Øl og hasj. Det er mye mer sånn tregere, seig masse. Hvis du kommer til Bergen igjen, mer sånn amf-aktig. Du vet det egentlig når du kommer dit da, hvordan det blir. Det er liksom litt sånne trender. Tromsø også, ligger liksom litt unna allfarvei på narkoruta, så der er det mye øl og sprit. Ja, det er sprøtt det der. Forskjellen fra... Ja, distriktene da. For landet vårt er så langt da, det er så mye forskjellig. Og det er veldig morsomt å se på, særlig nå da. Jeg liker å spille for begge deler altså. ³

Når du besitter denne kunnskapen kan du bruke publikum på forskjellige måter: ”Ja, for de kan du gjøre andre ting med på en måte. Herje med på en annen måte. Jeg liker å snakke om det og, fra scena. Så kan du se i det i øya på de som faktisk er rusa, de får sånn ”fuck!”-uttrykk. Så kan du se ”Aha, der og der... nettopp”.

Det later dermed til at for å temme et publikum må en enten følge energien og publikummets oppførsel, eller så må du sette standarden selv. Denne standarden er dog lettere å sette om man har kunnskap til publikummets oppførsel fra før av.

5.5 Forventninger til musikeren

Vi har nå dannet et bilde av det norske gjennomsnittspublikummet gjennom deltakernes fortellinger – de ruser seg på konsert fordi det er et slags ritual eller tradisjon, rammene er lagt til rette for at det er mulig, og de vil ha det gøy. Det springer dog ut noe mer fra

³ ”Amf” er en forkortelse deltakeren bruker for amfetamin.

denne sosiale situasjonen som omhandler ruskonsum. Publikum har nemlig en idé og en forventning om at musikeren også skal ruse seg på lik måte som dem. En deltaker og jeg diskuterte en samtale jeg hadde hatt med en kompis. Min kompis og jeg hadde sett bandet til deltakeren på en festival, og vi snakka siden om konserten. Kompisen min uttrykker at han synes vedkommende var helt vill på scenen og hevder så at hen måtte ha vært kjempefull eller høy på en form for rus. Det som er interessant er det faktum at deltakeren det er snakk om har vært avholdende i mange år. Når jeg fortalte dette, var det som bildet av vedkommende min kompis hadde dannet, raknet. Det han trodde var en stor del av vedkommende sin personlighet, fantes ikke. Dette var en skuffelse. Det virket på sett og vis som han anså dette som å bli ført bak lyset. Artisten som sto på scenen har plutselig utgitt seg for å være noe annet enn det hen er. Deltakeren kunne bekrefte at veldig mange tror hen er rusa på scenen, og jeg spurte hvorfor hen tror dette er faktum.

Jeg vet ikke, har ikke peiling! Folk bare tror det, har danna seg et bilde. "Sånn må det bare være". Hvis man oppfører seg sånn eller sånn.. veit ikke. Det plager meg ikke.. Eller, det hadde vært kjedelig om det stod i avisa på en måte for da hadde muttern blitt bekymra, det må ikke skje. For da ringer varselbjellene her hjemme, det orker jeg ikke.

Et aspekt som understreker dette er situasjoner hvor publikum spanderer øl på musikeren. Flere deltakere har opplevd dette. En deltaker lærte tidlig av sin far at dette var en vanlig gest som oppstår etter konserter, og da lærte hen et triks: "Putt tunga foran flasketuten, hell opp sånn at det ser ut som du drikker, også si "Å, hoff". Med andre ord late som man drikker. Vedkommende er avholds, og bruker trikset den dag i dag når noen spanderer en slurk på hen. En annen deltaker blir kjøpt øl til hele tiden. Hen sier takk, og når de snur seg gir hen den til noen andre i bandet som drikker alkohol.

Det ser ut til at det er et slags ønske om at musikeren skal ruse seg fra publikums side. De synes det er stas å spandere på musikeren, men musikeren som ikke vil ha alkohol sier ikke "Nei takk, jeg drikker ikke sånt", men takker ja. Således opprettholder de idéen, eller bildet av musikeren slik som publikum oppfatter hen.

5.6 Diskusjon

5.6.1 Konsert som interaksjonsritual

Som vi har lest i analysen er det flere av deltakerne som omtaler publikums alkoholinntak som naturlig, og en kaller det til og med en tradisjon og et ritual. Denne praksisen muliggjøres ved at det først og fremst selges alkohol på de fleste konsertsteder, og at det gjennom kontinuerlig interaksjon mellom konsertgjengere som kjøper alkohol blir en gjentakende praksis. Publikummet omgjøres til et slags fellesskap, hvor konsertlokalet blir rammen for sosial atferd blant publikum. Denne atferden er tilnærmet lik på de forskjellige konsertene publikummet deltar på, noe som vi kan påstå da studiens deltakere beskriver det norske publikummet på en lignende måte.

Publikummets atferdsmønster kan diskuteres i lys av Randall Collins teori om rituelle interaksjonskjeder (2004). Collins hevder at sosialt medlemskap utvikles ved å bli revet med av et felles fokus, og at denne ”medrivelsen” er knyttet til intersubjektive følelser (Collins, 2004, s. 7). Det sosiale medlemskapet er et resultat av et interaksjonsritual, og ser vi på hvordan Collins’ interaksjonsritualteori er skissert (2004, s. 48), ser vi at den er høyst anvendbar for å beskrive et konsertpublikum. Først og fremst er det gjerne to eller flere oppmøtte på konserten, noe som er første premiss i modellen. Deretter er modellens andre kriterier at det må eksistere en grense for utenforstående, og her kan konsertbilletter eller festivalbånd være et eksempel. En konsert fungerer også som eksempel på en masse mennesker som deler et felles fokus (scenen) og er bevisst hverandres fokus, som samsvarer med Collins’ tredje kriterier. Å være bevisst hverandres fokus demonstreres gjennom allsang, dansing eller ”moshpits”. Det felles fokuset på artisten på scenen og musikken vekker en kollektiv stemning som danner emosjonell erfaring hos de fremmøtte, som er det fjerde kriteriet for et vellykket interaksjonsritual. Resultatet blir at de samme menneskene ønsker å vende tilbake til lignende konsertopplevelser og reprodusere sin kollektive atferd. Publikum vil dermed fremstå som én gruppe for artister og band på scenen: Det norske publikummet.

Grunnen til dette er at emosjonelle erfaring som skapes fra den intersubjektive og sosiale stemningen utgjør forventninger til hvordan et lignende arrangement vil utarte seg, og publikummet vender således tilbake til konsertscenene med en økt forventning av hvordan opplevelsen blir, til tross for at konsertene er isolerte arrangementer. Vellykkede interaksjonsritualer genererer solidaritet og gruppesymboler

som kan være atferd, gester og bekledning, og denne solidariteten og symbolene er et resultat av den følelsesmessige og fokuserte oppmerksomheten som der og da skaper en felles virkelighet (Collins, 2004, s.7). Den langvarige konsekvensen av et vellykket interaksjonsritual er emosjonell energi, en dominerende følelse av positiv eller negativ natur (Collins, 2004, s. 107).

5.6.2 Alkohol som forsterkende effekt

Et vellykket interaksjonsritual fordrer altså kollektiv, emosjonell medrivelse i publikummets atferd, og erfaringene fra interaksjonsritualer skaper emosjonell energi (Collins, 2004, s. 107). Det kan tenkes at alkohol er med på å forsterke denne følelsesmessige responsen. En deltaker omtalte alkoholkonsum på konsert som ”et ritual i en forventet situasjon”, og vi kan dermed anta at alkoholinntak er en del av interaksjonsritualet ”å være på konsert”. Inntaket blir en kollektiv atferd som utgjør en del av det som gjør massen av mennesker til en sosial gruppe, og det er nærliggende å tro at alkoholinntaket vil igjen forsterke ”den gode opplevelsen” som publikum er ute etter. Dette vil igjen generere høyere emosjonell energi.

I Levang et. al sin studie av Pstereofestivalen leser vi hvordan festivaldeltakerne ”gjør” en festival. Å utfordre hverdagslig atferd og normer er en del av dette, og her er gjerne alkohol implementert for å pådrive festivaldeltakernes frilynte oppførsel og normbrytning (Levang et. al, 2017, s. 75). Festivalen skaper en mental endring hos deltakerne: de bruker betegnelser som ”frihetsfølelse” og avslappethet for å beskrive festivaldeltakelsen (Levang et. al, 2017, s. 72). En av mine deltakere uttrykte at det ikke er mye ”futt” i den norske festivalpublikummeren før klokken har passert syv på kvelden, og ønsket om å oppnå dette ”futtet” eller ”å slippe seg løs” er muligens en grunn til alkoholinntak. Det kan dog være at alkoholinntaket er et resultat av den underliggende, mentale følelsen av ”å være fri” som man finner blant festivalens deltakere.

Denne sirkulære påvirkningen til elementene på en festival resulterer i ”den gode opplevelsen” som over tid resulterer i emosjonell energi, og skaper forventninger til lignende atferd i fremtiden. Dette kan være en årsak til at alkoholkonsum blir det som en deltaker beskriver som en tradisjon: Publikummet har ervervet intersubjektive, positive minner fra en tidligere konsert og minnene involverer (og er muligens påvirket) av alkoholkonsum. Alkoholen er en pådriver for å slippe hemninger, og denne kollektive aktiviteten blir en del av interaksjonsritualet ”å være på konsert”, som vil

resultere i solidaritet og sosialt medlemskap blant publikummerne der og da. Et vellykket interaksjonsritual skaper positiv emosjonell energi, og således vil atferden til publikum fra konsert til konsert være lik hverandre da den emosjonelle energien skaper forventninger til neste lignende arrangement.

5.6.3 Alkohol som felles fokus

Det felles, emosjonelle fokuset på konserten vet vi er en essensiell del av det sosiale medlemskapet som springer ut fra et vellykket interaksjonsritual. Det er dermed interessant å se hvordan en deltaker hevder at fokuset på konserter og særlig festivaler har skiftet fra det som skjer på scenen til å heller handle om rusmidler. Har publikumets felles fokus skiftet fra artisten på scenen til enheten i hånden?

Alkoholpåvirkningen kan som nevnt ovenfor forsterke følelsesmessig medrivelse, kanskje til og med være kilden til medrivelsen. Alkoholinntak kan symbolisere gruppetilhørighet blant publikum under en konsert, da det skjer stadig og er integrert i minner som forsterker emosjonell energi. I analysen leser vi om hvordan en musiker ofte hatet livet sitt når hen måtte spille for et overstadig beruset publikum, og i etterkant har musikeren booket konserter hvor hen vet at publikum ikke vil konsumere like mye. Dette kan være et eksempel på vår deltakers utsagn om at publikum bryr seg mer om alkohol enn musikken.

Det som er viktig å understreke er musikerens vilje til å etterstrebe atferd som symboliserer gruppemedlemskap og solidaritet, og selv bidra til et vellykket interaksjonsritual (Collins, 2004, s.108). Deltakeren som ”hatet livet sitt” uttrykte selv at hen ikke ønsket å være med på publikumets noter, men at hen så dette i etterkant som en feiltagelse. Den samme deltakeren forteller senere om artisten som gikk på scenen etter hen og møtte publikum på deres nivå, og suksessen dette medbragte. Å ikke bli med på publikums noter kan oppfattes som avvisning eller mangel på respekt for gruppeidentitetens symboler, noe som er vanlig hos et individ med lav emosjonell energi (Collins, 2004, s.108). Her ser vi et eksempel på en interaksjon mellom deltakeren og publikum som ble mislykket. En mislykket interaksjon kan gå utover selvbildet til et individ (ibid.), og i vårt eksempel blir resultatet at deltakeren ikke booker flere konsertjobber av lignende art. Publikummet, de lojale gruppemedlemmene, kan føle på sinne eller skuffelse ved en slik interaksjon, men hele situasjonen blir avverget da den andre artisten går på og respekterer gruppesymbolikken som alkoholinntaket er. Kveldens interaksjonsritual blir således ikke fullstendig mislykket

for publikummet, men går heller utover vår deltaker som muligens erverver lav emosjonell energi fra opplevelsen.

5.6.4 Viktigheten av høy emosjonell energi

Alkohol kan som vi har sett symbolisere gruppetilhørighet hos publikum. Ovenfor så vi konsekvensen av å ikke følge publikummet rytme eller respektere gruppens bruk av alkohol som symbolikk for gruppeidentitet. Det er med andre ord viktig at en som musiker besitter høy emosjonell energi for å gjøre konsertrituale vellykket.

I studien ser vi eksempler fra deltakere som oppviser høy emosjonell energi i sitt artisteri og vet å bruke publikummet gruppesymboler. Høy emosjonell energi vil bidra til at et individ kan ta ledelsen i en sosial interaksjon, og artistene som besitter dette klarer å overvinne publikum (Collins, 2004, s. 108). Et eksempel er artisten som gikk på etter vår deltaker som ”hatet livet”. En annen deltaker forklarte at hen kunne bruke publikum på forskjellige måter ved å ha kjennskap til hva slags rusmidler som var gjengs i salen, ut fra det geografiske området konserten ble holdt på. Ved å vise respekt for publikummet praksis vil en som artist klare å styre publikummet til sin favør og gjøre interaksjonsritualet til et vellykket møte.

Til tross for fokuset på alkohol ser vi i analysen at en deltaker omtaler publikum sin atferd som ”mer streng” de siste årene, og at dette igjen påvirker deltakerens tilnærming til sceneopptreden. Vår deltaker kan fortelle at hen fokuserer på å trene og å være klar for publikum. Dette understreker igjen viktigheten av at musikeren besitter høy, emosjonell energi. En må ta styring over situasjonen og publikum når alkoholen er eller ikke er tilstede. Når publikums felles fokus ikke er alkoholberuselse, men musikkferdigheter må musikeren opptre mer profesjonelt, da det ikke er noen ”hjelpemidler” for å forsterke medrivelse.

5.6.5 Autentisitet forventes også av publikum

Tidligere ble forventningene til autentisitet hos musikeren blant andre i ”musikerstammen” (jf. Maffesoli) diskutert. Denne forventningen finnes også blant publikum.

Som vist i analysekapittelet ser vi at det eksisterer en tro og et slags ønske om at musikeren på scenen skal være på samme nivå som dem selv under en konsert. Dette ser vi igjen i diskusjonen av interaksjonsritualer ovenfor. Ved at musikeren viser respekt for

gruppens symbolikk og ritualer viser en med dette solidaritet med gruppen, interaksjonsritualet vil dermed være vellykket og den emosjonelle energien øker blant individene i publikum. Integrerer publikum alkohol i ritualer skal musikeren anerkjenne dette, og er publikummet mer ”streit” skal musikeren oppføre seg mer profesjonelt. Dette betyr nødvendigvis ikke at musikeren må ha lik promille som menneskene i salen, men at hen skal gi inntrykk av en samstemthet. Med andre ord bruke dette i sin personlige front i rollen som ”musiker” (jf. Goffman).

Som gjengitt tidligere fra Leeuwen (2001) ønsker vi som publikum en forankring av den presenterte atferden til en rolleinnhaver i vedkommende sitt privatliv (2001, s. 393). Publikum ønsker således at musikeren som går opp på scenen er den samme musikeren som går av scenen. I studiens analyse forteller jeg om min kamerat som var på konsert og så en av mine deltakere. Han trodde at vedkommende var påvirket av rus på scenen, men jeg kunne fortelle at deltakeren lever et rusfritt liv. Min kamerat reagerer med vantro og føler seg sveket og ført bak lyset. I hans øyne har deltakeren lurt alle i salen, og bildet av vedkommende bryter sammen.

Deltakeren dette eksempelet baserer seg på er ikke alene om denne forventingen. Flere av musikerne som er avholds forteller at de ofte blir påspandert øl eller andre alkoholholdige drikker etter en konsert fra publikum. Framfor å takke nei tar de imot enheten, for så å gi den til noen andre eller late som de drikker den. Hvorfor takker de ikke nei?

Ved å takke ja til tilbudet om rus opprettholder musikeren bildet publikum danner seg av hen, og gir inntrykket av at skillet mellom frontstage og backstage ikke finnes (jf. Goffman). Musikerens og publikumets autentisitetssprinsipper blir således opprettholdt, og publikum får inntrykk av at det som foregår på scenen har en forankring i den private virkeligheten. Når dette viser seg å ikke være tilfellet kan publikum føle seg lurt. Trekker vi dette tilbake til Collins’ interaksjonsteori vil publikum muligens oppfatte musikerens avholdenhet som en avvisning av gruppe-medlemskapets atferd og symbolbruk. Som vi har diskutert kan alkohol muligens bidra til å forsterke medrivelse i følelser hos publikum, som danner deres felles virkelighet under en konsert og som gir grunnlag for positiv, emosjonell energi. Når en musiker har høy emosjonell energi, går på scenen og viser respekt for gruppeidentiteten og atferden til publikum vil interaksjonsritualet bli vellykket. Å ikke vise respekt for gruppeidentiteten kan føre til skuffelse blant de fremmøtte, som ble tilfellet i eksempelet med min kamerat. De avholdende deltakerne i studien velger dermed å opprettholde

bildet publikum danner seg av dem for å ikke skuffe noen, slik at interaksjonsritualet en konsert er skal være vellykket.

Dette kan også vise til det ene rolleytterpunktet i den dramaturgiske metafor kalt *Kynikeren* (Goffman, 1959, s. 28). Kynikeren er troverdig i sin inntrykksstyring, men tror selv ikke på rollen hen spiller. Vedkommende spiller rollen likefrem da dette er til det beste for seg selv eller sitt publikum. Ved å takke ja til alkoholen publikummeren tilbyr vil musikeren opprettholde bildet av seg selv som autentisk, og publikummeren vil heller ikke oppleve en avvisning av gruppens symboler, som er utvunnet fra tidligere vellykkede interaksjonsritualer. Interaksjonen mellom publikum og musiker vil således være vellykket, til tross for at musikeren ikke er på bølgelengde med publikums ruskonsum.

6.0 Rus og arbeidslivet

Det siste analysetemaet handler om deltakernes syn på sitt arbeidsliv og betydningen rusmidler har i denne delen av musikkmiljøet. Her belyses utfordringer i musikerens arbeidsstruktur, og hvilken rolle arbeidsgiverne eller ”bransjen” spiller i studiens forskningstematikk. Deltakernes arbeidssituasjon, alkoholens posisjon på jobb og hvordan deltakerne betrakter denne posisjonen i sitt arbeidsmiljø blir presentert.

6.1 Musikerne og deres arbeidssituasjon

I løpet av intervjuene spurte jeg deltakerne om deres motivasjon til å spille musikk. Å ha muligheten til å uttrykke seg og å hjelpe andre gjennom musikken var hyppige svar som kom. Andre svarte at det var det som ”føltes rett”. En svarte: ”Det er det morsomste jeg veit da, å stå på scenen. Og i studio og alt... Jeg elsker jo å spille. Det er livet, liksom. Hvis jeg kan slutte å jobbe så vil jeg det. Så det må være målsetninga da”.

Alle jeg har pratet bortsett fra én uttrykte et ønske om å drive med musikk på fulltid. Grunnen til at den ene ikke uttrykte det samme ønsket er muligens grunnet vedkommende sin alder og primære geskjeft nå som er en lederstilling i en bedrift. For å formulere det enklere er musikken for hen noe en gjør ved siden av jobben, mens for de andre deltakerne er jobb noe de har ved siden av musikken. Alle deltakerne har en hverdag hvor de kombinerer musikkkarieren og jobb/studier, og disse stillingene kan kategoriseres som undervisere, student, baransatt og mindre stillinger i kultursektoren. Den eneste som skiller seg ut er vedkommende med lederstilling som nevnt tidligere. Denne kombineringen tyder på at det vil være vanskelig å kunne livnære seg selv og en eventuell større husholdning med kun musikk som arbeid. En deltaker uttrykte at man må være på et slikt nivå at man har en ”P1-katalog” for å kunne leve som frilansmusiker. ”P1-katalog” sikter her til band som har låter som spilles hyppig på NRK P1 og lignende kanaler.

6.2 Musikk på egne premisser – en utgift

For å kunne være frilansmusiker i Norge og lage musikk du selv liker later det til at du må utføre andre jobber for å ha råd til det. Et eksempel på dette er en deltaker som spiller i to forskjellige band, hvor den ene sjangeren er danseband og den andre rock. Vedkommende uttrykte at det var rock hen likte best å spille i, og da jeg spurte hvorfor hen spilte i danseband var grunnen å tjene penger. Rocken hadde aldri ”betalt seg så

godt” ut fra vedkommende sin erfaring. Dansebandkarrieren var der personen kunne tjene penger, slik at hen kunne kjøpe musikkutstyr og muliggjøre rockeprojektet. Dette tyder på at det er svært kostbart å bedrive en musikkariere på egne premisser, og andre deltakere i prosjektet har også uttrykt dette. En deltaker fortalte at hen hadde prøvd å gjøre musikk til sin hovedgjefte siden vedkommende var seksten år gammel, men at pengene aldri har strukket til. Pengeaspektet ble gjerne trukket fram i samtaler når vi kom inn på temaet studioinnspilling.

Det er noia å være i studio, jeg er så redd for å ikke få... Ennå ikke rukket heller, jeg har ikke hatt råd. Jeg har ikke hatt råd til å prøve alt [...] og det irriterer meg. Så det er ingenting som har blitt bra nok da, det er litt synd. Fordi man ikke har penger eller tid. Må jo liksom... Det må jo gå fort da, for pengene strekker ikke til.

En annen deltaker kommenterte også på dette med penger og innspilling:

[...] Selv om du får en pris i forkant [av studioteknikker] så viser det seg at man må betale mye i etterkant. Om noen har brukt tiden i studio for å øve, eller noen som sitter og mikser eller noen som tar mye høyere priser enn som først avtalt så... Du får liksom mange sånne overraskelser.

Ut fra disse utsagnene får vi et lite innblikk i hvordan utgiftene i en musikerhverdag manifesterer seg. Det later til at det kan bremse den kreative prosessen til en viss grad. Du kan like å spille i et rockeband, men for å betale regninger og ha råd til å utøve den sjangeren må du også spille andre sjangre, slik som vår deltaker som betaler regningene med dansebandhonorar. Når du først har mulighet til å gå inn i studio og spille inn nye låter blir omstendighetene farget av økonomisk press, noe som former en tidsklemme. Dette medfører at musikeren ikke får prøvd ut alle idéer og kreative innspill grunnet økonomi. Med andre ord er en stor utfordring å tjene godt som musiker. Dette kan være grunnet store utgifter som studioinnspilling og kjøp av musikkutstyr som vist ovenfor i situatene.

Alle jeg pratet med får honorar i form av penger for spillejobber, men det er også en annen valuta som blir gitt som kompensasjon: Alkohol.

6.3 Øl som honorar

At alkohol er en del av et honorar er en kjensgjerning i musikkmiljøet. Det finnes forskjellige grader av dette naturligvis, og jeg vil oppklare dette slik at leseren har det klart for seg. Når du er en nyoppstartet artist er det vanlig at du ikke får betalt på en spillejobb i penger, men du får så mye alkohol du vil på "rideren" – en liste over matvarer og drikkevarer bandet/artisten ønsker at arrangøren skal anskaffe til backstage. Dette er for eksempel tilfellet på spillesteder som "Knaus" på Studentersamfundet i Trondhjem. Byttehandelen her er at du får muligheten til å eksponere musikken din, og det er vanlig å takke ja til en ubetalt konsert i oppstartsfasen av et band, særlig på bransjefestivaler og arrangementer. I de fleste tilfeller er dog penger og alkohol vanlig å få når artisten blir mer kjent.

Alle deltakerne kunne meddele at de nå får betalt for sine spillejobber. Det legges allikevel et trykk på "nå", da de tidligere i flere tilfeller har kun blitt betalt i øl. I disse dager er penger hoveddelen av honoraret, men øl er ofte en del av kompensasjonen. Eller som en deltaker sier det: "En del av pakka".

Det er ofte en del av pakka. Det er jo den standard betalingen med øl på backstage. Du betaler jo for den selv, for det er en del av den økonomiske dealen som spillestedet tilbyr. Det er det typiske. Jeg vet ikke, det er ikke så typisk for meg for jeg booker mer... direkte med spillestedet, går ofte ikke gjennom et bookingselskap eller noe sånt.

De fleste deltakerne kunne tegne det samme bildet: Spiller du konsert får du øl backstage. I intervjuene gikk så diskusjonen videre på hvorfor denne kompensasjonen er tilstede i konsertdrift. Svarene gir her igjen en gjenklang til de tidligere analysedelene som beretter om forventninger til den rusede musikeren. Flere av deltakerne uttrykker at forventningen til at musikeren setter pris på rusmidler er grunnen til at de får alkohol på spillejobber.

Ja, det er absolutt en ting. [...] Jo, du har sikkert hørt.. Eh, de kan ikke gjøre det nå lengre, men det er sånn små plasser, når de hyrer inn et band så får man kanskje 200kr og en kasse øl hver, for de som driver det tenker at musikeren

setter pris på øl. Og det er en slags allmenn oppfatning av hva musikere vil ha, og det er en eller annen form for rusmiddel.

Den allmenne oppfatningen av musikere som rusglade mennesker er dermed med på å stadfeste praksisen som er å gi øl til musikeren. En annen deltaker kunne si seg enig om dette fenomenet.

Det er bare en vane, etikette og forventna. Det er bare tradisjon som følges opp, tenker jeg. For sånn er det bare, og det lærer alle at sånn er det bare. Ehm... Det er ingen sånn, hvis man skulle begynt i dag med konserter er det ingen som hadde forventna det. Det er jo en tradisjon som man bare viderefører. Også er det noe med at det er en godtgjørelse i en allerede elendig industri.

Det later dermed til at bildet av den rusede musikeren også er konstituert i musikerens arbeidsliv. En kan muligens gå så langt og hevde at det fremstår som en objektiv sannhet at musikeren vil sette pris på alkohol, til tross for at de ikke har etterspurt dette på sin rider. Med dette i mente er det interessant å få perspektivet til en musiker som er avholdende. En av deltakerne som er avholdende kunne fortelle at hen også har fått betalt i øl i konsertsammenhenger. I begynnelsen av edrueligheten syntes personen at det var i orden og tenkte at de andre i bandet kunne få ta seg av å drikke flaskene opp, men etterhvert ble vedkommende mer bestemt på å få betalt i penger. Et aspekt i samtalen som er videre interessant er da deltakeren forteller om en episode hvor hen ble spurt om å være lydmann for en konsert.

[...] Jeg ble også spurt av en kompis om jeg kunne styre lyd for han, og han sa "Kan jeg betale deg i øl" og han er avholds sjøl. Og jeg svarte "Nei, det kan du drite i". Jeg veit ikke om han visste at jeg var avholds da, men han var avholds sjøl og at han spør, det synes jeg er dårlig.

Her ser vi at til og med en avholdende person går ut ifra at andre i musikkbransjen vil takke ja til et jobbtillbud hvor lønnen er alkohol. Dette understreker dermed forventningene som ligger i arbeidsstrukturen til musikeren.

6.4 Konsertøkonomien

Jeg spurte alle i utvalget om hvorfor de tror rusbruk er så utbredt blant musikere, og i noen av intervjuene ble konsertøkonomien tatt opp. En hevdet at musikere til dels får spillejobber slik at uteplasser kan tjene på alkoholsalg.

Du skal til et sted hvor folk må drikke, for ellers hadde... Drikkingen er jo en økonomisk, altså den må jo være der det er jo.... Det er jo derfor til dels at musikere spiller, sånn at folk skal komme og drikke i baren ikke sant, det er jo sentrert rundt det. Det også tror jeg gjør at tilbøyeligheten til musikere øker, da.

En annen deltaker trakk også fram dette, og mener at alkoholkulturen har en for stor rolle i musikkmiljøet her til lands, og noe av dette er skyld i konsertøkonomiens avhengighet på salg av alkohol. Deltakeren hadde nylig flyttet til et annet sted enn der hen kom fra, og følte seg ikke som en del av et større miljø, annet enn at personen bidrar til konsertøkonomien.

Alkoholen har litt for mye makt i musikk-Norge, alt blir lagt opp for mye rundt det. Konsertøkonomien er jo lagt opp rundt ølsalg. For det er på en måte eneste muligheten til å si at jeg er en del av musikkmiljøet i XXX er at jeg er en del av økonomien. Jeg er liksom ikke en del av miljøet her... De folkene jeg har spilt med... føles mer som en businesspartner.

Deltakeren mener altså at musikk-Norge er for affiliert med alkohol, men for å spille musikk må man være en del av denne økonomien. Alkoholsalg muliggjør konsertopptredener, og konsertopptredener vil igjen stimulere ølsalg. Vi ser med andre ord at de påvirker hverandre. Deltakeren føler seg heller ikke som en del av musikkmiljøet på det nye stedet, og føler at det er et større businessfokus i musiseringen med de hen har spilt med. Det er interessant å høre videre om disse businessforholdene når hen forklarer hvordan møter med aktører i bransjen foregår: ”Det er gjerne at vi tar noen øl, snakker om musikken min og... Det er ikke noe vi gjør ofte, men har vært episoder. Folk er jo venner også, sant. Og det er det som er typisk i musikkbransjen at man skiller ikke mellom venner og kolleger, og det er vanskelig sosialt sånn sett”. Vi ser i dette sitatet at skillet mellom venner og kolleger kan bli vanskelig å opprette, da

musikere ofte er begge deler. Denne krysningen av roller kan gjøre det vanskelig å skille mellom profesjonelle settinger og mer avslappede situasjoner, noe som muligens gjør det utfordrende å definere alkoholkonsum som en upassende syssel i bransjesituasjoner. Om vi ser videre på skillelinjer som er vanskelig å definere er også festligheter kontra jobb en nøtt å knekke. Jeg stilte en deltaker spørsmålet om hvorfor hen tror alkohol og rus er så utbredt blant musikere, og vedkommende uttrykte dette: ”Du er i den viben hele tiden, du er ikke på et kontor kl 12 og det er jobben din på en måte.” Situasjonsdefineringen kan altså være med på å bygge under rusinntak som en norm. Satt på spissen: Å ruse seg blir nærmest som en del av jobben.

6.5 En tveegget godtgjørelse

Ettersom alkohol og rusmidler er et element som det er mye meninger rundt, var det naturlig for meg å spørre deltakerne om de synes tilgangen til alkohol er problematisk eller ei på spillejobber. De fleste svarene var tvetydige – musikerne kom frem til at det var både positivt og negativt. En uttrykte at hen synes det er ”forjævlig” at musikere fortsatt får betalt i alkohol, men at det er ”hyggeligere” å få øl enn ikke noe.

Vedkommende uttrykte at hen mest sannsynlig kom til å kjøpe en øl etter konsert om det var god stemning, og således var det en bonus å ha noen øl stående backstage.

Vedkommende sier så at hen helst skulle fjernet ølen og heller fått pengene de er verdt i betaling. Til slutt avslutter hen resonnementet sitt ved å si at man ikke kan kutte alkoholen uten å kompensere for den: ”Da kommer musikere bare til å ha enda verre økonomi enn det vi har. Å bare tar bort ølen, det blir bare enda kjipere. Med mindre man forbyr alkohol i landet. For så lenge alkohol er en del av et utested, så er jo det en stor utgift”.

Fra dette resonnementet ser vi at alkohol som tilleggs-honorar er vanskelig å definere som problematisk eller en bonus. Alkohol er problematisk når det er selve honoraret musikeren blir gitt, og flere av deltakerne kunne også si seg enig i at de heller vil ha mer penger enn penger og alkohol. Det som er interessant er at det problematiske bildet på alkohol blir for noen deltakere slik som ovenfor, endret da det er snakk om at alkoholen skal tas bort og ikke kompenseres for. Dette tyder muligens på at musikeren vil ha rusen tross alt, slik som bransjen og arrangørene antyder.

De fleste spillejobber foregår på steder hvor det er alkoholserving, og i likhet med at dette former publikumets konsumering, er dette kanskje tilfellet hos musikere

også. Å konsumere alkohol er en slags forventning eller kutyme på en spillejobb. Noen deltakere i prosjektet uttrykte en bekymring til denne forventningen og hva det påfører musikere som potensielt kan ha et anspent forhold til rus.

For meg går det bra, foreløpig. Det er greit nok for meg, men jeg tror det er veldig mange i musikkmiljøet som er utsatt for rusmisbruk og blir rusavhengig. Uansett om alkohol og hasj ikke er avhengighetsskapende, så blir det en vane som er vanskelig å vende. Det tror jeg... Derfor er jeg i utgangspunktet ganske skeptisk til det og mener at arrangørene har et ansvar for ikke å gi for mye. Ja. Det er for mye om du får fem pils i løpet av en kveld på hvert sted du spiller.

Vi ser her at vanedannelsen av å konsumere rus på spillejobber kan bli problematisk. Det er dermed et spørsmål en må stille seg. Kan strukturen i musikkbransjen muliggjøre en livsstil hvor eksessiv rusbruk er normen? En av deltakerne kommenterte: ”Når du får gratis alkohol og har litt svak vilje, så er du litt fucked altså i den bransjen her. For da er det... Da kommer du til dekket bord for hver konsert du gjør liksom”.

6.6 En endring og et skyldspørsmål

Vi ser at utvalget trekker frem forventningen om at musikeren vil sette pris på alkohol, og at dette kan være problematisk da det kan danne vaner som kan være vonde å vende. Om du ikke er en person som ikke ”klarer” å takke nei, kan disse vanene potensielt bli til en kritisk situasjon. Det er dermed ikke unaturlig at deltakerne stiller seg kritisk til alkohol som ”en del av pakka” i arbeidsmiljøet sitt, og flere uttrykker at de vil ha penger fremfor alkohol i betaling. Likevel ser vi at noen deltakere ville blitt misfornøyd om den borttagende alkoholen ikke blir kompensert, for da må en eventuelt kjøpe øl etter konsert for et enda mindre honorar, som vil bidra til at musikerens økonomi blir enda dårligere.

Det var likevel noen i utvalget som kunne fortelle at en endring er i anmarsj. Fokuset på rusmidlers posisjon i musikkmiljøet har blitt løftet og debattert i de siste årene, eksemplifisert i innledningen med Kråkesølvs kommentar til Dagbladet (2012). En deltaker hevdet også at musikkmiljøet har blitt proffere de siste årene, takket være jazzlinja i Trondheim sin innblanding i populærmusikk.

Alt det der, det synes jeg er helt fantastisk. Da fikk man en mye mer seriøs tilnærming til musikk som skolerte folk selvfølgelig har, men at... Ting har blitt proffere da. Det går ikke an å tro at man kan gjøre som Guns N' Roses og Mötley Crüe og ruse seg hver dag, du får ikke levert ordentlig lenger da. Det sier jo stopp på et punkt, det synes jeg er veldig positivt. Veldig, veldig positivt tilskudd til musikkmiljøet. Bra at ikke jazz bare var noe sært [...] Nei, nei men det var jo sånn, når det blanda seg med pop og rock så synes jeg det var veldig bra for musikkmiljøet i Norge og verden. Så godt å få den proffe tilnærminga, at ikke man bare lever på denne "rockemyten".

En mer profesjonell tilnærming til musikk er altså nøkkelen om man skal få et mindre rusfokusert musikk-Norge, skal vi tro vedkommende. Denne profesjonaliteten mener hen kom med band fra jazz, som har bidratt til å endre fokuset.

Ehm... Det virker som i Norge at flere og flere arrangører tar tak i det og tar ansvar for det. For eksempel XXX [...] Jeg veit de har prata om hvorvidt de skal prøve å ha standpunkt at de ikke gir bort gratis alkohol backstage, for å skape oppmerksomhet og bevissthet rundt det.

Til slutt er det viktig å understreke at deltakerne har forskjellige syn på dette med alkohol i arbeidshverdagen. Det later til at mange av musikerne legger skyld på bransjens alkoholsyn, og en del av endringen har også vært at flere og flere musikere drikker mindre. Om dette gjelder profesjonalitetens inntog fra jazzlinja som en i utvalget hevder, er usikkert.

Det var dog en deltaker som ble relativt provosert når vi snakket om denne debatten med arrangører og alkohol. Hen blir svært irritert når musikere går ut og skylder på bransjen for den store rusbruken blant musikere. Selv har vedkommende vært rusavhengig i flere år, og etter ti år i edruskap har hen en klar mening om hvem som har skylda, nemlig musikeren selv:

Altså å legge skyld på arrangører og sånn fordi de gjør det mulig å ruse seg og sånn. Det synes jeg er en helt sånn merkelig ting å si. At, ja snakker om at vi blir dytta på oss alkohol av arrangører og spillesteder. Jeg ser det er flere artister som sier de greiene der. Det synes jeg er helt bizarro, merkelig ting å

hevde[...]De har ikke lyst til å ha et møkkdrita band på scenen, vi bestemmer sjøl hva som skal stå på den rideren liksom. De blir jo sjeleglad når vi, altså når vi har kutta ned alkohol på rideren, de blir jo kjempeglad, de sparer jo penger på det [...] Jeg hadde fått tak i, jeg kunne dratt til Nordpolen og vært drita liksom. Det er jeg 100% sikker på, jeg hadde funnet det liksom. Jeg hadde klart å lage det sjøl om det var om å gjøre.

Jeg fulgte opp med å si at det er flere artister som mener det er for stort alkoholfokus i bransjen, og vedkommende uttrykte dette:

Det er alkoholfokus i Norge! Du bestemmer jo sjøl hva som skal stå på backstage. Det synes jeg er helt ute... Jeg ber jo om brus og alkoholfrie øl, og arrangørene er sånn "yeeess!" det er ingen som synes det er noe dumt. De sparer penger og det er mindre trøbbel, dette bandet går på når det skal og ja... Alle trekker jo et lettelsens sukk liksom! Så det er helt... Det er bare fordi en selv vil flytte skyld fra en sjøl. Vi kommer ingen vei med det. Og det er jo første steg på veien til å få orden på ting er jo å anerkjenne selv at man sjøl er problemet. Så når jeg hører sånne uttalelser så tenker jeg at du er ikke ferdig. Du har et stykke igjen. Du kan ikke henge din egen edruskap på utenforliggende faktorer, da. For da kommer du deg aldri ut av det. Og det er egentlig de første tingene man må ta tak i og.

Vi ser at det er ulike syn på hvor ansvaret ligger når det kommer til alkohol i arbeidsstrukturen til musikere. Flere av deltakerne mener som vi ser at det er problematisk at øl er en del av honoraret, men vårt siste sitat understreker at det er musikeren selv som må ta ansvar.

6.7 Diskusjon

6.7.1 Kunst fremfor penger

I analysen ser vi at alle deltakerne har en annen inntektskilde ved siden av musikkariere, noe som understreker utfordringer man møter økonomisk som musiker. De fleste vil jobbe som musiker på fulltid, men får ikke endene til å møtes. En grunn er de høye utgiftene til musikeren, hvor kjøp av musikkutstyr og studioinnspilling stikker

seg ut som det mest kostbare på utgiftslisten. Musikk på egne premisser blir gjerne en enda større utgift da man lager musikken man selv liker, fremfor å skape musikk som vil ha høyere kommersiell og økonomisk suksess. En deltaker uttrykker at studioinnspilling i seg selv blir et stressmoment, da en er redd for å ikke rekke å prøve alt, ettersom klokka tikker og pengene ikke dekker rikelig med studiotid. Den store utgiftsposten blir slik sett en stopper for den kreative prosessen til musikeren. Hvorfor vil så ikke deltakerne lage musikk som genererer høyere økonomisk avkastning?

I Leeuwens artikkel leser vi at autentisitet kan forstås som noe som er tro mot sin essens, og man kan fremvise dette ved å uttrykke noe ektefølt eller noe med sannhetsverdi (2001, s. 393). Selvet til individet kan betraktes som en slik essens (ibid.), og ved å være tro mot sine egne musikkpremisses er man således tro mot seg selv. Autentisitet hos musikeren omfatter ikke kun avvik i ruskonsumeringsforstand som diskutert tidligere, men også å være tro mot sin egen kunst og sitt selv. Å følge ”reglene” i kommersiell musikk vil mest sannsynlig gi musikeren en bedre økonomisk avkastning, men konsekvensen blir at en bryter et autentisitetsprinsipp blant sine egne og potensielt seg selv.

6.7.2 Frilanserens utfordringer

Å skape musikk som er for massene blir ofte sett ned på blant musikere. ”Mainstream” og ”sell-out” er negative bemerkninger som brukes om de som lager bransjestyrt populærmusikk. Musikeren ønsker å etterstrebe å være tro mot sin essens, og et eksempel på dette er historien til musikk sjangeren ”Indie”. Indie står for ”independent” og sprang ut av et fremoverlent nettverk av post-punkere i Storbritannia, som med sin estetiske og institusjonelle punktradisjon utfordret britisk, mainstream pop (Hesmondhalgh, 1999, s. 34-35). Indie-mogulene så på sitt virke som et verktøy for å forsone popmusikkens kommersielle natur med musikernes kunstneriske autonomi (ibid.). Etterstrebelen av denne autonomien og autentisiteten ser vi også i prosjektets utvalg. En deltaker i prosjektet forteller at hen spiller i et danseband i tillegg til å være rockemusiker. Når vedkommende har sagt dette, skyter hen raskt inn med at dette var kun for å tjene penger til rockeprojektet, muligens for å redde sin integritet som rockemusiker. Deltakerne i prosjektet vil leve av musikken, men de vil ikke at det skal gå utover sin kunstneriske estetikk, noe som er utfordrende. Indie-sjangeren som berettet om ovenfor har blitt svært populær blant de store massene de senere årene, og konsekvensen av profesjonalisering og partnerskap mellom store aktører i

musikkbransjen går ut over den tidligere idealistiske posisjonen til sjangeren (Hesmondhalg, 1999, s. 34). Musikeren gir dermed inntrykket av et anstrengt forhold til bransjen i seg selv – Man vil leve av musikken, men man skal ikke ”selge sjelen sin” (jf. Leeuwen).

Ettersom frilans-musikere lever fra ”hånd til munn” kan vi forstå denne arbeidssituasjonen som en del av *prekariatet*. Prekariatet er en betegnelse for de arbeidstakere hvor arbeidshverdagen er tuftet på usikre arbeidstider, korttidskontrakter og usikkerhet over egen skjebne (Tjora, 2018, s. 138). Den underliggende usikkerheten i et musikerliv vil alltid true musikerens arbeidshverdag. Å takke ja til spillejobber i en sjanger en ikke har like positiv affekt for slik som med vår deltaker vil gå utover ens kunstneriske integritet, men sikre økonomisk stabilitet.

6.7.3 Rus og musikk – Et institusjonalisert bilde

Alle musikerne jeg har intervjuet er selvstendig næringsdrivende i den forstand at de jobber for seg selv når det kommer til musikk. En inntektskilde er naturligvis konsertopptredener, og i analysen ser vi at alkohol ofte er en del av hyren for spillejobben. I mitt eget virke som musiker har jeg undret over dette fenomenet ofte. Hvorfor får musikere alkohol på jobb? Deltakerne i prosjektet hevder at dette igjen handler om forventninger. Arrangørene har en forventning om at vedkommende er rolleinnhaver som ”musiker” (jf. Goffman) setter pris på rusmidler. I en diskusjon med en deltaker uttrykker vedkommende noe interessant. Hen hevder at om en skulle begynt med konsertvirksomhet først nå, så hadde ingen forventet at alkohol skulle integreres i hyren. Hvordan har denne praksisen blitt forankret i musikkmiljøet?

Ser vi til Berger og Luckmanns teori om institusjonalisering kan muligens fenomenet forklares og deltakerens utsagn underbygges. En institusjonaliseringsprosess startes når to eller flere individer tilbringer tid sammen og oppviser sin vaneatferd. Man blir kjent med hverandres vaner, og etterhvert begynner man å forvente hva som kommer til å skje i den sosiale interaksjonen. Prosessen til institusjonalisering starter når individene kan dele hverandres vaner inn i forskjellige ”typer” på lik måte, både selve handlingen og den som handler (Berger og Luckmann, 1966, s. 70). Enklere forklart vil individene definere likt at person x vil utføre handling x (s. 70). I mitt prosjekt vil eksempelet være at en musiker (person x) drikker gladelig alkohol (handling x), noe som er en ”allmenn oppfatning” (institusjonalisert) i følge en av prosjektets deltakere – dette kalles typeinndeling (s. 72). Når typeinndelingen finner sted, vil alle

aktører i den gjeldende sosiale gruppa enklere forutse hverandres handlinger og en sosial virkelighet skapes gjennom deres interaksjon (s. 72).

En institusjon vil alltid ha en historisk forankring som den er et produkt av (s. 70). Ser vi tilbake i musikkhistorien har vi utallige eksempler på musikere som hadde høyt ruskonsum, og dette er muligens med på å forankre praksisen hvor øl er tilbudt til musikere på et spillested. Dette kan forklare at arrangører setter frem øl til musikere da tanken om at musikeren vil ha det er institusjonalisert. Berger og Luckmann skriver videre at en institusjonaliseringsprosess blir perfektionert når den opprinnelige forutseelsen av handlingene mellom to individer eller flere blir videreført til andre (s. 73). Det er med denne videreføringen at institusjonen blir historisk, og vil således bli objektivert – den nye generasjonen opplever institusjonen som noe som går forbi individet og eksisterer som et objektivt forhold (s. 74). Fra at institusjonen blir sett på som et sosialt ”rom” hvor gjentakende vaner finner sted, blir heller institusjonen ansett som en gitt virkelighet, og de sosiale formasjonene videreføres til neste generasjon (ibid.).

Sett i lys av institusjonaliseringsteorien til Berger og Luckmann kan vi forstå bildet av den rusglade musikeren som en menneskeskapt, objektiv sannhet. Dette forklarer hvorfor bransje, publikum og musikerne selv oppfatter musikk-virkeligheten som en rusbefengt en, og hvorfor de stadig reproducerer denne virkeligheten. Når vi leser i analysen at en avholds musiker tilbyr en annen musiker om å bli betalt i øl innser en hvor internalisert dette fenomenet er.

6.7.4 Alkoholens sosio-profesjonelle funksjon

I likhet med publikummets rusinntak vil musikerne alltid bli påvirket av at alkohol er tilgjengelig på de fleste spillesteder, ettersom konsertarrangering i stor grad muliggjøres av alkoholsalg, og konsertøkonomien til dels bygges på salg av alkohol på de ulike arrangementene. En deltaker mener at alkoholen har for mye makt i musikk-Norge. Hen forteller blant annet om møter med aktører i bransjen over noen øl.

I Dobsons studie av unge frilansmusikers oppfatning på livet og sitt arbeid kan en lese at musikerne drikker alkohol i *sosio-profesjonelle* kontekster for å komme i kontakt med flere aktører i musikkbransjen, for å sikre fremtidig jobb og lønn (Dobson, 2010, s. 249). Deltakerne i Dobsons studie anså *profesjonell sosiabilitet* som svært viktig for sin karriereprogresjon og suksess (ibid.). Som nevnt tidligere er anskaffelse av kontakter naturligvis viktig om en skal komme seg frem i det norske musikkmiljøet. Når

man lever ”fra hånd til munn” er det dermed viktig å delta på sosiale arrangementer med bransjen (bransjefestivaler), og her er alkohol en essensiell del av deltakelsen. Som gjengitt i Dobsons studie er det vist at alkoholkonsumering i jobbsammenheng er et verktøy for å vedlikeholde gruppetilhørighet (Dobson, 2010, s. 242). Gjennom diskusjonen tidligere ser vi hvor essensiell alkoholen er for opprettholdelse av gunsten til publikum og musikere selv, og trekker vi dette til arbeidshverdagen ser vi at alkohol også benyttes for å skaffe seg kontakter og jobber. Konsekvensen av å ikke delta på disse arrangementene kan bli manglende gruppetilhørighet og få jobbmuligheter. Vi kan trekke dette tilbake til prekariatets økonomiske usikkerhet. Alkoholkonsum hos musikere og bransje kan muligens forstås fra utsiden som en fleksibel og avslappet tilnærming til arbeid, men er muligens heller et forsøk på å få en mer stabil kobling til arbeidsmarkedet fremfor en *løs og skrøpelig* (jf. Bauman, Tjora, 2018, s. 138). Å konsumere alkohol i bransjesammenhenger kan således bli en aktivitet tuftet på frykt og usikkerhet for å ikke erverve gruppetilhørighet og igjen skaffe spillejobber.

Vi leser i analysen at deltakerne i studien uttrykker en ambivalens til alkohol som en del av betalingen til spillejobber. En av deltakerne uttrykte at hen heller ville ha alkoholens verdi i penger, og en annen uttrykte en bekymring for konsekvensene vanedannelsen av alkoholinntak kan medføre. Likevel uttrykker den ene deltakeren at det hadde vært en ulempe om alkoholen blir tatt bort uten å bli kompensert, for da vil musikerne få enda dårligere økonomi. Konsekvensen blir da at musikeren må betale fra egen lomme. Å ta en øl etter en spillejobb blir muligens gjort fordi det er hyggelig praksis, men som vi har sett har alkoholinntak en annen funksjon enn nytelse og beruselse. Å ta en øl etter konsert eller på et arrangement for forskjellige aktører i musikkbransjen vil potensielt åpne dører for fremtidige jobber og bookinger, og som frilanser er dette svært viktig. Dette understrekes i Dobsons artikkel, hvor hennes deltakere uttrykker at rykte og å bli likt av sine kolleger er et grunnlag for å anskaffe jobber (2010, 248). En av studiens informanter hadde bekymring for sitt hyppige alkoholinntak, men rettferdiggjorde aktiviteten da dette er en del av profesjonell sosiabilitet (2010, s. 249).

6.7.5 Endring

Flere av deltakerne i prosjektet tegner et bilde av en viss endring i denne praksisen i bransjen og musikkmiljøet generelt. Fokuset beveger seg fra alkoholbefengt sceneshow til profesjonalitet, og en deltaker hevder at denne endringen kom med jazzlinja i

Trondheim sin involvering i populærmusikk. En annen deltaker trekker frem avgjørelser nyere arrangører tar for å begrense alkoholinntak til musikere ved å ikke tilby gratis alkohol backstage. Den nye generasjonen musikere opponerer med andre ord mot den institusjonaliserte idéen om at rusmidler og musikk hører sammen. Ser vi til artistene som har stor suksess nå er det en endring i ”image” som har tidligere funnet sted. Sammenligner vi eksempelvis Amy Winehouse eller Janis Joplin med norske Sigrid eller Fieh er artistenes estetiske uttrykk to forskjellige verdener. Framfor å vise til avvikende oppførsel og rusmidler som en del av sitt artisteri, fremviser denne generasjonens musikere et sunnere bilde. Et eksempel på dette er partnerskapet Sigrid har inngått med Norrøna og Gore-Tex for å designe en friluftsjakke (Norrøna 2019).

Hoveddelen av deltakerne kommenterte på alkoholproblematikk blant musikere som et strukturelt problem, og legger dermed skylden på bransjen og arrangørene, men som vi leser i analysen er det én i utvalget som er særlig kritisk til dette. Vedkommende mener at det er ”bizarro” at artister legger skylden på bransjen, og bør heller rette kritikken mot seg selv. Denne deltakeren er etter flere år med hard rusføring nå avholds, og det er nærliggende å tro at utsagnet til personen er farget av hens erfaringer og avstand til rusmidler. Å anerkjenne at en har et problem med rusmidler er ofte første steget på veien til avholdenhet, så utsagnet farges mest sannsynlig av denne tilnærmingen til temaet.

Alkohol og musikere som institusjon vil bli reprodusert frem til musikkmiljøet vil omslutte andre atferdsmønstre, og disse blir vaner man kan forvente av musikkmiljøets aktører (jf. Berger og Luckmann). Vedkommende som stiller seg kritisk til å legge skylden på bransjen bidrar på sitt vis til at denne institusjonen skal fortsette å eksistere da hen tar imot øl fra publikum etter konserter, til tross for at hen ikke drikker den. Dette bidrar til å opprettholde bildet av hen selv som en autentisk musiker og fremviser gruppesolidaritet som diskutert tidligere, men det forsterker også det institusjonaliserte bildet av musikkmiljøet og rusmidler som en helhet.

7.0 Avsluttende diskusjon

I dette prosjektet har jeg undersøkt hvordan musikere oppfatter rusmidlers betydning i det norske musikkmiljøet. For å få innsikt i dette stilte jeg etter innledningen noen forskningsspørsmål:

1. *Hvorfor bruker musikeren rus eller andre avvikende elementer i sin selvpresentasjon?*
2. *Hvilken rolle spiller ruskonsum i forholdet mellom musiker og publikum?*
3. *Hvordan er musikerens arbeidssituasjon, og hvilken betydning har rusmidler her?*

Ut fra dataen generert fra intervjuene valgte jeg å konsentrere meg om tre temaer, da jeg fant disse som mest interessante i et sosiologisk perspektiv. Disse temaene utgjorde analysekapitlene 4.0 Rus i bandsammenheng, 5.0 Hvorfor ruser publikum seg? og 6.0 Rus og arbeidslivet. Gjennom analysen og diskusjonen presentert finner vi tre overordnede betydninger som svarer til oppgavens forskningsspørsmål.

For å svare på det første forskningsspørsmålet ser vi at avvikende elementer forsterker bildet av musikeren som **autentisk**, og at autentisitet er en egenskap som settes høyt i musikerstammen (jf. Maffesoli). Konsum av rusmidler kan være med på å forsterke musikerens selvpresentasjon som "tro mot sin essens" da en viser (særlig i rockesjangeren) at det utagerende som foregår på scenen har en forankring i musikerens privatliv og vice versa.

For å svare på det andre spørsmålet ser vi at alkohol benyttes som et symbol i interaksjonsritualet som en konsert er. Ved å respektere publikummets ruskonsum skapes **gruppesolidaritet** og rusinntak symboliserer musikerens tilhørighet til sitt publikum. Det autentiske bildet av en vil heller ikke fordufte. Eksempelet på dette er når avholds musikere tar imot alkoholenheter fra sitt publikum. Resultatet blir at en opprettholder et positivt interaksjonsritual og bildet av seg selv som en autentisk musiker. Dette vil danne grunnlag for positiv emosjonell energi.

Det siste forskningsspørsmålet kan vi svare på ved å se at alkoholinntak på sosiale arenaer hvor bransjen er tilstede, skaper grobunn for potensiell **nettverksanskaffelse og fremtidige jobbmuligheter**. Autentisitet er også et viktig begrep når vi ser til musikerens økonomiske situasjon. Alle deltakerne i studien ønsker

å leve av musikk, men økonomisk avkastning skal ikke komme på akkord med kunstnerisk integritet. Dette er musikerens paradoks: å lage musikk er kostbart, og det betaler seg ikke nødvendigvis så godt. Dermed er det viktig å erverve *profesjonell sosiabilitet* i møte med bransjen for å finne fremtidige spillejobber og samarbeid. Her ser vi at alkohol spiller en rolle for å sikre seg økonomisk sikkerhet da interaksjonen ofte foregår på disse *sosio-profesjonelle* tilstelningene, hvor alkohol er servert.

Flere i utvalget kritiserer bransjens alkoholfokus, men i slutten av diskusjonen ser vi at en deltaker stiller seg kritisk til skylden flere musikere retter mot bransjen. Vedkommende mener at å skylde på musikkbransjen for opprettholdelse av alkoholfokus og dens posisjon er feilaktig, og at det heller er musikerens ansvar. Sosiologisk er dette en grunnleggende og evig diskusjon: Er det strukturen eller aktøren som skaper den sosiale virkeligheten? Vi ser fra teorien om institusjoner og objektivisering fra Berger og Luckmann at handlingsmønstre og vaner som utgjør en institusjon blir tillært andre generasjoner, og således blir objektivert. En tenker så at ”slik er det bare”. Bildet av at musikeren ruser seg er i lys av dette et objektivt faktum, som for aktørene fremstår som en sannhet. Således kan en forstå hvorfor noen vil ”skylde” på musikkbransjen, da deres alkoholfokus fremstår som ”satt i stein” og dermed er problematisk. Likevel ser vi at en institusjon ikke kan skapes uten interaksjon mellom aktører, og således er vår deltakers skepsis til skyldspørsmålet begrunnet. Som vist i analysen og diskusjonen at vedkommende har blitt avholdende fra rusmidler etter flere år med det integrert i sin hverdag. Dette er nødvendigvis med på å styrke hens synspunkt på saken.

I min oppgave har jeg vist et bredere syn på rusens betydning i det norske musikkmiljøet. Det er lett for hvem som helst å vise til den institusjonaliserte antagelsen at rusmidler og musikere hører sammen, og vi ser eksempler på at denne antagelsen blant musikere, publikum og arrangører og bransje. I mitt prosjekt ser vi likevel et mer sammensatt bilde enn som så. Noen er avholdende til rusmidler, noen har tatt overdoser, noen er nesten avholds, andre sliter med å holde seg unna rusmidler, og andre har et problemfritt forhold til sitt inntak. Det er her sosiologien er viktig. Fremfor å ta situasjonen med rus og musikk for gitt, vil detaljene man møter i livsverdenen til de forskjellige musikerne i utvalget vise et mer nyansert bilde. Vi kommer tett inn på musikerens privatliv, arbeidsprosesser og ikke minst et miljø som ved første øyekast er basert i en seiglivet kultur, men som er i endring. Den nye generasjonen populærmusikere har et sunnere ”image”, men dette kan dog være et resultat av det som

betegnes ”generasjon prestasjon” (Bakken, Sletten og Eriksen, 2018), hvor en ser blant annet at ungdom drikker mindre alkohol enn tidligere og er mer opptatt av prestasjoner på skole og andre arenaer. Om ikke annet er det en økende bevissthet og et økt fokus på profesjonalisering, skal vi tro våre deltakere.

I diskusjonen ser vi at det som kan fremstå som en kreativ og fri frilanshverdag ofte i realiteten er en usikker og skjør en for musikerne. For å understreke usikkerheten kan vi se til Koronapandemiens utfall, hvor frilansere er i en spesiell sårbar situasjon (Nordahl, 2020), men dette går selvfølgelig utover arrangørene også. Med Koronaepidemien mister konsertarrangører og musikere det deres økonomiske sikkerhet er grunnet i – å samle mennesker til et publikum. De siste ukene har streamingkonserter blitt holdt over internett til inntekt for artister og lokale arrangørsteder. Likevel vil ikke dette oppfylle den fullstendige opplevelsen om man mangler publikummet. ”Sammen er vi Pstereo” er slagordet til Pstereofestivalen i Trondheim. En festival og en konsert er altså ikke en festival eller en konsert, med mindre man er *sammen*.

Denne oppgaven legger vekt på musikernes refleksjoner og fortellinger om sitt virke og rusmidlers betydning i dette. Jeg mener at funnene er relevante for fremtidige studier av frilanseryrker og kunstfeltet. For videre forskning tror jeg det ville gitt tematikken en ytterligere relevans og økt kompetansen om man integrerer beretninger fra andre felt i musikkmiljøet. Å for eksempel intervju bransjeaktører kan man få høre deres opplevelse av forskningstemaet. En kunne for eksempel gått nærmere inn på økonomiaspektet ved å holde konserter, noe jeg tror ville gitt et mer nyansert bilde av hvorfor alkoholens posisjon er så sterk i arrangering av konserter.

Til slutt må jeg innrømme at jeg som forsker bærer på det uskyldige håpet om at denne studien kan hjelpe noen. Vi ser i historier fra tidligere forskning og fra mine deltakere at musikkhverdagen kan være utfordrende, og at rusmidler kan bli en byrde. Som jeg har kommentert på later det til at deltakerne som har hatt et større og mer eksessivt ruskonsum heller legger skylden på seg selv, og som vi ser i avslutningen og i slutten av diskusjonen hevder en deltaker at det er feil å skylde på andre enn seg selv når det kommer til rusproblematikk. Det er naturligvis mye sannhet i dette, og en kan ikke finne én ”syndebukk” i dette spørsmålet. Jeg mener dog at dette er en del av et større, strukturelt problem. Framfor å se på enkeltskjebner og individets ansvar for eget liv, er muligens utfordringen hvordan vi som samfunn oppfatter musikeren. Vi ser at autentisitet og å oppfylle musikerstammens prinsipper er med på å påvirke musikerens ”image” og rusinntak. Publikum har også en forventning om den rusede musikeren, og

arrangører og bransjeaktører integrerer også rus inn i musikerens arbeidsstruktur. Men når vi som storsamfunn tar det for gitt at avvikende oppførsel tilhører musikkmiljøet, vil vi aldri løse potensielle problemer. Fortellinger om musikeren og de kulturelle idolene lever nærmest i et myteomspunnet univers, og mytene blir til avleiringer fortalt videre til kommende generasjoner. Noen musikere er i kontakt med avvikende elementer og noen ikke, men fortellinger om dette gjør at vi oppfatter en side av samfunnet som veldig spesiell, eller som outsiders. Det er klart vi kan se opp til avdøde musikere som Cobain, Winehouse og Joplin, men å omtale de som ”engler” etter deres overdoser og selvmord kan være en farlig diskurs. Ved å kun le av den tidlige utagerende atferden til Ozzy Osbourne er vi med på å undergrave store problemer et individ kan møte. Ved å la være å stille spørsmål til institusjonaliserte ideer rundt musikere og rusmidler undergraver vi også deres problemer. Dette understreker sosiologens relevans – vi må vise nyansene, både i opplevelser og strukturelle mekanismer.

Litteratur

- Bakken, A., Sletten, M. A., Eriksen, I. M. (2018). Generasjon prestasjon? Ungdoms opplevelse av press og stress. *Tidsskrift for ungdomsforskning*(2-2018). Hentet fra: <https://utdanningsforskning.no/artikler/generasjon-prestasjon-ungdoms-opplevelse-av-press-og-stress/>
- Becker, H. S. (1963). *Outsiders*. New York: Free Press.
- Berger, P. L., Luckmann, T. (1966). *Den samfunnsskapte virkelighet*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Collins, R. (2004). *Interactional Ritual Chains*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Creswell, J. W. (2014): *Research Design – Qualitative, Quantitative & Mixed Methods Approaches*. Los Angeles, London: Sage.
- Dobson, M. C. (2010). Insecurity, professional sociability, and alcohol: Young freelance musicians' perspectives on work and life in the music profession. *Sempre*, 39(2), 240- 260. DOI: [10.1177/0305735610373562](https://doi.org/10.1177/0305735610373562)
- Fleiss, M. Pitscitelli, M. (2011). "God Bless Ozzy Osbourne". Hentet 30.04.2020 fra: <https://tv.nrk.no/program/koid27008011/mitt-liv-som-ozzy>.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation Of Self In Everyday Life*. Harmondsworth, England: Penguin Books.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. *Cultural Studies*, 13(1), 34-61. DOI: [10.1080/095023899335365](https://doi.org/10.1080/095023899335365)
- Ingarden, R. (1970): *Innføring i Edmund Husserls fenomenologi – Ti Oslo-forelesninger 1967*. Oslo: Tanum.
- Karlsaune, G. E. G. (2008). Forskningsmiljøet som skapte The Social Construction of Reality. *Sosiologi I dag*, 38(2/2008). Hentet fra: <http://ojs.novus.no/index.php/SID/article/view/945/936>
- Leeuwen, T. V. (2001). What is Authenticity?. *Sage Publications*, 3(4/2001), 392-397. DOI: [10.1177/1461445601003004003](https://doi.org/10.1177/1461445601003004003)
- Levang, L. E., Bye, T. A., Hirrich, A., Røkkum, N. H. A., Torp, T. U., Tjora, A. (2017). Musikkfestivalens kollektive effervesens. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 58(1), 62-83. DOI: [10.18261/issn.1504-291X-2017-01-03](https://doi.org/10.18261/issn.1504-291X-2017-01-03)

- Maffesoli, M. (1996). *The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage Publications.
- Markowitz, D. M., Hancock, J. T. (2017) The 27 Club: Music Lyrics Reflect Psychological Distress. *Communication Reports*, 30(1), 1-13, DOI: [10.1080/08934215.2016.1210663](https://doi.org/10.1080/08934215.2016.1210663)
- Müller, T. (2014) Chicago, Jazz and Marijuana: Howard Becker on Outsiders. *Symbolic Interaction*, 37(4), 576-594. DOI: [10.1002/symb.119](https://doi.org/10.1002/symb.119)
- Nordahl, M. (2020). Korona: Hvor mange har sårbare jobber i Norge? Hentet 28.04.2020 fra: <https://forskning.no/arbeid-bransjer-okonom/korona-hvor-mange-har-sarbare-jobber-i-norge/1661049>.
- Norrøna. (2019). Sigrid x GORE-TEX x Norrøna. Hentet 23.04.2020 fra <https://www.norrøna.com/nb-NO/highlights/sigrid-x-norrøna/>.
- Pettersen, J. (2012). Hvis man sier nei så er man kjip. *Dagbladet*. Hentet 02.05.2020 fra: <https://www.dagbladet.no/kultur/hvis-man-sier-nei-sa-er-man-kjip/63150206>
- Saunders, B. Kitzinger, J. og Kitzinger, C. (2015) Anonymising interview data: challenges and compromise in practice. *Qualitative Research*, 15 (5), 616-632. DOI: [10.1177/1468794114550439](https://doi.org/10.1177/1468794114550439)
- Skjælaaen, Ø. S. (2017). Alene, sammen. Om former for fellesskap rundt morgenpilsen. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 58 (4/2017), 409-425. DOI: 10.18261/ISSN.1504-291X-2017-04-03.
- Sokolowski, R. (2000): *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Språkrådet. (2018, 14. juni). Kjønnsnøytralt pronomen: han, hun, hen?. Hentet 02.05.2020 fra <https://www.sprakradet.no/svardatabase/sporsmal-og-svar/kjonnsoytralt-pronomen-han-hun-hen/>.
- Tjora, A. (2013). Festivalfellesskapsfølelser. I A. Tjora (red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring* (s. 265–287). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Tjora, A. (2017). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Tjora, A. (2018). *Hva er fellesskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Tjora, A. (2018). Fellesskap som mulighet. I A. Tjora *Hva er fellesskap?* (s. 131-147). Oslo: Universitetsforlaget.
- Winick, C. (1959). The Use of Drugs by Jazz Musicians. *Social Problems*, Winter 1959-1960, 7(3), 240-253. DOI: [10.2307/799451](https://doi.org/10.2307/799451)

Vedlegg 1: Intervjuguide

Persondata

Kan du fortelle litt om deg selv?

Alder

Hvor kommer du fra?

Hva du jobber med/studerer

Hvor lenge har du jobbet med dette?

Musikk

Hvor lenge har du vært involvert i musikk?

Når startet du å spille musikk?

Hva fikk deg til å starte?

Idoler? Rollemodeller?

Hvorfor starta du med musikk?

Åssen musikk hørte du på da du starta?

Hva slags musikk hører du på nå?

Hva spiller du?

Lager du musikk?

Hvor mange prosjekter har du deltatt i? Hvor mange spiller du i nå?

Holder du deg til en sjanger, eller spiller du i forskjellige sjangre?

Hvorfor driver du med musikk?

Har du noen store idoler/noen du ser opp til i musikkverden?

Har motivasjonen for musikk endra seg over åra?

Rus

Husker du ditt første møte med rus? (dvs alkohol, andre substanser)?

Når var første gang du inntok rus?

I hvilken sammenheng var det?

Hva var ditt første møte med rus og musikk?

Konsert, bandøving e.l

Når var første gang du inntok rus i musikk sammenheng?

Hva slags rusmidler benyttet du?

Har du/pleier du å ruse deg når du lager musikk?

Hvorfor/hvorfor ikke?

Har du/pleier du å ruse deg når du spiller musikk?

Hvorfor/hvorfor ikke?

Har du noen gang følt en forventning om at du skal ruse deg i forbindelse med musikk?

Drikker du øl når du spiller konsert?

Har du vært påvirket av noe annet under konsert?

Får du betalt for spillejobbene dine?

Penger/ alkohol og mat?

Opplever du en kollektiv konsensus rundt rus i ditt musikkmiljø?

I såfall, hvordan? Hvordan ikke?

Backstage, på scenen, før og etter konsert (ulike sosiale situasjoner).

Hvilken rolle spiller rus i ditt musikkmiljø?

Hvordan oppfatter du rusbruken til publikum?

Hva tenker du om forbindelsen med rus og musikk?

Utelukkende positivt/negativt?

Hvorfor tror du så mange ser en sammenheng med rus og musikk?

Lager man/spiller man bedre musikk når man er rusa?

Avrundning:

Hva tenker du om dette fenomenet i fremtiden?

Tror du det er mer utbredt i andre sjangre?

Er det noe du vil si som vi ikke har vært innom?

Tusen takk!

Vedlegg 2: Henvendelse lagt ut på sosiale medier

Heisann!

Jeg heter Tiril og skriver masteroppgave i sosiologi på NTNU Dragvoll. Jeg ønsker å få innsikt i hvordan og hva musikere tenker om rus i sitt miljø. Rus viser da her til alle substanser, inkludert alkohol.

Jeg søker derfor musikere og band som har lyst til å ta en prat med meg om deres erfaringer knyttet til rus og musikk. Samtalen vil bli tatt opp og transkribert til oppgaven, men du vil forbli anonym. Du har også retten til å angre deg og kreve at intervjuet ikke skal bli brukt når som helst i etterkant. Intervjuet vil bli holdt hvor du/dere vil, og tar ca 30 min-1 time.

Kunne du tenkt deg å hjelpe meg? 😊

Min mailadresse er tirilhognestad@gmail.com om du er interessert!

Med vennlig hilsen

Tiril Hognestad

Vedlegg 3: Godkjenning fra NSD

7.5.2020

Meldeskjema for behandling av personopplysninger

NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Masteroppgave

Referansenummer

467723

Registrert

23.09.2019 av Tiril Hognestad - tirilho@stud.ntnu.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet NTNU / Fakultet for samfunns- og utdanningsvitenskap (SU)
/ Institutt for sosiologi og statsvitenskap

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Aksel Tjora, aksel.tjora@ntnu.no, tlf: 91897611

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Tiril Hognestad, tirilhognestad@gmail.com, tlf: 99463525

Prosjektperiode

15.09.2019 - 31.05.2020

Status

21.10.2019 - Vurdert

Vurdering (1)

21.10.2019 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet 21.10.2019 med vedlegg, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD.

Behandlingen kan starte.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å

