



Høgskulen
på Vestlandet

MASTEROPPGAVE

«We're moving on up»

Musikken og artistenes rolle i utviklingen av «empowerment» blant afroamerikanere under borgerrettighetsbevegelsen i USA fra 1960 til 1975

«We're moving on up»

The role of music and artists in the development of African American empowerment during the civil rights movement in USA from 1960 to 1975

Erik Ekrem

Master i samfunnsfagdidaktikk

Fakultet for lærerutdanning, kultur og idrett

Institutt for pedagogikk, religion og samfunnsfag

Veileder: Sissel Rosland

18.05.2021

Jeg bekrefter at arbeidet er selvstendig utarbeidet, og at referanser/kildehenvisninger til alle

kilder som er brukt i arbeidet er oppgitt, jf. Forskrift om studium og eksamen ved Høgskulen på Vestlandet, § 12-1.

Sammendrag

I dette prosjektet har jeg forsket innenfor feltet om musikk som virkemiddel innenfor politiske og sosiale bevegelser. Jeg har avgrenset omfanget i oppgaven min til å dreie om borgerrettighetsbevegelsen i USA fra 1960 til 1975. Formålet med dette masterprosjektet har dermed vært å finne ut hvordan musikken og artistene var «empowering» for afroamerikanere under borgerrettighetsbevegelsen i perioden 1960 til 1975.

Til å oppfylle formålet mitt har jeg brukt en kildekombinasjon av skriftlige og muntlige primærkilder, og der det har vært nødvendig og naturlig har jeg fylt med ut med sekundærlitteratur. Som følge av reiserestriksjoner har jeg vært avhengig av å finne materialet mitt i digitale arkiv, som det heldigvis finnes flere gode alternativer til med rik dokumentasjon fra borgerrettighetsbevegelsen. Kildene studien bygger på består av tekster fra fire forskjellige aviser og magasiner, ti sangtekster, et utvalgt av tidligere muntlige intervju, samt et utvalg sekundærkilder, primært om radioens rolle og plateselskapet Motown sin rolle.

Til å analysere materialet mitt har jeg brukt diskursanalyse som metode med en diskursteoretisk tilnærming, og drøftet funnene i analysen opp mot eksisterende forskning om borgerrettighetsbevegelsen, «empowerment»-teori, musikksosiologi og musikkpsykologi.

Funnene mine og diskursene jeg avdekker i analysen, viser at musikken og artistenes rolle var sentral i å bygge stolthet, tilhørighet og en gruppeidentitet. Den var aktiv i en historisk, kulturell og etnisk bevisstgjøring. I tillegg var den opplysende for det afroamerikanske publikum, knyttet til deres sosioøkonomiske situasjon som undertrykt gruppe. Dette er sentrale faktorer og forutsetninger for utvikling av «empowerment».

Som resultat av funnene mine og analysen min kan jeg med en empirisk tyngde konkludere at musikken og artistene var helt sentrale element i «empowerment» av afroamerikanske lyttere og publikum.

Abstract

The field of research for this project focuses on music as a political tool in social movements. I have limited the scope to the civil rights movement in the United States from 1960 to 1975 with the purpose to find out how music and artists were empowering African Americans during this period.

For this purpose, oral primary sources, as well as secondary literature were combined where necessary and essential. Because of the current travel restrictions due to the Covid-19 pandemic, research have been limited to digital archives, for which there are fortunately several good sources with rich documentation of the civil rights movement. The material consists of texts from four different newspapers and magazines, ten song lyrics, a selection of oral interviews, as well as a selection of secondary sources, primarily about the role of radio and the role of the recording company Motown.

Discourse analysis was used as a method with a discourse theoretical approach. The findings and result are discussed under the aspects of civil rights movement research, empowerment theory, music sociology and music psychology.

The results show that music and the role of artists were central in developing pride, a sense of belonging and a group identity. Music played an essential role in building and shaping a historical, cultural and ethnic awareness. In addition, it enlightened the African American public on their socio-economic situation as an oppressed group. These are all key factors and prerequisites for the development of empowerment.

It can therefore with empirical weight be concluded that the music and the artists were a central and crucial element in the African American empowerment during the civil rights movement in the United States from 1960 to 1975.

Forord

Innleveringen av denne masteroppgaven markerer slutten på studentlivet mitt, da jeg nå er ferdig med tiden min på HVL. Tiden som student i Bergen har vært en fantastisk opplevelse og jeg vil takke alle jeg har rukket å bli kjent med og alle som jeg har bodd i kollektiv med i løpet av disse årene. Dere har vært med på å gjøre studentlivet komplett.

Takk til alle dere jeg har fått spille musikk sammen med gjennom disse årene, ledd med, vært på tur med og skatet med, dere har gjort motivasjonen min større og masterprosessen lettere.

En ekstra stor takk rettes til min veileder, Sissel Rosland, som har vært en inspirasjonskilde i arbeidet med dette prosjektet. Takk for all tiden du har brukt på å lese utkast, svare på mail og på å gi meg tilbakemeldinger og råd. For ikke å nevne din evne til å spre motivasjon og energi, selv gjennom Zoom.

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært utrolig spennende og noe utfordrende, da deler av oppgaven er skrevet med kjøkkenbordet som skrivepult og kollektivet som lesesal, som resultat av nedstengningene og restriksjonene dette året har vært preget av. Til tross for dette har jeg dratt oppgaven i land med godt mot, mye takket være et spennende og aktuelt tema, gode venner og medstudenter, og vinlotteriet på lesesalen.

Til deg som leser denne oppgaven vil jeg anbefale å lytte på den musikken og de artistene jeg skriver om, for å få et større helhetsinntrykk og forståelse av prosjektet.

Innhold

Sammendrag	i
Abstract	ii
Forord	iii
Forkortelser	vii
1. Introduksjon – Et blodig aktuelt tema.....	1
1.2 Problemstillinger.....	2
2. Tidligere forskning og teoretisk rammeverk.....	3
2.1 Perspektiver på musikk, politikk og borgerrettighetsbevegelsen i USA.....	3
2.2 «Empowerment»	5
2.2.1 Rammer for begrepet	6
2.2.2 Oppsummering.....	8
2.3 «Black Power» og «Black Power Movement»	8
2.3.1 Fremstillingen av «Black Power» og BPM.....	9
2.3.2 Kultur og «black power».....	9
2.3.3 Vold og «black power»	10
2.3.4 Stolthet og samhold.....	11
2.4 Musikk og mennesker	12
2.4.1 Musikk, identitet og etnisitet.....	12
2.4.2 Musikk og gruppetilhørighet.....	14
2.4.3 Musikk og følelser	15
3. Kildeutvalg og kildekritiske perspektiv	16
3.1 Aviser og magasiner	16
3.1.1 <i>Black Americans for Democracy Times</i>	16
3.1.2 <i>Black America</i>	17
3.1.3 <i>Soulbook</i>	17
3.1.4 <i>Jet Magazine</i>	17
3.2 Sangtekster	18
3.3 Muntlige kilder - Intervju.....	18
3.4 Kildekritiske perspektiv	19
4. Diskursanalyse. Teori og metode – en pakkelsøning.....	20
4.1 Avklaring av diskursanalysen og diskursbegrepet.....	21
4.1.1 Diskursbegrepet	22
4.1.2 Et grep på diskursanalysen.....	23
4.2 Diskursteori, begreper og konsepter	24

4.2.1 Sosialkonstruksjonisme.....	24
4.2.2 Diskursteori og «det sosiale»	25
4.2.3 Identitet og gruppedannelse	25
4.2.4 Nodalpunkt, ekvivalenskjeder og det diskursive felt	26
4.2.5 Diskursorden	26
4.2.6 Artikulasjon, elementer, momenter og lukning.....	27
4.2.7 Makt, hegemoni, og kontekst.....	27
4.3 Språk er makt – Språk er livsviktig.....	28
4.4 Oppsummering – Min pakkelsning.....	29
4.5 Grundighet er en dyd – Noen forskningsetiske refleksjoner og metodiske utfordringer	29
5. Forutsetninger for musikken: Radio og plateselskap.....	30
5.1 Radioens rolle – «We could not have done it without the radio»	31
5.2 Et perspektiv bak lydbølgene - «Biting their collective tongues»	31
5.3 Veien mot politisk radio - «African American entertainment was a highly politicized vehicle»	33
5.3.1 Radio Free Dixie - «Freedom! Freedom! Freedom now, or death!»	35
5.3.2 En ny generasjon – «Say it loud, baby. I’m black and sure enough proud of it».....	36
5.4 Uenigheter – «Simply playing soul music is not enough».....	39
5.5 Oppsummering av radio.....	40
5.6 Plateselskapene	40
5.7 «Motown was the sound of the urban Black rebellion».....	41
5.7.1 Motown – musikk, politikk og økonomi. «Money (That’s What I Want)»	43
5.7.2 Motowns artister – «I’m angry, I have to sing about that. I have to protest»	44
6. Konstruksjonen av en overordnet fortelling og noen sentrale begreper.....	46
6.1 Fortellingen: «Røttene, utviklingen, eierskapet og tyveriet»	46
6.2 «Black pride»	48
6.3 «Soul»	51
6.4 Konstruksjonen av «Black music» – «We’re trying to tell you how we feel».....	53
6.4.1 <i>Soulbook</i> og «Black music»	53
6.4.2 <i>Black America</i> og «Black music»	57
7. Hva med artisten?	59
7.1 Hvordan blir artisten fremstilt? – «Those among us in that gray time».....	60
7.2 Artisters egen fremstilling – «I will have done mine»	66
7.3 Oppsummering: Forbildediskursen vs. «En av oss»-diskursen	69
8. Sangtekstene	70
8.1 Fremskrittdiskursen	71

8.1.1 «We're a Winner».....	71
8.1.2 «Say It Loud (I'm Black And I'm Proud)».....	73
8.1.3 «I Don't Want Nobody To Give Me Nothing (Open Up The Door I'll Get It Myself)»	74
8.1.4 «To Be Young Gifted and Black».....	76
8.1.5 «A Change Is Gonna Come»	77
8.2 Realitetsdiskursen	78
8.2.1 «The Revolution Will Not Be Televised».....	78
8.2.2 «Whitey On The Moon»	80
8.2.3 «Mississippi Goddam».....	82
8.2.4 «Inner City Blues (Make Me Wanna Holler).....	83
8.2.5 «Run, Nigger».....	84
8.3 Oppsummering av sangtekster	85
9. Oppsummerende refleksjoner	87
9.1 Stolthet, etnisitet og gruppeidentitet	87
9.2 Opplysning.....	89
9.3 Forbildediskursen.....	90
9.4 «En av oss»-diskursen.....	91
10. Avslutning.....	92
11. Litteraturliste.....	94
12. Aviser og magasiner	97
13. Sangtekster.....	98
14. Muntlige kilder.....	99

Forkortelser

BAD	Black Americans For Democracy Times
BLM	Black Lives Matter
BPM	Black Power Movement
BPP	Black Panther Party
CORE	Congress of Racial Equality
FCC	Federal Communications Commissions
KKK	Ku Klux Klan
MLK	Martin Luther King Jr.
NAACP	National Association for the Advancement of Colored People
NATRA	National Association of Television and Radio Announcers
RFD	Radio Free Dixie
SNCC	Student Non-Violent Coordination

1. Introduksjon – Et blodig aktuelt tema

Det er slutten av mai i 2020, og George Floyd ble drept for bare noen få dager siden. Jeg ser på en livestream på nrk.no som dekker en demonstrasjon utenfor Det hvite hus i Washington D.C da det bryter ut allsang. «We Shall Overcome» blir igjen sunget av et menneskehav, igjen i hovedstaden i USA, igjen, 57 år etter at Joan Baez ledet den samme allsangen etter at Martin Luther King Jr. hadde holdt en av verdens mest kjente taler.

Uten at det var noe jeg kunne forutse, så har temaet for denne oppgaven blitt høyst aktuelt det siste året med en ny bølge av demonstrasjoner og markeringer knyttet til «Black lives matter»-bevegelsen (BLM) utløst av drapet på George Floyd i mai 2020. Her har musikken igjen vist seg å være en viktig faktor, noe som forstås ut ifra musikkbruk på demonstrasjoner og ny musikk som tar for seg budskapet og ånden i BLM-bevegelsen. Grammyprisutdelingen¹ i 2021 var et bevis på dette, hvor artisten Beyoncé vant pris for sangen «BLACK PARADE» og for musikkvideoen til sangen «Brown Skin Girl». Disse sangene har som formål å dyrke stolthet, tilhørighet og identitetsfølelse blant afroamerikanere, og har store likheter med budskapet i mye musikk fra borgerrettighetsbevegelsen på 1960- og 1970-tallet. I tillegg til Beyoncé vant artisten HER pris for sangen «I Can't Breathe» hvor hun siterer George Floyds siste ord, noe som også har blitt et slagord til BLM-bevegelsen. I takketalen sin, kom Beyoncé med følgende utsagn:

As an artist I believe it's my job to reflect the times and it's been such a difficult time. So I wanted to uplift, encourage, and celebrate all of the beautiful black queens and kings that continues to inspire me, and inspire the whole world.²

Musikk er historiske kilder til ulike opplevelser, tolkninger, konflikter og forståelser av samtiden og av fenomener. Beyoncé forklarer i talen sin fra Grammyutdelingen ovenfor at det er nettopp dette som er jobben og ansvaret hennes som artist. Musikk har vært og er en viktig arena hvor artister kan formidle et budskap som når ut til et publikum. Dette kan man se i hvordan tematikken i mye musikk speiler samfunnsutviklingen, konflikter og nyhetsbildet, som Beyoncé forklarer er hennes formål. Mitt masterprosjekt er et eksempel på nettopp dette da jeg skal undersøke hvilken rolle musikken og artister spilte under borgerrettighetsbevegelsen. Et annet eksempel hvor

¹ Grammy Awards er en internasjonal pris som deles ut hvert år for musikalske utmerkelser.

² Sitat av Beyoncé hentet fra Youtube (Recording Academy / GRAMMYS, 2:07)

musikken speilet samtiden er hippiebevegelsen og protester mot Vietnamkrigen. Dette er derimot ikke et fenomen som tilhører “68-generasjonen”, og musikk blir fortsatt brukt som et medium til å formidle budskap og kunnskap om temaer som for eksempel rasisme,³ miljøutfordringer og klimakampen.⁴ Musikk har også blitt brukt i moderne sosiale bevegelser som demonstrasjonene i Hongkong,⁵ gule vester-bevegelsen i Frankrike,⁶ og som sagt i BLM-bevegelsen. Den norske artisten «Girl in Red» er også et eksempel på hvordan musikk er, og blir brukt, politisk og sosialt da uttrykket «Do you listen to Girl in red?» er blitt et globalt uttrykk for å si at du er lesbisk.⁷

Med dette prosjektet så ønsker jeg studere borgerrettighetsbevegelsen med musikken som lupe. Formålet mitt er å gjøre rede for hvordan musikken og artistene påvirket afroamerikanere, og hvordan musikken ble brukt som et virkemiddel. Ettersom borgerrettighetsbevegelsen og dens mobilisering er blant de mest sentrale historiske bevegelsene og hendelsene i moderne tid i USA, er målet mitt å kunne bidra til økt kunnskap om musikkens mange politiske og mobiliserende funksjoner. Som musikk- og samfunnsfaglærer, vil jeg med denne oppgaven tilegne meg nyanserte perspektiver på borgerrettighetsbevegelsen og på musikk som virkemiddel, og dermed åpne døren til et tverrfaglig landskap med en sterk forankring i fagfornyelsen, dens verdigrunnlag og prinsipper for læring, utvikling og danning. I tillegg har BLM-bevegelsen det siste året blitt til et internasjonalt fenomen og vekket et enormt engasjement, også her i Norge. Noe vi kan se både på digitale plattformer, hvor flere instagramkontoer er blitt opprettet med formål om å avdekke og bekjempe rasisme i Norge,⁸ og i gatene hvor Festplassen i Bergen blant annet hadde en markering mot rasisme og politivold 5.juni i 2020, med slagordet «Black lives matter».⁹ Dette viser at musikk, politikk, og «empowerment» fortsatt er et rykende aktuelt tema.

1.2 Problemstillinger

Jeg valgte å avgrense tidsrammen for prosjektet mitt til perioden 1960 til 1975 da denne perioden dekker en stor del av perioden da borgerrettighetsbevegelsen var særlig aktiv, og da svært mye musikk ble produsert, noe som gav meg et godt utgangspunkt for å finne kilder til oppgaven. Som

³ Se musikk av Jay Z, Kendrick Lamar, Beyoncé, HER, Childish Gambino

⁴ Se musikk av Aurora, Björk, Neil Young, Moddi, Susanne Sundfør

⁵ James, 2019

⁶ Gjevori, 2019

⁷ Svelstad, 2020

⁸ Se f.eks. @rasisme.i.norge (anonym administrator) og @rasisme_i_norge (Jamal Sheik)

⁹ Flere byer i Norge og i Europa hadde lignende markeringer

kilder vil jeg bruke muntlige og skriftlige primærkilder hentet fra ulike digitale arkiv, sangtekster og etablert forskning. Sentrale aktørgrupper i disse kildene, og for prosjektet mitt er artistene, radiostasjoner og plateselskapene, samt grupper og organisasjoner som stod bak de ulike avisene og magasinene.¹⁰

Ut ifra temaet, formålet og avgrensningen av prosjektet vil jeg formulere følgende problemstillinger for mitt masterprosjekt:

Hva var musikkens rolle i utviklingen av «empowerment» blant afroamerikanere?

På hvilken måte bidro artister til «empowerment» av afroamerikanere?

Jeg har valgt å lage to hovedproblemstillinger da jeg ønsker å undersøke musikken *i seg selv* og dens rolle som kommer til uttrykk i materialet mitt, samt undersøke artistenes rolle, da artisten var nært knyttet sammen til det musikalske produktet og konsekvensene av dette. Jeg velger å bruke det engelske begrepet «empowerment» gjennom denne oppgaven fordi den vanlige norske oversettelsen, «myndiggjøring», ikke tilstrekkelig dekker alle dimensjonene til det engelske begrepet, som jeg skal gjøre rede for i neste kapittel.

2. Tidligere forskning og teoretisk rammeverk

2.1 Perspektiver på musikk, politikk og borgerrettighetsbevegelsen i USA

I dette delkapittelet vil jeg kort gjøre rede for tidligere forskning og noen etablerte perspektiver om musikk, politikk og borgerrettighetsbevegelsen. Dette er nødvendig for å danne meg et teoretisk grunnlag, og for å plassere mitt eget prosjekt inn et større forskningsfelt.

Statsviter John Street (2003) slår fast at musikk lenge har vært en plattform for motstand, og at helt fra slavesanger, arbeidetsanger og fra antikrigsmusikk til punkemusikk, har musikk gitt stemme til “motstanderen” og opposisjonen. Dette utdyper han ved å peke på at populærmusikken gir et rom hvor motstand kan uttrykkes. Street påpeker også et økonomisk aspekt med musikk og politikk. Her mener han at musikken kan være en effektiv måte å tjene penger på ved å bruke spillerommet som det politiske klimaet skaper.¹¹ Sosiologen Ron Eyerman (2002) har sett på musikk i sosiale bevegelser og trekker frem den amerikanske borgerrettighetsbevegelsen, med

¹⁰ En nøyere presentasjon av kildematerialet mitt kommer i kapittel 3.

¹¹ Street, 2003, s.120-122.

kallenavnet «the singing movement», som et eksempel på bruken av musikk, og forholdet mellom kultur og politikk. Han skriver at musikken i bevegelsen appellerte til en afroamerikansk gruppeidentitet ved å koble fortid, nåtid og fremtid, og følgelig skape en historiebevissthet.¹² Den afroamerikanske historikeren, sosiologen og aktivisten WEB Du Bois (1868-1963) fortalte i *The Souls of Black Folk* (1903) hvordan man gjennom musikk kan ta del i et felles minne, selv som en fjern observatør. Du Bois (1903) skriver at han selv som bodde i nordstatene i USA, kjente på en empatisk tilhørighet da han hørte “sorrow songs” som kom ut fra slaveriet i sørstatene.¹³ Du Bois skildrer her hvordan musikken kan sammensveise en gruppe og gi følelsen av tilhørighet og styrke.¹⁴ Eyeran (2002) konkluderer med at det er en nær sammenheng mellom kultur og politikk i sosiale bevegelser, som borgerrettighetsbevegelsen i USA, og at populærmusikken var en sentral faktor i å forandre de negative holdningene i samfunnet, spesielt i sørstatene, mot afroamerikanere.¹⁵

Statsviter Gregory Freeland (2009) viser i sin forskning til en sammenheng mellom musikk og politisk mobilisering i «black power movement» (BPM).¹⁶ Han hevder at musikk spilte en sentral rolle i å definere selve bevegelsen, både i tekstenes innhold og i instrumental arrangering og virkemidler, i tillegg var den økonomiske dimensjonen rundt musikkindustrien også en sentral faktor for BPM.¹⁷

Sosiologen Rob Rosenthal (2008) undersøker i sin forskning hvordan musikken påvirker sosiale bevegelser, og hvilke funksjoner den har. Han diskuterer hvordan musikk kan føre til opplysning, rekruttering og mobilisering av mennesker. Rosenthal bruker gruppen «The Freedom Singers» (FS) som eksempel på hvordan musikk var grunnlag for opplysning under borgerrettighetsbevegelsen. Gruppen var på turne i nordstatene tidlig på 1960-tallet og informerte publikum gjennom sang om hva som foregikk i sørstatene med demonstrasjoner og motstand. Dersom musikken kan opplyse må den, ifølge Rosenthal, også være i stand til å rekruttere. Men han påpeker at man er nødt til å se på mer enn bare sangen i seg selv, men også på ulike former

¹² Eyeran, 2002, s. 446.

¹³ Du Bois (1903) i Eyeran, 2002, s. 446

¹⁴ Eyeran, 2002, s. 447

¹⁵ Eyeran (2002)

¹⁶ Jeg vil gjøre rede for BPM senere i kapittel 2.3.

¹⁷ Freeland, 2009, 261-270

for aktiviteter rundt musikken som konserter, radiosendinger, intervjuer osv.¹⁸ Ved å trekke frem en hendelse fra en konsert med FS i Albany, Georgia, viser Rosenthal at selve handlingen å synge i noen tilfeller kan tilrettelegge for rekruttering ved at aktørene uttrykker noe gjennom sang som de ellers ville være redde for å uttrykke i andre sammenhenger:

The spirit of the songs could sweep up the crowd, and the young leaders [FS] realized that through song they could induce humble people to say and feel things that otherwise were beyond them. Into the defiant spiritual "Ain't Gonna Let Nobody Turn Me Around", Sherrod and Reagon called out verses of "Ain't gonna let Chief Pritchett turn me around". It amazed them to see people who had inched tentatively into the church take up the verse in full voice, setting themselves against feared authority.¹⁹

Denne beretningen skildrer en hendelse hvor aktørene ble rekruttert til en politisk handling gjennom allsang. Dette henger nært sammen med mobilisering som er den siste funksjonen Rosenthal (2008) diskuterer. Dersom musikk kan opplyse og rekruttere er det like sannsynlig at den kan spille en rolle når det kommer til mobilisering, mener han. Musikken kan overtale de som identifiserer seg med bevegelsen, men er inaktive, til å ta steget inn i bevegelsens aktivitet. I tillegg kan musikken overtale de som allerede er med til å fortsette sitt engasjement og gå enda lengre.²⁰ Bernice Johnson Reagon, medlem i FS, forklarer hvordan musikken var mobiliserende i praksis: «Singing at mass meetings held in community churches really helped to create the culture of action».²¹ Videre i teorikapittelet vil jeg gjøre rede for noen teoretiske rammeverk som er sentrale for å forstå hvordan slike musikalske praksiser kan påvirke mennesket sosialt og psykologisk.

2.2 «Empowerment»

I det følgende vil jeg redegjøre for begrepet «empowerment» som vil være et sentralt begrep i oppgaven og for å svare på problemstillingene. I dette delkapittelet vil jeg vise til ulike litteratur og forfattere som presenterer teorier og forståelser av begrepet. Kjønnsforsker Jo Rowlands (1997) synes at begrepet «empowerment» er blitt noe upresist, og forklarer at det ofte blir brukt på en

¹⁸ Rosenthal, 2008, s.12-14

¹⁹ Branch Taylor sitert i Rosenthal, 2008, s.14. «Chief Pritchett» refererer til politimesteren Laurie Pritchett i Albany, Georgia.

²⁰ Rosenthal, 2008, s.14

²¹ Bernice Johnson Reagon fra FS sitert i Rosenthal, 2008, s.14

måte som forutsetter at leseren vet hva det betyr.²² Dette vil jeg unngå i min oppgave, og ønsker derfor å avklare min forståelse av begrepet, sette noen tydelige rammer for begrepets betydning og aktualisere det i forhold til min oppgave.

Begrepet ble først vanlig i diskursen innenfor kvinnebevegelser på 1970- og 1980-tallet.²³ Det er i dette landskapet at majoriteten av forskningen på feltet befinner seg. Til tross for dette gjør Rowlands (1997) det klart at fokuset på kvinner og kjønn i «empowerment»-forskningen ikke hindrer en overføring av ideene til andre områder, som til borgerrettighetsbevegelsen.²⁴ Dette styrkes av utviklingsforsker Nelly Stromquist (1995) som viser til «black power» og siterer Stokeley Carmichael²⁵ når hun forklarer konseptet med «empowerment».²⁶ Luttrell et.al. (2009) bruker også den amerikanske borgerrettighetsbevegelsen som et eksempel når de skal konkretisere «empowerment».²⁷ Jeg kan altså trygt bruke og overføre begrepet, samt ideer og teorier, til mitt felt i denne oppgaven.

2.2.1 Rammer for begrepet

Stromquist (1995) definerer «empowerment» som en prosess for å endre maktfordelingen både i mellommenneskelige forhold og i institusjoner i hele samfunnet.²⁸ Hun beskriver begrepet som et konsept som går utover politisk deltakelse og selvbevissthet: En full definisjon må omfatte kognitive, psykologiske, politiske og økonomiske komponenter.²⁹ Disse komponentene vil jeg utdype videre under.

(1) Den kognitive komponenten omfatter en forståelse av forholdene som en underordnet gruppe, og årsakene til slike forhold på både mikro- og makronivå. Dette kan overføres til afroamerikanere som undertrykket gruppe i det amerikanske samfunnet.³⁰

(2) Den psykologiske komponenten dreier seg om en overbevisning om at man som deltager i en marginalisert gruppe kan handle på personlig nivå og på samfunnsnivå for å forbedre

²² Rowlands, 1997, s. 7

²³ Luttrell, et.al. 2009, s. 2-3

²⁴ Rowlands, 1997, s. 3

²⁵ Se Carmichaels sitat i kapittel 2.3. Carmichael var leder av Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) fra 1966-1967.

²⁶ Stromquist, 1995, s.14

²⁷ Calhoun-Brown, 1998; Ibid, 2009, s. 3

²⁸ Stromquist, 1995, s. 8

²⁹ Stromquist, 1995, s.15

³⁰ Stromquist, 1995, s. 14

forholdene sine. Selvtillit og bevissthet, og håp på at man kan lykkes med anstrengelser og endringer er sentralt. Stromquist (1995) påpeker at man ikke kan «lære» seg selvtillit og positivt selvbilde; man må ha, eller skape, vilkår der dette kan utvikle seg, og det kan kun utvikles gjennom en aktiv deltagelse.³¹ Et eksempel på psykologisk «empowerment» knyttet til mitt tema er musikkens påvirkning på bevisstheten eller styrking av selvtillit og mobilisering.

(3) Den politiske komponenten av «empowerment» innebærer evnen til å organisere og mobilisere for å skape sosial endring. Som konsekvens må «empowering»-prosessen ikke bare involvere individuell bevissthet, men kollektiv bevissthet og kollektiv handling.³² Kollektiv handling er dermed grunnleggende for målet om å oppnå sosial forandring.

(4) Den økonomiske komponenten handler om økonomisk autonomi. Dette innebærer at man har økonomisk inntekt slik at man i større grad kan være uavhengig av andre.³³

Når det gjelder å skape «empowerment» gjennom komponentene nevnt ovenfor mener Stromquist (1995) at den viktigste forutsetningen er å delta i en form for kollektiv virksomhet hvor man identifiserer seg med medlemmene.³⁴ Luttrell. et.al. (2009) skriver at oppnåelse av «empowerment» er nært knyttet til å kartlegge og arbeide mot årsakene til «disempowerment».³⁵ Dette henger sammen med de fire komponentene forklart ovenfor.

Inge Storgaard Bonfilisa og Ole Petter Askheim (2014) skriver blant annet om «empowerment» som motstand. Dette forklarer de som en prosess hvor en undertrykket gruppe kan mobiliseres og bevisstgjøres til å oppnå ressurser og muligheter til å løse problemene sine. Det handler om mobilisering av motstand mot diskriminerende og undertrykkende strukturer i samfunnet. De nevner at en måte å oppnå dette på er å skape en felles identitet og bevissthet.³⁶ Stromquist (1995) sine beskrivelse av kognitiv og psykologisk komponenter er forutsetninger for det Bonfilisa og Askheim beskriver som «empowerment».

³¹ Stromquist, 1995, s.14-15

³² Stromquist, 1995, s.15-16

³³ Stromquist, 1995, s.15

³⁴ Stromquist, 1995, s.17

³⁵ Luttrell, et.al. 2009, s. 6

³⁶ Bonfilisa & Askheim, 2014, s.4

2.2.2 Oppsummering

«Empowerment»-begrepet er, som jeg har vist til ovenfor, et bredt begrep som jeg i dette delkapittelet har rammet inn og aktualisert med tanke på mitt prosjekt. Begrepet forstås som et konsept utover politisk deltakelse og det omfatter i tillegg kognitive, psykologiske, og økonomiske komponenter. Felles identitet, kollektiv handling og bevissthet står frem som avgjørende for å oppnå «empowerment», det kan med andre ord ikke skje i et vakuum. «Empowerment» må dermed forstås ut ifra en sosial sammenheng og handling med andre i en gruppe.

2.3 «Black Power» og «Black Power Movement»

I tillegg til «empowerment» vil det være nødvendig for meg å gjøre rede for «Black Power»-begrepet, som var en ideologi og grunnlaget for en forgrening av borgerrettighetsbevegelsen, nemlig «Black Power Movement» (BPM). Både ideologibegrepet og bevegelsen vil være relevant å bruke når jeg skal diskutere musikken og artisters «empowering»-rolle. I det følgende vil jeg gjøre rede for hvordan begrepet ble forstått og operasjonalisert i den avgrensede perioden for prosjektet mitt (1960-1975), dette vil være grunnlaget for hvordan jeg kommer til å forstå og bruke begrepet gjennom analysen og diskusjonen. Det er klare sammenheng mellom «black power»-ideologien og teori om «empowerment» som jeg vil vise til i dette delkapittelet. Til denne redegjørelsen vil jeg primært bruke professor i afroamerikanske studier William L. Van Deburg (1992) sin bok *New Day In Babylon: The Black Power Movement And American Culture, 1965-1975*. Her tar han blant annet for seg spørreundersøkelser, intervjuer og taler fra politiske aktivister gjort i perioden 1965-1975. Jeg tar med i betraktningen at boken er publisert i 1992 og at Van Deburg sine refleksjoner har grobunn i perioden hvor han arbeidet med boken.

Som politisk begrep ble «Black power» for alvor tatt bruk etter at Stokeley Carmichael, brukte begrepet i en tale i 1966: «[...] We been saying freedom for six years and we ain't got nothing. What we gonna start saying now is Black Power!».³⁷ Carmichael forklarte begrepet på følgende måte:

³⁷ Carmichael (1966) sitert i Van Deburg, 1992, s. 31-32

It's a call for black people in this country to unite, to recognize their heritage, to build their own sense of community. It is a call for black people to define their own goals, to lead their own organizations.³⁸

Carmichaels beskrivelse av «black power» kan relateres til forståelsen av «empowerment». De kognitive, psykologiske og politiske komponentene i «empowerment»-begrepet er sentrale i beskrivelsen ovenfor: Bevisstgjøring om forholdene og årsaker til dem, overbevisning om, og tro på at man kan handle for å forandre på forholdene, og til slutt samhold, organisering og mobilisering.

2.3.1 Fremstillingen av «Black Power» og BPM

BPM blir ofte presentert som den radikalisererte og voldelige stebroren til borgerrettighetsbevegelsen. At BPM var en radikal bevegelse hvor noen aktører og organisasjoner så på vold som et nødvendig virkemiddel og forsvarsmiddel er riktig, men det er ikke dette som definerer bevegelsen ifølge Van Deburg (1992).³⁹ Han forklarer at forestillingen om at det var konsensus bak formålet til BPM og budskapet om «Black Power» er villedende. Likevel er det flere trekk som går igjen, og noen grunnleggende mål og budskap som jeg skal konkretisere videre.⁴⁰

Van Deburg (1992) skriver at medias dekning av «Black Power» gjennom 1960-tallet har bidratt til to langsiktige misforståelser: (1) BPM var en voldelig epoke under borgerrettighetsbevegelsen med en radikalisert politikk, og (2) BPM var et avvikende retningsløst uttrykk for raseri uten positivt bidrag til afroamerikansk liv og kamp. Van Deburg spesifiserer at spesielt BPMs grunnlag i, og påvirkning på, afroamerikansk kultur har fått for lite plass i media.⁴¹ Det kulturelle aspektet til «Black Power» vil jeg vise til i det følgende.

2.3.2 Kultur og «black power»

Undersøkelser som viste en minimal støtte til militante virkemidler, har ifølge Van Deburg (1992) tilslørt det faktum at «Black Power» viste seg å være mer populært i sine kulturelle aspekter enn i form av politisk entusiasme. Han trekker frem flere undersøkelser, som han mener viser dette, gjort

³⁸ Carmichael sitert i Joseph, 2009, s. 755-756

³⁹ Van Deburg (1992)

⁴⁰ Van Deburg, 1992, s. 16

⁴¹ Van Deburg, 1992, s. 15

på 1960- og 1970-tallet. I en undersøkelse i *Time Magazine* (1970) viste 85 prosent av deltakerne støtte til påstanden om at studie av afrikansk kultur var viktig for svart identitet og stolthet.⁴² En undersøkelse fra Detroit fra 1968 viste at 80 prosent av deltakerne mente at «soul food»⁴³ og musikk var viktig for afroamerikansk kultur. Undersøkelser som testet for enda bredere kulturelle konsepter som troen på «Black is beautiful», eller en følelse av kollektiv identitet, forsterker forestillingen om at BPMs kulturelle budskap hadde en bred appell.⁴⁴ Van Deburg (1992) går så langt som å beskrive afroamerikansk kultur som «seedbed of the BPM», eller med andre ord, helt grunnleggende.⁴⁵ Gjennom Van Deburgs fremlegg av tidligere studier viser han hvordan kulturelle aspekt, som musikk, var viktig for den afroamerikanske befolkningen og dermed sentralt for «Black power»-ideologien.

2.3.3 Vold og «black power»

Når det gjelder det voldelige aspektet og assosiasjonen til «Black power» viser Van Deburg (1992) til et samfunn med svært forskjellig syn på bevegelsen og oppfattelse av begrepet. I en undersøkelse gjort av University of Michigan i 1967 kom det fram at 60% av hvite i Detroit mente «Black power» var synonymt med vold, ødeleggelse, rasisme og «Black domination» i USA. Kun 9 % av de svarte som ble intervjuet hadde lignende syn. Dette viser et samfunn med svært ulike oppfattelser.⁴⁶ Basert på disse studiene forklarer Van Deburg at aktivister og den gjennomsnittlige afroamerikaner heller hadde et ønske om å oppnå stolthet og samhold enn å utføre vold mot hvite og samfunnet. BPM-følgere ønsket med andre ord å heller bekjempe rasisme gjennom solidaritet enn å tyrannisere,⁴⁷ noe som var svært forskjellig fra de fleste hvites og noen afroamerikaneres oppfatning av ideologien. Grunnlegger av «Black Panther Party» (BPP) Bobby Seale tok avstand fra rasisme mot hvite i en tale fra 1968 ved å sammenligne det med «Ku Klux Klan».⁴⁸ Det samme gjorde BPP-leder Eldridge Cleaver: «racism would do us no good. It will only get us killed, and it will destroy the world»,⁴⁹

⁴² Van Deburg, 1992, s. 17-18

⁴³ Tradisjonell mat i afroamerikansk kultur som stammer fra slavetiden og Vest-Afrika

⁴⁴ Van Deburg, 1992, s. 17-18

⁴⁵ Van Deburg, 1992, s. 28

⁴⁶ Van Deburg, 1992, 18-19

⁴⁷ Van Deburg, 1992, s. 21-23

⁴⁸ BPP var en politisk organisasjon med «Black power»-ideologi grunnlagt i 1966 av Bobby Seale og Huey P. Newton. «Ku Klux Klan» er en amerikansk høyreekstremistisk organisasjon grunnlagt i 1865.

⁴⁹ Seale og Cleaver sitert i Van Deburg, s. 20-21

2.3.4 Stolthet og samhold

BPM søkte mer enn det juridiske likeverdet og de juridiske rettighetene som borgerrettighetsbevegelsen kjempet for; bevegelsen søkte makt – både faktisk og psykologisk. Sentrale komponenter til å oppnå denne makten var kulturell identitet, stolthet og enhet. Gjennom disse komponentene oppnådde man ifølge Van Deburg (1992) en psykologisk frigjøring og selvbevissthet. Først da kan man oppnå og operasjonalisere økonomisk og politisk makt.⁵⁰ Her ser vi også sammenhengen mellom BPM og «empowerment». Komponentene som Van Deburg trekker fram har mye til felles med komponentene som er sentrale for «empowerment», som jeg gjorde rede for i forrige delkapittel.

Konseptet «black pride» var en viktig del av «empowering» av afroamerikaneren innen BPM. Som afroamerikaner måtte man utfordre defineringsmakten og diskursen i majoritetssamfunnet, som var blitt opparbeidet over hundrevis av år, om at svarte var stygge, late, dumme og «ukulturelle». «Black is beautiful»-slagordet var med andre ord viktig for identitetsbyggingen, stolthet og samholdet. I tillegg trekkes en bevissthet rundt fortiden og historien frem som viktig for «black pride», og for oppnåelsen av psykologisk og faktisk makt: Van Deburg (1992) forklarer at gjennom en oppdagelse og verdsetting av bakgrunnen og historien sin, ville man styrke identitet og gruppebevissthet.⁵¹ Poengene til Van Deburg finner vi igjen i Peniel E. Josephs (2009) artikkel, *The Black Power Movement – A State of the Field*. Joseph skriver her at «Black Power» definerte en bevegelse som stod for solidaritet, kulturell stolthet og selvbestemmelse, samt et kompromissløst syn på sosial, politisk, kulturell og økonomisk forandring på et nasjonalt, til og med globalt nivå.⁵²

Gjennom å vise til tidligere studier og undersøkelser, og Van Deburgs (1992) diskusjon rundt disse, forstås «Black Power» som en ideologi hvor kultur, identitet, stolthet og gruppebevissthet er sentralt for å oppnå en psykologisk og deretter faktisk makt. Psykologisk makt handler om «empowerment», mens faktisk makt dreier seg f.eks. om juridiske rettigheter som stemmerett, men også sosial rettferdighet som å kunne handle ut ifra egne ønsker uten å være redd for diskriminering. Gjennom BPM var «Black Power» den ideologiske ledetråden som forsøkte å

⁵⁰ Van Deburg, 1992, s. 24-26

⁵¹ Van Deburg, 1992, s. 27

⁵² Joseph, 2009, s. 2-5

endre på hegemoniet i USA gjennom bevissthet og stolthet. BPM ønsket mer enn de juridiske rettighetene som var kjempet gjennom av borgerrettighetsbevegelsen, bevegelsen ønsket psykologisk og faktisk makt på alle områder i samfunnet; økonomisk; kulturell; sosialt; politisk makt – og en forutsetning for dette var en kulturell identitet og gruppebevissthet. Jeg har også vist til likheter mellom «empowerment» og «Black Power». Det er flere av de samme komponentene som inngår i begge begrepene, «empowerment» forstås derfor som en dimensjon av «Black Power».

2.4 Musikk og mennesker

Ettersom prosjektet mitt handler om musikk vil det være naturlig å se på hvordan musikken påvirker oss som menneske på et psykologisk og sosialt nivå, både individuelt og i gruppe. For å kunne begi meg ut i dette skal jeg i hovedsak lene meg på litteratur fra psykolog og musikkforsker Even Ruud (2005, 2013) som gjennom en årrekke har intervjuet flere hundre personer om musikkopplevelser og identitet. Teori og refleksjoner som jeg presenterer i dette delkapittelet vil jeg trekke inn i analysen av datamaterialet mitt da det vil være relevant for å besvare problemstillingen min. Ruud sine egne fremstillinger bygger på fenomenologiske data knyttet til de fortellinger som informantene har gitt om sine musikkopplevelser og forhold til og bruk av musikk for øvrig.⁵³ Jeg vil presentere dette delkapittelet i tre kategorier knyttet til musikk: identitet og etnisitet, gruppetilhørighet, og følelser til slutt.

2.4.1 Musikk, identitet og etnisitet

I dagens samfunn omfavner musikken oss hvor enn vi befinner oss i det offentlige rom og det er nesten umulig å finne et musikalsk vakuum hvor det er mennesker. Musikken er på TV, film, radio, på kjøpesenter og butikker, på bussen eller på bybanen. Dette er musikk og lyd vi ikke oppsøker selv, men som eksisterer rundt oss. I tillegg har de fleste av oss musikk som vi bruker til vår egen nytelse, og det er denne musikken som er viktig for identiteten vår og som former oss som mennesker. Ruud (2013) forsvarer musikkens påvirkning på oss som mennesker ved å vise til forsøk med musikk og demenssykdom. Demens visker som kjent ut minner og gjør en identitetsløs,

⁵³ Ruud, 2013, s.65

i slike sammenhenger viser musikk noen ganger å gjenkalle minner og vekke identitetsopplevelsen.⁵⁴

Veien mot å forme vår identitet innebærer å bruke modeller som vi speiler oss i. Her trekker Ruud (2013) inn musikkartister som idoler vi inspireres av og former oss etter. Vi har vel alle i løpet av livet imitert en artist enten gjennom sang eller utseende og klesstil, eller sett noen andre gjøre dette. Ruud viser til egne intervjuer hvor intervjuobjektene forteller at artister har påvirket deres valg av klær og hårfrisyre. Dette dreier seg altså om ytre faktorer for identiteten.⁵⁵ Ettersom jeg skal inkludere artistenes rolle, vil Ruuds perspektiv på artister som forbilder være anvendelig senere i analysen.

Musikk og etnisitet hører med når musikk og identitet skal omtales. Ruud (2013) skriver at musikk er nært forbundet med etnisitet, særlig gjennom diskursen om autenticitet og ekthet i forholdet mellom musikk og opprinnelse. Antropologen Fredrik Barth (1969) sier at etnisitet er knyttet til det å skape og opprettholde grenser overfor andre. Slike grenser skaper og opprettholder sosiale identiteter, som eksisterer innenfor en kontekst av motsetninger og relasjoner.⁵⁶ Med bakgrunn i dette blir det interessant for meg å rette søkelyset på om kildene mine tar i bruk musikk for å markere skiller mellom afroamerikanere som gruppe og andre, og hvordan tanken om autenticitet skaper motsetninger og relasjoner. Ruud (2013) skriver at å framheve sin etnisitet kan ses på som et forsøk på å nå større anerkjennelse i samfunnet og gir næring til selvfølelsen. Han mener at musikalske elementer kan være sterke identitetsmarkører som skaper tydelige forskjeller og forteller hvem som er innenfor eller utenfor gruppen.⁵⁷ En oppfatning av gruppens historie og røtter, dens kulturelle betydning, dens plassering i historien og relasjon til andre er også viktig for bevisstgjøringen. Ruud trekker en parallell til artisten Mari Boine som før hun stolt definerte seg som same, ikke bare var likegyldig til sin samiske identitet, men til og med opplevde den som stigmatiserende.⁵⁸ I en artikkel om samisk identitet heter det at symbolkraften som ligger i estetiske uttrykk har en sterk kommunikativ kraft og forsterke et folks kulturelle bevissthet og stolthet.⁵⁹

⁵⁴ Ruud, 2013, s.47

⁵⁵ Ruud, 2013, s.149-151

⁵⁶ Barth (1969), i Ruud, 2013, s.192

⁵⁷ Ruud, 2013, s.192

⁵⁸ Ruud, 2003, s.192-193

⁵⁹ Svensson (1991) i Ruud, 2013, s.193

Boine sin opplevelse relateres til andre minoriteter som har opplevd diskriminering og undertrykkelse som f.eks. den afroamerikanske befolkningen i USA.

Når etnisitet handler om kulturelt og personlig egenverd blir musikken en arena hvor man kan presentere seg selv og sin egenart på en positiv måte, og på denne måten også oppnå respekt for sin annerledeshet. Ruud (2013) viser til forskning av Andrew Bennett (1997) hvor det kom fram at innbyggere i Newcastle med opprinnelse fra India «følte seg asiatiske» ved å delta på konsert med bhangramusikk (folkemusikk fra Punjab), ettersom de var en liten minoritet i byen.⁶⁰ Dette eksempelet vil jeg også, i likhet med eksempelet med Boine, relatere til mitt felt for denne studien og ta med meg videre i analysen.

2.4.2 Musikk og gruppetilhørighet

Gruppetilhørighet henger ofte sammen med etnisitet, men gjennom musikk er det også andre faktorer enn etnisitet som påvirker gruppetilhørighet. Ruud (2013) hevder at vi signaliserer sosial klasse og kulturell tilhørighet med musikkvanene våre, i tillegg til etnisk, religiøs eller subkulturell tilhørighet.⁶¹ Fra erfaring som musikkterapeut skriver Ruud hvordan man gjennom musikalsk deltakelse med andre opplever å *møtes* i musikken gjennom følelsen av å dele den musikalske opplevelsen. På denne måten oppstår en sterk samhørighet mellom de som deler opplevelsen. Gruppeidentitet og tilknytning til andre har med andre ord en sammenheng med musikalsk praksis.⁶²

En musikalsk praksis er f.eks. å spille eller synge sammen, eller lytte til musikk sammen. Populærmusikkforsker Stan Hawkins (2002) skriver at identitet forsterkes gjennom differensiering, ved at man skiller seg fra andre personer: «Only by identifying what someone is, is it possible to say what they are not».⁶³ Gruppeidentitet forsterkes med andre ord ved at man gjennom musikalsk praksis utelukker andre alternativer. Det å spille eller å fremføre musikk sammen med andre er en sterk kilde til opplevelse av nært fellesskap. Ruud (2013) har intervjuet medlemmer av et kor hvor det kommer frem at koret blir en symbolsk opplevelse av et fellesskap

⁶⁰ Bennett (1997) i Ruud, 2013, 195-196

⁶¹ Ruud (2013)

⁶² Ruud, 2013, s. 42

⁶³ Hawkins (2002) sitert i Ruud, 2013, s. 62-63

hvor de formidler en felles opplevelse.⁶⁴ Dette er igjen relevant for mitt tema og kan relateres til materialet mitt hvor det er fellesskap rundt musikk og sang.

2.4.3 Musikk og følelser

Ettersom stolthet og fellesskap knyttet til musikk blir en sentral faktor å undersøke i prosjektet mitt vil jeg her kort gjøre rede for hvordan Ruud presenterer sammenhengs mellom musikk og følelser. Musikk kan skape følelsesmessige reaksjoner og stimulerer noe hos deg som lytter, ellers ville du ikke oppsøkt musikken. Følelsesmessige reaksjoner kan skyldes at musikken forbindes med en bestemt opplevelse.⁶⁵ En følelse av stolthet eller fellesskap knyttet til en sang eller en artist kan altså være konsekvens av en musikalsk opplevelse. Musikkpsykologien viser til noe som kalles for «emosjonell smitte». Dette handler om at lytteren kjenner igjen uttrykket i musikken og imiterer dette inni seg (ubevisst). Kontekst og mennesker rundt oss gir oss også signaler om emosjonelle uttrykk som vi imiterer.⁶⁶ Dersom et musikkprodukt eller en stemning på en konsert har et aggressivt uttrykk vil denne følelsen forplante seg i oss gjennom at vi imiterer uttrykket.

Vi er imidlertid ikke passive som lyttere. Det fastslår musikkssosiolog Tia DeNora (2001) som resultat av egne intervjuer. Hun hevder at vi innstiller oss mentalt på å ledes inn i en bestemt musikalsk tilstand, og vi har klare intensjoner om nettopp å la akkurat denne spesielle musikken virke på oss på en bestemt måte.⁶⁷ Jeg kan knytte dette til mitt prosjekt ved å vise til et tenkt eksempel om at musikken og tekstene til artisten Gil Scott-Heron vil være opprørende og mobiliserende for lytteren fordi hen har en intensjon om at musikken nettopp skal påvirke på denne måten. Vi *lar* altså musikken påvirke oss, eller som Ruud (2005) skriver; vi griper til musikk for å tilføre oss energi og mobilisere til handling.⁶⁸ Bare tenk over hvor vanlig musikk er f.eks. i sammenheng med trening eller på sportsarrangementer.

I dette delkapittelet har jeg gjort rede for noen av musikkens psykologiske og sosiologiske påvirkninger på oss som lyttere. Forståelser for musikkens påvirkning på følelser og på identitet, både individuelt og relatert til gruppetilhørighet, vil være sentralt å ta med meg videre inn i analysen senere i oppgaven.

⁶⁴ Ruud, 2013, s.187

⁶⁵ Ruud, 2013, s.67

⁶⁶ Ruud, 2013, s.67

⁶⁷ DeNora (2001), i Ruud, 2005, s. 138-139

⁶⁸ Ruud, 2005, s. 143

3. Kildeutvalg og kildekritiske perspektiv

Jeg har med bakgrunn i problemstillingen min søkt i digitale bibliotek, i digitale arkiv, og i sekundærlitteratur, og funnet et utvalg av relevant kildemateriale. Materiale som jeg bruker til prosjektet mitt er hovedsakelig primærkilder, derav avisartikler og magasinartikler, muntlige intervjuer, og sangtekster. I tillegg til primærkilder vil jeg benytte meg av sekundærkilder som tidligere forskning og biografier. Sekundærmaterialet vil spille en annen rolle i studien enn primærkildene. Selv om det også er en del av analysen, særlig i kapittel fem, vil den i større grad ha en supplerende rolle som bygger opp eller problematiserer funn og analysen.

For å kunne svare på problemstillingene er det viktig å ha relevant materiale og å plukke ut relevante data. Jeg skal som sagt bruke blant annet aviser og magasiner som kilder da avdekking av diskursene her vil kunne fortelle noe om musikkens og artisters roller knyttet til «empowerment». Med bakgrunn i problemstillingene mine som handler om musikken og artister sin rolle i «empowerment» av afroamerikanere, har jeg valgt ut aviser og magasiner med en tydelig sosial og kulturell målgruppe som kilder. Avisene og magasinene vil befinne seg innenfor den samme tidsperioden som jeg har avgrenset oppgaven (1960-1975). Noen av intervjuene jeg har med vil være foretatt i en senere tidsperiode, men omhandler den avgrensede tidsperioden. Videre vil jeg introdusere og begrunne valg av de ulike kildenehetene, og til slutt vil jeg diskutere noen kildekritiske perspektiv.

3.1 Aviser og magasiner

3.1.1 *Black Americans for Democracy Times*

Black Americans for Democracy Times (BAD) var en studentavis som ble publisert av studentorganisasjonen «Black Americans for Democracy» på University of Arkansas.⁶⁹ Avisen hadde fokus på formidling av «black pride» til sine afroamerikanske lesere, og beskrev utfordringer afroamerikanske studenter opplevde i sørstatene. Som studentorganisasjon klarte de å presse gjennom forandringer som universitetet tilpasset seg. Sterkt påvirket av BPM ga BAD uttrykk for kravene fra svarte studenter om integrering på campus, flere svarte studenter og administratorer; flere sosiale muligheter; og en større bevissthet om svart kultur.⁷⁰ University of

⁶⁹ <https://digitalcollections.uark.edu/digital/collection/BADTimes/search>

⁷⁰ “BAD Times Collection”, University of Arkansas

Arkansas har et åpent digitalt arkiv med 20 utgaver av BAD. Blant disse utgavene har jeg plukket ut materiale relevant for min analyse. Denne avisen er en relevant og interessant kilde ettersom studenter var en viktig gruppe og drivkraft i borgerrettighetsbevegelsen.⁷¹

3.1.2 *Black America*

Black America var et panafrikanistisk magasin gitt ut av «Revolutionary Action Movement» (RAM). RAM var en «svart nasjonalistisk» organisasjon som bl.a. jobbet med å mobilisere og opplyse unge afroamerikanere gjennom møter og magasiner. Hensikten med magasinet var, ifølge dem selv, å opplyse og bygge opp en revolusjonerende nasjonalistisk ledelse, og bidra til frigjøring og selvbestemmelse for afroamerikanere i USA.⁷² RAM og *Black America* går dermed under BPM-paraplyen. Eksemplarer av magasinet har jeg funnet på det digitale arkivet «The Freedom Archives» som er et utdanningsarkiv lokalisert i San Francisco dedikert til bevaring og formidling av historisk lyd-, video-, bilde- og skriftmateriale som dokumenterer progressive bevegelser og kultur fra 1960-tallet til 1990-tallet.⁷³ Magasinet er en viktig historisk kilde til informasjon om hvilken rolle musikk fikk i BPM.

3.1.3 *Soulbook*

Soulbook var et magasin som inneholdt essays, dikt, tegneserier og andre kunstneriske spalter. Magasinet inkluderer temaer som jazz, poesi, økonomi og antiimperialisme.⁷⁴ Redaktørene skriver selv at for å frigjøre den svarte befolkningen må *Soulbook* være produsert, kontrollert og publisert av sønner og døtre av Afrika.⁷⁵ Gjennom søk har jeg funnet 9 eksemplarer som er digitalisert som ble gitt ut i perioden 1964 til 1975. Disse kildene er også å finne i det digitale arkivet til «The Freedom Archives». *Soulbook* plasseres i likhet med *Black America*, inn under BPM-paraplyen.

3.1.4 *Jet Magazine*

Jet Magazine er et amerikansk ukeblad som fokuserer på nyheter, kultur og underholdning relatert til det afroamerikanske samfunnet. Magasinet ble grunnlagt i november 1951 av John H. Johnson

⁷¹ Se f.eks. Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC)

⁷² *Black America* (1965)

⁷³ <https://freedomarchives.org/>

⁷⁴ *Soulbook* – “The Freedom Archives”

⁷⁵ *Soulbook 1* (1964)

fra «Johnson Publishing Company» i Chicago, Illinois. Google Books har digitalisert de fleste utgavene helt fra 1951 til 2008, og er tilgjengelig i deres egne digitale arkiv.⁷⁶

3.2 Sangtekster

Ettersom jeg i denne oppgaven forsker på musikkens og artisters rolle i en sosial og politisk bevegelse er det helt grunnleggende å se nærmere på tekstene i musikken som artistene skrev. Disse er relevante i å inkludere i analysen da de kan fortelle om hva slags budskap som lå i tekstene, og hva artistene selv ønsket å formidle. Da jeg skulle gjøre et utvalg ønsket jeg å ha tekster med ulik plassering i perioden, sanger med ulik grad av oppmerksomhet og med et ulikt fokus. Dette har resultert i en interessant balanse i tekstutvalget som vil gi dybde til empirien min. Jeg har endt opp med ti forskjellige sangtekster: «We're a Winner»,⁷⁷ «Say it Loud; I'm Black And I'm Proud»,⁷⁸ «I Don't Want Nobody To Give Me Nothing (Open Up The Door I'll Get It My Self)»,⁷⁹ «To Be Young, Gifted And Black»,⁸⁰ «A Change Is Gonna Come»,⁸¹ «The Revolution Will Not Be Televised»,⁸² «Whitey On The Moon»,⁸³ «Mississippi Goddam»,⁸⁴ «Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)»,⁸⁵ og «Run Nigger».⁸⁶

3.3 Muntlige kilder - Intervju

Ifølge Andresen, Rosland, Ryymin og Skålevåg (2019) er det flere spørsmål som blir vanskelige for forskeren å svare på, uten hjelp av muntlige kilder. Dette gjelder blant annet opplevelsene og oppfatningene til folk og informasjon om tema som det ikke er skrevet så mye om.⁸⁷ Ettersom jeg inkluderer artisters rolle i problemstillingene mine, er det svært relevant å bruke intervju av og om artister. Derfor vil muntlige kilder være et viktig materiale for meg til å studere musikken og artisters roller i utvikling av «empowerment». Jeg vil altså bruke eksisterende intervju av artister, politiske aktivister og tidsvitner, som kilder. Det finnes flere intervju som er allment tilgjengelig,

⁷⁶ Google Books: https://books.google.no/books?id=Or4DAAAAMBAJ&redir_esc=y

⁷⁷ Mayfield (1967)

⁷⁸ Brown (1968)

⁷⁹ Brown (1969)

⁸⁰ Simone (1969)

⁸¹ Cooke (1964)

⁸² Scott-Heron (1971)

⁸³ Scott-Heron (1970)

⁸⁴ Simone (1964)

⁸⁵ Gaye (1971)

⁸⁶ The Last Poets (1970)

⁸⁷ Andersen, Rosland, Ryymin og Skålevåg, 2019, s. 83

hvor innholdet er analytisk fruktbart for prosjektet mitt. Intervjuene jeg ønsker å bruke strekker seg fra 1960-tallet til 2000-tallet, og er primærkilder og førstehåndsberetninger som jeg kan bruke til å besvare problemstillingene mine

Nettstedet Youtube.com er et digitalt arkiv hvor det ligger flere videointervju av artister tilgjengelig. Her har jeg gjort målrettede søk for å finne relevante intervju til materialet mitt. Washington University i St. Louis har et digitalt arkiv med rundt 200 intervjuer kalt «Eyes on the prize interviews» gjort av regissøren Henry Hampton. Disse intervjuene var del av en todelt dokumentarserie som ble sendt i 1985 og i 1988, med navnet «Eyes on the prize».⁸⁸ I tillegg vil jeg hente intervju fra dokumentarfilmer om, og av, ulike relevante artister. Artistene som jeg har valgt ut muntlige intervjuer av eller om er Nina Simone, Curtis Mayfield, Sam Cooke, John Coltrane, og Marvin Gaye. Valget er tatt på bakgrunn av at disse artistene produserte politisk musikk med et budskap som kan plasseres under BPM-paraplyen, og dermed kan disse intervjuene være et godt bidrag til oppgaven. I tillegg er dette kjente artister som er vel dokumenterte, som gjorde det praktisk mulig å finne tilgjengelig materiale til tross for at pandemien har gjort det uaktuelt å besøke arkiv i USA. Andre muntlige intervju som jeg inkluderer i oppgaven har dukket opp i en søkeprosess gjennom arkivene nevnt ovenfor, hvor både intervjuobjektet og innholdet er relevant for problemstillingen min.

3.4 Kildekritiske perspektiv

Når jeg skal analysere de skriftlige kildene må jeg vurdere hva forfatteren av en artikkel vil oppnå. Hva er budskapet? Dette kan handle om moralske, politiske, sosiale eller kulturelle mål. Å definere mottakergruppen til avisen kan også være viktig for å forstå hva kilden faktisk sier.⁸⁹ Dette er også noen diskursteoretiske vurderinger som jeg vil introdusere i neste kapittel. Kildeutvalget i et masterprosjekt som dette vil være begrenset og kan ikke påstås å være representativt for alle afroamerikanere i perioden 1960 til 1975. Forskningen min kan likevel bidra til en dypere innsikt i, og forståelse for, musikkens og artisters rolle ettersom utvalget mitt representerer et bredt spekter av det afroamerikanske samfunnet da det involverer både studenter, musikkartister, aktører og organisasjoner knyttet til BPM, og mer «mainstream» aviser.

⁸⁸ Washington University in St. Louis

⁸⁹ Andersen, Rosland, Ryymin og Skålevåg, 2019, s. 77-79

Ettersom jeg skal bruke eksisterende intervju med tidsvitner og aktører som materiale, er det flere kildekritiske perspektiv jeg har måttet vurdere i en slik datainnsamlingsprosess. Da det ikke er jeg som gjennomfører intervjuene er dette noe jeg må ta i betraktning og vurdere når jeg skal analysere kilden. Dette innebærer hva både intervjuer og intervjuobjekt ønsker å oppnå, hvordan intervjuet er strukturert, hvilke type spørsmål som stilles, og hva formålet med intervjuet er, og hvem det er rettet mot. Andersen, Rosland, Ryymin og Skålevåg (2019) skriver at å være et øyevitne er ikke noen garanti for at en kan gi en nøytral og pålitelig beskriving av et fenomen. I tillegg er noen av intervjuene fra flere tiår etter perioden det er snakk om. Dette må vurderes ettersom det er mye som kan virke inn på forståelsen og farge gjengivelsen av fortiden.⁹⁰ Dette kan f.eks. være det politiske klimaet når intervjuet ble gjennomført kontra perioden det er snakk om, og at minnet kan påvirkes og formes av andre faktorer. I tillegg til disse faktorene må man være kritisk til minnet: Det kan være skrøpelig og detaljer glemmes. Minnet kan bli omskrevet i retrospekt slik at det passer med det som er akseptabelt i dag.⁹¹ Når det gjelder intervjuene som jeg henter fra Youtube.com så er det også viktig å ha et kritisk blikk på klippingen, da videoen kan være redigert før den ble lastet opp på nettsiden. Jeg må også vurdere kritisk hvem det er som har lastet opp videoen ettersom hvem som helst kan i praksis laste opp redigerte videoer på Youtube. Her vil faktorer som antall abonnenter, visninger og informasjon om opphavet til videoen, spille inn og gi et inntrykk av om kilden er etterrettelig.

4. Diskursanalyse. Teori og metode – en pakkøløsning

Til denne studien er det et naturlig valg å benytte seg av diskursanalyse som metode ettersom materialet mitt primært består av skriftlige kilder og av eksisterende intervju. I dette kapittelet vil jeg gi en oversikt over ulike teoretiske tilnærminger til diskursanalyse og hvordan jeg vil bruke metoden i oppgaven. Ved å trekke inn teori fra ulike teoretikere vil jeg skreddersy et teoretisk grunnlag og en fremgangsmåte til analyse av materialet mitt. I løpet av kapittelet vil jeg gjøre rede for relevante begreper og konsepter. Jeg vil også trekke frem forståelser av, og rammene for, begrepet «diskurs», samt presentere min egen tilnærming til, og avklaring av begrepet basert på disse.

⁹⁰ Andersen, Rosland, Ryymin og Skålevåg, 2019, s. 76

⁹¹ Andersen, Rosland, Ryymin og Skålevåg, 2019, s. 84

Hvorfor skal vi bry oss språket og tekstene? Det er fordi diskursen her kan fortelle noe om verden. Jørgensen og Phillips (1999) skriver at all diskurs er en sosial praksis som former den sosiale verden, og at den diskursive praksisen eksisterer i et samspill med omverdenen. Dette vil si at de påvirker hverandre.⁹² De påpeker at det er avgjørende at man ikke bruker diskursanalysen som en analysemetode løsrevet fra det teoretiske og metodologiske grunnlag ettersom teori og metode er lenket sammen i det de kaller for en *pakkeløsning*.⁹³ Pakken inneholder et syn på språkets rolle i den sosiale konstruksjonen, teoretiske modeller, metodologiske retningslinjer for hvordan man griper et forskningsområde an, og spesifikke teknikker for språkanalyse. De understreker i tillegg at man skaper sin egen pakke ved å kombinere elementer fra forskjellige diskursanalytiske perspektiver, en slik pakke kaller de for et *multiperspektiv*.⁹⁴ Her er Iver B. Neumann (2001) inne på samme spor, da det ifølge han har vært et ønske om å bryte ned skillet mellom metodologi og teori, og vise at enhver teori har metodiske implikasjoner.⁹⁵ Det er denne «pakken» jeg gjennom dette kapittelet skal gjøre rede for.

Til å gjøre dette vil jeg i stor grad trekke på Ernesto Laclaus og Chantal Mouffes diskursteoretiske tilnærminger fra *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*⁹⁶ og slik den framstilles gjennom Jørgensen og Phillips' (1999) bok *Diskursanalyse som teori og metode*.⁹⁷ I tillegg vil jeg trekke på bidrag fra andre teoretikere derav Rolv Mikkell Blakar (2006) og Iver B. Neumann (2001). Min pakkelse vil på en eller annen måte også ha et utgangspunkt i Michel Foucault (1926-1984) sine premisser, som for alvor satte i gang utviklingen av diskursanalysen som metode. Først skal jeg legge en grunnmur for diskursanalysen og avklare diskursbegrepet.

4.1 Avklaring av diskursanalysen og diskursbegrepet

Det finnes flere innfallsvinkler til en diskursanalyse, og det finnes dermed ingen fasit eller «gitt sannhet» for hva som er riktig måte å gjøre en diskursanalyse på (dette ville gått imot diskursteoriens egne prinsipper), men det finnes noen grunnleggende forståelser og sentrale teoretiske fremgangsmåter. Først skal jeg her ta for meg diskursbegrepet og avklare dette, før jeg

⁹² Jørgensen & Phillips, 1999, s. 28

⁹³ Jørgensen & Phillips, 1999, s. 12

⁹⁴ Jørgensen & Phillips, 1999, s. 12

⁹⁵ Neumann, 2001, s. 13-14

⁹⁶ Laclau og Mouffe (2014) [første gang utgitt i 1985]

⁹⁷ Jørgensen & Phillips (1999)

vil gjøre rede for en oppfattelse av diskursanalyse. Senere i kapittelet vil jeg gjøre rede for noen teoretiske fremgangsmåter som vil utgjøre mitt diskursteoretiske rammeverk, og min pakkelsesløsning.

4.1.1 Diskursbegrepet

Når det gjelder begrepet «diskurs» mener Jørgensen og Phillips (1999) at begrepet har blitt upresist etter årevis med bruk i tekster og debatter. Selv forklarer de diskursbegrepet på følgende måte; «[...] en diskurs er en bestemt måte at tale om og forstå verden (eller et utsnitt af verden) på».⁹⁸ De forklarer også diskurs som en idé om at språket er strukturert i forskjellige mønstre som våre utsagn følger når vi handler innenfor ulike sosiale felt. Dette betyr at vi bruker språket ulikt i forskjellige kontekster eller sosiale sammenhenger: En lege vil ha en «medisinsk diskurs» på jobb, og jeg vil handle ulikt i måten jeg snakker og oppfører meg på når jeg er med venner enn hos legen min.

For Laclau og Mouffe (1985) er en diskurs ikke bare lingvistisk, men også ikke-lingvistisk – diskursene for dem er også *materielle*.⁹⁹ Når f.eks. barn ses på som en gruppe i et samfunn, som på mange måter er annerledes enn voksne, så etableres denne forskjellen ikke kun lingvistisk, men også materielt: Barna dannes som en gruppe i det fysiske rom med egne institusjoner som barnehager, skoler, lekeplasser osv. Diskursbegrepet forklares også på en god måte av Iver B. Neumann (2001);

En *diskurs* er et system for frembringelse av et sett utsagn og praksiser som, ved å innskrive seg i institusjoner og fremstå som mer eller mindre normale, er virkelighetskonstituerende for sine bærere og har en viss grad av regularitet i et sett av sosiale relasjoner.¹⁰⁰

I min praktisering av diskursbegrepet deler jeg Laclau og Mouffe (1985) sin forståelse hvor diskurs er både lingvistikk og materielt. Diskurser forstås også som en ulike måter å snakke på og forestillinger innenfor ulike sosiale felt,¹⁰¹ og som større overordnede mønstre, og sannheter eller kollektive forestillinger som skapes, speiles og opprettholdes av diskursen.

⁹⁸ Jørgensen & Phillips, 1999, s. 9

⁹⁹ Laclau & Mouffe (1985)

¹⁰⁰ Neumann, 2001, s. 18

¹⁰¹ Uttrykket "Black power" betyr noe annet for en rasist enn for en BLM-demonstrant

4.1.2 Et grep på diskursanalysen

Diskursanalyse bygger på en strukturalistisk og poststrukturalistisk språkfilosofi som hevder at tilgangen vår til virkeligheten går gjennom språket. Gjennom språket skapes representasjoner av virkeligheten, og representasjonene er med på å skape virkeligheten. Virkeligheten får med andre ord betydning gjennom diskursen, slik får den diskursive forståelse sosiale konsekvenser. Jørgensen og Phillips (1999) forklarer dette med at språket er en maskin som bygger den sosiale verden, sosiale identiteter og relasjoner.¹⁰² Selv om det finnes ulike tilnærminger vil jeg trekke frem tre grunnleggende fellestrekk med diskursanalysen som jeg vil basere min innfallsvinkel på, som Horsbøl og Raudaskoski (2016) skriver om. Først og fremst undersøker den tegn og språk (i vid forstand), samt *bruken* av tegn i tekster og interaksjoner. Analysen vil også anvende meningen som oppstår i det sosiale, ikke den individuelle opplevelsen. Det tredje er at den søker *konstruksjonen* av det sosiale. Dette handler om noe utover tegnene og ordene i seg selv, og hvordan de bidrar til å fremstille forskjellige sannheter.¹⁰³ Dette kan være gjennom *nodalpunkt* og *artikulasjoner*, begreper som jeg vil komme tilbake til senere i kapittelet.

I tillegg skiller Horsbøl og Raudaskoski (2016) også ut to overordnede tradisjoner for diskursanalyse. Den første tradisjonen innebærer å undersøke språkbruken i skrift og tale som sosial handling. Her er diskursanalysen opptatt av språket samt det multimodale som går ut over det lingvistiske perspektivet. Når det gjelder språket er interessen å se det i en sosial, kulturell og kommunikativ kontekst. Denne tradisjonen undersøker bruken av språket, språkbruken som handling, og handlingen i en sosial kontekst.¹⁰⁴ Overført til mitt prosjekt så vil et fokus i denne tradisjonen innebære å rette søkelyset på hvilke ord, uttrykk, metaforer som blir brukt i materialet mitt, tidvis også hvilke som *ikke* blir brukt, og i hvilken kontekst språket blir brukt. Kontekst kan være innholdet og hensikt med teksten, og de sosiale og kulturelle rammene rundt tekstens produksjon.

Den andre overordnede tradisjonen, som Horsbøl og Raudaskoski (2016) trekker frem, handler om å undersøke sosiale meningsuniverser og fortolkningsrammer, som viser seg som mønstre i måten å snakke om verden på. Disse mønstrene er en samling av ideer, konsepter og

¹⁰² Jørgensen & Philips, 1999, s. 17-18

¹⁰³ Horsbøl & Raudaskoski, 2016, s. 13-16

¹⁰⁴ Horsbøl & Raudaskoski, 2016, s. 9-10

kategoriseringer som er produsert, reprodusert og gjort om til praksiser.¹⁰⁵ Dette vil si at det i språket ligger mønstre av ideer og samfunnsforståelse som former, og er formet av, opplevelser og handlinger. Det vil jeg som forsker være interessert i å avdekke når jeg skal undersøke sosiale meningsunivers og fortolkningsrammer.

Jeg kommer selv til å ta utgangspunkt i begge tradisjonene presentert ovenfor. I min diskursanalyse vil jeg altså undersøke språket som sosial handling, og sosiale meningsuniverser, eller «sannheter», som viser seg i diskursen, samt hvordan dette former verden og sosiale fenomen.

4.2 Diskursteori, begreper og konsepter

Nå som jeg har gjort rede for og avgrenset diskursbegrepet og diskursanalysen, vil jeg i det følgende introdusere noen diskursteoretiske begreper og konsepter som vil utgjøre rammeverket for min diskursanalytiske innfallsvinkel i denne oppgaven. Målet med dette prosjektet er som nevnt over, å undersøke hvilken rolle musikk og artister hadde i forhold til «empowerment» av afroamerikanere under borgerrettighetsbevegelsen i USA. Dette skal gjøres ved å bruke både skriftlige kilder fra perioden 1960-1975, og intervjuer fra denne perioden og senere tid. Med hjelp av diskursteori, vil jeg undersøke kilder med bruk av diskursteoretiske briller og verktøy som metode. Før jeg begir meg ut på en slik undersøkelse er det nødvendig å gi en fremstilling av diskursteoriens grunnlag, samt de viktigste konseptene og begrepene i teorien, som vil utgjøre pakkelsen min og som jeg skal benytte meg av under analysen.

4.2.1 Sosialkonstruksjonisme.

Sosialkonstruksjonisme er et felles samfunnsvitenskapsteoretisk utgangspunkt for et perspektiv på forholdet mellom språk og virkelighet, og en overbevisning om at kunnskapen om verden blir til gjennom språket. Hitching og Veum (2011) trekker frem Foucault som en viktig filosof innenfor sosialkonstruksjonismen.¹⁰⁶ Dette perspektivet er altså relevant i en diskursteori. Jørgensen og Phillips (1999) nevner fire grunnleggende premisser som sosialkonstruksjonistiske retninger, som diskursteori, tar utgangspunkt i og prinsipper:

Det første prinsippet innen denne skolen er *en kritisk innstilling overfor selvfølgelig viten*: Kunnskapen vår er ikke speilbilde av virkeligheten, men et produkt av vår måte å kategorisere

¹⁰⁵ Hager (1995) Horsbøl & Raudaskoski, 2016, s. 10

¹⁰⁶ Hitching & Veum, 2011, s. 31

verden på. Det andre prinsippet er en oppfatning av at måten vi opplever og forstår verden på er *historisk og kulturelt betinget*: Verdensbilde vårt kunne vært annerledes og det forandres over tid ettersom det konstrueres sosialt og diskursivt. Det tredje prinsippet er *sammenhengen mellom kunnskap og sosiale prosesser*: Måten vi forstår verden på skapes og opprettholdes i sosiale og diskursive prosesser. Det siste prinsippet er *sammenhengen mellom kunnskap og sosial handling*: Basert på verdensbilde og forestillinger man innehar blir handlinger naturlige eller utenkelige.¹⁰⁷

4.2.2 Diskursteori og «det sosiale»

Laclau og Mouffe (1985) ser samfunn og identitet som flytende og foranderlig strukturer, på samme måte som språkets struktur aldri er helt fastlagt.¹⁰⁸ Når jeg skal analysere musikk, grupper og enkeltaktørers rolle under borgerrettighetsbevegelsen i USA, så er det ikke et mål å avdekke en objektiv sannhet, men å undersøke *hvilke sannheter og hvordan sannhetene blir skapt*, samt hvilke sosiale og politiske konsekvenser det har, og hva dette forteller om musikkens og artisters rolle. Sosiale fenomener i diskursteorien, i likhet med språket, oppfattes å få betydning i relasjon til hverandre, det vil si at det også får sin betydning ut ifra hva det *ikke* er.¹⁰⁹ Relatert til mitt prosjekt så vil en sosial handling som radiospilling av artisten Nina Simone få betydning og mening i relasjon til å spille Elvis Presley, eller ikke spille noe musikk.

4.2.3 Identitet og gruppedannelse

Diskursenes dannelselse av identitet og gruppeidentitet blir sentralt for meg å avdekke ettersom dette er sentrale faktorer innen «empowerment»-teori som jeg gjorde rede for i kapittel 2.2. Kollektiv identitet eller gruppedannelse forstås i diskursteorien etter de samme prinsippene som individuell identitet. Jørgensen og Phillips (1999) skriver at det er en glidende overgang mellom identitetstypene. Det er med andre ord ikke langt fra å identifisere seg som afroamerikaner til å identifisere seg som tilhørende *gruppen* afroamerikanere, og gruppedannelse må ifølge Jørgensen og Phillips forstås som en reduksjon av muligheter.¹¹⁰ Jeg kan igjen relatere dette til mitt prosjekt og tema: «Afroamerikanere» har gjennom årene blitt etablert av majoriteten i USA, «de hvite», som en gruppe med mørkere hud og med familie som stammer fra Afrika. Selv identifiserer mange seg kanskje heller som amerikaner, ghaneser eller som kvinne eller mann. Men i samfunnet har

¹⁰⁷ Jørgensen & Phillips, 1999, s. 13-14

¹⁰⁸ Laclau & Mouffe (1985), Jørgensen & Phillips, 1999, s.41-44

¹⁰⁹ Jørgensen & Phillips, 1999, s. 47

¹¹⁰ Jørgensen & Phillips, 1999, s. 56

alle som ikke er hvite blitt identifisert og behandlet som afroamerikaner. Utover min tidsperiode for denne oppgaven, fra 1960-tallet, begynte mange å ta den tildelte identiteten til seg, men hvor «black» før var blitt diskursivt konstruert som noe negativt, ble det snudd om til noe positivt: «black is beautiful».¹¹¹ Eksempelet illustrer hvordan en gruppe etableres som følge av en reduksjon av muligheter (dvs. å ikke være hvit). Jørgensen og Phillips påpeker at ved gruppedannelser, som i eksempelet ovenfor, skjules forskjellene som er innenfor gruppen, da gruppen ofte kan fremstilles som en enhet.¹¹² Dette tenker jeg det er viktig å være klar over i enhver analyse av gruppedannelse og gruppeidentitet.

I de neste delkapitlene skal jeg presentere noen sentrale begreper og analytiske redskaper som blir en del av pakkelsen min, som jeg vil oppsummere helt til slutt i kapittelet. For oversiktens skyld deler jeg inn begrepene og redskapene i ulike underoverskrifter.

4.2.4 Nodalpunkt, ekvivalenskjeder og det diskursive felt

En diskurs kan etableres ved at betydning springer ut fra noen *nodalpunkt*. Et nodalpunkt er et ord eller tegn som de andre ordene (momentene) får sin betydning ut ifra. Nodalpunktene får sin betydning ved at de knyttes til andre tegn gjennom *ekvivalenskjeder*. For eksempel kan ”demokrati” som nodalpunkt innen en bestemt politisk diskurs knyttes til ”frie valg” og ”ytringsfrihet”. Disse tegnene vil innen den gitte diskursen være sammenknyttet i en ekvivalenskjede som dermed diskursivt strukturerer betydningsinnholdet til tegnene. Diskursen utelukker også da andre mulige betydninger av nodalpunktet. En diskurs er på den måten også en reduksjon av muligheter. Alle de utelukkede mulighetene kaller Laclau og Mouffe (1985) for det *diskursive felt*. Det diskursive felt er et arkiv av betydninger som ord har i andre diskurser, men som ignoreres i den spesifikke diskursens entydighet.¹¹³

4.2.5 Diskursorden

Begrepet *diskursorden* er hentet fra Norman Faircloughs kritiske diskursanalyse. Med inspirasjon av Jørgensen og Phillips (1999) låner jeg begrepet for å innlemme det i pakkelsen min. De foreslår at man etablerer en diskursorden i diskursanalysen sin. En diskursorden er et avgrenset

¹¹¹ Dette vil jeg komme nærmere inn på i analysen. Eksempelet er basert på et eksempel i Jørgensen & Phillips, 1999, s.57

¹¹² Jørgensen & Phillips, 1999, s. 56-57

¹¹³ Jørgensen & Phillips, 1999, s. 37

område, hvor faktisk eller potensiell diskursiv konflikt pågår. Ved å etablere en diskursorden kan man undersøke *om* det eksisterer en kamp på området. Områder hvor det ikke er kamp, altså hvor alle diskursene innenfor den gitte diskursordenen deler samme selvfølgelighet, er *stabile*. Områder hvor forskjellige diskurser konkurrerer om å gi betydning om samme fenomen, er *ustabile*.¹¹⁴ Den avgrensede diskursordenen for denne oppgaven kaller jeg for «*Musikk og artister som kilde til 'empowerment'*». Denne plattformen utgjør rammen for hva jeg vil lete etter i kildene mine. Sentralt i analysen blir dermed å belyse hvordan diskursene knytter musikk og artister til sentrale faktorer for «empowerment».

4.2.6 Artikulasjon, elementer, momenter og lukning

Artikulasjon er enhver praksis som etablerer en relasjon mellom *elementer* (tegn som er flertydige), slik at elementenes identitet modifiseres. Med andre ord handler artikulasjon om konteksten og oppbygningen av språket i den gitte diskurs. Artikulasjonen griper inn i og former strukturen og språket, og dermed betydningen. I følge Laclau og Mouffes (1985) diskursteori er det alltid en kamp om hvilke diskurser som skal herske og betydningen av språket og ordene. En diskurs forsøker å gjøre elementer til *momenter* ved å redusere deres flertydighet til entydighet. Dette kalles en *lukning*, men den er aldri fullstendig ettersom diskurser er foranderlige.¹¹⁵

4.2.7 Makt, hegemoni, og kontekst

Begrepet *makt* forstås i diskursteorien ikke som noe man er i besittelse av, men det som produserer sosiale handlinger, fenomen eller sannheter. Det er makt som skaper den kunnskapen vi har, identiteten vår og relasjonene vi har til grupper og individer. Kunnskap er foranderlig ettersom maktforhold i en diskurs kan forandre seg. Makten er produktiv da den produserer det sosiale på bestemte måter, samtidig som den avskjærer alternative muligheter. Ved å se på hvilke muligheter som «stenges ute», kan man få øye på hvilke sosiale konsekvenser som følger av konkrete diskursive struktureringer av det sosiale.¹¹⁶ En hegemonisk diskurs er en diskurs der artikulasjonen oppretter en entydighet (lukning). Det motsatte av hegemoni kalles for *dekonstruksjon*. Dekonstruksjonen har som hensikt å oppløse hegemoniske diskurser. Ved å dekonstruere hegemoniske diskurser viser diskursanalysen at den gitte konstruksjonen av verden er et resultat

¹¹⁴ Jørgensen & Phillips, 1999, s.146-148

¹¹⁵ Jørgensen & Phillips, 1999, s. 38-40

¹¹⁶ Jørgensen & Phillips, 1999, s. 50

av politiske prosesser og sosiale konsekvenser.¹¹⁷ I praktisk analyse legges det vekt på det sosiale, det interaksjonelle og på hvordan språk og sosiale ressurser fungerer i kontekst. *Adressivitet* vil si at man oppfatter all språkbruk og kommunikative handlinger som rettet mot noen. Adressaten kan være en enkeltperson eller en gruppe, og den er med på å forme språket og tanken, og dermed kommunikasjonen og budskapet.¹¹⁸ Adressivitet vil også være relevant å inkludere i analysen min da materiellet mitt har veldig en veldig tydelig målgruppe som former språket og budskapet. Når det gjelder kontekst skilles det mellom den nære og umiddelbare sammenhengen der kommunikasjonen finner sted – *situasjonskonteksten*, og den mer overordnede ideologiske, institusjonelle og sosiokulturelle sammenhengen – *kulturkonteksten*. Konteksten er viktig fordi språkbrukere tilpasser språket sitt den aktuelle sammenhengen man befinner seg i.¹¹⁹

4.3 Språk er makt – Språk er livsviktig

Til slutt vil jeg inkludere noen perspektiver som professor i psykologi og språk Rolv Mikkell Blakar introduserer i boken *Språk er makt* (2006).¹²⁰ Blakar har flere interessante tilnærminger og perspektiver på hvordan makt etableres i språket og hva ulike lingvistiske valg kan si om avsender eller et budskap. Ved å inkludere disse perspektivene i pakkelsen min så får jeg tilgang på nyttige analytiske redskaper som kan være med på å avdekke diskursene og konsekvensene av disse.

Blakar (2006) poengterer at ord har flere virkninger på oss, deriblant en *assosiativ forbindelse* og *emosjonell forbindelse*. Blakar bruker ordet «hytte» som eksempel på assosiativ forbindelse, som hos mange vekker forestillinger om fjell, snø, skitur, peis. Dette har ingenting med selve betydningen av ordet «hytte» å gjøre, men representerer det jeg velger å kalle for det *assosiative felt* til ordet. Blakar forklarer den emosjonelle forbindelsen med å bruke flere ord som referer til det samme: «Colored», «black», «negro», «nigger». Disse eksemplene refererer til «en person med mørk hudfarge», men vekker helt ulike følelser og avspeilinger av innstilling til mørkhudede.¹²¹ I lys av dette forstår vi at strukturering av språket og valg av ord, kan påvirke leseren og det kan

¹¹⁷ Jørgensen & Phillips, 1999, s. 60-62

¹¹⁸ Hitching & Veum, 2011, s. 24-27

¹¹⁹ Hitching & Veum, 2011, s. 24-29

¹²⁰ Utgitt første gang i 1973

¹²¹ Blakar, 2006, s. 53-54

fortelle noe om innholdet og budskapet til avsenderen. Blakar (2006) inngår i en sosialkonstruksjonistisk tradisjon ved at han mener at «noe» blir påvirket og delvis skapt og etablert gjennom språket.¹²² Blakar trekker også frem hvordan språkbruken kan strukturere og skape sosialt fellesskap (og samtidig avstand).¹²³

4.4 Oppsummering – Min pakkelseøsning

I dette kapittelet har jeg gjort rede for metodevalget mitt, diskursanalyse, og for diskursteori, samt relevante begreper og konsepter. Gjennom å kombinere elementer fra forskjellige perspektiver, har jeg dannet meg et multiperspektiv og satt sammen min egen pakkelseøsning bestående av diskursteoretiske grunnlag og analytiske redskaper. Til grunn for pakkelseøsningen min ligger en sosialkonstruksjonistisk tilnærming i tillegg til en forståelse av språk og kommunikasjon som sosial handling med konsekvenser, som reproducerer eller utfordrer verden og etablerte sannheter. Jeg har ovenfor introdusert ulike analytiske verktøy som inngår i pakken min hvor artikulasjon, konstruksjonen av forståelser og fenomen, og makt i diskursen, vil være sentralt i å avdekke hvordan sosiale prosesser og sannheter skapes i diskursene i materialet mitt, og konsekvensene av dette. I tillegg har jeg innført en diskursorden og avgrenset denne i kapittel 4.2.5. Denne avgrensingen er en metodisk tilrettelegging for analysen min.

4.5 Grundighet er en dyd – Noen forskningsetiske refleksjoner og metodiske utfordringer

I enhver akademisk tekst og forskningsprosjekt er forsvarlig behandling av kildene sentralt slik at det er mulig å spore kildene tilbake til sin opprinnelse, og at det man skriver er etterrettelig og etterprøvbart.¹²⁴ Innenfor historiefaget er det et sterkt ideal om nøyaktighet og sporbarhet i måten vi omgås kildene på. I dette prosjektet hvor jeg bruker blant annet digitaliserte primærkilder, er det noen utfordringer knyttet til nøyaktig kildehenvisning ettersom flere av primærkildene mine mangler informasjon som forfatter av tekst og dato. Kritisk informasjon som avistittel eller magasinittel, og årstall, er iallfall tilgjengelig i samtlige kilder, i tillegg til lenke til det digitale arkivet hvor kilden ligger. Dette gjør at kildene likevel er forsvarlig referert til og sporbare. I tillegg til å oppgi hvor materialet er hentet fra, er det svært viktig å passe på at selve sitatene er presist

¹²² Blakar, 2006, s. 59

¹²³ Blakar (2006)

¹²⁴ Adal & Reinertsen, 2020, s.216-217

gjengitt. Jeg bruker en del sitat som er hentet ut ifra de skriftlige og muntlige kildene mine og vil derfor være nøye på dette da riktig sitering også er viktig for sporbarhet og etterprøvbarhet.

Til dette prosjektet var planen opprinnelig å reise til USA og besøke bibliotek, arkiv og museum, for å få fatt på et grundig datautvalg. På grunn av åpenbare årsaker det siste året ble ikke dette aktuelt, noe som har bydd på utfordringer knyttet til innsamling av materiale da jeg ble begrenset til digitalisert materiale. Heldigvis er borgerrettighetsbevegelsen en vel dokumentert historisk periode i USA, hvor mye er bevart og digitalisert i lett omgjengelige arkiv for allment bruk. Diskursanalysens vekt på grundig nærlesing av materialet, gjør også at det ikke kunne være for omfattende, særlig med tanke på omfanget av en masteroppgave.

I de følgende kapitlene vil jeg gå i gang med analysen. Først vil jeg analysere forutsetningene for musikken, hovedsakelig med utgangspunkt i tidligere forskning, men med innslag av primærkilder. Deretter vil jeg analysere funnene i primærkildene mine opp mot teori presentert tidligere i oppgaven før jeg oppsummerer funnene mine i en avsluttende refleksjonsdel.

5. Forutsetninger for musikken: Radio og plateselskap

Dette kapitlet bygger primært på sekundærlitteratur, men er en som sagt en del av analysen med innslag av primærkilder. Dette er for å få fram betydningen radio og plateselskapene hadde for musikken og musikkens rolle.

For at lyttere skulle få tilgang til musikken måtte den naturligvis produseres og distribueres. På 1960- og 1970-tallet var det andre forhold enn i dag hvor hvem som helst kan spille inn musikk på telefonen sin og dele det på internett helt gratis. Artistene var altså avhengige av enkelte forutsetninger for at musikken deres skulle bli produsert og lyttet til. I tillegg til dette kunne det som afroamerikaner være utfordrende, spesielt i sørstatene, å produsere musikk og få musikken spilt på radio, noe jeg gjentatte ganger vil vise til i løpet av analysen. For å forstå musikkens og artists påvirkning er det helt nødvendig å se nærmere på disse forutsetningene for musikken. Forutsetningene som jeg vil ta for meg er rollen til radio og plateselskap, da jeg anser disse to som de mest sentrale aktørene i musikkspredningen, og dermed, påvirkningen av lytterne. Kirken var også en sentral arena for musikk og musikalske opplevelser, og mange av artistene som preger denne oppgaven startet sin musikalske spire nettopp i kirken. Konserter og sang utenfor kirken har også vært en sentral kilde til musikkopplevelser for mange. Til tross for dette har jeg valgt å ikke

inkludere kirkens eller konserters rolle direkte i analysen, men via kildematerialet vil også disse forutsetningene dukke opp og bli inkludert. Videre i dette kapittelet vil jeg gjøre rede for rammevilkårene radio og plateselskap, og deres påvirkning på afroamerikanere gjennom musikkbruk.

5.1 Radioens rolle – «We could not have done it without the radio»¹²⁵

Her skal jeg gjøre rede for radio sin rolle og musikkbruk under borgerrettighetsbevegelsen i USA. Jeg vil fokusere på i hvilken kontekst radiokanalene og DJ-ene brukte musikk, hvilken musikk som ble brukt og hva hensikten med musikkbruken var. Jeg skal belyse hvordan radioen var en plattform for musikk av afroamerikanere og hvordan musikken gjennom radioen som plattform var «empowering» for afroamerikanere. Jeg vil i hovedsak se på tidsperioden som er satt for dette prosjektet, men vil kort gjøre rede for tidligere år da dette er viktig for å få et overblikk. Litteraturen som jeg primært bygger denne analysen på vil introduseres undervegs i kapittelet.

Radioen var det viktigste mediet når det gjaldt distribuering av musikk og som kilde til nyheter i flere tiår fra 1940-tallet. Man hadde med andre ord mye makt hvis man kontrollerte radio, på lik linje med plateselskapene. For afroamerikanske artister var det en utfordring at radiostasjoner var eid og styrt av hvite. Det viste seg ved at flere hvite radiostasjoner sensurerte musikkutvalget og nektet å spille musikk pga. det politiske innholdet i låtene. Et eksempel på dette er Curtis Mayfield sin sang «We're A Winner» (1967), som viste hvor mye potensial makt som lå i musikk, da den ble stoppet av mange radiostasjoner i frykt for budskapet og reaksjoner fra hvite lyttere.¹²⁶ Derfor var mer liberale radiostasjoner og svarte radioverter svært viktig for mobilisering og «empowering» av lytterne da de spilte svart og politisk musikk, samt formidlet informasjon og nyheter om borgerrettighetsbevegelsen. Dette gjorde musikken tilgjengelig for publikum, som igjen førte til mer produksjon og spilletid på radio for svart musikk.¹²⁷

5.2 Et perspektiv bak lydbølgene - «Biting their collective tongues»¹²⁸

Her vil jeg kort gjøre rede for bakgrunn og kontekst for å forstå problemer svarte møtte i radiobransjen, hvordan dette utviklet seg, og for å forstå potensialet som lå i musikkbruk gjennom

¹²⁵ Intervju av Yvonne Williams Turner sitert i Williams, 2005, s. 59

¹²⁶ Freeland, 2009, s. 262-279

¹²⁷ Freeland, 2009, s. 270 & Baptiste (2019) & Williams (2005)

¹²⁸ Williams, 2005, s. 54

radio. Sitatet i deloverskriften skildrer hvordan afroamerikanske radioerter ikke hadde muligheten til å dele det innholdet de hadde lyst til, som nyheter og musikk rettet mot afroamerikanere. Historikeren Brian Ward har skrevet flere verk om radio og rettighetskampen i sørstatene. I denne oppgaven bruker jeg boken hans *Radio and the Struggle for Civil Rights in the South* (2004) som sekundærkilde. Her skriver han at de fleste hvite eierne, som involverte seg i svart radio i sørstatene, var betraktelig mer interessert i penger enn i integrering og rettigheter for afroamerikanere.¹²⁹ Et eksempel som illustrerer dette henter jeg fra medievitner Bala Baptiste (2019) sin studie av radio sin rolle under borgerrettighetsbevegelsen i New Orleans: I 1948 søkte afroamerikanske Vernon Winslow jobb som radiovert i den hvit-eide radiostasjonen WJMR, med et forslag om å spille svart musikk med svarte som målgruppe. Mange radioeiere var som nevnt interessert i fortjeneste, men ikke i svart «empowerment», dermed ble Winslow i stedet ansatt til å lære opp en hvit DJ i hvordan han skulle snakke som en svart mann for å appellere til svarte radiolyttere.¹³⁰

I sterk kontrast til WJMR opprettes en ny radiostasjon i New Orleans, WMRY, i 1950 hvor daglige leder Mort Silverman så behovet (og et økonomisk potensial) for en radiostasjon som appellerte direkte til den svarte befolkningen. Dette var et godt forretningsvalg ettersom radio var det mediet afroamerikanere sognet til som følge av at det, ifølge Ward, fantes lite underholdning som appellerte til afroamerikanere på TV og aviser.¹³¹ WMRY erstattet alle de hvite radiovertene med svarte, og ble den første radiostasjonen i byen hvor samtlige program var rettet mot afroamerikanere. Men til tross for dette var politiske temaer ikke en del av plattformen. I 1951 opprettes så radiostasjonen WBOK som hadde både hvite og svarte som målgruppe, men som heller ikke ønsket å ha fokus på segregering og rettighetskamp.¹³² De samme tendensene ser vi i Julian Williams (2009) sin studie av svart radio i Birmingham, Alabama,¹³³ hvor han viser til at de største radiostasjonene gjorde minimalt i å dekke rettighetskampen. I Birmingham fantes det tre radiostasjoner med svarte som målgruppe, men heller ikke disse berørte politiske tema ettersom de hadde hvite eiere. Williams skriver at svarte radioerter visste at hvis de talte mot segregering

¹²⁹ Ward, 2004, s. 22

¹³⁰ Baptiste (2019) og Ward, 2004, s. 22-23

¹³¹ Williams, 2005, s. 50 og Ward, 2004, s. 110. I tillegg var det flere afroamerikanere som ikke kunne lese og/eller ikke hadde råd til TV pga. sosioøkonomiske utfordringer.

¹³² Baptiste, 2019, s. 109-115.

¹³³ Studien tar for seg perioden 1956-1963

kunne de miste jobben eller verre som da en av de tre svarte stasjonene, WEDR, opplevde både trusler og sabotering fra «Ku Klux Klan». Eller som da politiet stod utenfor studioet til en av de to andre stasjonene, WENN, og siktet med våpen på radiovertene mens de hadde sending.¹³⁴

Dette forteller oss at afroamerikanere hadde få muligheter til å kommunisere sine perspektiver gjennom radio som ellers i samfunnet, og var sterkt underrepresentert. I 1964 var det blant 60 000 ansatte kun 600 afroamerikanere i radioindustrien, og kun 5 av 5 500 radiostasjoner var eid av en afroamerikaner.¹³⁵ Vi har også sett at flere hvite radioeiere ikke ønsket å ha politiske budskap om raserettferdighet på radiokanalene sine, og dersom en hvit-eid radiostasjon hadde svarte som målgruppe var det av finansielle årsaker, og politikk ble fortsatt unngått. Dette forteller hvor viktig medium radioen var og hvor mye makt som lå i innholdet, og i å kontrollere innholdet. Innholdet på radio vil for det meste si musikken. Svarte radioverter fikk stramme rammer fra sine hvite eiere, men som vi skal se videre var det flere DJ-er som etter hvert fant en inngangsvinkel til et mer politisk innhold i radiosendingene sine.

5.3 Veien mot politisk radio - «African American entertainment was a highly politicized vehicle»¹³⁶

Baptiste beskriver hvordan rettighetskampen snek seg sakte inn i radiokrinkingastingen mot slutten av 1950-tallet, med radioverten Larry McKinley i spissen. McKinley forteller i et intervju at han var aktiv i organisasjonen CORE¹³⁷ ved å formidle informasjon om demonstrasjoner og lignende på radio.¹³⁸ I dokumentaren *Making Waves: Louisianas Radio Stories* (2005) forteller McKinley at han også dekket en tale Martin Luther King Jr. (MLK) hadde i byen, i tillegg til å dekke demonstrasjoner og marsjer på radioen.¹³⁹ Radioen ble altså mer og mer brukt som en politisk arena og som en ressurs til å påvirke lytteren. Radioverten Vernon Winslow ble etter hvert ansatt i en annen stasjon hvor han selv fikk være DJ og ble kjent som DJ Dr. Daddy-O. Baptiste siterer

¹³⁴ Williams, 2009, s. 47- 59

¹³⁵ Ward, 2004, s.283

¹³⁶ Ward, 2004, s. 110

¹³⁷ «Congress of Racial Equality»

¹³⁸ Baptiste (2019)

¹³⁹ Hentet fra *Making Waves: Louisianas Radio Stories* (2005), lastet opp på Youtube (Louisiana Public Broadcasting, 31:50)

en gjenfortelling av hvordan Dr. Daddy-O utover 1960-tallet brukte radio og musikk til å berolige lytterne:

Oh, let me play this number here for the young people who are involved. You know our young people sat-in today at Woolworth. Oh no, no, no, there was no incident. You know they were just sitting in for the right thing. Nobody got hurt.¹⁴⁰

Slik ble radio brukt til å spre informasjon og samtidig spille svart musikk. I sitatet ovenfor ser vi at musikken får en beroligende, men også en politisk rolle når han dedikerer en sang til de unge demonstrantene. Musikken fungerer beroligende sammen med budskapet om at lytterne ikke skal bekymre seg, og at ingen ble skadet.¹⁴¹ Det ligger også et ikke-voldelig budskap i beskjedens ettersom «sit-ins» var en fredelig demonstrasjonsmetode.¹⁴² Musikken som blir spilt i denne konteksten blir politisk ladet ettersom det er knyttet til en demonstrasjon og ved at den skaper og opprettholder en kollektiv bevissthet, og dermed er politisk «empowering». Et annet eksempel på at musikk på radio fikk en beroligende og politisk rolle var da MLK ble drept i 1968. Da spilte radiostasjoner¹⁴³ gospelmusikk og hymner på radio for å trøste og berolige lytterne. Baptiste skriver hvordan dette også var med på å forhindre vold og opptøyer i New Orleans, noe som var en reaksjon i byer rundt om i USA.¹⁴⁴ I diskursteoriens lys så får en sosial handling som å spille musikk på radioen, betydning i relasjon til hva det ikke er. Da det spilles musikk i denne situasjonen forteller det oss at musikken hadde en emosjonell og politisk rolle, og kunne styrke en kollektiv bevissthet. I tillegg er adressivitet relevant for å forstå budskapet i begge eksemplene ovenfor: Språkbruken og handlingen (musikken) er rettet mot noen – afroamerikanere. Dette vitner om en bevissthet over potensialet som lå i musikken som et virkemiddel.

Selv om svart musikk allerede hadde blitt spilt i flere år i Birmingham, slik som i New Orleans, så ble ikke segregering og rettighetskamp et tema før 1962 da WENN begynte å diskutere temaene på luften. I tillegg til dette skriver Williams (2005) at stasjonen kommuniserte kodede beskjeder over radio og spilte musikk av afroamerikanere mellom beskjedene. Han trekker frem et eksempel

¹⁴⁰ Baptiste, 2019, 114-115.

¹⁴¹ Det var ikke uvanlig at demonstrantene ble utsatt for vold av sivile og politi ved fredelige demonstrasjonsformer som «sit-ins».

¹⁴² «Sit-in» er en demonstrasjonsmetode som var populær under borgerrettighetsbevegelsen hvor man f.eks. satt seg på en segregert restaurant og nektet å gå før man fikk servering. Dette resulterte ofte i sammenstøt.

¹⁴³ WYLD og WBOK

¹⁴⁴ Ron Hubbard sitert i Baptiste, 2019, s. 116.

på en kodet beskjed: «Hey, you know I saw Reverend Gardner up on Sixteenth Street?». Dette signaliserte at en demonstrasjon skulle holdes på «Sixteenth Street Baptist Church».¹⁴⁵ Ut ifra situasjonskonteksten som musikken blir brukt i her, blir musikken gitt en sentral rolle i en mobiliseringssituasjon. Williams poengterer hvordan svart radio representerte noe som lytterne kunne kjenne seg igjen i, og føle tilhørighet til et større fellesskap. Han konkluderer studien sin med at svart radio inspirerte og utfordret lytterne til å ta del i frihets- og likestillingskampen.¹⁴⁶ Ut ifra Williams sin studie forstår vi at musikken som ble spilt på radio var viktig for å skape kollektiv bevissthet og for mobilisering blant afroamerikanere. Det er en nær sammenheng mellom å identifisere seg som afroamerikaner og som å føle tilhørighet til gruppen afroamerikanere. Disse faktorene er helt sentrale forutsetninger for utviklingen av «empowerment».

5.3.1 Radio Free Dixie - «Freedom! Freedom! Freedom now, or death!»¹⁴⁷

Der hvor svarte radioerter måtte gå på eggeskall rundt hvite eiere og sjefer, var det et ektepar som skilte seg ut. Historiker Timoty Tyson (1999) har skrevet en biografi om den politiske aktivisten Robert Williams som var sterkt sterkt knyttet til utviklingen av «Black power»-ideologien.¹⁴⁸ Robert og konen hans, Mabel Williams, levde i eksil på Cuba fra 1961 til 1965. Da sendte de sitt eget radioprogram hvor de selv var sjefer, radioerter og DJ-er. Programmet «Radio Free Dixie» (RFD) ble sendt fra 1961-1965, og var rettet mot afroamerikanere i sørstatene, «calling upon the oppressed Negroes to rise and free themselves».¹⁴⁹ I tillegg ble radiosendinger tatt opp og spredt rundt i hele landet. Ekteparet spilte den nyeste jazz, soul, og rock and roll-musikken, og spredte nyheter fra borgerrettighetsbevegelsen. Både musikken og nyheter fikk de tilsendt i posten fra lyttere.¹⁵⁰ De spilte musikk i et forsøk på å påvirke og inspirere lytterne, noe som Robert selv sammenlignet med hvordan musikk blir brukt i kirken til å få spirituelle opplevelser.¹⁵¹

I tillegg til å spille jazz og blues, spilte ekteparet «The Freedom Singers» sine borgerrettighetshymner «Oh, Freedom» og «Ain't Gonna Let Nobody Turn Me Around». Robert Williams fortalte i et intervju at dette var første gang svarte kunne si hva de ville på radio uten å

¹⁴⁵ Williams, 2005, s. 55

¹⁴⁶ Williams, 2005, s. 54-59

¹⁴⁷ Sitat av Robert Williams Hentet fra Tyson, 1999, s. 286

¹⁴⁸ Tyson (1999)

¹⁴⁹ Tyson, 1999, s. 287

¹⁵⁰ Robert svarte «Keep the jazz and blues flying and dig RFD» i et brev til aktivist Amiri Bakara, som takk for at han sendte musikk (Tyson, 1999).

¹⁵¹ Tyson (1999)

bekymre seg for sensurering,¹⁵² som både Ward (2004), Baptiste (2019) og Williams (2005), har dokumentert var realiteten for svarte radioverter i sørstatene. Tyson viser til arkivopptak av en radiosending hvor Mabel Williams, med jazz i bakgrunnen, hyller artister for deres protest og motstand og deretter spiller musikk som Curtis Mayfields «Keep on Pushing», Nina Simones «Mississippi Goddam», og Sam Cookes «A Change Is Gonna Come», for å understreke poenget.¹⁵³ Det er grunn til å tro at et slikt radioprogram ikke hadde fått sendetid i USA, men ettersom at de bodde i og sendte «piratradio» fra Cuba så var det mulig.

Det er tydelig at RFD var et populært og viktig program for afroamerikanere ettersom det ble gjort opptak og dupliseringer av sendingene som ble spredt rundt i USA, i tillegg til at lyttere sendte nyheter og musikk i posten til Williams-paret på Cuba. Dette forteller oss flere ting: Musikken får en rolle i opplysning og mobilisering av lytterne, og blir slik en del av det politiske budskapet, da den spilles i bakgrunnen og etterfølger appeller. Musikken blir på den måten et virkemiddel for å appellere til følelser, samt kollektiv beivssthet og handling hos lytteren, noe som er psykologisk og politisk «empowering». I tillegg ble det spilt musikk av afroamerikanske artister som på den måten ble stående som representanter for afroamerikanere som gruppe.¹⁵⁴ Dette kunne vekke følelser som stolthet og kollektiv beivsthet – faktorer som er viktig i en «empowering»-prosess. Adressiviteten og kulturkonteksten er med på å forme budskapet til RFD: Det var klare rammer for hvem programmet var rettet mot (afroamerikanere, primært i sørstatene) og det var en tydelig ideologi, «black power», som lå til grunn for programmet.¹⁵⁵ Disse faktorene var med på å forme budskapet, og musikken må dermed forstås som et bevisst valg med en bevisst hensikt til å påvirke innholdet og dermed lytteren.

5.3.2 En ny generasjon – «Say it loud, baby. I'm black and sure enough proud of it»¹⁵⁶

Tilbake i USA ble det mot slutten av 1960-tallet en søken etter flere svarte radiostasjoner, eiere og ledere, i tråd med «black power»-ideologien som var i vinden. Ward (2004) skriver at radio som

¹⁵² Tyson, 1999, s. 285-288

¹⁵³ Tyson, 1999, s. 286

¹⁵⁴ Jeg vil analysere sangtekster og fremstillingen av artister senere i oppgaven

¹⁵⁵ Til tross for at selve begrepet «Black power» ikke var tatt i bruk da RFD ble sendt, så var den underliggende ideologien bak begrepet, som vist i kapittel 2.3, allerede etablert.

¹⁵⁶ Chris Turner sitert i Ward, 2004, s. 320. Han refererer her til James Brown sin sang «Say it loud: I'm black and I'm Proud».

var orientert mot svarte var et mektig våpen i kampen for svart økonomisk og politisk makt.¹⁵⁷ Sent 1960-tallet, tidlig 1970-tallet, kom det en ny generasjon afroamerikanere hvor flere hadde universitetsbakgrunn og var vokst opp med radiomediet. En ny radiostasjon var WHYR som med ordtaket «360 Degrees: The Black Experience in Sound». De hadde svarte eiere, ansatte, og som målgruppe, og spillelistene hadde et strengt svart musikk-format. Dette var typisk for den nye generasjonen med svart radio som ville fortsette å ri bølgen som borgerrettighetsbevegelsen og BPM hadde skapt. Som følge av å ha vokst opp under bevegelsen og med radioen, hadde denne generasjonen en idè om, og opplevelse av, hva som manglet av kulturelle og sosiale behov, og politisk dekning og tok saken i egne hender.¹⁵⁸ Dette samsvarer med et funn jeg vil presentere fra avisen BAD hvor de skriver om radioprogrammet «KUAF: Soul On The Air» på studentradioen på campus, som hadde svarte DJ'er og svarte studenter som målgruppe.¹⁵⁹ I artikkelen fra BAD forklarer tre av DJ'ene deres formål med radioprogrammet:

Patricia Howard [...] told “I just wanted to bring a little more soul on the campus. And since KUAF is the student station, I felt that Black students should be representet to.” [...] Sweet C told BAD NEWS, “My principal objective is to appease the students’ desire for soulful meditation on the air and to keep my listening audience hipped to the latest in soul music” [...] Morris Sylvester [...] joined the KUAF staff in an effort to make the U of A campus a little more homely for Black students [...] “I really dig rapping over the air to the Brothers and Sisters here on the campus, for it gives them something they can relate to”¹⁶⁰

Alle de tre DJ'ene ovenfor forklarer at deres ønske med radioprogrammet er å representere og tilfredsstille de afroamerikanske studentene på campuset til University of Arkansas. Dette samsvarer med Ward (2004) som skriver at det kom en ny generasjonen med radio, i tiårs-skifte til 1970-tallet, som viste hvilke sosiale og kulturelle behov unge afroamerikanere hadde, samt potensialet som lå i radiomediet.¹⁶¹

¹⁵⁷ Ward, 2004, s. 282-283. Ward argumenterer derimot for at mange svarte eiere og ledere plasserte økonomiske og personlige interesser fremfor et tydeligere fokus på raserettferd, i likhet med hvite eiere.

¹⁵⁸ Ward, 2004, s. 309-310

¹⁵⁹ BAD 6. utgave (1973, 9. april, s.5-6)

¹⁶⁰ BAD 6. utgave (1973, 9. april, s.5-6)

¹⁶¹ Ward, 2004, s. 309-310

Artister ble også inspirert av BPM, og i 1968 kjøpte artisten James Brown to radiostasjoner.¹⁶² Ward skriver at Brown, i tillegg til finansielle og personlige årsaker, så på dette som et uttrykk for «Black power» og økonomisk «empowerment». Brown mente at afroamerikanere trengte radio som representerte dem og tilfredstilte behovene deres.¹⁶³ Det var med hjelp av eiere og radioverter som Brown, Williams-paret. Mckinley og Winslow, at afroamerikanere fikk tilgang på kultur og underholdning gjennom radioen som ønsket å appellere til dem i et forsøk på å inspirere, opplyse og mobilisere. Ward skriver at de fleste afroamerikaneske radiovertene under BPM-perioden,¹⁶⁴ appellerte med glede til den svarte målgruppen gjennom å spille soulmusikk, og at «Black power»-ideologien var å finne igjen i populærmusikken med temaer som identitet, stolthet, solidaritet og selvbestemmelse. Innhold i sangtekster er noe jeg senere i analysen skal se nærmere på. Låter som Aretha Franklins «Respect», Curtis Mayfields «Move on Up» og Marvin Gayes «What's Going On» var i denne perioden ikke til å komme utenom på svart radio. Ward argumenterer dog at svart identitet og stolthet lenge hadde blitt frontet på radio gjennom *lyden* av blues, jazz, gospel og soul.¹⁶⁵ Dette samsvarer med Baptiste (2019) sine eksempler med svart musikk på radio fra 1949. Svart musikk hadde altså vært å finne på radio i flere år, men nå var det musikken i tillegg til teksten og *budskapet* som var viktig, og hadde som formål å inspirere lytterne.

Et aspekt med radio som jeg ikke har diskutert enda er at soulmusikken og nyheter nådde også på denne måten lavere klasser av det afroamerikanske samfunnet, de som borgerrettighetslederne ikke nådde. Dette var viktig fordi mange afroamerikanere ikke kunne lese som følge av rasediskriminering og sosioøkonomiske utfordringer, og fordi flere i lavere klasser ikke kunne gå på møter eller demonstrasjoner fordi de måtte jobbe. Folk kunne skru på radioen for å lytte på musikk, men hørte i tillegg om arbeidsløshet, urettferdighet, nyheter, demonstrasjoner og «GO VOTE!». Ward mener at betydningen av radio var utenkelig uten musikken og radiovertene, og at mediumet på denne måten var «empowering».¹⁶⁶

¹⁶² WBBW og WJBE

¹⁶³ Ward, 2004, s. 312

¹⁶⁴ 1965-1975 cirka.

¹⁶⁵ Ward, 2004, s. 320

¹⁶⁶ Ward, 2004, s. 320-325

5.4 Uenigheter – «Simply playing soul music is not enough»¹⁶⁷

Det vil ikke være riktig å male et bilde av radio- og musikkbruken hvor alle radioverter, DJ-er, eller aktører var enig i fremgangsmåte og innhold. Aktører i radiobransjen, i likhet med politiske aktivister, plateselskap, og artister, hadde uenigheter og ulike fremgangsmåter om hvordan man skulle promotere, informere og inspirere lytterne under borgerrettighetsbevegelsen. På en konferanse med NATRA¹⁶⁸ i 1968 sa kommisær for FCC,¹⁶⁹ Nick Johnson, til de svarte radiovertene «that simply playing soul music» ikke bidro nok til «empowerment» av afroamerikanere.¹⁷⁰ Med dette mente han at radiovertene måtte gjøre mer enn å bare spille musikk for å inspirere og informere lytterne i lokalsamfunnet. Flere på konferansen var uenig med Johnson da det ikke var DJ-ene, men eierne, som kontrollerte innholdet i programmene.¹⁷¹ Kritikken burde vært rettet mot eierne ettersom radiovertene ikke hadde mulighet til å diskutere politiske temaer eller fortelle nyheter fra bevegelsen i frykt for jobben sin eller terror.¹⁷² Da var musikkbruken det sterkeste virkemiddelet de hadde til å påvirke lytterne.

Når det gjaldt musikken så var det også forskjellig taktikk rundt musikkvalg på radiostasjonene. Noen artister og noen typer musikk appellerte mer til hvite lyttere, enn andre artister gjorde. Her var spørsmålet om formålet med musikken var å integrere og hviske ut forskjellene mellom unge hvite og svarte amerikanere, eller om det var å inspirere og mobilisere afroamerikanere med et mer kompromissløst og aggressivt budskap i, og rundt, musikken. RFD sin musikkbruk var et eksempel på sistnevnte, mens musikkbruken på radiostasjoner i blant annet Louisiana virket samlende på hvite og svarte ungdommer ved å hviske ut forskjeller ettersom mange lyttet til den samme musikken og de samme radiostasjonene.¹⁷³

¹⁶⁷ Nick Johnson parafrasert i Ward, 2004, s.286

¹⁶⁸ "National Association of Television and Radio Announcers"

¹⁶⁹ "Federal Communications Commission"

¹⁷⁰ Ward, 2004, s.286

¹⁷¹ Ward, 2004, s.286

¹⁷² Jf. Williams sine eksempler på trusler og vold mot radioverter i kapittel 5.2

¹⁷³ Hentet fra *Making Waves: Louisiana's Radio Stories* (2005), lastet opp på Youtube (Louisiana Public Broadcasting, 31:10)

5.5 Oppsummering av radio

I kapittelet har jeg til nå vist og diskutert hvordan radio- og musikkbruken ble mer politisk ladet og rettet mot borgerrettighetsbevegelsen i overgangen til, og utover, 1960-tallet. Jeg har også diskutert hvordan musikken og musikkbruken har vært «empowering» for lytterne. Dette skjedde i et samspill mellom politisk innhold og svart musikk, som igjen var mulig pga. eiere og radioverter inspirert av «Black power»-ideologien, i tillegg til økonomiske årsaker. Med andre ord endret rammevilkårene seg for svarte radioverter og de fikk et større manøvreringsrom når det gjaldt innholdet i radiosendingene. Kontroll over strukturelle rammevilkår som media, i dette tilfellet over radiokanaler, er avgjørende i en bevegelse og i politisk mobilisering. Når radioverter valgte å supplere budskapet sitt med sanger som «Keep on Pushing» og «Move on Up», eller ha spillelister med kun svarte artister, så var ikke dette tilfeldig. Dette må forstås som et bevisst valg i et forsøk på å inspirere lytterne gjennom musikkbruk. Til tross for at hvite eiere sensurerte radiovertene sine fra å snakke om rettighetskamp og spille politisk musikk, og kun av økonomiske grunner spilte svart musikk, så var musikken i seg selv viktig for den svarte befolkningen, da den fremmet stolthet og var mobiliserende. Jeg har vist gjennom denne analysen at radio var en arena hvor svart sosial, økonomisk, politisk og kulturelle faktorer krysset hverandre, noe som bygget «empowerment» for afroamerikanske lyttere.

5.6 Plateselskapene

For at musikk i det hele tatt skulle bli produsert og dermed få en sjanse til å bli hørt av et publikum, måtte den spilles inn i et studio og bli gitt ut av et plateselskap. Den andre forutsetningen for musikken som jeg skal presentere er derfor plateselskapene. Her vil jeg utdype hvorfor plateselskapene var viktig for den svarte musikken, og hvordan det kommer frem at musikken var «empowering» for den afroamerikanske befolkningen. Jeg vil primært fokusere på Motown Record Corporation (Motown) med innslag av andre plateselskap.

På 1960- og 1970-tallet var de fleste plateselskap, i likhet med radiostasjonene, eid av hvite. Utfordringen med dette var at mange eiere ikke ønsket musikk som var knyttet til borgerrettighetsbevegelsen, eller til «black power», både av politiske og av økonomiske årsaker. Det var lettere å sensurere musikken ettersom de alternative mulighetene var få for de afroamerikanske artistene. I tillegg til dette ble mange svarte artister utnyttet økonomisk av plateselskap, noe som førte til at artisten Curtis Mayfield og Eddie Thomas grunnla Curtom

Records for å beskytte svarte artister mot utnyttelse,¹⁷⁴ det samme gjorde Sam Cooke sammen med J.W. Alexander da de grunnla SAR records i 1961.¹⁷⁵ Etter hvert som borgerrettighetsbevegelsen vokste, og tiden gikk uten at rasismen i samfunnet forsvant, ble flere afroamerikanske artister og musikken deres mer politisk motivert. Da var et plateselskap i ryggen som distribuerte musikken viktig, som da Motown produserte det samfunnskritiske albumet «What's Going On?» (1971) av Marvin Gaye, som anses som det mest innflytelsesrike soulalbumet noensinne.¹⁷⁶ Til tross for dette har Motown, spesielt grunnlegger Berry Gordy Jr., fått kritikk for å opptre dobbeltmoralisk i borgerrettighetskampen når det gjelder musikkproduksjon og ha for stort fokus på det økonomiske aspektet i forhold til politisk og sosial påvirkning. Gordy Jr. ville f.eks. opprinnelig ikke gi ut albumet til Gaye ettersom det kunne skade selskapet økonomisk.¹⁷⁷ I tillegg til Motown, Curtom, og SAR, var Stax Records et plateselskap som florerte av innflytelsesrike afroamerikanske artister.¹⁷⁸ Sistnevnte skiller seg ut fra de andre selskapene ved at det var eid av et hvitt søskenpar Jim Stewart og Estelle Axton.

5.7 «Motown was the sound of the urban Black rebellion»¹⁷⁹

Denne analysen av Motowns betydning vil bygge på Suzanne E. Smith sin *Dancing in the Street: Motown and the Cultural Politics of Detroit* (1999) hvor hun undersøker Motown og dets forhold til det afroamerikanske samfunnet i Detroit og borgerrettighetsbevegelsen. I tillegg vil jeg inkludere Gerald Posner sin bok *Motown – Music, Money, Sex, and Power* (2002), hvor søkelyset er i større grad rettet mot forretningshistorien til plateselskapet. Til å supplere analysen vil jeg som sagt trekke inn og diskutere egne funn i kildematerialet opp mot den etablerte forskningen.

Motown ble grunnlagt av Berry Gordy Jr. i 1959 i motorbyen Detroit i USA, og var blant de aller første plateselskapene eid og styrt av afroamerikanere, noe som gjorde at det fantes et marked og publikum som ønsket musikk de kunne relatere seg til. Gordy Jr. hadde et øye for økonomi og talent, og så potensialet som lå i selskapet. Ifølge Smith (1999) så var det flere i Detroit som utgjorde en infrastruktur som hun kaller «cultural politics»: Det var svarte aviser, kirker,

¹⁷⁴ Freeland, 2009, s. 262-270

¹⁷⁵ *ReMastered: The Two Killings of Sam Cooke* (Duane, 2019).

¹⁷⁶ Early, 2020

¹⁷⁷ Freeland, 2009, s 276-277 og Posner, 2002, s. 175

¹⁷⁸ Early, 2020

¹⁷⁹ Sitat av Elaine Brown (1988). Intervju hentet fra *Eyes on the Prize II: America at the Racial Crossroads 1965 to 1985*

radiostasjoner, nattklubber og platestudioer som alle jobbet for å promotere artister og å formidle underholdningsbehovene til byens svarte befolkning. Motown var del av en infrastruktur som igangsatte en sosial forandring og skapte en identitet blant den afroamerikanske demografien. Slik bidro Motown til å oppnå sosiale, kulturelle og politiske mål blant politikere og aktivister.¹⁸⁰ Til tross for sosiale, kulturelle og politiske ringvirkninger så har Motowns grunnlegger, Berry Gordy Jr., fått kritikk for å opptre dobbeltmoralisk og for å ha utnyttet bevegelsen til sin egen fortjeneste. Smith skriver at Gordy Jr. var ekstremt forsiktig med å knytte Motown til organisasjoner og bevegelser som kunne påvirke selskapet negativt i et økonomisk perspektiv, men poengterer samtidig at Motown som mest suksessfulle afroamerikansk-eide forretning noensinne *må* ses på som en politisk katalysator, selv om det ikke nødvendigvis var formålet Gordy Jr. hadde selv.¹⁸¹ Tidligere BPP-leder Elaine Brown forteller om sin opplevelse av Motown i et intervju fra 1988:

Motown was the sound of the urban Black rebellion [...] and Black people rising up and taking charge of their lives in urban arenas [...] we took a lot of the, especially the Motown songs and we'd translate them into political terms.¹⁸²

Når Brown snakker om «Motown» her så er det *musikken* fra Motown hun refererer til, ikke selskapet Motown. Brown gir Motown rollen som «lyden» av det afroamerikanske opprøret og lyden av «empowering». Motown blir slik beskrevet som en representant for afroamerikaneren, og et bilde på sosial, kulturell, politisk og økonomisk kamp. Brown forteller også at selv om musikken ikke var direkte politisk, så brukte de (BPP) den aktivt i en politisk kontekst, og slik ble musikken politisk for dem. Brown skildrer her et eksempel på det Ruud (2005) viser til via Tia DeNora: De hadde en forventning til og ønske om hvordan musikken skulle treffe dem, og lar musikken på den måten påvirke dem i tråd med forventningene (politisk).¹⁸³ Brown beskriver også en delt musikalsk opplevelse eller deltakelse, som ifølge Ruud (2013) skaper følelsen av tilhørighet og gruppeidentitet.¹⁸⁴ Brown sine beretninger skildrer hvordan musikken gjennom Motown var «empowering» for henne og innad i BPP.

¹⁸⁰ Smith, 1999, s. 8-9

¹⁸¹ Smith, 1999, s. 11

¹⁸² Brown (1988). Intervju hentet fra *Eyes on the Prize II: America at the Racial Crossroads 1965 to 1985*

¹⁸³ DeNora i Ruud, 2005, s. 138-139

¹⁸⁴ Ruud, 2013, s. 42

5.7.1 Motown – musikk, politikk og økonomi. «Money (That’s What I Want)»¹⁸⁵

Motown sin kulturpolitiske påvirkning kan forstås ut ifra politiske aktivister som refererte til Motown i budskapet sitt, som for eksempel det politiske partiet «Freedom Now Party» som ble stiftet i 1963 i Detroit, og var det første partiet i USA kun for afroamerikanske medlemmer. Smith (1999) skriver at Motown sin forretningssuksess innen 1963 oppfylte filosofien om økonomisk selvstendighet innen ideologien om svart nasjonalisme. Dermed brukte «Freedom Now Party» Motown som eksempel for å promotere økonomisk og politisk «empowerment» til afroamerikanere.¹⁸⁶ Et annet eksempel på Motown sitt inntog i politiske budskap finner vi i en tale av daværende SNCC-leder H. Rap Brown fra 1967, hvor han adresserer rasismen i Detroit:

Let white America know that the name of the game is tit-for-tat, an eye for an eye, a tooth for a tooth, and a life for a life.... Motown, if you don’t come around, we are going to burn you down!¹⁸⁷

Dette sitatet er fra «Second Annual Black Arts Convention» i Detroit i 1967. Brown bruker «Motown» som et synonym for Detroit, noe som indikerer hvor grundig plateselskapet, med musikken, hadde infiltrert samfunnet. Utsagnet vitner også om en anerkjennelse av Motown sitt bidrag for det afroamerikanske samfunnet. Han sier implisitt at Detroit, byen som var kjent for industrialisering og biler, nå tilhører Motown (og dermed det afroamerikanske samfunnet), og er nå mest kjent for Motown og musikken.

Motowns suksess beviste at økonomi kunne være et verktøy i kampen for raserettferdighet, og selskapet ble et eksempel på svart økonomisk selvstendighet, ettersom det var eid og styrt av afroamerikanere, og produserte musikk av afroamerikanere.¹⁸⁸ Motowns økonomiske suksess samsvarer med Street (2003) som skriver at musikken kan være en effektiv måte å tjene penger på ved å utnytte rommet som det politiske klimaet skaper.¹⁸⁹ Økonomisk selvstendighet er et viktig prinsipp innen «black power»-ideologien og en sentral komponent innen «empowerment». I «black power»-ideologien handler det om å f.eks. støtte opp om afroamerikanske forretninger slik

¹⁸⁵ Smith, 1999, s. 6. Tittel på Motowns første store hit (Gordy og Bradford, 1959).

¹⁸⁶ Smith, 1999, s. 92

¹⁸⁷ H. Rap Brown sitert i Smith, 1999, s. 191

¹⁸⁸ Smith, 1999, s. 11-16

¹⁸⁹ Street, 2003, 120-122

at man blir uavhengig av hvite. Økonomisk selvstendighet var en sentral del av Malcolm X¹⁹⁰ sin forkynning av svart nasjonalisme, og Motown oppnådde nettopp dette.¹⁹¹ Dette forteller oss at musikken, roten til det hele, også var en kilde til økonomisk «empowerment» i tillegg til bl.a. samhold og stolthet.

5.7.2 Motowns artister – «I'm angry, I have to sing about that. I have to protest»¹⁹²

Jeg vil trekke frem et utvalgt av artister innenfor Motown som var aktive og populære artister under tidsperioden for oppgaven min. Dette er relevant å gjøre rede for, ettersom det kan fortelle noe om hvordan artistene og musikken deres var «empowering»

Gruppen The Supremes, bestående av fire afroamerikanske kvinner,¹⁹³ skulle bli en av Motowns mest populære og suksessrike grupper. I 1964 optrådte de på «Ed Sullivan Show» og på denne måten ble svart musikk og kultur sendt direkte hjem til stuen i amerikanske hjem. I en tid hvor afroamerikansk underholdning og representasjon i svært liten grad var å finne på TV, var dette banebrytende.¹⁹⁴ I tillegg til at det var innhold på TV som svarte kunne identifisere seg med, og på den måten styrke identitet og stolthet, fikk de hvite seerne også høre og se svart musikk i beste sendetid. Ruud (2013) fremhever hvor sentrale artister som idoler er for utvikling av vår identitet. The Supremes var dermed viktig for stolthet og selvfølelse for afroamerikansk ungdom, men også for ytre identitetsfaktorer som klær og hårfrisyre. Posner (2002) skriver at tusenvis av fans sendte brev til Motown for å spørre om artistene i gruppen kunne gå med sitt naturlige hår og ikke rettet ut.¹⁹⁵ Dette forteller oss hvor viktig artistene var i rollen som forbilder og representanter for afroamerikanske grupper. Artistene var «empowering» ved at de fungerte som idoler og representasjoner for unge afroamerikanere.

Marvin Gaye¹⁹⁶ var en soulartist som engasjerte seg politisk, noe som ble gjenspeilet i musikken han produserte. I 1970 gav han ut det samfunnskritiske albumet «What's Going On?». Albumet var en kritikk til blant annet samfunnsforhold, behandling av afroamerikanere, og Vietnamkrigen. «What's Going On?» blir beskrevet som det mest innflytelsesrike soulalbumet

¹⁹⁰ Politisk aktivist og leder av organisasjonen «Nation of Islam»

¹⁹¹ Smith, 1999, s. 18 og s. 88

¹⁹² Marvin Gaye sitert i Posner, 2002, s. 253

¹⁹³ Originalbesetningen bestod av Diana Ross, Florence Ballard, Mary Wilson og Betty McGlown

¹⁹⁴ Tidligere referert til Williams, 2005, s. 50 og Ward, 2004, s. 110

¹⁹⁵ Posner, 2002, s. 174

¹⁹⁶ 1939-1984

noensinne. Det var banebrytende at Motown ga ut et politisk album, ettersom Gordy Jr. prøvde å holde seg nøytral og ikke ønsket å knytte selskapet sitt til noen politisk bevegelse. Gaye hadde uten tvil et engasjement for samfunnsforhold og for borgerrettighetsbevegelsen, det kommer til uttrykk ved hans frustrasjon over fraværet av et sosialt budskap fra Berry Gordy Jr. og Motown. «Why didn't our music have anything to do with this? Wasn't music supposed to express feelings? No according to BG, music's supposed to sell».¹⁹⁷ Jeg vil komme tilbake til påvirkningen til Marvin Gaye og i hans tekster senere i analysen.

Smith (1999) skriver at artistene til Motown som The Supremes og Marvin Gaye, i likhet med selskapet selv, ble et symbol på måloppnåelse og selvstendighet for afroamerikanere. Selv om Motown, som tidligere nevnt, var forsiktige med politiske budskap i musikken sin, så levde musikken et liv på egen hånd. Hun påpeker også at Motown-sanger kunne for noen være en kjærlighetssang, mens for andre var den et rop om mobilisering. Hun trekker frem sangen «Heatwave» av Martha and the Vandellas, som for noen handlet om kjærlighet, mens for andre minnet den om at de har vært, og var, undertrykt.¹⁹⁸ Dette samsvarer med Brown sin beretning ovenfor hvor hun fortalte at de brukte musikken fra Motown og *gjorde* den politisk, og slik ble den politisk for dem.

I likhet med radio og i politikken, var det uenigheter innad i Motown også. Det dreier seg om politisk fremgangsmåte, og hvordan man skulle bruke stemmen og posisjonen sin. Motown hadde mange hvite lyttere i tillegg til svarte noe som kan ha bidratt til integrering blant unge. Motownartist Smokey Robinson uttalte følgende om formålet til Motown: «People come to be entertained, not to hear a lecture».¹⁹⁹ Det samme har jeg vist at grunnleggeren Gordy Jr. tenkte da han ikke ønsket å knytte selskapet sitt for mye til politikk.

Suksessen til musikken og artistene knyttet til Motown ble et symbol på måloppnåelse, økonomisk selvstendighet og «empowerment». Dette har jeg vist til ut ifra bruken av Motown i politiske sammenhenger og effekten musikken og artistene hadde på publikum. Motown sin suksess og størrelse gjorde at musikk av afroamerikanere fikk spredd seg og slik påvirke en målgruppe med et sterkt behov for «empowerment». I tillegg til å inspirere den afroamerikanske befolkningen ved å tilby et produkt (musikk) som ga identitet og stolthet- og fellesskapsfølelse, så

¹⁹⁷ Marvin Gaye sitert i Posner, 2002, s. 172

¹⁹⁸ Smith, 1999, s. 140

¹⁹⁹ Smokey Robinson sitert i Posner, 2002, s. 175

poengterer Smith (1999) i studien sin at svarte plateselskap også førte til at flere svarte artister fikk spredd musikken sin til et større publikum.²⁰⁰

6. Konstruksjonen av en overordnet fortelling og noen sentrale begreper

I dette kapittelet skal jeg med utgangspunkt i den avgrensede diskursordenen min, «*musikk og artister som kilde til 'empowerment'*», legge fram funn fra primærkildene som jeg presenterte i kapittel 3 og analysere disse med hjelp av teori, og drøfte videre hvilken rolle musikken hadde som kilde til «empowerment». Det første jeg vil presentere videre i analysen er en overordnet fortelling som konstrueres i diskursen på tvers av de ulike kildene.

6.1 Fortellingen: «Røttene, utviklingen, eierskapet og tyveriet»

I avis- og magasinkildene mine har jeg avdekket en overordnet fortelling i diskursen som dreier seg om populærmusikken og opphavet og tilknyttingen til den. Fortellingen følger afroamerikanerens historie fra vestkysten i Afrika, til hundrevis av år med slaveri, og fra frigjørelse til rettighetskamp. Som del av denne historiske utviklingen har en rekke musikalske sjangre oppstått og utviklet seg til å bli det som var populærmusikken i perioden for denne studien.²⁰¹ Bratberg (2017) skriver at det i en diskursanalyse er viktig å ha innsikt i forestillinger som ligger til grunn for teksten, og hvordan kollektive forestillinger skapes og opprettholdes.²⁰² I det følgende vil jeg vise til hvordan denne fortellingen oppstår i diskursen.

I en artikkel i BAD pekes det på at «røttene» til rytmene i soulmusikken stammer fra Kongo.²⁰³ Her trekker fortellingen historiske linjer til trekanthandelen, og at musikken har fulgt slavene fra kysten av Afrika til samtidens populærmusikk i USA. Bruken av metaforen «røtter» gir et bilde av noe som har en dyp forankring og som gir næring og liv. I tillegg til å være bundet til Afrika så påpekes det i BAD at den afroamerikanske musikken er et uttrykk som følge av slaveri, fangenskap, og sosiale utfordringer.²⁰⁴ Denne oppfattelsen viser seg som et mønster i de skriftlige kildene som utgjør materialet mitt. I magasinet *Soulbook* forklares det i en artikkel at blues er

²⁰⁰ Smith, 1999, s. 92

²⁰¹ 1960-1975. Musikksjangre som Rock n' Roll, Jazz, Blues, Soul og gospel

²⁰² Bratberg, 2017, s. 30-33

²⁰³ BAD 1. utgave (1971, oktober, s.2)

²⁰⁴ BAD 1. utgave (1971, oktober, s.3)

resultatet av fiendtlighet mot svarte, lidelse og sosial misnøye,²⁰⁵ og i magasinet *Black America* blir jazz beskrevet som representasjonen av afroamerikanerens opprørske holdninger i etterkrigstiden. Jazzen benevnes også her som “hans” musikk, teksten refererer da til afroamerikaneren.²⁰⁶ Fortellingen ender med at hvite musikere og den hvite industrien stjal musikken, kalte det for «rock n’ roll», og profiterte på den på bekostning av afroamerikanere:

[...] snap on the radio and listen to the so-called rock n’ roll that the white folks ridiculed, then stole, and who are now making millions from.²⁰⁷

[...] Elvis Presley [...] grabbed Black music and choked all the popularity out of it.²⁰⁸

Actually, the more intelligent the white, the more the realization he has to steal from niggers. They take from us all the way up the line. Finally, what is the difference between Beatles, Stones, etc., and Minstrelsy. Minstrels never convinced anybody they were Black either.²⁰⁹

Denne overordnede fortellingen representerer grunnlaget for oppfattelsen av musikk- og kulturarven for afroamerikanere på 1960- og 1970-tallet. Fortellingen som ligger til grunn har blitt skapt av flere aktører gjennom erfaring og følelser. Den speiler, former og opprettholder dermed en kollektiv forestilling. Forestillingen er en historisk og kulturell tilknytning til, og bevissthet over, opphavet og utviklingen av musikken, som gir følelsen av stolthet, i tråd med «black power»-ideologien. Van Deburg (1992) forklarer at gjennom en oppdagelse og verdsetting av bakgrunnen og historien sin, ville man under BPM styrke identitet og gruppebevissthet.²¹⁰ I tillegg setter fortellingen klare rammer for hvem som er «eier» av den (røtter i Afrika). På denne måten skaper fortellingen også en kollektiv identitet og bevissthet ved å knytte musikk og etnisitet sammen, som jeg tidligere har vært inne på er sentrale faktorer for «empowerment». I det siste sitatet ovenfor sammenlignes The Beatles og The Rolling Stones sin musikk med «Minstrels» som var en form for forestilling hvor hvite gjorde narr av afroamerikanere med blant annet bruk av «Blackface».

²⁰⁵ *Soulbook 4*, 1965-1966, s. 66

²⁰⁶ *Black America*, 1965, s. 16

²⁰⁷ *Soulbook 2*, 1965, s. 147

²⁰⁸ BAD utgave 1 (1971, s. 2)

²⁰⁹ Amiri Baraka, tidligere kjent som LeRoi Jones, fra *The Changing Same (R&B and New Black Music)*, (1966, s. 167).

²¹⁰ Van Deburg, 1999, s. 27

Med et sosialkonstruksjonistisk perspektiv vil fortellingen ikke forstås som speilbilde av virkeligheten, men som noe som er historisk og kulturelt betinget. Videre vil jeg belyse hvordan musikk ble brukt som middel til å skape stolthet, som er en annen sentralt faktor innen «black power» og «empowerment»

6.2 «Black pride»

Musikk og musikalske temaer fremstilles og omtales på en måte som søker å appellere til stolthetsfølelse til leseren. Som jeg har gjort rede for så er stolthet en viktig forutsetning for «empowerment» og helt sentral i «black power»-ideologien. Derfor er det relevant å se på det jeg kaller for «Black pride»-diskursen.

En tekst i BAD viser hvordan musikk ble brukt som et virkemiddel for å samle folk fysisk, emosjonelt og kognitivt. BAD promoterer «Black emphasis week», et årlig arrangement hvor det er fokus på svart kultur og historie. På et av programmene for uken er det et arrangement hvor arrangørene vil samle folk til å lytte på musikk i fellesskap, av og med afroamerikanere:

Wednesday [...] recordings and records of Black music will be available for listening use in the T.V. lounge. At 8 p.m. the BAD Choir will be in concert in the Fine Arts Auditorium.²¹¹

At musikklytting får en plass på programmet på denne måten forteller flere ting, for det første om effekten musikk kan ha på samhold og gruppetilhørighet. For det andre forteller det at forfatteren i BAD er klar over dette og bevisst forsøker å appellere til en følelse av fellesskap og stolthet. At forfatteren skriver ordet «Black» med stor «B», er et virkemiddel og gir også et signal om stolthet knyttet til ordet «black», og i denne sammenhengen «black music». Musikken blir brukt som en plattform hvor studentene kan møtes *i musikken* og med en felles musikalsk praksis, og på den måten oppleve samhold, ifølge Ruud (2013).²¹² Her ser vi hvordan musikalsk praksis (lytting til musikk) fungerer som identitetsmarkør for hvem som er med i gruppen, og da samtidig hvem som ikke er med. I tillegg til at musikklyttingen konstruerer et kognitivt og emosjonelt møte for de som

²¹¹ BAD 1. utgave (1971, oktober, s.1)

²¹² Ruud, 2013, s. 42

passer innenfor rammene, så konstrueres det et fysisk rom, som også må forstås som en diskurs, hvor afroamerikanske studenter faktisk møtes og er sammen både fysisk og musikalsk.²¹³

I BAD skrives det ved flere anledninger om verdien av «Black music» og i å anerkjenne «their own music».²¹⁴ Oppfordring til «Black pride» er med det sterkt til stede i diskursen. I en artikkel som handler om diskriminering av afrikansk utseende med «wide nose», «blackness» og «big lips», trekker forfatteren frem kunstnere og artister som viktige stemmer i å formidle budskapet «Black is Beautiful!» til unge afroamerikanere.²¹⁵ Denne teksten handler grunnleggende om «Black pride» og dets verdi for barn og ungdom som vokser opp i USA. Diskursen forteller oss implisitt om et samfunn hvor artister er sentrale aktører i å representere og appellere til stolthetsfølelse hos afroamerikanere gjennom musikken. Artister som forfatteren referer til her er bl.a. Nina Simone,²¹⁶ James Brown,²¹⁷ og Curtis Mayfield,²¹⁸ da de alle hadde gitt ut musikk som kan kategoriseres som «Black pride»-sanger på grunn av tekstene og budskapet. Som vist til tidligere via Van Deburg (1992) så var «Black is beautiful»-slagordet viktig innen «black power»-ideologien og en viktig del av «empowerment», da slagordet var viktig for identitetsbyggingen og stolthet blant afroamerikanere.²¹⁹ Dette var en måte å utfordre defineringsmakten i diskursen på.

I et intervju fra 1988 forteller Elaine Brown om hvordan BPP brukte musikk i sosiale og politiske sammenhenger:

[...] you would hear Diana Ross singing, "Someday we'll be together." And you hear that brother in the background, "Say it, say it, say it again." And it was, everybody, everybody understood, we would be together [...]²²⁰

Brown forteller her fra begravelsen til aktivisten Fred Hampton i 1969 hvor det ble spilt musikk av Diana Ross og «The Supremes». Brown sine beretninger illustrerer hvordan musikken fungerte trøstende og samlende, brukt i den gitte konteksten. Det var ikke tilfeldig hvilken musikk som ble

²¹³ Jf. Laclau og Mouffes (1985) idé om ikke-lingvistiske diskurser og Ruud (2013) om å *møtes* i musikken

²¹⁴ BAD 1. utgave (1971, oktober, s.2)

²¹⁵ BAD 16. utgave (1975, 18. november, s.2)

²¹⁶ "Young, Gifted And Black" (1969)

²¹⁷ "Say it loud - I'm Black and I'm Proud" (1968)

²¹⁸ "Miss Black America" og "We the people who are darker than blue" (1970)

²¹⁹ Van Deburg, 1992, s. 18

²²⁰ Sitat av Elaine Brown (1988). Intervju hentet fra *Eyes on the Prize II: America at the Racial Crossroads 1965 to 1985*

brukt. Brown forteller i samme intervju at gruppen brukte spesielt musikk fra Motown, altså musikk av og med afroamerikanere, i politiske sammenhenger.²²¹ Valget av musikk er ingen tilfeldighet, det har med representasjon og stolthet å gjøre. Når man er del av et fellesskap er følelser av stolthet og tilknytning sentrale, og i dette tilfelle «Black pride». Hvis musikken er med på å opprettholde fellesskapet så blir den også sentral i å skape en stolthetsfølelse.

Jeg viste tidligere til en overordnet fortelling som oppstår i diskursen som handler om musikkens historiske opphav, utvikling og eierskap. Denne fortellingen kan også relateres til «black pride»-diskursen da det ligger en stolthet i å kunne sette en merkelapp på musikken som gjør at den tilhører deg og din historie. Artisten Cecil Taylor beskriver afroamerikaneres forhold til jazz i et sitat fra *Soulbook* slik:

Jazz is the imposition of Black America feeling upon an aryan culture [...] And feeling, that special quality, is a basic ingredient to the consciousness of ones own cultural heritage and roots²²²

Taylor sammenligner afroamerikanerens relasjon til jazz med det å ha en arisk kultur. Begrepet «arisk» gir assosiative forbindelser til «ren», «ekte», «best/overlegen». Dette, med artikulasjonen i teksten ovenfor, gjør det klart at «ekte» og «ren» jazz må være spilt av afroamerikanere og at den tilhører «Black America». Gjennom artikulasjonen opprettes en hegemonisk diskurs som reduserer andre alternativ, og det skapes en entydighet og en lukning.²²³ Teksten er et forsøk på å skape stolthet knyttet til, og bevissthet over, sin kulturarv og sine røtter. Metaforen «roots» er et virkemiddel som maler et bilde av en direkte tilhørighet og eierskap til noe som gir næring og liv. Ved å bruke disse metaforene og beskrivelsene blir fortellingen om musikken et virkemiddel til å føle stolthet.

I tillegg til temaer og fortellinger som går igjen i tekstene, blir enkelte ord og uttrykk hyppig brukt. I neste delkapittel skal jeg ta for meg bruk av begrepet «soul», og hva dette har å si knyttet til «empowerment».

²²¹ Elaine Brown (1988). Intervju hentet fra *Eyes on the Prize II: America at the Racial Crossroads 1965 to 1985*

²²² Cecil Taylor sitert i “*Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States*”. *Soulbook* 4, Morell 1965-1966, s. 241

²²³ Introdusert i 4.2.6

6.3 «Soul»

Soul som musikkstil er preget av at artister med bakgrunn i kirken begynte å introdusere musikalske elementer fra gospel og «rythm n' blues». Ray Charles (1930-2004) regnes for å være en av soulens pionerer, og den første som blandet disse musikalske uttrykkene på 1950-tallet. En annen sentral artist innenfor det som ble kjent som soulmusikk var Sam Cooke (1931-1964), som regnes for å være den andre av soulens pionerer. Utover 1960-tallet ble soulmusikken mer politisk tung i tekstene sine med budskap om identitet og stolthet.²²⁴ Mye av musikken som er relevant for denne studien kan plasseres helt eller delvis innenfor soulsjangerens musikalske rammer. Selvet ordet «Soul» er ofte knyttet til en religiøs diskurs hvor det er knyttet til det åndelige, men i diskursen i kildene mine utpeker ordet seg som et nodalpunkt som ordene rundt får mening ut ifra. Her er noen eksempler fra materialet mitt:

1. «Soul food».²²⁵
2. «Soulful extravaganza».²²⁶
3. «A soulful DJ at KUAF».²²⁷
4. «Soulful meditation on air».²²⁸
5. «Soul brother».²²⁹
6. «Soul sister».²³⁰
7. «Soul Mayor Stokes».²³¹

For å forstå hva «soul» betyr må vi se på konteksten og den gitte diskursen, hvor nodalpunktet knyttes sammen i en ekvivalenskjede og på den måte strukturerer betydningsinnholdet. Hvis vi tar for oss eksempel 5 ovenfor, så forstår vi ut at det er snakk om en afroamerikansk mann, fordi «brother» får betydning ut ifra relasjonen og kjeden til nodalpunktet «soul». «Soul» blir her et synonym til «svart». Det samme gjelder i eksempel 6, her forstår vi at det er en svart kvinne det er snakk om. Vi kan også ta med eksempel 7 hvor «Mayor Stokes» blir definert ut ifra nodalpunktet, som gjør at vi forstår Stokes som en svart ordfører. Diskursene utelukker slik også andre

²²⁴ Danielsen, 2013, s. 380-381

²²⁵ BAD 6. utgave (1973, s.3)

²²⁶ BAD 6. utgave (1973, s.3)

²²⁷ BAD 6. utgave (1973, s.5-6)

²²⁸ BAD 6. utgave (1973 s.5-6)

²²⁹ "What is rhythm?", Soulbook 6 (1967), s. 153

²³⁰ Jet Magazine, 1967 17. august, s. 31

²³¹ Jet Magazine, 1969 17. april, s. 43

alternativer, det kan f.eks. ikke være snakk om en hvit ordfører, eller hvit kvinne. Det samme gjelder «soul food», her er det snakk om mat som er tradisjonell i afroamerikansk kultur. De alternativer som utelukkes kaller Laclau og Mouffe for *det diskursive felt*, som er et felt av betydninger av ord og uttrykk som utelukkes i den spesifikke diskursen.²³² «Soulful» blir brukt for å beskrive noe i eksempel 3 og 4. Her også gis det betydning og utelukker deretter: Når det er snakk om en «soulful DJ» så forstår vi igjen ut ifra konteksten og nodalpunktet «soul» at det er snakk om en afroamerikansk radiovert som gjerne spiller soulmusikk. Diskursen utelukker dermed alternativet om en hvit DJ og som spiller countrymusikk eller klassisk musikk. På denne måten blir bruk av «soul»-begrepet i diskursen en måte å inkludere og utelukke hvem diskursen tilhører, om det er snakk om musikk eller om mat. Dette samsvarer med Van Deburg (1992) som skriver at «soul» som et kulturelt begrep var nært knyttet til afroamerikaneres behov for gruppeidentitet.²³³

I tillegg til funnene presentert ovenfor, heter en av kildene jeg bruker i denne studien «Soulbook». Dette magasinet jobbet som sagt for svartes rettigheter og for opplysning. Valg av tittel, og bruk av begrepet «soul» må ikke forstås som tilfeldig. Hvis vi tenker over nodalpunktets funksjon får tittelen en aktiv betydning. Oversatt til norsk betyr det et magasin som tilhører afroamerikanere og med et innhold som representerer dem som gruppe. Noe som samsvarer med magasinets plattform og målgruppe.

Jeg har vist her hvordan begrepet «Soul» blir et nodalpunkt og aktivt brukt som virkemiddel i et forsøk på å appellere til de afroamerikanske leserne med kollektiv identitet, eierskap og dermed stolthet. Komponenter som er sentrale innen «empowerment»-teori og «Black Power»-ideologien. Dette viser hvordan musikk (musikkterminologi) ble brukt for å nå ut til målgruppen og hvordan musikk infiltrerte hverdagspråket. Bruk av musikk når det gjelder tilknytning, identitet og stolthet vil jeg gå nærmere inn på i neste delkapittel gjennom etableringen av «black music».

²³² Jørgensen & Phillips, 1999, s. 37

²³³ Van Deburg, 1992, s. 193

6.4 Konstruksjonen av «Black music» – «We’re trying to tell you how we feel»²³⁴

Til nå har jeg vist til sentrale trekk ved overordnede fortellingen som er et mønster i diskursen på tvers av kildene, stimulering av «black pride», og hvordan begrepet «soul» blir brukt i en. I tillegg til dette etableres det i diskursene klare rammer for hva som er «Black music», og på den måten tegnes også rammene for hva som *ikke* er «black music». Sjangeren jazz går igjen, og begrepet viser seg i likhet med «soul» å være et nodalpunkt i kildene mine. I det følgende vil jeg gå nøyere inn på etableringen av «black music», og hvilken rolle dette har når det gjelder «empowerment». I det følgende vil jeg trekke frem tekster fra to ulike kilder, *Soulbook* og *Black America*. Jeg deler de inn i hvert sitt delkapittel for oversiktens skyld.

6.4.1 *Soulbook* og «Black music»

Først vil jeg primært ta for meg en artikkel fra magasinet *Soulbook*²³⁵ som diskuterer opphavet og utvikling av afroamerikansk musikk. Her introduseres «Black music» som begrep, og det pekes på forskjellene i vestlig musikktradisjon og afroamerikansk musikk. Når forfatteren skriver om «europeere» og «vesten» tolkes det i lys av konteksten både Europa som kontinentet og som de europeiske tilflytterne som utgjør den hvite befolkningen i USA. Jeg skal vise til hvordan det gjennom diskursen etableres en maktstruktur, hvordan dette skaper sannheter, og diskutere konsekvensene av dette.

The first thing I would like to hold up to the black light is the rather common over-emphasis that is given to European music in the foundations and origins of African-American or Black music. [...] western music seems to be a gigantic boulder that constantly gets in LeRoi’s way and he tries to get by it by making mental deals with it in order to get at the indigenous idea that lie in the fertile mind of the Black musicians and his roots – Blues and BeBop.²³⁶

²³⁴ Artisten Ornette Coleman sitert i “Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States”. *Soulbook* 4, Morell 1965-1966, s. 242

²³⁵ “Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States”. *Soulbook* 4, Morell 1965-1966, s. 234-242.

²³⁶ “Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States”. *Soulbook* 4, Morell 1965-1966, s. 236

Forfatteren av artikkelen tar avstand fra forestillingen om at europeisk musikk har hatt innflytelse på opphavet til afroamerikansk musikk og «Black music». På denne måten kontrasterer han «Black music» og musikk fra Europa, og danner et grunnleggende skille mellom de to. Allerede her innføres et hegemonisk inngrep gjennom artikuleringen i utdraget, og slik etableres det en sannhet om at afroamerikansk musikk er uavhengig av europeisk og vestlig musikk. Begrepet «Black music» introduseres og setter klare rammer for hva det dekker. Det beskriver en musikk som spilles av afroamerikanere, og noe som eies eller tilhører den svarte befolkningen («Black America»). Dette blir et virkemiddel til å skape en kollektiv identitet blant leserne, og musikken blir på denne måten noe som representerer leseren.

Blakar mener at nyskapning av ord og uttrykk er et effektivt virkemiddel for den som vil forandre samfunnet. Han poengterer også at bak språklig nyskapning, ligger politiske og kommunikasjonsmessige argument.²³⁷ Med bakgrunn i Blakar (2006) vil jeg argumentere for at konstruksjonen av uttrykket «black music» har en effekt som påvirker lytteren i form av tilhørighet og stolthet knyttet til etnisitet. I denne teksten knytter diskursen «black music» til musikkjangrene blues og bebop (jazz),²³⁸ noe som han beskriver som en del av en «indigenous idea» til de svarte musikerne og deres røtter. Forfatteren bruker her sterke symbolske uttrykk for å redegjøre blues og jazz som «black music»: blues og jazz er altså en del av *urfolksinstinktet* til svarte musikere. Ved å bruke «indigenous» skapes et bilde av at musikken er helt grunnleggende i den afroamerikanske befolkningen og at den har opprinnelse i Afrika, det etablerer også slik en forbindelse mellom etnisitet og blues og jazz. Her etablerer diskursen en sammenheng mellom musikk og etnisitet. Å framheve sin etnisitet kan ses på som et forsøk på å nå større anerkjennelse i samfunnet og gir næring til selvfølelsen noe som ifølge Ruud (2013) er viktig for identitetsfølelsen og stolthet som minoritet.²³⁹

Black peoples music is radically different than that of the Europeans. [...] non-western musics all related among themselves [...] radically different and opposing principles than those of the smaller western world.²⁴⁰

²³⁷Blakar, 2006, s. 64-76.

²³⁸«Bebop» er en form for jazz. Jeg vil bruke «jazz» videre i kapittelet

²³⁹ Ruud, 2013, s.192-193

²⁴⁰ "Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States". Soulbook 4, Morell 1965-1966, s. 236

Diskursens kontrastering fortsetter ytterligere ved å referere til «Black peoples music»: Jazz og blues er musikk som tilhører svarte. Skillet som skisseres forsterkes ved å ta i bruk begrepene ikke-vestlig og vestlig, i tillegg beskrives Vesten som «mindre». Slik dannes en maktstruktur i diskursen hvor Vestens musikk er svakere enn afroamerikansk musikk. Her kan jeg igjen trekke inn Blakar, som skriver at språkbruken påvirker og strukturerer sosiale fellesskap (eventuelt avstand), og at språket dermed er et mektig sosialt maktmiddel.²⁴¹ I utdraget ovenfor kan ordet «smaller» gi mottakeren flere bilder i hodet: Fysisk mindre, mindre viktig, svakere o.l. Dette er også med på å heve «black music» over vestlig musikktradisjon. Artikkelen fortsetter:

Western music's basic motivating force and characteristic are harmonic design and written composition. Accompanying these basic constructs were the desire the 'perfection' in pitch or tone expressions and secondary consideration of melodic line with rhythm being of a basic 2/4, 3/4, or 4/4 character; all elements, remember, had to be completely notated [...] the writer or composer of the music rarely performed his own music [...] so the impersonal aspect of the composed music was rule [...] Hardly anything was left for the 'musicians' [...].²⁴²

I utdraget ovenfor blir vestlig musikk og vestlig musikktradisjon konstruert som enkel, følelsesløs og lite kreativ. Gjennom diskursen artikulasjon dekonstrueres tanken om at vestlig musikk er komplisert, innovativ og «høykulturell», og den hegemoniske diskursen hvor «black music» er mer utviklet og bedre enn vestlig musikk styrkes. Jeg vil diskutere konsekvenser av dette i slutten av delkapittelet.

The music of the eastern world, those of Africa, India, Oceania, etc., are predicated on improvisational and rhythmic elements of immense complexity and depth as well as harmony and melody. But the understanding of the rhythmic foundations is the essential key to the whole improvisational super-structure of the music; and this area is precisely that arena that the Europeans understand least; as is demonstrated in their [...] rhythmically shallow music.²⁴³

²⁴¹ Blakar (2006)

²⁴² "Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States". Soulbook 4, Morell 1965-1966, s. 236

²⁴³ "Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States". Soulbook 4, Morell 1965-1966, s. 237

I motsetning til den «enkle» vestlige musikken, blir musikk fra Østen (Afrika, India, Oceania) beskrevet som rytmisk, kompleks og dyp. Disse elementene blir kalt for en «superstruktur», og er så kompleks at europeere ikke forstår den. Maktstrukturen i diskursen forsterkes ved å kalle europeeres musikk for «rhythmically shallow», eller lite avansert og enkel, i motsetning til afroamerikansk musikk:

In the history of African-American music or “jazz” all developments of major and lasting importance have come from minds of Black musicians [...] Oliver Nelson [...] says that he is just now getting over the affect of all his training in the university music (western) laboratory.²⁴⁴

Ovenfor blir «jazz» brukt som synonym til afroamerikansk musikk, og det presiseres at all utvikling av betydning har kommet fra svarte musikere. Her er igjen maktstrukturen fremtredende ved at det i utsagnet åpner for at hvite musikere har vært aktive i utviklingen av jazz, men kun uten stor og varig betydning. Det faktum at Oliver Nelson (jazzmusiker) forteller at han måtte «avlære» seg treningen han fikk på et vestlig universitet, vitner om synet på vestlig musikktradisjoner, og kontrasten til «Black music». Det er en overbevisning om et behov for løsrivelse fra vestens musikalske rammer. Nelson blir sitert videre:

Jazz is not only the way Billie Holiday sang but the way she’d pronounce certain words. It’s the way Duke Ellington pats his foot when he’s playing. Sure, it came out of the experience of the Black man in America --- the way he feels, the way he brings those feelings into music. And they didn’t teach any of these things in the white oriented university.²⁴⁵

Nelson påpeker her poenget, som går igjen i kildene, om at jazz er et resultat av rasisme og motgang. Det er følelsen av disse opplevelsene og denne erfaringen som blir omgjort til musikk, noe som ikke er mulig å lære seg på et universitet. Ved å knytte jazz til følelser og opplevelser hos afroamerikanere, utelukker Nelson samtidig at autentisk jazz kan spilles og forstås av hvite. Jazzmusiker Ornette Coleman forklarer hva jazz er for han: «We’re not trying to communicate

²⁴⁴ “Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States”. Soulbook 4, Morell 1965-1966, s. 240-241

²⁴⁵ Oliver Nelson sitert i “Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States”. Soulbook 4, Morell 1965-1966, s. 241

blueprints. We're trying to tell you how we feel».²⁴⁶ I sitatet kommer det frem en forestilling om at vestlig musikk er nedskrevet og lite kreativ, upersonlig og følelsesløs, mens jazz og «Black music» er basert på følelser, improviserende og rytmisk kompleks. Coleman sier at den svarte artisten forsøker å kommunisere følelser, som vi tidligere i kapittelet flere ganger har fastslått er basert på erfaringer som svart i USA. Gjennom jazzen skal man med andre ord føle på aggresjon, fortvilelse, oppgitthet og håp i musikken.

6.4.2 *Black America* og «Black music»

Her skal jeg i hovedsak se på en artikkel fra magasinet *Black America*,²⁴⁷ som i likhet med materialet presentert ovenfor, konstruerer begrepet «black music» bed å ta for seg jazz og dets relasjon til afroamerikaneren. Her også skaper diskursen kontrastering mellom hvite og svarte, og omrokking av maktstrukturer:

The revolutionary implications of the Afro-American's fate have become increasingly more manifest in his music – jazz. [...] it expressed the Afro-Americans rebellious but more sophisticated posture towards his alienation in America after World War II America.²⁴⁸

I denne teksten blir «jazz» omtalt som «his music», altså afroamerikanerens. Dette er med på å kontrastere hvite og svarte amerikaneres tilhørighet til og eierskap av musikken. Jazzen blir beskrevet som et uttrykk for et sofistikert opprør, og den på den måten et uttrykk for afroamerikanerens holdninger og følelser. Som konsekvens av denne konstruksjonen vil «jazz» gi leseren assosiative forbindelser til afroamerikanere,²⁴⁹ og en entydighet etableres som vil si at diskursen reduserer andre muligheter, derav at hvite kan spille forstå eller ha eierskap til jazz. Teksten fortsetter:

The failure [...] condemned them to a permanent “ennui” which is apparent in contemporary western art, literature, and music. Only the Afro-American has not

²⁴⁶ Ornette Coleman sitert i “*Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States*”. Soulbook 4, Morell 1965-1966, s. 242

²⁴⁷ «*Dialectical eschatology: Destiny of Afro-America*», *Black America*, El Mahdi, 1965, s. 16-20

²⁴⁸ «*Dialectical eschatology: Destiny of Afro-America*», *Black America*, El Mahdi, 1965, s. 16

²⁴⁹ Jf. Blakar (2006)

completely capitulated to this “spiritual pathology”, this is perceptible in the perennial vitality of his music.²⁵⁰

Forfatteren omtaler vestlig musikk som lite engasjerende og kjedelig²⁵¹, mens afroamerikaneren sin musikk blir beskrevet som sterk.²⁵² Nok en gang blir det kontrastert og skissert tydelige maktstrukturer. Vestlig musikk blir en fellesbetegnelse for all musikk produsert av hvite, og blir beskrevet som svak i motsetning til afroamerikanerens sterke og inspirerende musikk. På et spørsmål om hvite kan spille jazz svarer jazzmusikeren Max Roach følgende:

Yes, anybody can play something that’s already been set out there. If a painter paints a certain thing, I can imitate it. But no whites have ever contributed to the creative or innovative aspects of black music.²⁵³

Roach sitt svar forklarer at hvem som helst, også hvite, kan imitere og kopiere jazz, men at som hvit kan man ikke bidra til å forandre eller utvikle jazzen. Dette er et poeng som går igjen i diskursen om «Black music», hvite kan *imitere* jazz, men ikke spille *ekte* jazz. Dette forsterker forestillingen om at «Black music» er knyttet til historien og kulturen, og etnisiteten som afroamerikaner, og dermed kan ikke hvite drive med autentisk jazz.²⁵⁴

Til slutt vil jeg her tilføye materialet jeg har trukket frem med et intervju fra dokumentarfilmen *Eric Clapton, Life in 12 Bars*, hvor blueslegende Muddy Waters svarer på spørsmålet om hvite kan synge og spille blues som han gjør:

They can play all the blues they want, but you know they will never be able to vocal like me [...] White kids? Oh no no no... You know better than that [...] they ain’t had enough soul and they haven’t had enough hard times.²⁵⁵

Dette utsagnet forsterker forestillingen i diskursene som jeg har vist til i dette delkapittelet: Blues og jazz var et resultat av erfaringer og følelser knyttet til det å være afroamerikaner. Uten denne erfaringen så vil det ikke være autentisk musikk.

²⁵⁰ «*Dialectical eschatology: Destiny of Afro-America*», Black America, El Mahdi, 1965, s. 16

²⁵¹ Oversettelse av «Ennui»

²⁵² Oversettelse av «Vitality»

²⁵³ Max Roach sitert i Van Deburg, 1992, s. 206

²⁵⁴ Jf. Ruud (2013) om etnisitet og musikk

²⁵⁵ Sitat av Muddy Waters hentet fra intervju vist i dokumentarfilmen *Eric Clapton, Life in 12 Bars* (Zanuck, 2017)

Gjennom materialet jeg har trukket frem i disse to delkapitlene har jeg vist hvordan det konstrueres en kontrast mellom svart og hvit musikk og at «black music» som begrep konstrueres. I diskursen etableres det en doktrine om at «Black music» er synonymt med jazz og blues, og en etalering av «jazz» som begrep med assosiative forbindelser til afroamerikanere. Makten i konstruksjonen utelukker muligheter om at hvite kan spille og forstå «black music», og den etablerer et sosialt fenomen eller sannhet om hvem musikken tilhører. En dominerende forestilling i diskursen er at grunnet opphavet og bakgrunnen til «black music» kan hvite aldri spille autentisk jazz og blues fordi 1. De har ikke de musikalske røttene og 2. De har ikke erfaringene og opplevelsene som musikken er utviklet av og bygger på. Konstruksjonen av «black music» blir ikke utfordret i kildene, og blir dermed stående som en hegemonisk diskurs og blir slik en etablert sannhet. Som konsekvens av dette vil jeg argumentere for at musikken var en kilde til «empowerment», og at forfatterne bevisst skrev om, og brukte, musikk for å påvirke leserne. En slik bevisst intensjon vitner om det faktiske potensiale som lå i musikken. Ved å konkretisere hva som er (og samtidig ikke er) «black music», og ved å appellere til, og bygge, historisk og kulturell tilhørighet bygges det «empowerment» hos mottakeren. Det blir et virkemiddel for å gi leseren en følelse av stolthet, selvbevissthet, tilhørighet og identitet –faktorer som jeg tidligere i oppgaven har vist til er sentrale innen «empowering». Disse følelsene maner frem styrke og motivasjon som kan brukes i eget liv og i samfunnet til å handle mot problemer.²⁵⁶

Til nå har jeg hatt søkelyset på hvordan det kommer frem i de utvalgte kildene at musikken var et middel til «empowering» blant afroamerikanere. Dette har jeg gjort ved å ha hovedfokus på de tre diskursene «stolthet og makt», «representasjon» og «kollektiv identitet». I neste kapittel vil jeg rette blikket mot fremstillingen av selve artisten, og hvordan artisten kunne påvirke lytteren.

7. Hva med artisten?

I studien vil jeg inkludere hvordan artisten blir fremstilt og hvilken rolle artisten tar og får, i tillegg til musikken i seg selv. Her vil jeg først se på hvordan artistene blir fremstilt og brukt i kildene mine. Det vil si at jeg vil undersøke hvilken rolle de blir tildelt, og hvordan de skriftlige og muntlige kildene bruker artistene til å få fram et budskap. Deretter vil jeg se på artistens egen fremstilling i kildene som vil si hvilken rolle artisten påtar seg selv og hva det har å si for musikk

²⁵⁶ Jf. Stromquist (1995) teori om «empowerment» vist til i kapittel 2.2

og «empowerment». Til slutt i kapittelet vil jeg diskutere og sammenligne de ulike kildenes fremstillinger og artistenes egen fremstilling, samt diskutere hvordan fremstillingene eventuelt er «empowering» for leserne og lytterne.

7.1 Hvordan blir artisten fremstilt? – «Those among us in that gray time»²⁵⁷

Til å belyse artistens fremstilling vil jeg benytte meg av kildematerialet jeg har plukket ut og introdusert for prosjektet. Her vil jeg også bruke muntlige kilder og tidligere intervju som er gjort. Først vil jeg vise til en tekst i BAD som tar for seg musiker Donald Byrd og hans prestasjoner:

[...] Donald Byrd, performer, educator, writer, lecturer, historian, consultant, doctoral candidate, and law student at Howard U., has almost completely established a Black Jazz Institute, including a MA degree in Black Jazz [...] Black people are finally beginning to realize the beauty, value and importance of their own music and are doing something about it. RIGHT ON BYRD!²⁵⁸

Byrd blir tildelt autoritet når forfatteren ramser opp alle hans prestasjoner og roller, og han får på denne måten en rolle som et forbilde for leseren. Byrd får æren av å inspirere afroamerikanere til å verdsette «their own music», som ut ifra konteksten tolkes som jazz. På denne måten plasseres Byrd i en rolle som formidler av afroamerikansk kultur (musikk) og «black pride». Samtidig som Byrd blir fremstilt som et forbilde for leseren, blir han i diskursen også inkludert som «en av oss», når forfatteren skriver «black people». På den måten får leseren en følelse av en tilhørighet til Byrd og «their own music». Samtidig blir Byrd et idol og forbilde da han representerer måloppnåelse.

Jeg vil trekke frem igjen teksten jeg nevnte i kapittel 6.2 fra BAD, om stolthet knyttet til et «afrikansk utseende». Her blir artister trukket frem som viktige inspirasjonskilder til å være stolt av hudfargen sin og utseende sitt:

There were those among us, in that gray time, who tried to bear witness to our beauty. [...] Our artists, poets and writers who described things small and large [...] made us beautiful. [...] At last voices that refused to be drowned in our self-mockery, voices that pierced

²⁵⁷ BAD 16. utgave (1975, 11. november, s.2)

²⁵⁸ BAD 1. utgave (1971, oktober, s.2)

through the dozens praising the beauty of our beings, were heard. We were deluged with a phrase later expanded in books, poems and songs - "Black is Beautiful".²⁵⁹

Teksten refererer her til en grå tid som forstås som et bilde på en vanskelig tid. Denne perioden tolkes til å være fra slaveriet og fram til samtiden (1974). Forfatteren gir artistene og kunstnerne roller som forbilder og fremhever dem som sterke individer som sto i motgang og forsøkte å inspirere og formidle «black pride» gjennom kunsten sin. Artistene får æren av å overbevise afroamerikanere, og på den måten «gjøre» dem vakre. Når teksten nevner «in that gray time» så forstås dette også som en periode som er forbi, en periode hvor systematisk diskriminering over hundrevis av år hadde skapt negative assosiasjoner knyttet til eget utseende. Diskursen etablerer en fortelling hvor man har gått fra å skamme seg til å bli stolte over identiteten sin. Dette vitner om en optimisme, styrke og en nåværende stolthet til å ha et «afrikansk utseende» takket være artister. Artister som idoler med innflytelse på identitet og stolthet, går igjen når analysen min.

Curtis Mayfield blir i et intervju fra dokumentaren *Darker Than Blue: Curtis Mayfield* (1995) sammenlignet med Bob Dylan i forbindelse med hans samfunnsengasjement og samfunnskritiske låtskriving: «I would say Bob Dylan is the white Curtis».²⁶⁰ I utsagnet blir Mayfield rangert over Dylan ved at det er Dylan som er en hvit utgave av Mayfield, og ikke omvendt. Dette er en etablert maktstruktur som vendes om og hever Mayfields musikalske og politiske status. Artikulasjonen bryter med en diskurs der Dylan er gitt rollen som en ledende og banebrytende samfunnskritiker innen musikk, og gir i stedet denne rollen til Mayfield. Han var frem til 1970 låtskriver og medlem i gruppen The Impressions, før han ble soloartist. I løpet av karrieren sin med The Impressions skrev han musikk som var inspirert av borgerrettighetsbevegelsen. I 1970 hadde musikken til Mayfield utviklet seg i tråd med borgerrettighetsbevegelsen og den var blitt mer direkte og kritisk:

When Curtis went solo, he became a little more aggressive in delivering his message. [...] his consciousness was to write about it and sing about it.²⁶¹

²⁵⁹ BAD 16. utgave (1975, 11.november, s.2)

²⁶⁰ Sitat hentet fra intervju lastet opp på Youtube (reelblack, 6:03)

²⁶¹ Intervju lastet opp på Youtube (reelblack, 24:41).

I sitatet ovenfor blir han fremstilt nærmest som en profet med et budskap. Den mer direkte og kompromissløse låtskrivingen førte til at lyttere ble inspirert. En afroamerikansk lytter forteller om sitt forhold til Mayfields musikk:

«We people who are darker than blue» is one that kept me in focus of my blackness and back in tune with the reality with our rich past, which wasn't being said much at the time.²⁶²

Lytteren forklarer at den spesifikke sangen «We people who are darker than blue» fikk han til å holde på den svarte identiteten og bevisstheten sin. Sangen fikk han også til å være klar over historien og bakgrunnen til den afroamerikanske befolkningen. Disse førstehåndsberetningene forteller oss hvordan artistene påvirket lytterne med musikken sin og budskapet sitt. Mayfield blir en inspirator til identitetsutvikling og til historisk og kulturell opplysning hos lytterne, noe som er sentrale faktorer for «empowering». Samtidig representerte Mayfield, som en svart artist, noe for et afroamerikansk publikum, som vi skal se videre var viktig, og et behov for.

Representasjon blir etterspurt i den følgende teksten fra BAD hvor det diskuteres fraværet av «Black entertainment» på campus:

Blacks inevitable seek black entertainment. They yearn to hear the sound of 'Retha on the radio when they click it on in the morning, or 'the king of soul', James Brown, before they turn it off at night.²⁶³

I teksten diskuteres underholdning som appellerer til svarte studenter. Forfatteren generaliserer når det påstås at svarte uunngåelig søker svart musikk, og det blir etablert et bestemt bilde av forholdet mellom musikk og representasjon. Det blir fremstilt som noe en afroamerikaner må ha, og aktivt søker etter. Dette kan handle om et behov for representasjon og tilhørighet som minoritet på et universitet, eller i samfunnet generelt.²⁶⁴ Musikk av Aretha Franklin («'Retha») og James Brown trekkes frem som eksempler på «black entertainment». Artistene blir i diskursen gitt en rolle som representanter for noe som afroamerikanere lengter etter og har et grunnleggende behov for i hverdagen. Svart musikk og svarte artister blir på denne måten sentrale aktører i en «empowering» av afroamerikanerne på campus. I denne artikkelen blir det etterspurt nettopp det jeg viste at

²⁶² Intervju lastet opp på Youtube (reelblack, 25:57).

²⁶³ BAD 16. utgave (1975, 11. november, s.7)

²⁶⁴ Jf. Mari Boine som samisk minoritet (Ruud, 2013, s. 193), og om Bennett (1997) om indisk minoritet i Newcastle (Ruud, 2013, s. 195-196).

DJ'ene i radioprogrammet «KUAF: Soul On The Air» forklarte var deres formål, de ville tilfredsstillte og representere de svarte studentene på campus.²⁶⁵

I det følgende utdraget fra magasinet *Soulbook* diskuteres musikerens og musikkens (jazz og blues) representasjon av folket: «the Black musicians instinct represents not only his experiences but those of all African-Americans [...]».²⁶⁶ I dette sitatet får artisten rolle som representant for hele den afroamerikanske befolkningen. Når forfatteren skriver «instinct» kan det tolkes som musikerens kunstneriske uttrykk (komponering og fremførelse). Teksten konstruerer altså musikken som et resultat av musikerens erfaringer, som jeg ut ifra konteksten tolker som arv, miljø, historie, og opplevelser av diskriminering og sosioøkonomiske problemer, og at denne musikalske representasjonen dermed er *alle* afroamerikaneres. Forfatterens understrekning av ordet «Afro-Americans» er et virkemiddel for å knytte musikken til afroamerikanere: Det skal ikke være noen tvil om hvem musikken tilhører eller hvor den kommer fra. Det fokuseres på fellesskapet i å være afroamerikaner, og at man som svart amerikaner har de samme kulturelle, historiske, og sosiale rammene og opplevelsene. Jazzmusikken er basert på disse opplevelsene og erfaringene, og på den måten representerer artisten «deg» som afroamerikaner.

I den følgende teksten fra *Soulbook*²⁶⁷ diskuteres musikken til jazzmusiker Archie Shepp, og også her finner vi oppfatningen av at (jazz)musikken er et resultat av historien og samfunnsforhold, og at artisten bidrar til å gi håp.

Today there is a revolutionary consciousness that is correctly analyzing our plight, and preparing us all for our inevitable struggle and ultimate defeat of whiteys oppressive regimes. The revolutionary music I speak of is simply a reflection of this consciousness [...] Shepp opens the side with a poem that gives vent to our generations of emasculations and sufferings. After listening to Shepp blow and then to hear him speak the same message left me with a feeling of hope, hope that at least one of our musicians would not only blow his message, but speak with as much potency.²⁶⁸

²⁶⁵ Se artikkel fra BAD presentert i kapittel 5.3.2

²⁶⁶ "Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States". *Soulbook* 4, Morell 1965-1966, s. 241.

²⁶⁷ "The need to develop a revolutionary consciousness". *Soulbook* 4, Roland Young, 1965-1966, s. 292-295

²⁶⁸ "The need to develop a revolutionary consciousness". *Soulbook* 4, Roland Young, 1965-1966, s. 292-295

Diskursen etablerer her «revolusjonær musikk» som begrep. Bevisstheten, som er bygget på «our plight»²⁶⁹ inspirerer musikken som da blir bygget på revolusjonære holdninger. Når musikken blir fremstilt som en refleksjon av en felles bevissthet, maler forfatter et bilde av at musikken til Shepp representerer alle afroamerikaneres liv og bevissthet. Med artikuleringen og ordvalg som «our plight», «our struggle», «our generations» og «our musicians», skapes det et fellesskap som leseren kan relatere seg til, slik knyttes artisten og leserne sammen. Videre skriver forfatteren om Shepps låt «Malcolm Malcolm – Semper Malcolm» hvor Shepp starter med å lese et dikt. Her brukes uttrykket «gives vent» som betyr å uttrykke og gi utløp for, gjerne undertrykte, sterke følelser. Dette gjør at jazzmusikken, og Archie Shepp i denne omgang, igjen får en rolle som representant for afroamerikaneren og hans vanskelige opplevelser. Teksten fortsetter med å beskrive en følelse av håp om at Shepp vil formidle budskapet sitt like mye verbalt som med saksofonen.²⁷⁰ Her benytter forfatteren seg av en metafor som muligens også har en dobbeltbetydning: Ved å skrive «blow his message» så refereres det til å spille (blåse i) saksofonen og formidle et politisk uttrykk gjennom den, men også «to blow it», som er et uttrykk på å mislykkes. Mellom linjene kan dette kanskje tolkes som at det er flere jazzmusikere som ikke er like tydelige i budskapet sitt verbalt som instrumentalt, og at forfatteren savner dette hos fremtredende jazzmusikere. Her ligger det også en forventning i at artistene *bør* støtte opp om afroamerikanere og bevegelsen.

Neste utdrag jeg skal trekke frem er fra *Black America*²⁷¹ hvor teksten trekker frem flere svarte jazzmusikere som ideologiske forbilder:

Only a movement which embodies the aspirations and emotions expressed in the Afro-American's music can captivate and galvanize Black America. [...] The task of the Afro-American revolutionist is first to fashion a humanistic ideology which embodies politically the humanistic dynamism of the Afro-American music creativity of Bird, Monk, Miles, 'Trane, etc. [...].²⁷²

Jazzen og jazzmusikerne Charlie Parker («Bird»), Thelonious Monk, Miles Davis og John Coltrane blir her plassert i første rekke når det gjelder å «captivate and galvanize Black America». Med «captivate» menes det å fange oppmerksomheten med musikken, og i «galvanize» ligger det

²⁶⁹ «Plight» oversettes til «vanskelig eller krevende situasjon»

²⁷⁰ Mye jazzmusikk er instrumentalt (ingen vokal).

²⁷¹ *Dialectical eschatology: Destiny of Afro-America*, Black America, El Mahdi, 1965, s. 16-20

²⁷² *Dialectical eschatology: Destiny of Afro-America*, Black America, El Mahdi, 1965, s. 16-20

en dobbeltbetydning: Å forsterke eller å beskytte, og å engasjere for å få folk til å handle. Musikken trekkes frem som noe afroamerikaneren må ta inn over seg og inkludere i ideologien sin i en revolusjon. Artistene blir fremstilt som forbilder med et kunstnerisk uttrykk som virkemiddel til opplysning og politisk mobilisering, og som en faktor i den politiske ideologien som er nødvendig. Samme artikkel beskriver jazzen som en representasjon av opprørske holdninger i den afroamerikanske befolkningen.²⁷³ På denne måten får artistene sentrale roller i en sosial, kulturell og politisk «empowering».

Den avdøde forfatteren og aktivisten Amiri Baraka²⁷⁴ trekker frem jazzmusiker John Coltrane («Trane») i et intervju fra 1989, når han snakker om borgerrettighetsbevegelsen. Baraka poengterer at musikken til artisten speilet samfunnsforholdene:

Black people generally were beginning to make a leap, you know, a kind of revolutionary leap in their thinking, ah, I mean his music paralleled that.²⁷⁵

Baraka refererer til «black pride» og «black power» når han snakker om en utvikling i tenkemåten til afroamerikanere. Dette gjør at Coltrane sin musikk fungerte som en «forlenget arm» til den sosiale og politiske utviklingen i samfunnet. Baraka fortsetter:

[...] We used to stand up and listened to Trane play a 30 minute solo, [...] it was all of that feeling, all of that energy, all of that striving and all of that, ah, ah, rage, all that beauty, ah, just reflected our own feelings at the time. [...] You could hear, ah, say the rage in Black people talking about, you know, America. I mean you could hear not only Malcolm but you could hear, you know, somebody like a Rap Brown, you know, you might hear Stokely, you could hear, you know, the Panthers [...].²⁷⁶

Spillingen og fremførelsen til Coltrane beskrives av Baraka i sitatet som en representasjon av sinnet og følelsene til afroamerikanere og politisk aktivister. Jazz som representasjon av, og som resultat av, livet som afroamerikaner blir igjen beskrevet i diskursen, og musikken til Coltrane blir igjen en forlenget arm av afroamerikanerens følelser og det politiske budskapet. Baraka skildrer

²⁷³ «Dialectical eschatology: Destiny of Afro-America», Black America, El Mahdi, 1965, s. 16-20

²⁷⁴ Tidligere kjent som LeRoi Jones

²⁷⁵ Sitat av Amiri Baraka (1989). Intervju hentet fra Eyes on the Prize II: America at the Racial Crossroads 1965 to 1985

²⁷⁶ Sitat av Amiri Baraka (1989). Intervju hentet fra Eyes on the Prize II: America at the Racial Crossroads 1965 to 1985

også hvordan han kunne «høre» Malcolm X (Malcolm), H. Rap Brown og Stokeley Carmichael gjennom Coltrane sitt musikalske uttrykk. Her sier Baraka at musikken til Coltrane representerte meningene til disse politiske aktivistene som alle representerte «black power»-ideologien.²⁷⁷ På den måten blir Coltrane sin musikk et politisk budskap på lik linje med en politisk appell av Malcolm X, H. Rap Brown eller Carmichael.

I utdragene og sitatene jeg har lagt frem ovenfor blir artistene hovedsakelig fremstilt på to måter: som «en av oss» og som forbilde. Dette vil jeg diskutere videre i slutten av kapittelet. I det følgende skal jeg ta for meg hvordan artisten fremstiller seg selv og sin rolle.

7.2 Artisters egen fremstilling – «I will have done mine»²⁷⁸

Til å danne et grunnlag for hvordan afroamerikanske artister fremstilte seg selv og hvilken rolle de påtok under borgerrettighetsbevegelsen vil jeg blant annet bruke eksisterende muntlige intervju, i tillegg til en artikkel fra fra magasinet *Jet Magazine*. Dette er en viktig kilde som bør inkluderes i en slik undersøkelse da dette kan fortelle noe om hva artisten selv tenkte og mente. Artistene som jeg skal se på i dette kapittelet er Nina Simone, Aretha Franklin og Marvin Gaye, delvis på grunn av deres relevans knyttet til oppgavens fokus og vinkling, og delvis på grunn av tilgjengelig materiale

I et intervju forteller Nina Simone om hvordan hun oppfatter sin rolle ovenfor lytterne sine, som afroamerikansk artist med et politisk budskap:

I think what you're trying to ask is why am I so insistent upon giving out to them that BLACK-NESS, that BLACK power, that BLACK, pushing them to identify with BLACK culture? [...] I have no choice.²⁷⁹

Simone forteller her at hun formidler «black power» og svart kultur gjennom musikken sin, og at hun gjennom musikken presser lytterne («them») til å identifisere seg med svart eller afroamerikansk kultur. Hun forklarer at hun har ikke noe valg, noe som vitner om ansvaret hun tar på seg som følge av hennes rolle som artist og forbilde. Simone fortsetter:

²⁷⁷ Selv om Malcolm X døde før begrepet «black power» ble et aktivt slagord og politisk uttrykk, så var hans politiske budskap og ideologiske grunnlag sterkt forankret i det som senere ble kjent som «black power»-ideologi.

²⁷⁸ Sitat av Nina Simone hentet fra intervju på Youtube.com (Nina Simone, 03:17)

²⁷⁹ Sitat av Nina Simone hentet fra intervju på Youtube.com (Nina Simone, 00:00). Årstallet til intervjuet er ukjent, men mest sannsynlig mot slutten av 1960-tallet

[...] to me we are the most beautiful creature in the whole world, black people, and I mean that in every sense, outside and inside.²⁸⁰

Her snakker Simone om skjønnheten til svarte mennesker. Dette utsagnet samsvarer med artikkelen i BAD som hedret artister sin rolle i inspirering til «black pride».²⁸¹ I tillegg til dette vet vi at Simone har laget musikk hvor hun formidler nettopp dette budskapet, noe jeg skal vise til i neste kapittel. Simone fortsetter med å forklare sin rolle som afroamerikansk artist:

[...] my job is to somehow make them curious enough, to persuade them, by hook or crook, to get more aware of themselves and where they came from [...] When there are kids who come backstage afterwards [...] moved to tears, shake my hand, kiss me, and they want to talk about their problems [...] I will go out of my way [...] to talk to them at least for five minutes or so, to give them the same message that I just finished doing on stage. [...] Just to make them feel that they're not alone. Because when you have a few colored kids in a huge white college [...] they are alienated and they feel it. When I come, I feel a responsibility. They are so glad to see me because I represent something for them. I can't give them enough, they need me, they need me, and when I'm needed, I have to give.²⁸²

Simone tar på seg ansvaret for å inspirere og overbevise det afroamerikanske publikummet til å bli bevisst og stolt over sin identitet, og over sitt kulturelle opphav. Det er dette som forstås budskapet hun sier hun har («Give them the same message»). Beretningene om ungdommer som oppsøker henne sier noe om henne som forbilde og inspirator, og om unges grunnleggende behov for representasjon: «I represent something for them». Simone snakker her om utfordringer som unge afroamerikanere møter, og som jeg tidligere har vist til at BAD skriver om. Hun illustrerer et bilde av seg selv som et forbilde uten annet valg enn å hjelpe og støtte afroamerikansk ungdom, både gjennom musikken, konserter og i samtaler. Dette samsvarer med et annet intervju som er gjort med Simone:

²⁸⁰ Sitat av Nina Simone hentet fra intervju på Youtube.com (Nina Simone, 00:25)

²⁸¹ Se kapittel 6.2 og 7.1

²⁸² Sitat av Nina Simone hentet fra intervju på Youtube.com (Nina Simone, 00:45)

All I'm trying to do is to open people up so they can feel themselves and let them self be open to somebody else [...] I want to shake people up so bad that when they leave a nightclub where I've performed, I want them to be to pieces.²⁸³

Her forteller hun at hun ønsker å inspirere og påvirke lytterne til å «feel themselves». Dette tolker jeg som å handle om selvbevissthet og identitet, som er sentrale faktorer innen «empowerment». Motivet til Simone kan tolkes til at hun ønsker å skape katarsis-opplevelse hvor publikum får «renset sjelen» sin og får følelsen av et nytt liv, som resultat av en opplevelse av vonde følelser. I intervjuene fra Simone ovenfor fremstiller hun seg selv både som forbilde og som «en av oss». Hun uttrykker sitt ansvar som artist og representant for afroamerikanere, samtidig som hun inkluderer seg og lytterne i samme gruppe gjennom å ordlegge seg: «we are» og «not alone».

I et intervju fra 1970 bruker soul-artisten Aretha Franklin sin posisjon og sine ressurser som suksessfull artist til å støtte Angela Davis, en politisk aktivist, som er fengslet. Dette gjør Franklin med formål om å støtte «our people»:

I'm going to stick to my beliefs. Angela Davis must go free. Black people will be free. I've been locked up and I know you got to disturb the peace when you can't get no peace [...] I'm going to see her free [...] because she's a Black woman and she wants freedom for Black people. I have the money; I got it from Black people [...] and I want to use it in ways that will help our people.²⁸⁴

Franklin tar et tydelig standpunkt i rettssaken til aktivisten Angela Davis som er nært knyttet til BPM og var medlem av BPP. I dette sitatet bruker hun posisjonen sin som kjent og rik artist til å støtte Davis, og følgelig støtte afroamerikanere som gruppe, samt den pågående rettighetskampen som befolkningen står midt oppi. Franklin stiller seg sammen av afroamerikaneren i sitatet når hun peker på at Davis kjemper for «Black people», som inkluderer henne selv. På denne måten fremstiller hun seg som «en av oss». «En av oss»-fremstillingen er tydelig når hun sier at hun vil hjelpe «our people», fordi hun på den måten konstruerer et fellesskap mellom alle personer som er mørke i huden. Dette skjer ettersom diskursen reduserer muligheter når Franklin artikulere seg på måten hun gjør: «black people» og «our people» setter rammer for og utelukker hvem som kan

²⁸³ Sitat av Nina Simone hentet fra intervju på Youtube.com (Nina Simone, 00:15). Ukjent årstall, men mest sannsynlig mot slutten av 1960-tallet.

²⁸⁴ Franklin sitert i Jet magazine, 3. desember 1970, s. 54

relatere seg til gruppen. Som jeg gjorde rede for i diskursteorien min så er det et nært forhold mellom å identifisere seg som afroamerikaner, til å identifisere seg med *gruppen* afroamerikanere. Franklin bidrar dermed, i kraft av rollen sin som artist, til å skape en kollektiv identitet blant afroamerikanere. Hun tar også på seg ansvaret for å betale kausjonen til Davis, ettersom pengene hun har tjent på musikken er takket være afroamerikanere. Slik knytter Franklin seg også til det afroamerikanske fellesskapet ved at hun signaliserer at hun ikke hadde klart det alene, og ønsker derfor å gi tilbake med å hjelpe en politisk aktivist som kjemper for afroamerikanerens rettigheter.

En annen afroamerikansk artist som lagde politisk musikk, var Marvin Gaye. I 1970 ga han ut det samfunnskritiske albumet «What's Going On?». I et eldre intervju hentet fra dokumentarfilmen *Marvin Gaye: What's Going On* (2008) forteller han om bakgrunnen og hensikten med albumet:

It was a great deal of unrest in America [...] I saw the country heading for civil war. [...] I felt a stronger stride in music and to write lyrics that would touch the souls of man.²⁸⁵

Gaye forteller at han følte på et kall som følge av all uroen i USA. Han tok på seg rolle som formidler, noe han følte var nødvendig og viktig for å forandre på samfunnet. Han sammenligner situasjonen i USA med borgerkrig. I lys av konteksten gir denne sammenligningen forbindelser til den amerikanske borgerkrigen i 1861, hvor slaveri var en sentral faktor. Her kan vi se at Gaye brukte rollen sin som kunstner og forbilde til å inspirere og mobilisere gjennom musikken sin. I neste kapittel skal jeg ta for meg en sangtekst fra dette albumet.

Når det gjelder artistenes egen fremstilling ser vi at de nevnte artistene selv tar rollen som forbilde og inspirator for å skape stolthet og en kollektiv identitet, og som formidler av kultur og et politisk budskap. Artistene fungerer også som representant for den afroamerikanske befolkningen, og uttrykker en bevissthet over dette, samt ansvaret som ligger i det.

7.3 Oppsummering: Forbilediskursen vs. «En av oss»-diskursen

Det viser seg å være en tydelig sammenheng mellom fremstillingen av artistenes rolle, og artistenes egen fremstilling av seg selv, musikken sin og hva de hadde som formål. Jeg har vist til at artistene i både de skriftlige og muntlige kildene blir fremstilt som forbilder. Samtidig har jeg vist at artistene i tillegg fremstiller seg selv og fremstilles, som «en av oss». Dette blir tydelig i diskursen

²⁸⁵ Sitat av Marvin Gaye (ukjent årstall) hentet fra intervju vist i *Marvin Gaye: Whats Going On* (2008), lastet opp på Youtube (Biography Channel, 24:00)

gjennom artikulasjoner som plasserer artistene i samme gruppe som de afroamerikanske leserne, og at de prøver å skape en forandring for afroamerikanere, inkludert seg selv. Artisten blir ofte fremstilt og fremstiller seg selv som en representant for afroamerikaneren, og artisten, med musikken, fungerer som en forlenget arm av det som blir etablert som den afroamerikanske opplevelsen av, og erfaringen med, undertrykkelse og sosioøkonomiske utfordringer. Når mottakeren opplever at artisten er på linje med dem selv kan dette gjøre at hen føler på en sterkere tilhørighet til det artisten representerer og produserer. Artisten og musikken oppleves som noe nært og som noe man kan relatere til, og kan på den måten gi følelse av tilhørighet, identitet, og stolthet. Når artisten derimot blir fremstilt som et forbilde representerer hen noe som mottakeren kan strekke seg etter og samtidig være stolt av. På disse måtene blir artistens roller og musikken deres et viktig element til «empowerment».

Innenfor den den avgrensede diskursordenen for oppgaven min, «*musikk og artister som kilde til 'empowerment'*», eksisterer det altså to diskurser om artistens rolle som etableres vedsiden av hverandre, og ofte i samme kilde. Det er følgelig to konkurrerende diskurser da ingen av diskursene står som hegemoniske. På den måten kan det argumenteres for at det skapes en spenning i diskursen knyttet til artistens rolle.

8. Sangtekstene

I en oppgave hvor jeg forsker på musikken og artisters rolle i en sosial bevegelse er det helt nødvendig å også se nærmere på et utvalg av tekstene i musikken som artistene skrev. Jeg har tidligere vist til at musikken, hovedsakelig jazz og blues, var «empowering» i seg selv ved at den var et produkt afroamerikanere uttrykte eierskap til og opplevde at de hadde et behov for, og at artistene ble fremstilt både som representanter for og som et forbilde for den afroamerikanske lytteren. Her vil jeg trekke frem et utvalg av sangtekster som jeg har presentert i kapittel 3.2, og analysere disse. I tekstene som presenteres i dette kapitlet er det ulike politiske retninger og ulik grad av politisk overbevisning, samt ulik kunstnerisk stil. Dette fremstår gjennom fokus og virkemidler som brukes i de ulike tekstene, noe som vil være grunnlag for diskusjon og drøfting. På bakgrunn av analysen har jeg derfor kategorisert tekstene i to ulike diskurser og vil presentere tekstene etter kategoriene videre i kapitlet. Kort sagt så går det et hovedskille mellom diskursen som domineres av et optimistisk syn på fremtiden, og diskursen som preges av en kritisk skildring av samfunnet i samtiden. Ved å gå til sangtekstene vil det kunne fortelle noe om artistens rolle,

musikken som «empowerment» og forskjeller og likheter i det politiske budskapet og artistenes politiske overbevisning.

8.1 Fremskrittsskursen

Tekstene jeg skal presentere innenfor denne kategorien har til felles at det konstrueres en bestemt diskurs om stolthet og et optimistisk syn på fremtiden. Tekstene er «empowering» ved at de blant annet appellerer til stolthetsfølelse, kollektiv deltagelse, og samhold blant afroamerikanere som gruppe. Det varierer fra tekst til tekst i hvor stor grad de ulike faktorene er fremtredende. Den første teksten jeg skal trekke fram er «We're a winner» av Curtis Mayfield:

8.1.1 «We're a Winner».

Mayfield skrev denne sangen i 1967 da han fortsatt var en del av gruppen The Impressions.²⁸⁶ Teksten har et klart og tydelig budskap som kan beskrives som «black power» ettersom den søker å styrke identitet, stolthet og gruppebevissthet, noe som jeg skal begrunne i analysen under. Gregory Freeland kaller sangen for et definerende element i BPM, med Mayfield sitt kompromissløse syn på rasisme og hans rop om «black pride».²⁸⁷

*We're a winner and never let anybody say
Boy, you can't make it 'cause a feeble mind is in your way
No more tears do we cry
And we have finally dried our eyes

And we're movin' on up
(Movin' on up)
Lord have mercy, we're movin' on up
(Movin' on up)*

Mayfield refererer til afroamerikanere som gruppe når han bruker «we» som subjektsform. Slik plasserer han lytteren og seg selv i samme gruppe og han skaper et fellesskap som lytteren skal føle tilhørighet til. Ordet «winner» gir assosiative forbindelser til ord som «konkurransen», «kamp», «best», og «sterkest», og slik forteller han lytteren at å være afroamerikaner («we») er noe å være stolt over fordi de er sterke og vinnere. Med setningen «No more tears do we cry, and we have

²⁸⁶ Mayfield (1967)

²⁸⁷ Freeland, 2009, s. 261- 262

finally dried our eyes, and we're moving on up» så etablerer Mayfield et narrativ om at de tidligere har vært underlegen, og lidd fysisk og psykisk gjennom vold og slaveri, mens de nå er sterke og fremskrittrettet. På en konsert i New York i 1971 forandret Mayfield et av versene på teksten til:

*There'll be no more Uncle Tom — at last, that blessed day has come
And we're a winner, and everybody knows it too
We just keep on pushing, Like Martin Luther told you to
And I don't mind leaving here, to show the world we have no fear*²⁸⁸

«Uncle Tom» er en referanse til karakteren i den klassiske romanen *Uncle Tom's Cabin*.²⁸⁹ Uttrykket har i «black power»-diskursen en negativ assosiasjon da det assosieres med en person som underlegger seg rasistiske lover og normer, eller en «sviker».²⁹⁰ Mayfield sier dermed at ingen skal underlegge seg rasistiske autoriteter, og med det sier han implisitt at man skal gjøre motstand. Mayfield velger å nevne MLK blant mange politiske lederskikkelser, dette forteller noe om Mayfields politiske ståsted da MLK ikke er knyttet til BPM. Dette kan også ha vært et bevisst valg for å nå et bredere publikum da MLK er den skikkelsen fra borgerrettighetsbevegelsen som har fått mest oppmerksomhet, allerede i 1971. Setningen «To show the world we have no fear» gir lytteren et budskap om styrke om samhold. «We're a winner» og «We're moving on up» blir gjentatt flere ganger gjennom teksten som et virkemiddel for å få fram hovedbudskapet i teksten: Stolthet og «black power». Mayfield etablerer med andre ord en fortelling i teksten. En fortelling hvor man tidligere led av undertrykkelse og underlegenhet, men nå kjemper en tapper kamp med stolthet og selvtillit. Fortellingen inneholder også en optimistisk fremtidsvisjon om rettferdighet og likeverd for afroamerikanere i samfunnet. Dermed vil jeg argumentere for at teksten er psykologisk og politisk «empowering» da den forsøker å mobilisere lytteren til å forbedre tilstanden sin gjennom å bygge opp selvtillit og en bevissthet. I tillegg er den «empowering» ved å oppfordre, gjennom artikulasjon, til en kollektiv deltagelse. Videre skal jeg trekke frem to tekster av James Brown som har en tydelig «black power»-appell.

²⁸⁸ Mayfield (1971)

²⁸⁹ Stowe (1852)

²⁹⁰ Begrepet går igjen i flere av mine skriftlige kilder

8.1.2 «Say It Loud (I'm Black And I'm Proud)»

Denne sangen ble skrevet av James Brown, «Godfather of funk», i 1968.²⁹¹ Da den ble gitt ut var den blant de mest eksplisitte og direkte sangene med budskap om stolthet og «black empowerment». Til tross for dette har James Brown blitt kritisert for sin rolle under borgerrettighetskampen fordi han støttet Richard Nixon som president, noe som var meget kontroversielt blant afroamerikanere.²⁹² Han var likevel utvilsomt en svært populær afroamerikansk artist og skrev musikk som ble omfavnet av borgerrettighetsbevegelsen. Samtidig som sangen kom ut endret Brown håret sitt fra rettet hår til afro, som et virkemiddel og som symbol på budskapet i sangen, og som bilde på hans egen stolthet av å være afroamerikaner. Ifølge Ruud (2013) vil et slik virkemiddel fungere som inspirasjon knyttet til ytre kjennetegn (som hårfrisyre) for identiteten til lyttere som imiterer artister de er fan av.²⁹³ Dette kan også ha vært et kommersielt virkemiddel for å skape større oppmerksomhet rundt sangen og budskapet, og dermed flere salg og avspillinger. Budskapet i denne teksten kunne ikke vært tydeligere: Vær stolt av deg selv for å være svart!

Say it loud: I'm black and I'm proud!

Denne setningen blir gjentatt veldig mange ganger i løpet av sangen, dermed blir budskapet svært tydelig formidlet. I sangen er det Brown som roper «Say it loud» og barnestemmer som roper tilbake «I'm black and I'm proud!», noe som sender ut et budskap om å gi barn stolthet og utvikle deres identitet. Det at Brown bruker barn som sangere kan også tolkes som et bevis på at budskapet har suksess, at barna allerede er stolte over sin tilhørighet og identitet.

Some people say we got a lot of malice

Some say it's a lot of nerve

But I say we won't quit moving until we get what we deserve

I dette verset peker Brown på fordommer mot afroamerikanere i samfunnet, men gjennom hovedbudskapet i teksten blir fordommene ubetydelige og motsagt. Brown bryter slik med den ledende diskursen i samfunnet, og etablerer en sannhet om at «vi, afroamerikanere er stolte og sterke». I likhet med Mayfield skriver også Brown «we» når han refererer til afroamerikanere, han

²⁹¹ Brown (1968)

²⁹² Robinson (2020)

²⁹³ Ruud (2013)

inkluderer slik den afroamerikansk lytter og seg selv i samme gruppe og danner en kollektiv identitet som appellerer til lytteren. Med setningen «But I say we won't quit moving until we get what we deserve» sier Brown at man må kjempe for å oppnå rettferdighet og likeverd i samfunnet. Innen 1968 hadde afroamerikanere oppnådd en viss juridisk rettferdighet gjennom «Civil rights act» (1964) og «Voting rights act» (1965), men manglet likestilling i praksis. På denne måten bygger Brown også politisk «empowerment» hos afroamerikanere da han oppfordrer til organisering og kollektiv handling for å skape en forandring («what we deserve»).

*Now we demand a chance to do things for ourselves
We're tired of beating our head against the wall
And working for someone else*

I verset ovenfor adresserer Brown selve målet med «empowerment» – selvstendighet. Dette verset gjentar Brown tre ganger i løpet av sangen, noe som forsterker budskapet. I sangteksten er det i hovedsak fire faktorer som Brown forsøker å appellere til, som alle krysser over i hverandre: stolthet, identitet, selvstendighet og makt. Teksten er dermed både kognitiv, psykologisk og politisk «empowering» ved at den gjør lytteren bevisst på urettferdige forhold, overbeviser om at man må handle mot urettferdigheten, og oppfordrer til organisering, samhold og kollektiv handling. I likhet med forrige tekst så konstruerer Brown et narrativ som peker mot en fremtid hvor afroamerikanere («we») har gått vekk fra å være underlegen («working for someone else»), og har oppnådd likeverd og rettferdighet, og er selvstendige som følge av stolthet og styrke.

8.1.3 «I Don't Want Nobody To Give Me Nothing (Open Up The Door I'll Get It Myself)»

Brown fulgte opp sangen «Say it Loud» i 1969 med en ny sang om stolthet og «empowerment».²⁹⁴ Tittelen på sangen gjentas flere ganger og sikter igjen til selvstendighet som er selve målet med «empowerment». Brown synger at han ikke trenger hjelp fra noen, han klarer seg selv:

*I don't want nobody
To give me nothing*

²⁹⁴ Brown (1969)

Open up the door
I'll get it myself

«The door» forstås som en metafor for et hinder som har vært i veien for afroamerikanere og hindret dem i å oppnå selvstendighet. Hinderet Brown sikter til er diskrimineringen og urettferdigheten som afroamerikanere har levd under i det amerikanske samfunnet. Dermed sier Brown at han klarer seg selv dersom diskrimineringen forsvinner («Open up the door»). Selv om Brown bruker en metafor som virkemiddel i teksten så er det et forståelig og direkte budskap som formidles, på lik linje med «Say It Loud». Videre i teksten henvender Brown seg til sosiale problemer og utfordringer som afroamerikanere står overfor i det amerikanske samfunnet:

Don't give me sorrow
I want equal opportunity
To live tomorrow

Give me schools
And give me better books
So I can read about myself
And gain my truly looks

Samtidig som Brown her peker på utdanning og like muligheter som problemer tydeliggjøres det gjennom artikulasjonen at dette *skal* han ha: «Give me», «I want». Han trekker frem skole og utdanning som viktige faktorer for «empowerment» og påpeker viktigheten av representasjon («read about myself») for å utvikle identitet og stolthet.²⁹⁵ Dette kommuniserer en tydelig bevissthet og handlingskraft til lytteren, som går under de psykologiske og kognitive komponentene av «empowerment». Verset ovenfor er samtidig en indirekte kritikk mot samfunnsstrukturene og dominerende fremstillinger om at afroamerikanere ikke evner noe, eller at fattigdom er deres egen feil. Problemstillingen Brown sikter til her er hvordan afroamerikanere kan ha like muligheter når de ikke får utdanning eller like rettigheter? Brown tar i tillegg avstand fra rollen som et passivt offer og trer inn i rollen som aktiv deltaker, noe som er en sentral faktor innen «empowerment» ifølge Stromquist (1995).²⁹⁶

²⁹⁵ Det samme poenget om representasjon kommer frem i en artikkel fra BAD (1975) vist til i delkapittel 7.1

²⁹⁶ Se Stromquist (1995) i kapittel 2.2 om «empowerment»

8.1.4 «To Be Young Gifted and Black»

Nina Simone skrev denne sangen i 1969 sammen med komponisten Weldon Irvine.²⁹⁷ Teksten formidler et budskap om stolthet og glede knyttet til hudfargen sin og identiteten som afroamerikaner, og er spesielt rettet mot barn og ungdom:

*In the whole world you know
There's a million boys and girls
Who are young, gifted and black
And that's a fact
"You are young, gifted and black"
We must begin to tell our young
There's a world waiting for you
Yours is the quest that's just begun*

Simone forsøker å få lytteren til å bli stolt over den de er: Å være ung, begavet og svart er alt man trenger, da kan man få til hva som helst. Teksten viser at Simone mener stolthet er viktig for styrking av selvtilliten og identiteten. I likhet med «Say It Loud» er en del av budskapet til Simone rettet mot å formidle «black power» til barn for å styrke deres identitet og stolthet. Hvis man ikke tror på seg selv eller har et dårlig selvbilde, er det vanskelig å leve et godt liv. Det er altså et tydelig budskap om stolthet og identitet i teksten, som er psykologisk «empowering».

*There are times when I look back
And I am haunted by my youth
Oh, but my joy of today
Is that we can all be proud to say
"To be young, gifted and black
Is where it's at"*

Simone viser til en fortid hvor man ikke var stolt over hudfargen og kulturen sin som følge av undertrykkelse.²⁹⁸ Hun følger opp med å forklare at den tiden er forbi, og nå er *alle* stolte av å være svart. I likhet med Mayfield etablerer hun et narrativ hvor man har gått fra å tidligere være

²⁹⁷ Simone & Irvine (1969)

²⁹⁸ Jf. Artikkelen i BAD i kapittel i 6.2 og 7.1 knyttet til «afroamerikansk utseende»

«unnskyldende» ovenfor hudfargen og identiteten sin, og være underlegen, til å nå være stolt av den og være sterk. Det er dermed en optimistisk fremtidsrettet og *fremskrittsrettet* diskurs.

8.1.5 «A Change Is Gonna Come»

Denne teksten ble skrevet i 1964 av artisten Sam Cooke, og er blitt blant de mest gjenkjennelige sangene knyttet til borgerrettighetsbevegelsen i USA.²⁹⁹ I talen til Barack Obama, etter at han vant presidentvalget i 2008, refererte han til sangen: «It's been a long time coming, but tonight [...] change has come to America».³⁰⁰ Med dette utsagnet oppfyller Obama fremtidsvisjonen som Cooke synger om:

*It's been a long
A long time coming
But I know a change gonna come
Oh, yes it will*

*I go to the movie
And I go downtown
Somebody keep telling me
Don't hang around*

*Then I go to my brother
And I say, brother, help me please
But he winds up, knockin' me
Back down on my knees*

*Oh, there been times that I thought
I couldn't last for long
But now I think I'm able, to carry on*

Teksten til Sam Cooke beskriver vanskelighetene med å være afroamerikaner i USA og beskriver segregering og vold på en mer poetisk måte enn de tidligere tekstene jeg har vist til i dette delkapittelet. Når Cooke bruker ordet «brother» i denne sammenhengen så mener han ikke

²⁹⁹ Cooke (1964)

³⁰⁰ Sitat av Barack Obama (BBC, 1:57)

en afroamerikansk mann, noe som er en vanlig oversettelse i en slik diskurs,³⁰¹ men en hvit mann. Dette forteller oss at Cooke var opptatt av at også hvite hadde et ansvar for å bekjempe rasisme.³⁰² Teksten til Cooke passer ikke inn i en stolthetsdiskurs som de andre tekstene innenfor denne kategorien ettersom han ikke nevner noe som direkte kan appelleres til en stolthetsfølelse hos lytteren. Jeg mener at teksten likevel hører hjemme innenfor fremskrittssdiskursen fordi den peker på fremskritt og er optimistisk med tanke på fremtiden, og ved at den har et fokus på emosjonell støtte, med faktorer som samhold og identitet. Dette gjør i sum at den faller inn under denne kategorien da den forteller om en forandring som *kommer* til å skje. Tekstene i den andre kategorien som jeg skal trekke frem konstruerer en annen diskurs hvor det ikke er fokus på fremskritt eller på fremtiden, men en sterkere vektlegging av problemene «der og da».

8.2 Realitetsdiskursen

Denne kategorien kaller jeg for «realitetsdiskursen» ettersom tekstene jeg skal presentere her har til felles at de legger mer vekt på å beskrive hvordan forholdene faktisk er for afroamerikanere i samfunnet. Tekstene skildrer hvordan realiteten oppleves som undertrykt afroamerikaner i et urettferdig samfunn. Innen denne diskursen er det ikke et fremtidsrettet fokus, men et beskrivende og samtidsrettet blikk med ønske om å opplyse, kritisere og provosere lytterne og samfunnet. Disse tekstene har dermed ikke et optimistisk budskap slik som tekstene fra forrige kategori. Det første jeg vil presentere er to tekster av musiker og poet Gil Scott-Heron:

8.2.1 «The Revolution Will Not Be Televised»

I 1971 ga poet og musiker Gil Scott-Heron ut sangen «The revolution will not be televised» som er blitt den mest kjente sangen hans.³⁰³ Sangen har et budskap med flere dimensjoner. Teksten beskriver at et fysisk opprør er nødvendig for å oppnå sosial og politisk forandring, den peker kritisk på afroamerikanere som ikke engasjerer seg i politikken, den kritiserer enkelte politiske aktivister, og hevder at hvite amerikanere ikke kan gjøre noe for å stoppe revolusjonen. I tillegg er teksten en kritikk av media som ikke bryr seg om realiteten for afroamerikanere, og fungerer som passive i forhold til hva som er de store problemene.

³⁰¹ Jf. Kapittel 6.3

³⁰² Dette var gjennomgående i hans korte musikalske karriere ettersom at han var veldig populær blant hvite.

³⁰³ Scott-Heron (1971)

*You will not be able to stay home, brother
You will not be able to plug in, turn on and cop out.
You will not be able to lose yourself on skag and skip,
Skip out for beer during commercials,
Because the revolution will not be televised*

I det første verset forteller Scott-Heron til afroamerikanere at de vil bli revet med og mobilisert til sosial og politisk forandring, og at det vil være umulig å forbli passiv.

*The revolution will not be televised
The revolution will not be brought to you
By Xerox in four parts without commercial interruptions
The revolution will not show you pictures of Nixon blowing a bugle
And leading a charge by John Mitchell, General Abrams, and Spiro Agnew*

Her nevner Scott-Heron USAs daværende president Richard Nixon, samt flere av hans nærmeste sammensvorne, og kritiserer at regjeringen og dens ledende skikkelser ikke støtter den pågående rettighetskampen.

*There will be no slow motion or still lifes of Roy Wilkins
Strolling through Watts in a red, black, and green liberation jumpsuit
That he has been saving for just the proper occasion*

I dette verset trekkes den afroamerikanske aktivisten Roy Wilkins (1901-1981) inn, tidligere leder av NAACP.³⁰⁴ Scott-Heron viser her et tydelig politisk standpunkt og tar avstand fra Wilkins og NAACP. Scott-Heron skildrer at Wilkins ikke kommer til å gå gjennom Watts i røde, svarte og grønne klær, som er de panafrikanske fargene.³⁰⁵ Slik kritiserer han Wilkins, i likhet med Nixon, for å ikke støtte revolusjonen.

*"Green Acres", "Beverly Hillbillies", and "Hooterville Junction"
Will no longer be so damn relevant
And women will not care if Dick finally got down with Jane
On "Search for Tomorrow"*

³⁰⁴ «National Association for the Advancement of Colored People»

³⁰⁵ I 1965 var det seks dager med opptøyer i byen Watts i Los Angeles

*Because black people will be in the street looking for a brighter day
The revolution will not be televised*

I verset ovenfor er det referanser til fire hvite amerikanske TV-serier som var populære på 1960-tallet.³⁰⁶ Scott-Heron konstruerer en diskurs der den hvite befolkningens største engstelser handler om TV-serier, om Dick blir sammen med Jane eller ikke. Dette blir ubetydelig i forhold til utfordringer som den afroamerikanske befolkningen står ovenfor, og det er ingenting de hvite kan gjøre for å stoppe det kommende opprøret. Alt i alt er teksten en «wake-up call» til de som tror de kan få sin frihet ved å sitte på sidelinjen. Scott-Heron sier i teksten at forandring ikke skjer av seg selv og ikke er noe man kan skape alene. Teksten berører i størst grad den politiske komponenten av «empowerment» da den har som formål å mobilisere til kollektiv handling, noe som er helt grunnleggende ifølge Stromquist (1995) for å skape sosial forandring. Teksten er gjennomgående kritisk til media som heller ikke støtter revolusjonen, ettersom realiteten var at media ikke dekket kampen som afroamerikanere kjempet.

Denne sangteksten har forteller ikke om en optimistisk fremtidsvisjon, eller fremmer stolthet, men den er skråsikker på at en revolusjon kommer til å skje, og om et bedre samfunn på den andre siden av revolusjonen. Dermed vil jeg argumentere for at den er noe fremskrittrettet, men likevel nærmere realitetsdiskursen.

8.2.2 «Whitey On The Moon»

«Whitey On The Moon» er en annen tekst av Scott-Heron.³⁰⁷ Det er et «spoken word poem» som fremføres over en bongotromme, og ble gitt ut i 1970. Teksten er en kritikk av samfunnsstrukturene som gjorde at mange afroamerikanere levde med en lav levestandard. Denne kritikken kommer frem i teksten ved at Scott-Heron skriver om ressursene brukt på romfartsprogrammet i USA i forbindelse med månelandingen i 1969, samtidig som mange afroamerikanere ble undertrykt og levde i fattigdom. Månelandingen og Neil Armstrong blir slik brukt som eksempel på budskapet i teksten.

*I can't pay no doctor bill
(but Whitey's on the moon)*

³⁰⁶ Det vil si serier med bare hvite skuespillere med hvite som målgruppe

³⁰⁷ Scott-Heron (1970)

Ten years from now I'll be payin' still.
(while Whitey's on the moon)

I dette verset kritiserer Scott-Heron prioriteringen av ressurser i det amerikanske samfunnet, og peker på forskjellsbehandling mellom hvite og svarte. Kritikken er rettet mot regjeringen som heller sender (hvite) mennesker til å månen enn å bruke ressurser på å hjelpe og heve levestandarden til fattige afroamerikanere. Han impliserer at månelandingen for regjeringen var viktigere enn afroamerikaneres liv og helse .

The man just upped my rent last night.
('cause Whitey's on the moon)
No hot water, no toilets, no lights.
(but Whitey's on the moon)

Taxes takin' my whole damn check,
Junkies makin' me a nervous wreck,
The price of food is goin' up,
An' as if all that shit wasn't enough

Was all that money I made last year
(for Whitey on the moon?)
How come there ain't no money here?
(Hm! Whitey's on the moon)

I disse tre versene pekes det på økonomisk urettferdighet og dårlige levekår. Scott-Heron nevner skatt han har betalt som har gått til månelandingen mens han selv ikke har råd til husleie, mat og regninger. Han impliserer i teksten sin at det er en sammenheng mellom månelandingen og sosioøkonomiske utfordringer, samtidig som månelandingen også er et symbol på forskjellsbehandlingen som er realiteten for afroamerikanere. Han trekker også frem sosiale konsekvenser med rusmisbruk («junkies»). I konteksten som Scott-Heron beskriver, er rusmisbruk en konsekvens av den økonomiske og sosiale urettferden i det amerikanske samfunnet. Hovedbudskapet til Scott-Heron er å opplyse om, og å kritisere den sosiale og økonomiske urettferdigheten som mange afroamerikanere opplever på generell basis, ikke bare som konsekvens av månelandingen. Samtidig som teksten er en kritikk er den altså opplysende, og dermed er den kognitivt «empowering» som omfatter forståelse av undertrykkelse og årsakene til

disse forholdene. Teksten til Scott-Heron skiller seg fra fremskrittsskursen ved at den ikke deler samme optimistiske «fremskrittvisjon» og fokuset på samhold blant afroamerikanere som gruppe. Teksten er mer opplysende, provoserende og samfunnskritisk, enn oppløftende og samlende.

8.2.3 «Mississippi Goddam»

Nina Simone fremførte sangen «Mississippi Goddam» for første gang i 1964,³⁰⁸ noe som markerer et vendepunkt i hennes karriere hvor hun ble stadig mer aktiv i borgerrettighetsbevegelsen og politisk i tekstene sine:

Alabama's gotten me so upset
Tennessee made me lose my rest
And everybody knows about Mississippi Goddam

Simone refererer her til ulike terrorhandlinger og diskriminering mot afroamerikanere: Bombingen av en kirke i Birmingham, Alabama hvor fire barn ble drept i 1963, diskriminering og borgerrettighetskamp i Tennessee, og drapet på rettighetsaktivisten Medgar Evars i Mississippi i 1964.

Hound dogs on my trail
School children sitting in jail
Black cat cross my path
I think every day's gonna be my last

I verset ovenfor beskriver Simone den brutale realiteten og frykten hun, og andre, opplever i livet som afroamerikaner: Hunder som politiet brukte til å angripe demonstranter, ungdom og skoleelever som blir arrestert, ofte i sammenheng med demonstrasjoner som «sit-ins», og en konstant frykt for å miste livet.

I don't belong here
I don't belong there
I've even stopped believing in prayer

³⁰⁸ Simone (1964)

Afroamerikanere opplevde å bli segregert fra majoritetssamfunnet og utestengt fra flere offentlige plasser som restauranter, hoteller, skoler, toaletter, fengsel, konsertarenaer osv. Simone beskriver dette i verset ovenfor, og følelsen av å ikke høre hjemme i samfunnet, samtidig som hun uttrykker en hjelpeløshet ved at selv ikke religion kan forandre på forholdene. I likhet med sangene ovenfor så er det ingen fremtidsrettet visjon eller optimistisk budskap, det er heller ikke fokus på stolthet eller samhold. Det er derimot en skildring av realiteten som Simone frustrert legger frem. Teksten uttrykker et kompromissløst negativt syn på situasjonen til afroamerikanere, og det formidles ingen løsning til å forbedre situasjonen, i likhet med tekstene ovenfor. Uten å nevne noen eksplisitt, så konstruerer også Simone et narrativ hvor det er de hvite som er trusselen og årsaken til den vonde realiteten. Teksten bidrar til en bevisstgjøring om situasjonen som undertrykt gruppe, noe som er en avgjørende faktor for «empowerment».

8.2.4 «Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)»

Denne sangen finner vi på Marvin Gaye sitt legendariske soulalbum «What's Going On» fra 1971.³⁰⁹ Teksten skildrer livet til fattige afroamerikanere i USA og en dystre sosioøkonomisk situasjon som følge av romkappløpet og Vietnamkrigen, samt politivold. Teksten til Gaye beskriver hverdagen, og den har heller ikke et fremtidsrettet fokus eller et optimistisk budskap, derfor plasserer jeg teksten innenfor denne kategorien:

Rockets, moon shots

Spend it on the have nots

Money, we make it

Before we see it you take it

Inflation no chance

To increase finance

Bills pile up sky high

Send that boy off to die

I likhet med «Whitey's on the moon» er teksten kritisk til prioriteringen av økonomiske ressurser i samfunnet, da den nevner utfordringer som de står ovenfor som følge av at pengene de tjener går til skatt som finansierer Vietnamkrigen og NASA. Gaye skiller seg noe fra de andre tekstene

³⁰⁹ Gaye (1971)

i denne diskursen ved at han sikter bestemt til «we», afroamerikanere. Dette er med på å konstruere et samhold som lytteren kan ta del i.

*Oh, make me wanna holler
The way they do my life
This ain't livin', this ain't livin'

Crime is increasing
Trigger happy policing
Panic is spreading
God know where we're heading*

Her ser vi hvordan Gaye forklarer at som følge av de dårlige levekårene, og av inflasjon, dårlig økonomi, og frustrasjon over at de unge blir sendt til Vietnam, så øker kriminaliteten og politiet er «trigger happy» som betyr at de skyter påståtte kriminelle. Det er heller her ingen stolthetsfokus, men Gaye appellerer noe mer til samhold ved å bruke «we» som subjeksform. Gjennom teksten gir han en beskrivelse hvordan det er å leve som fattig afroamerikaner, og hvordan dette føles: Man vil skrike og rope («Holler»). I likhet med tekstene i denne kategorien er teksten «empowering» gjennom opplysning og bevisstgjøring om det som fremstilles som realiteten.

8.2.5 «Run, Nigger»

Denne sangen er et «spoken word poem» i samme stil som «Whitey On The Moon». Den ble skrevet og fremført av gruppen The Last Poets i 1970, som er en gruppe med poeter og musikere fra New York.³¹⁰ De hadde et budskap og et ønske om å mobilisere passive afroamerikanere til å stå opp for seg selv og stå sammen mot rasisme og undertrykkelse. Van Deburg (1992) kaller gruppen for «musical prophets».³¹¹

*I understand that time is running out

Time is running out of talks, marches, tunes, chants, and all kinds of prayers
Time, is running out of time
Time is running out on bullshit changes*

³¹⁰ The Last Poets (1970)

³¹¹ Van Deburg, 1992, s. 214-216

Running out like a bushfire in a dry forest

Stealing your culture, taking your life, killing your children (run niggers!)

Denne teksten faller også inn under realistdiskursen ettersom den snakker om tiden her og nå. Den beskriver ikke en fremtid og den formidler ikke et budskap om optimisme og samhold. I motsetning til f.eks. «We're A Winner» så forteller denne teksten til lytteren at det er lite håp og at forandring ikke er sannsynlig ettersom tiden løper ut, som en brann i tørr skog – «umulig» å stoppe. Gruppen forteller at det er for sent med dialog, marsjer, sanger, rop og bønn, og kritiserer slik disse protest-metodene som hadde vært brukt i en årrekke. Metodene fremstilles nærmest som naive da de ikke har ført til mer enn «bullshit changes». Teksten konstruerer et narrativ hvor samfunnet (de hvite) er fienden som stjeler den afroamerikanske kulturen og dreper barna.³¹² Ifølge Van Deburg (1992) var uttrykket «nigger» i «black power»-diskursen en nedlatende beskrivelse av en afroamerikaner som ikke tar del i kampen og underlegger seg hvite autoriteter, her er det en likhet med uttrykket «Uncle Tom».³¹³ Uttrykket har nok forandret betydning i gitte diskurser siden 1970, men da denne teksten ble skrevet er det mulig at uttrykket også ga assosiative forbindelser til «slave» og «slaveriet». Teksten er derfor også en kritikk av passive afroamerikanere som ikke kjemper for forandring. Sangteksten sprer ikke håp, samhold og fremskritt, men provoserer og opplyser lyttere om situasjonen deres, om det som fremstilles som den harde realiteten. Den kritiserer også som sagt passive aktører, og får dermed en mobiliserende faktor i tillegg til en opplysende. Dermed kan man slå fast at teksten er kognitiv og politisk «empowering».

8.3 Oppsummering av sangtekster

Samtidig som sangtekstene levde ved siden av hverandre (de fremlagte tekstene er fra perioden 1964-1971) så var sangtekstene «empowering» på ulike måter ved å ha ulike fokus og budskap. Det er en viss tendens til en kronologisk sammenheng her da fire av fem av tekstene i realitetsdiskursen er fra tiårsskiftet til 1970, eller senere. Men tekstene er skrevet innen en relativt liten ramme (syv år), og til og med samme artist befinner seg i begge diskursene. Når det gjelder tekstenes påvirkning av lytteren vil jeg igjen trekke inn Ruud (2013) som viser til musikkens

³¹² Jf. Den overordnede fortellingen om historien til og utviklingen av afroamerikansk musikk som jeg presenterte i kapittel 6.1

³¹³ Van Deburg, 1992, s 215

«emosjonelle smitte».³¹⁴ Utrykket i musikken, om det er «black pride» eller frustrasjon, blir plukket opp av lytteren og imitert. Lytteren vil altså føle på stolthet og samhold av «We're a winner», og frustrasjon av «Whitey on the moon». Men som jeg har vært inne på tidligere i analysen så er det ifølge DeNora (2001) ikke tilfeldig at vi blir påvirket av musikken. Vi innstiller oss mentalt, og har klare intensjoner om hvordan nettopp denne musikken skal påvirke oss.³¹⁵

Det er relevant å trekke inn adressivitet og kulturkontekst når jeg skal oppsummere analysen av sangtekstene. Sangtekstene jeg har vist til har en åpenbar målgruppe, afroamerikanere, dermed må man forstå språkbruken som rettet mot denne, og at innholdet formes etter hvem det er adressert mot. Det samme gjelder kulturkonteksten: Det er en overordnet ideologisk og sosiokulturell kontekst som påvirker budskapet i tekstene. En forskjell jeg vil trekke frem er språkbruken som går fra en typisk poesi-tilnærming med metaforiske virkemidler og kreative skildringer, til en pamflettlignende struktur og form. Dette tilfører en interessant dimensjon, nemlig hvilket språk man driver politikk i. Også her er det en viss tendens til at det følger diskursen, men man finner begge skriveformene i begge kategoriene.

Jeg vil her til slutt kort oppsummere de to kategoriene som jeg har presentert i dette kapittelet. I tekstene som er plassert innenfor fremskrittssdiskursen har jeg vist i analysen at tekstene var «empowering» gjennom oppfordring til kollektiv deltagelse, gjennom dyrking av stolthet og gruppeidentitet, og gjennom mobilisering. Disse faktorene dekker de psykologiske og politiske komponentene for «empowerment» som jeg tidligere har presentert. Tekstene kan i ulik grad trekke på komponentene, men har til felles at de konstruerer en fortelling hvor man har gått fra å være underlegen til å bli stolte og sterke som gruppe, og i tillegg har en optimistisk fremtidsvisjon hvor levekår og politiske rettigheter har forandret seg til det bedre. Dette vitner om en overbevisning om at for å forandre på sosiale forhold måtte afroamerikanere først og fremst forandre på måten de så på seg selv.

I den andre kategorien, realitetsdiskursen, er tekstene «empowering» gjennom andre faktorer. Her har jeg vist hvordan tekstene er mer fokusert på å beskrive samfunnet og samfunnsforhold i samtiden, heller enn å se fremover i tid. Disse tekstene har til felles at de er sterke kritikker av samfunnsforhold, regjering og politikk. Tekstene er i ulik grad kritiske til passive afroamerikanere, men har til felles at det hvite samfunnet og styresmaktene blir framstilt som årsaken til det vonde,

³¹⁴ Ruud, 2013, s.67

³¹⁵ De Nora (2001), i Ruud, 2005, s.138-139

og de konstrueres i denne diskursen som antagonister. De skiller seg også fra den andre diskursen ved at de ikke har et fokus på en sterk gruppeidentitet, stolthet eller kollektiv deltagelse. Samtidig vil konstruksjonen av de hvite som en antagonist bidra til identitetsbygging blant afroamerikanere ettersom det konstrueres en felles «fiende». Gjennom denne diskursen er tekstene kognitivt «empowering» ved at de løfter fram problemer mange afroamerikanere kjenner seg igjen i, er opplysende om levekår og undertrykkelse, og en bevisstgjøring om årsaker til dette. Årsakene, som går igjen i flere av tekstene, er sosioøkonomiske forskjeller og rasistisk undertrykkelse. I kritikken og frustrasjonen som ligger i bunnen av disse tekstene kan budskapet også virke som en emosjonell støtte og dermed virke mobiliserende og skape politisk «empowerment». Når det gjelder tekstenes påvirkning av lytteren vil jeg igjen trekke inn Ruud (2013) som viser til musikkens «emosjonelle smitte».³¹⁶ Uttrykket i musikken, om det er «black pride» eller frustrasjon, blir plukket opp av lytteren og imitert.

9. Oppsummerende refleksjoner

Her i avslutningen vil jeg trekke inn igjen problemstillingene for denne oppgaven, og besvare dem med utgangspunkt i de ulike analysekapitlene jeg har presentert. Jeg har undervegs i oppgaven drøftet hvordan det kommer til uttrykk gjennom analysen av materialet mitt, med utgangspunkt i oppgavens avgrensede diskursorden, «*musikk og artister som kilde til 'empowerment'*», at musikken og artister var kilde til «empowerment». Her vil jeg ta for meg en problemstilling av gangen, presentert i kapittel 1.2, og besvare den med utgangspunkt i analysen og drøftingen gjort i kapittel 5 til 8. Den første hovedproblemstillingen stiller spørsmålet «*hva var musikkens rolle i utviklingen av «empowerment» blant afroamerikanere?»*» Jeg vil svare på dette spørsmålet ved å oppsummere funnene mine i to kategorier.

9.1 Stolthet, etnisitet og gruppeidentitet

I kapittel 6 gjorde jeg rede for og presenterte en overordnet fortelling som oppstår i diskursen i materialet mitt, en fortelling jeg kaller for «røttene, utviklingen, eierskapet og tyveriet». Denne må forstås som en grunnleggende forestilling av musikkens opprinnelse og tilhørighet. Denne fortellingen blir presentert som relativt entydig, som en sannhet som ikke blir nevneverdig utfordret i mitt kildeutvalg, noe som gjør at diskursen framstår som hegemonisk og stabil. Ved at

³¹⁶ Ruud, 2013, s.67

denne sannheten får etablere seg så skaper den kulturelle og sosiale rammer for hvem musikken tilhører – nemlig afroamerikanere. Samtidig som denne forestillingen innebærer en bitterhet ovenfor hvite som stjal musikken deres, så er den primært en kilde til stolthet, historisk bevisstgjøring og et grunnlag for gruppeidentitet. Dette var sentrale aspekt innen «black power»-ideologien og BPM, slik Van Deburg (1992) presenterte det i kapittel 2.3. Jeg vil dermed slå fast at musikken var nært knyttet sammen med identitet og etnisitet gjennom forestillingen om musikkens opprinnelse og utvikling. Gjennom en felles musikalsk praksis deler man den musikalske opplevelsen, noe som ifølge Ruud (2013) er en sterk kilde til samhørighet og gruppeidentitet.³¹⁷ Dette kan også relateres til et funn i avisen BAD som jeg viste til i kapittel 6.2. Her ser vi for eksempel en felles musikalsk praksis hvor afroamerikanske studenter ble oppfordret til å møte og lytte til «black music» i fellesskap. Dette viser også en bevissthet om musikkens påvirkning på gruppeidentitet og stolthet. En slik bevissthet samsvarer med funnene til Van Deburg (1992) som konkluderer at fokuset på kulturelle aspektet, som historie og musikk, var mer utbredt innen «black power»-ideologien enn det har fått æren for.³¹⁸

Når det gjelder stolthet, etnisitet og gruppeidentitet må jeg trekke frem diskursens konstruksjon av «Black music». Uttrykket etableres gjennom en hegemonisk diskurs hvor jazz og blues blir betegnet som røttene til afroamerikanske artister, og hvor det musikalske uttrykket til artistene er et resultat av historien og opplevelsen av å være afroamerikaner. Gjennom artikulasjon som «his music», «our music», «their own music» og «black music» forsterker diskursen forestillingen om hvem musikken tilhører. Jazz og blues blir også beskrevet som et urfolksuttrykk («indigenous idea») til en kollektiv afroamerikansk bevissthet.³¹⁹ Musikken blir på den måten erklært som *eiendommen* til afroamerikaneren, både knyttet til opphav, utvikling, forståelse og utførelse.³²⁰ Som del av diskursen blir «black music» etablert som overlegen til hvit/vestlig/europeisk musikk. Forestillingen om en «avansert, rik og kulturell» vestlig musikktradisjon blir dekonstruert gjennom diskursens konstruksjon av «black music». En slik konstruksjon fremhever etnisitet og identitet ifølge Barth (1969), ettersom den skaper og opprettholder grenser overfor hvem «black music» tilhører og hvem det *ikke* tilhører.³²¹ Slik ble

³¹⁷ Ruud (2013)

³¹⁸ Innen 1992

³¹⁹ Jf. Utdrag i kapittel 6.4.1

³²⁰ Se f.eks. sitat av Muddy Waters i kapittel 6.4.2

³²¹ Barth (1969), i Ruud, 2013, s. 192

musikken noe som afroamerikanere kunne identifisere seg med og på den måten identifisere seg nærmere med *gruppen* afroamerikanere. Sangtekstene til musikken var også viktig for gruppeidentiteten. Jeg viste i forrige kapittel at de sangtekstene som falt inn under det jeg kaller for «fremskrittssdiskursen» hadde et sterkt fokus på stolthet og på å bygge en sterk gruppeidentitet blant afroamerikanere.

Jeg kan ikke oppsummere funnene knyttet til stolthet og identitet uten å nevne «black pride»-filosofien og «black is beautiful»-budskapet som finnes i mange av kildene mine. I BAD blir artister hyllet for deres langvarige kamp for å overbevise afroamerikanere om stolthet til egen identitet og kultur.³²² Artistene Simone og Mayfield viser seg gjennom funn fra fremlagte intervju å være en kilde til stolthet for lytterne, og innen «fremskrittssdiskursen» i sangtekstene deres oser det av en stolthets- og samholdfølelse. Med bakgrunn i dette vil jeg hevde at stolthet, og «black is beautiful»-budskapet, var en sentral faktor som musikken og artistene påvirket. Men som jeg viste til med «realitetsdiskursen» i sangtekstene så var det ikke konsensus bak dette budskapet om stolthet i musikken

9.2 Opplysning

Den andre kategorien med funn som jeg vil trekke fram i forbindelse med den første problemstillingen er «opplysning». En bevisstgjøring av situasjonen som undertrykt og opplysning rundt samfunnsforhold, både på mikro- og makronivå, er en sentral komponent innen «empowerment», nærmere bestemt kognitiv «empowerment». En bevisstgjøring og opplysning om egen situasjon som undertrykt gruppe vil jeg påstå er helt grunnleggende for at en forandring av situasjonen kan skje. I analysekapitlene har jeg vist hvordan musikken var en kilde til opplysning og bevisstgjøring.

Først vil jeg trekke frem radiomediet hvor musikken opererte som en del av opplysningen. Et eksempel var radiostasjonen «Radio Free Dixie» hvor musikk av afroamerikanske artister ble spilt i bakgrunnen mens politiske appeller ble holdt, og nyheter fra bevegelsen i USA ble delt. Her ble musikk av politiske artister som Simone og Mayfield spilt i sin helhet for å underbygge poeng om mobilisering, stolthet og opplysning. Andre radiostasjoner spilte også afroamerikansk musikk mellom de politiske innslagene slik at musikken ble en del av opplysningen og fikk en politisk

³²² Se kapittel 6.2 og 7.1

kontekst. To eksempler jeg vil trekke frem fra analysen er stasjonen WENN som spilte musikk mellom kodete beskjeder i sendingene sine, og DJ Vernon Winslow³²³ som fortalte nyheter om en «sit-in»-demonstrasjon som hadde foregått, og etterfulgte opplysningen med musikk dedikert til demonstrantene.

I tillegg til radiomediet var mye av musikken i seg selv, gjennom sangtekstene, opplysende. Sangtekstene som jeg plasserte under «realitetsdiskursen» har til felles at de, i ulik grad, skildrer samfunnsforhold, diskriminering, og sosioøkonomiske utfordringer som afroamerikanere opplevde i samtiden. På den måten var de aktuelle tekstene kilder til opplysning og bevisstgjøring rundt folks egen situasjon og hva som var årsaker til dette.

Med bakgrunn i analysen og oppsummeringen ovenfor vil jeg argumentere for at musikken hadde en helt sentral og avgjørende rolle i «empowerment» av afroamerikanere under borgerrettighetsbevegelsen i USA. Den opplysende karakteren til musikken og bruken av musikk, sammen med psykologiske og sosiale faktorer som stolthet og gruppeidentitet, var sentrale utgangspunkt for å oppnå «empowerment» for afroamerikanere. I tillegg vitner diskursene og funnene jeg har gjort rede for at det var en utbredt bevissthet rundt musikkens potensial som virkemiddel. En politisk «empowerment» og mobilisering må forstås som en konstant underliggende konsekvens av musikkens rolle, da først gjennom de kognitive og psykologiske komponentene av «empowerment» blir oppnåelse av politisk mobilisering mulig.

Den andre hovedproblemstillingen i oppgaven stiller spørsmålet «*på hvilke måter bidro artister i «empowerment» av afroamerikanere?»*. Artistens rolle tok jeg opp i kapittel 7, her avdekket jeg to diskurser knyttet til hvordan artisten ble fremstilt, og hvordan artisten fremstilte seg selv, i materialet mitt. Disse diskursene eksisterer parallelt og jeg vil dermed si at de er konkurrerende. Denne problemstillingen vil dermed besvares med utgangspunkt i disse to diskursenes knyttet til fremstillingen av artistene.

9.3 Forbillediskursen

I denne diskursen konstrueres det et bilde av artisten som et forbilde for afroamerikanere, et bilde artistene selv er med på å etablere. I analysen har jeg vist hvordan diskursen oppstår i de skriftlige kildene og i intervjuer av artistene selv, og av andre. I forbillediskursen er artisten en

³²³ Dr. Daddy-O

inspirasjonskilde til stolthet og bevisstgjøring over egen identitet og etnisitet.³²⁴ Artistene er bevisste over dette selv, og over ansvaret som ligger i det, noe de uttrykker i kildene mine, og som også kan forstås ut ifra analysen av sangtekstene i kapittel 8. Ruud (2013) fremhever, som sagt, hvor viktig det er å ha artister som forbilde for utviklingen av identiteten, spesielt knyttet til ytre kjennetegn som hår, klær og utseende.³²⁵ Eksempler på dette har jeg vist til i analysekapitlene derav artistene James Brown og Nina Simone som populariserte og etablerte en stolthet knyttet til afro og hudfarge, både gjennom musikken og gjennom rollen som artist. I tillegg til å være en kilde til stolthet og identitet, så representerer artistene måloppnåelse som f.eks. økonomisk suksess. Eksempel på dette er Motown og deres artister, som med en enorm finansiell suksess kan betraktes som en politisk katalysator i seg selv.

9.4 «En av oss»-diskursen

I den andre diskursen konstrueres det et bilde av artisten som «en av oss». Dette skjer gjennom en artikulasjoner hvor artisten blir plassert på linje med den afroamerikanske lytteren og leseren på grunn av en felles identitet som *afroamerikaner*. I denne diskursen blir eventuelle forskjeller og uenigheter mellom afroamerikanere som gruppe visket bort, og artisten blir en *representasjon* for afroamerikanerens identitet, følelser og behov.³²⁶ To eksempler her er for eksempel utdraget fra magasinet *Soulbook*: «the Black musicians instinct represents not only his experiences but those of all African-Americans [...]»,³²⁷ og Franklin som sier i intervjuet fra *Jet Magazine* at hun vil hjelpe «our people».³²⁸ Når artisten blir «en av oss» kan dette gjøre at lytteren/leseren føler på en sterkere tilhørighet til det artisten representerer og formidler. Ettersom eventuelle forskjeller og uenigheter viskes ut i diskursen blir artisten og musikken noe nært og personlig, og kan på den måten gi følelse av tilhørighet, identitet, og stolthet.

Når det gjelder artistene så kan jeg slå fast at de var utrolig viktig for utviklingen av «empowerment» blant afroamerikanere på 1960- og 1970-tallet. Jeg har vist i oppsummeringen ovenfor og i analysen, at artisten bidro til «empowerment» primært på to måter, da det konstrueres to diskurser om artisten vedsiden av hverandre. Dette gjorde at artisten ble både et forbilde, og

³²⁴ Se intervju om Mayfield i kapittel 7.1, og med Simone i kapittel 7.2

³²⁵ Ruud (2013)

³²⁶ Se intervju med Amiri Baraka i kapittel 7.1

³²⁷ “Notes on the avant-garde: a brief perspective of black music in the United States”. *Soulbook* 4, Morell 1965-1966, s. 241

³²⁸ Se kapittel 7.2.

ideal, og «en av oss». Gjennom en oppsummering av funn og diskusjon har jeg fremhevet, ut ifra de to diskursene, hvordan artistene var sentrale for «empowerment» av afroamerikanere. De viktigste faktorene var (1) stolthet, knyttet til kulturell og historisk bevissthet, og til identitet som afroamerikaner, (2) tilhørighet og (3) gruppeidentitet. Avgjørende her er «en av oss»-diskursens utvisking av forskjeller, som gjør avstanden kort mellom å identifisere seg som afroamerikaner og identifisere seg med *gruppen* afroamerikanere. En konsekvens av artistenes påvirkning er også mobilisering, ettersom faktorene nevnt ovenfor er avgjørende forutsetninger for politisk «empowering».

10. Avslutning

Funnene mine støtter opp under Van Deburg (1992) sitt poeng om viktigheten av kulturelle aspektet, som historie og musikk, innen BPM og dermed «empowerment». Dette blir tydelig gjennom påvirkningen musikken hadde, og av posisjonen musikken fikk for enkeltaktører og organisasjoner. Deler av mine funn bygger også opp om Eyerman sin tese (2002) som fastslår at musikken skapte en historiebevissthet ved å knytte sammen fortid, nåtid og framtid. Samtidig er det tendenser, i det jeg har kalt realitetsdiskursen, til å avvike fra dette perspektivet. Realitetsdiskursen i sangtekstene gir dermed et annet perspektiv på musikkens appell, da den hverken er framtidsrettet eller eksplisitt bygger en gruppeidentitet ved å skape en felles historiebevissthet. Her mener jeg min analyse kan bidra til å nyansere Eyermands konklusjon. Gjennom studien av sangtekstene bekrefter jeg Freeland (2009) sin konklusjon om at musikken spilte en sentral rolle under BPM. Freeland trekker frem tekstenes innhold som sentrale i defineringen av budskapet til bevegelsen, noe som funnene mine knyttet til sangtekstene støtter opp om.

Ved å kombinere skriftlige og muntlige primærkilder med etablert forskning har jeg fått en bred, men sammenkoblet kildesamling. Denne kombinasjonen har vært relevant og fornuftig ettersom kildene henger sammen i en større helhet som gir et bilde av musikkens mange ulike dimensjoner og roller under borgerrettighetsbevegelsen. Ved å ramme inn perioden 1960-1975 har det synliggjort spenninger i bevegelsen og utviklingen i musikkens betydning over tid. Dette har ikke vært det primære fokuset for masterprosjektet, men danner et grunnlag for nye interessante forskningsspørsmål knyttet til musikkens rolle i forhold til de økte spenningene i borgerrettighetsbevegelsen fra 1960-tallet og 1970-tallet.

Som lærer har arbeidet med dette prosjektet vist seg å være en kjemperessurs. Ved å fordype meg i dette temaet har jeg tilegnet meg et bredt kunnskapsmessig spillerom og en rekke didaktiske knagger til videre undervisning om temaet «borgerrettighetsbevegelsen i USA», både i musikkfaget, engelsk, samfunnskunnskap og i historiefaget. Etersom mye av teorien, musikkbruken og perspektivene er overførbare til andre sosiale bevegelser, gir dette meg et enda bredere undervisningspotensial. Fra mellomtrinnet til videregående skole har det åpnet seg en tverrfaglig dør i undervisningen knyttet til overordnede temaer og verdigrunnlag som demokrati og medborgerskap, menneskeverd, og identitet og kulturelt mangfold.³²⁹

Jeg introduserte denne oppgaven med å vise til temaets aktualitet og likheter med situasjonen i dag, spesielt i løpet av det siste året, med ny musikk som speiler BLM-bevegelsens budskap og reaksjoner på drapet på George Floyd. Mens jeg skriver denne avslutningen blir Derek Chauvin, politibetjenten som drepte George Floyd, funnet skyldig i drap, og 57 år etter at Sam Cooke spilte inn «A Change Is Gonna Come», blir sangen igjen spilt i forbindelse med feiringer av dommen på Chauvin, og til minne om George Floyd. Da Sam Cooke sang disse ordene i 1964 skildret han en optimistisk framtid, og jeg tror det mange ganger senere er blitt tenkt at tiden Cooke sang om endelig var kommet. Kanskje markerer dommen mot Chauvin og BLM-bevegelsens oppblomstring, at forandring faktisk, denne gangen, er i ferd med å skje?

Being able to know there is justice for African American people, just people of colour, period, in this world. This is monumental. This is historic. This is a pivotal moment in history.³³⁰

³²⁹ Hentet fra LK 20 (Kunnskapsdepartementet, 2020)

³³⁰ Philonise Floyd, broren til George Floyd, sin reaksjon på dommen mot Derek Chauvin, sitert av BBC (21. april, 2021)

11. Litteraturliste

- Andersen, H. & Raudaskoski, R. (2016). Indledning. I Andersen, H. & Raudaskoski, R. (Red.), *Diskurs og praksis. Teori, metode og analyse*. (s. 7-25). Frederiksberg: Samfundslitteratur
- Andresen, A., Rosland, S., Ryymin, T & Skålevåg A. S. (2019). *Å gripe fortida - Innføring i historisk forståing og metode* (2. utg). Oslo: Det Norske Samlaget
- Asdal, K. & Reinertsen, H. (2020). *Hvordan gjøre dokumentanalyse – En praksisorientert metode*. Oslo: Cappelen Damm AS
- Baptiste, B. (2019) Black-Focused Radio and the Civil Rights Movement in New Orleans, *Journal of Radio & Audio Media*, 26:1, 104-118, <https://doi.org/10.1080/19376529.2019.1558949>
- Baraka, Amiri. (1966). *The Changing same (R&B and New Black Music)*. Essay fra samlingsverket *Black Music* (1967). (s. 148-173). New York City: William Marrow and Company
- Bird, K., Luttrell, C., Scrutton, C. & Quiroz, S. (2009). *Understanding and operationalising empowerment*. London: Overseas Development Institute
- Blakar, M. R. (2006). *Språk er makt* (7. utg.). Valdres: Valdres Trykkeri
- Bonfils, I. S. & Askheim, O. P. (2014) Empowerment and personal assistance – resistance, consumer choice, partnership or discipline?, *Scandinavian Journal of Disability Research*, 16:sup1, 62-78, <https://doi.org/10.1080/15017419.2014.895414>
- Bratberg, Ø. (2017). *Te kstanalyse for samfunnsvitere* (2. utg) . Oslo: Cappelen Damm
- Danielsen, A. (2013). Afroamerikansk populærmusikk etter 1960. I Hovland, E. (Red.), *Vestens musikkhistorie – Fra 1600 til vår tid*. (s. 379-399). Oslo: Cappelen Damm
- Derek Chauvin conviction: ‘This is Monumental. This is historic’, i *BBC* (2021, 21. april). Hentet fra: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-56824330>

- Early, G. (2020). Motown. I encyclopædia Britannica. Hentet fra <https://www.britannica.com/topic/Motown>
- Eyerman, R. (2002). Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements, *Qualitative Sociology*, 25, 443- 458. <https://doi.org/10.1023/A:1016042215533>
- Freeland, K. G. (2009). “We’re a Winner”: Popular Music and the Black Power Movement, *Social Movement Studies*, 8, 261- 288. <https://doi.org/10.1080/14742830903024358>
- Freeland, K. G. (2009). “We’re a Winner”: Popular Music and the Black Power Movement, *Social Movement Studies*, 8, 261- 288. <https://doi.org/10.1080/14742830903024358>
- Gjevori, E. (2019, 22. november). How hip-hop colours the Yellow vest movement in France. I *TRT World* . Hentet fra <https://www.trtworld.com/magazine/how-hip-hop-colours-the-yellow-vest-movement-in-france-31581>
- Hitching, R. T. & Veum, A. (2011). Introduksjon. I Hitching, R. T. & Nilsen, B. A. & Veum, A (Red.), *Diskursanalyse i praksis – Metode og analyse*. (s. 11-41). Oslo: Høyskoleforlaget
- James, L. (2019, 25. oktober). Songs of freedom: Eight new protest songs from Hong Kong bands. I *South China Morning Post*. Hentet fra <https://www.trtworld.com/magazine/how-hip-hop-colours-the-yellow-vest-movement-in-france-31581>
- Joseph, E. P. (2009). The Black Power Movement: A state of field, *Journal of American History*, Volume 96, Issue 3, Desember 2009, 751–776. <https://doi.org/10.1093/jahist/96.3.751>
- Jørgensen, W. M. & Phillips, L. (1999). *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag
- Kunnskapsdepartementet. (2020). *Overordnet del – verdier og prinsipper i grunnopplæringen*. Hentet fra <https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/>
- Laclau, E. & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso
- Neumann, B. I. (2001). *Mening, Materialitet, Makt: En innføring i diskursanalyse*. Bergen: Fagbokforlaget

Posner, G. (2002). *Motown – Music, Money, Sex, and Power*. New York: Random House

Robinson, S. E. (2020, 19. Oktober). Soul Brother No. 1 James Brown endorses Richard Nixon? Believe it. I *Ozy*. Hentet Fra: <https://www.ozy.com/true-and-stories/when-james-brown-jammed-for-richard-nixon/390790/>

Rosenthal, R. (2008). Serving the movement: The role(s) of music, *Popular music & Society*, 25, 11- 24. <https://doi.org/10.1080/03007760108591797>

Rowland, J. (1997). *Questioning Empowerment- Working with Women in Honduras*. England: Oxfam

Ruud, E. (2005). *Lydlandskap: Om bruk og misbruk av musikk*. Bergen: Universitetsforlaget.

Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget

Smith, E. S. (1999). *Dancing in the Street – Motown and the Cultural Politics of Detroit*. Cambridge: Harvard University Press

Street, J. (2003). “Fight the Power”: Politics of Music and the Music of Politics. *Government and opposititon*, 38, 113-130. <https://doi.org/10.1111/1477-7053.00007>

Stromquist, N. (1995). The Theoretical Practical Bases For Empowerment. I Medel-Añonuevo, C. (Red.), *Women, Education and Empowerment: Pathways towards Autonomy*. (s. 13-22). Hamburg: UNESCO Institute for Education,

Svelstad, E. O. (2020, 3. september) Norsk artist står bak globalt kodespråk for skeive jenter. I *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/norsk-artist-star-bak-globalt-kodesprak-for-skeive-jenter-1.15145624>

Tyson, B. T. (1999). *Radio Free: Dixie: Robert F. Williams and the Roots of Black Power*. The University of North Carolina Press.

Van Deburg, L. W. (1992). *New Day In Babylon. The Black Power Movement And American Culture, 1965-1970*. Chicago: The University of Chicago Press

Ward, Brian. (2004). *Radio and the struggle for civil rights in the south*. Florida: University Press of Florida

Williams, J. (2005) Black Radio and Civil Rights: Birmingham, 1956–1963, *Journal of Radio Studies*, 12:1, 47-60, https://doi.org/10.1207/s15506843jrs1201_5

12. Aviser og magasiner

BAD Times (utg.1). (1971, oktober). Hentet fra:

<https://digitalcollections.uark.edu/digital/collection/BADTimes/id/2/rec/1>

BAD Times (utg.6). (1973, 6. april). Hentet fra:

<https://digitalcollections.uark.edu/digital/collection/BADTimes/id/13/rec/6>

BAD Times (utg.16). (1975, 18. november) Hentet fra:

<https://digitalcollections.uark.edu/digital/collection/BADTimes/id/21/rec/16>

Black America (1965). *Dialectical eschatology: Destiny of Afro-America*, s. 16-20. Hentet fra:

http://freedomarchives.org/Documents/Finder/DOC513_scans/RAM/513.RAM.Black.America.Summer.1965.pdf

Black Americans for Democracy Times (BAD Times). University of Arkansas. Hentet fra:

<https://digitalcollections.uark.edu/digital/collection/BADTimes/search>

Jet Magazine (1967, 17. august). s. 31. Hentet fra:

<https://books.google.no/books?id=47kDAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=no#v=onepage&q&f=false>

Jet Magazine (1969, 17. april). s. 43. Hentet fra:

<https://books.google.no/books?id=7jgDAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=no#v=onepage&q&f=false>

Jet Magazine (1970, 3. desember). *Aretha says she'll on Angela's bond if permitted* (s. 54).

Hentet fra:

https://books.google.no/books?id=njcDAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=no&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Jet Magazine, digitalt arkiv. Hentet fra:

https://books.google.no/books?id=IkMDAAAAMBAJ&redir_esc=y

Soulbook 1 (1964). Hentet fra:

http://freedomarchives.org/Documents/Finder/DOC513_scans/Soulbook/513.Soulbook.Soulbook1.Winter.1964.pdf

Soulbook 2 (1965). Hentet fra:

http://freedomarchives.org/Documents/Finder/DOC513_scans/Soulbook/513.Soulbook.Soulbook2.Spring.1965.pdf

Soulbook 4 (1965-1966). Hentet fra:

http://freedomarchives.org/Documents/Finder/DOC513_scans/Soulbook/513.Soulbook.Soulbook4.Winter.1965-1966.pdf

Soulbook 6 (1967). Hentet fra:

http://freedomarchives.org/Documents/Finder/DOC513_scans/Soulbook/513.Soulbook.Soulbook6.Spring.1967.pdf

The Freedom Archives, digitalt arkiv til *Soulbook* og *Black America*. Hentet fra:

<http://freedomarchives.org/>

13. Sangtekster

Brown, J. (1968). *Say It Loud: I'm Black And I'm Proud*. Hentet fra:

<https://genius.com/James-brown-say-it-loud-im-black-and-im-proud-lyrics>

Brown, J. (1969). *I Dont Want Nobody To Give Me Nothing (Open Up The Door I'll Get It Myself)*. Hentet fra: [https://genius.com/James-brown-i-dont-want-nobody-to-give-me-](https://genius.com/James-brown-i-dont-want-nobody-to-give-me-nothing-open-up-the-door-ill-get-it-myself-lyrics)

[nothing-open-up-the-door-ill-get-it-myself-lyrics](https://genius.com/James-brown-i-dont-want-nobody-to-give-me-nothing-open-up-the-door-ill-get-it-myself-lyrics)

Cooke, S. (1964). *A Change Is Gonna Come*. Hentet fra: <https://genius.com/Sam-cooke-a-change-is-gonna-come-lyrics>

Gaye, M. (1971). *Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)*. Hentet fra:

<https://genius.com/Marvin-gaye-inner-city-blues-make-me-wanna-holler-lyrics>

Mayfield, C. (1967). *We're a Winner*. Hentet fra: <https://genius.com/Curtis-mayfield-were-a-winner-lyrics>

Scott-Heron, G. (1970). *Whitey On The Moon*. Hentet fra: <https://genius.com/Gil-scott-heron-whitey-on-the-moon-annotated>

Scott-Heron, G. (1971). *The Revolution Will Not Be Televised*. Hentet fra: <https://genius.com/Gil-scott-heron-the-revolution-will-not-be-televised-pieces-of-a-man-version-lyrics>

Simone, N. (1964). *Mississippi Goddam*. Hentet fra: <https://genius.com/Nina-simone-mississippi-goddam-lyrics>

Simone, N. (1969). *Young, Gifted and Black*. Hentet fra: <https://genius.com/Ninasimone-to-be-young-gifted-and-black-lyrics>

The Last Poets. (1970). *Run Nigger*. Hentet fra: <https://genius.com/The-last-poets-run-nigger-lyrics>

14. Muntlige kilder

Amiri Baraka (1989). *Eyes on the Prize II: America at the Racial Crossroads 1965 to 1985*. Hentet fra: <http://digital.wustl.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eop;cc=eop;rgn=main;view=text;idno=bar5427.0106.009>

BBC. (2008, 5. november). *Obama: Change Has Come to America – BBC News* [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=bN5YMz8yuKI&t=116s>

Biography Channel. (2018, 20. august). *Marvin Gaye What's Going On on PBS Documentary*. [Videoklipp]. Hentet fra https://www.youtube.com/watch?v=-cRu_JngL-g&t=313s

Duane, K. (Regissør). (2019). *ReMastered: The Two Killings of Sam Cooke* [Dokumentarfilm]. USA: Netflix

Elaine Brown (1988). *Eyes on the Prize II: America at the Racial Crossroads 1965 to 1985*. Hentet fra: <http://digital.wustl.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eop;cc=eop;rgn=main;view=text;idno=bro5427.0311.022>

Eyes on the Prize II: America at the Racial Crossroads 1965 to 1985. Washington University in St. Louis. Hentet fra: <http://digital.wustl.edu/eyesontheprize/>

Louisiana Public Broadcasting. (2020, 17. mars). *Making Waves: Louisiana's Radio Stories | 2005*. [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=keEkhOJR1FE&t=2396s>

Nina Simone. (2013, 16. februar). *Nina Simone: To Be Free* [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=Si5uW6cnyG4>

Nina Simone. (2013, 5. februar). *Nina Simone: That Blackness* [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=c3ClwX7oyXk>

Recording Academy / GRAMMYs. (2021, 15. Mars). *Beyoncé Wins Best R&B Performance / 2021 GRAMMY Awards Show Acceptance Speech* [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=QG00h0OASmw>

reelblack. (2019, 5. oktober). *Curtis Mayfield: Darker Than Blue*. [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=ESEsC8mVLwo>

Zanuck, L. F. (Regissør). (2017). *Eric Clapton: A Life in 12 bars* [Dokumentarfilm]. USA: Showtime Documentary Films