

Hvem kaster terningen?

– En feltteoretisk studie av den norske populærmusikkritikken

Ole Hovind Guldvog

Masteroppgave i medievitenskap

Institutt for medier og kommunikasjon

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2010

Sammendrag

I denne oppgaven har jeg forsøkt å kartlegge dagens norske felt for populærmusikkritikk i et feltanalytisk perspektiv med utgangspunkt i teoriene til den franske sosiologen Pierre Bourdieu. I lys av dets historiske utvikling har jeg ønsket å kartlegge hva som kjennetegner dagens felt; dets system av likheter, forskjeller og motsetninger som relaterer anmelderne og deres anmeldelser til hverandre.

Gjennom kvalitative dybdeintervjuer med tolv profilerte musikk anmeldere, avdekker studien at dagens norske felt for populærmusikkritikk, hovedsakelig lever sitt liv innenfor (nett)aviser som Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG. Anmelderne som jobber i disse avisene har mange likhetstrekk med hensyn til bakgrunn, utdanning osv., og de jobber innenfor redaksjoner med relativ lik praksis i forhold til utvalg (av plater som skal anmeldes), format, tidsfrister, alder og kjønnsfordeling. Disse likhetene er med på å danne en egen logikk som gjør at anmelderne vurderer musikk ut fra egne musikkjournalistiske kriterier.

Men på tross av mange fellestrekk er det allikevel viktig for de ulike avisene og deres anmeldere å posisjonere seg i forhold til hverandre. Studien viser blant annet at de ulike avisene har forskjellige holdninger med hensyn til hvilke artister som bør få mest oppmerksomhet. Anmelderne viser seg også å danne forskjellige posisjoner med hensyn til hva som er bra og dårlig musikk, og hva som kjennetegner en god musikk anmeldelse. Disse forskjellene viser seg imidlertid å være mer knyttet til variabler som alder og kjønn, enn til hvilken avis de forskjellige musikk anmelderne jobber for.

Abstract

In this thesis I have sought to map the contemporary Norwegian field of criticism of popular music in a field analytical perspective based on the theories of the french sociologist Pierre Bourdieu. In light of the historical development I have desired to establish a map of the characteristics of the contemporary field, its system of similarities, differences and antagonisms, which relate the different critics and their reviews to each other.

Through in-depth interviews with twelve high profile music critics, the thesis reveals that the contemporary Norwegian field of criticism of popular music mainly exists within daily newspapers (also internet editions) such as Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen and VG: The critics who work for these newspapers, share many similarities when it comes to background, education etc. and they work in editorial environments with relatively similar practice regarding choice (of records to be reviewed), format of the text and deadlines and with quite similar variation when it comes to age and gender. These similarities contribute to the creation of a specific logic, which again makes the critics judge music according to specific criterias of music journalism.

However, despite the many similarities, it is still important to the different papers and their critics to position themselves in relation to each other. The study shows, among other things, that the different newspapers have different attitudes regarding which artists should get most attention. The critics also prove to form different positions regarding what is good and bad music and what characterizes a good review. These differences, however, turn out to be more closely related to variables like age and gender than to the newspaper in which the different music critics work.

Forord

Å skrive denne oppgaven har i all hovedsak vært en morsom og spennende opplevelse. Men det skal ikke stikkes under en stol at det også har vært mange utfordringer og mye arbeid. Å skrive masteroppgave om et tema jeg selv er lidenskapelig opptatt av har sine utfordringer. Ikke minst har det vært fristende å gå litt *vel* grundig til verks. ”Kill your darlings” – føler at jeg har stiftet bekjentskap med det uttrykket nå.

Valget av en såpass omfattende teoretisk tilnærming som Bourdieus feltteori, har også kostet en del krefter og frustrasjon. Samtidig har det å få denne relasjonelle feltanalytiske tankegangen inn under huden, vært utrolig tilfredsstillende og lærerikt.

Det er mange mennesker som har bidratt til å realisere denne oppgaven, og jeg vil gjerne få benytte anledningen til å takke disse.

Tusen takk til Tore Slaatta for veiledning, og for å ha gitt meg bedre forståelse av Bourdieu.

Takk til Eivind Løvaas og Øyvind Røsrud Gundersen for brainstorming og sparring på idéfronten.

Takk til Birgitte Mandelid for uvurderlig bakgrunnsinformasjon og testintervju.

Takk til Vita Melinauskaite for lån av opptaksutstyr.

Takk også til Anne Stuhaug for fantastisk korrektur og språklige innspill.

Jeg må selvfølgelig også få takke min kjære Ellen for analyserapport og for å ha holdt ut med en kjempenerd de siste par årene.

Sist men ikke minst må jeg få takke alle mine informanter. Svein Andersen, Cecilie Asker, Sven Ove Bakke, Silje Larsen Borgan, Rannveig Fakenberg-Arell, Sigrid Hvidsten, Morten Ståle Nilsen, Bernt Erik Pedersen, Geir Rakvaag, Helle Skjervold, Thomas Talseth og Peter Vollset. Takk for at dere tok dere tid til å stille til et såpass langt intervju, og for at dere var så meddelssomme. Flere av dere har også bidratt ytterligere på mail eller teleform i den videre skriveprosessen. Det var utrolig lærerikt å snakke med så mange reflekterte og imøtekommende folk. Dere gjorde denne datainnsamlingen til en lek.

Innhold:

| | |
|---|-----------|
| Innledning | 1 |
| Målsetting med oppgaven | 2 |
| Oppgavens oppbygning | 2 |
| 1. Teori | 4 |
| 1. 1 Hvilket perspektiv har Bourdieu å tilby? | 4 |
| 1. 2 Habitus | 5 |
| 1. 3 (Symbolsk) kapital | 6 |
| 1. 4 Sosial kapital | 7 |
| 1. 5 Symbolsk makt | 7 |
| 1. 6 Felt | 8 |
| 1. 7 Smak | 11 |
| 1. 8 Populærmusikkjournalistikken (rockjournalistikken) | 12 |
| 1. 9 En legitimerings- og kanoniseringsprosess | 13 |
| 1. 10 Rock som en ideologisk og subversiv kraft | 13 |
| 1. 11 En autonom kreativ enhet | 14 |
| 1. 12 Formasjonen av en rockkanon | 14 |
| 1. 13 En genuin estetikk | 16 |
| 2. Metode | 17 |
| 2. 1 Feltanalyse som metodisk rammeverk | 17 |
| 2. 2 En kvalitativ tilnærming | 18 |
| 2. 3 Om å tenke relasjonelt | 19 |
| 2. 4 Utvalg | 20 |
| 2. 5 Intervjuguide | 21 |
| 2. 6 Få tak i, og å intervju informanter | 22 |
| 2. 7 Analyse | 23 |
| 2. 8 Ethiske perspektiver | 24 |
| 2. 9 Tekstanalyse | 25 |
| 2. 10 Utvalg av anmeldelser | 26 |
| 2. 11 Fremgangsmåte | 26 |
| 2. 12 Refleksivitet | 27 |
| 3. Rockkritikkens opprinnelse og fremvekst | 28 |
| 3. 1 Fremveksten av feltet for rockkritikk | 28 |
| 3. 2 Kvinner i feltet | 36 |
| 3. 3 Den norske rockkritikken | 37 |
| 3. 4 Rockkritikken i Norge på 1960- og 1970-tallet | 37 |
| 3. 5 Den uavhengige rockpressen i Norge | 41 |
| 3. 6 Fra den uavhengige rockpressen til dagspressen | 45 |
| 4. Beskrivelse av feltet i dag | 46 |
| 4. 1 Institusjonalisering av populærmusikkfeltet | 46 |

| | |
|--|------------|
| 4. 2 Avgrensning av feltet for populærmusikkritikk | 46 |
| 4. 3 Musikkjournalist/musikkanmelder | 47 |
| 4. 4 Ny teknologi, ny hverdag | 47 |
| 4. 5 Oppbyggingen av musikkredaksjonene | 48 |
| 4. 6 Arbeidssituasjonen i musikkredaksjonene | 49 |
| 4. 7 Et mer ”dannet” felt | 49 |
| 4. 8 Et mer fragmentert felt | 50 |
| 4. 9 Kjønn- og aldersfordeling | 50 |
| 4. 10 Fire aviser, én gruppe | 51 |
| 4. 11 Journalistenes bakgrunn | 51 |
| 4. 12 Orientering | 52 |
| 4. 13 Profilerte musikkanmeldere i flere medier | 53 |
| 5. Praksis | 55 |
| 5. 1 Journalistene som skapere av musikkens ”metatekst” | 55 |
| 5. 2 Utvalg og arbeidsfordeling | 55 |
| 5. 3 Ekspertiseområder | 56 |
| 5. 4 Tidsramme | 58 |
| 5. 5 Tekstlige og journalistiske rammevilkår | 58 |
| 5. 6 Speiling | 61 |
| 5. 7 ”Først ute på den smale sti” versus ”aktuelle tabloidoppslag” | 61 |
| 6. Verdier i feltet | 66 |
| 6. 1 Verdien av musikk og det å skrive om musikk | 66 |
| 6. 2 Musikkanmeldelsens egenverdi som tekst | 67 |
| 6. 3 Verdikriterier i forhold til musikken | 71 |
| 6. 4 En egen stemme og en egen logikk | 75 |
| 6. 5 Engasjement som viktig kapital | 78 |
| 7. Motsetninger og konflikter i feltet | 80 |
| 7. 1 Kamp mellom generasjonene | 80 |
| 7. 2 Kjønndebatt | 84 |
| 7. 3 Konflikter og ambivalens i forhold til format og stil i dagspressen | 89 |
| 8. Tekstene | 93 |
| 8. 1 Forskjellige perspektiver i musikkanmeldelsene | 93 |
| 8. 2 Stillingstaken versus beskrivelse | 93 |
| 8. 3 En sosiologisk test | 94 |
| 8. 4 Pixie Lott | 95 |
| 9. Konklusjon | 102 |
| 9. 1 Om å finne posisjoner i det norske feltet for populærmusikkritikk | 103 |
| 9. 2 Kjønn- og aldersforskjeller | 105 |

| | |
|--|------------|
| 9. 3 Feltverdier | 106 |
| 9. 4 Forsøk på en sosiologisk test | 107 |
| 9. 5 En musikkjournalistisk logikk | 108 |
| 9. 6 Avsluttende kommentar og tanker om videre forskning | 110 |
| Referanser..... | 111 |
| Vedlegg | 114 |

Innledning

På slutten av 1960-tallet etablerte rockjournalistikk, eller populærmusikkjournalistikk (som jeg etter hvert skal kalle det), seg som et eget kulturproduksjonsfelt. Dette feltet ble blant annet institusjonalisert i amerikanske og britiske publikasjoner som Rolling Stone, Creem, Melody Maker og New Musical Express, for å nevne noen av de viktigste. Disse publikasjonene utviklet en egen form for journalistikk med egne trosforestillinger og kritiske standarder som verken hadde sin basis i musikkindustrien eller det akademiske musikkmiljøet. Feltet fostret etter hvert også flere profilerte skribenter. Robert Christgau, Lester Bangs og Nick Kent er alle aktører som gjorde karriere i dette feltet.

I Norge var Pop Nytt den første publikasjonen som forsøkte å ha en kritisk tilnærming til rock og populærmusikk. Og etter flere spredte forsøk konstituerte det seg på tampen av 1970-tallet også et eget felt for rockkritikk i Norge. Etableringen av uavhengige musikkaviser som Nye Takter, Puls og etter hvert Beat, innledet det mange har kalt ”gullalderen” i norsk rock- og populærmusikkritikk. Inspirert av den angloamerikanske musikkjournalistikken, utviklet etter hvert også den uavhengige rockpressen i Norge sine egne standarder for hva som var bra og dårlig musikk.

Som følge av dårlig økonomi, hard konkurranse og mer fragmenterte musikkmiljøer måtte flere av de uavhengige musikkpublikasjonene legge inn årene på slutten av 1990-tallet (Weisethaunet 2000:384, Bakke 2009:152). Mange av skribentene som var tilknyttet disse, gikk da over til dagspressen, og siden årtusensskiftet har norsk populærmusikkjournalistikk i hovedsak levd sitt liv innenfor aviser som Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG.

Situasjonen i dag er at rock og populærmusikk fremstår som en naturlig del av dagspressens kulturdekning, og mange av oss forholder oss til hva kritikerne i disse publikasjonene mener om en artist, en plate eller en konsert, enten det er for å få tips til nye innkjøp eller som referanse til egne smaksdommer, eller bare generell orientering om hva som skjer på musikkfronten. Det at populærmusikkjournalistikken har relativt stor spalteplass i de norske riksavisene, gir den automatisk en slags form for makt. I en undersøkelse jeg fikk gjort gjennom analysebyrået Respons (se vedlegg nr. 1 side 115), kommer det frem at av et landsrepresentativt utvalg på 1006 personer, leser 58 prosent musikkanmeldelser ofte eller av og til. Av disse sier 42 prosent at de leser musikkanmeldelser for å få tips til innkjøp av musikk. 33 prosent oppgir også at de leser musikkanmeldelser for å holde seg oppdatert. Om ikke annet så bekrefter disse tallene et visst maktpotensial hos musikkanmelderne, både i forhold til hvilken musikk som selger, og hvilke artister som får oppmerksomhet i norsk offentlighet.

Målsetting med oppgaven

I denne oppgaven vil jeg forsøke å kartlegge dagens norske felt for populærmusikkritikk i et feltanalytisk perspektiv med utgangspunkt i teoriene til den franske sosiologen Pierre Bourdieu. Utgangspunktet for å anvende et slikt perspektiv er en antakelse om at musikkritikk ikke skapes i et vakuum av medieinstitusjoner med en naturgitt posisjon som meningsprodusenter, men at dette skjer i konkrete sosiale situasjoner styrt av et sett av objektive sosiale relasjoner, og at disse relasjonene kan analyseres som et resultat av historiske kamper mellom ulike aktører innenfor et felt. Målsettingen med denne studien er derfor å forsøke å redegjøre for utviklingstrekk og egenskaper ved dette feltet i dag.

Oppgavens oppbygging

Mer spesifikt vil jeg først (i kapittel 1) forklare hva et feltanalytisk perspektiv er og redegjøre for ulike begreper som Bourdieu anvender i denne typen forskning. Deretter vil jeg i kapittel 2 gjennomgå forskjellige metodiske fordringer som er knyttet til dette, samt en del generelle metodiske vurderinger innenfor kvalitativ forskning.

I kapittel 3 vil jeg beskrive når dette feltet oppstår både internasjonalt og nasjonalt og samtidig forklare hva som historisk sett har kjennetegnet det. Som nevnt er en slik historisk forståelse av feltet viktig for å kunne påvise forandring i feltet. Deretter vil jeg, i kapittel 4, forsøke å gi en objektiv beskrivelse av dagens felt: de ulike musikkredaksjonenes oppbygging, feltets aktører og deres bakgrunn, inntredelseskravene i feltet, samt rammevilkårene som de ulike aktørene skaper sine anmeldelser innenfor. I kapittel 5 vil jeg gå over til å analysere hva som kjennetegner populærmusikkanmeldernes praksis. I Kapittel 6 vil jeg kartlegge ulike verdier i feltet og synliggjøre noe av det som fremstår som dets feltspesifikke kapital (feltets egenkapital). Disse feltverdiene vil også synliggjøre forskjellige verdikriterier som de ulike anmelderne legger til grunn for hva som er bra musikk og god musikkritikk. Men hva som er bra musikk og god musikkritikk er det også delte meninger om innad i feltet. Jeg vil derfor vie kapittel 6 til å kartlegge noen av de konfliktene og kampene som pågår i dagens felt.

Gjennom hele analysen (kapittel 4–8) vil jeg forsøke å synliggjøre ulike posisjoner som de ulike aktørene og deres respektive aviser inntar i feltet og hvilken kapital som er knyttet til disse. Samtidig vil fokuset hele tiden være å vise hvordan disse posisjonene står i et relasjonelt forhold til hverandre.

En målsetting for feltanalysen er å påvise det Bourdieu kaller homologier. I kapittel 8 vil jeg derfor forsøke å vise at det finnes en homologi, et sammenfall mellom de objektive posisjonene som de ulike aktørene inntar i feltet, og det de skriver i anmeldelsene sine.

1. Teori

Bourdieu er kanskje mest kjent for sine studier av forskjellige felt for kulturproduksjon, og for sine analyser av kulturell smak (Lindberg 2005:29). Begge disse perspektivene er aktuelle i denne studien av det norske feltet for populærmusikkritikk. Jeg vil her forklare hans begreper: **habitus, (symbolsk) kapital, symbolsk makt, felt og smak**. Disse nøkkelbegrepene vil fungere som teoretisk bakteppe, så vel som metodisk rammeverk i denne oppgaven.

Jeg vil mot slutten av teoretiskapitlet også komme inn på forskjellige teoretiske aspekter knyttet til populærmusikkjournalistikk (rockjournalistikk) som egen praksis og dens grunnleggende verdikriterier.

1. 1 Hvilket perspektiv har Bourdieu å tilby?

Teoretisk og idéhistorisk stiller Bourdieu seg i en slags mellomposisjon i forhold til på den ene siden strukturalisme og poststrukturalisme, og på den andre siden marxistisk teori og frankfurterskolen. Bourdieu kritiserer den førstnevnte for å behandle verk (en bok, et musikkstykke, et maleri osv.) som strukturerte strukturer uten strukturerende objekt, som om verket er skapt i et slags sosialt vakuum. Denne hermeneutikken, sier Bourdieu, viser ikke til de økonomiske eller sosiale betingelsene for produksjonen av verket eller til produsentene av det (Bourdieu 1996:114). Den andre retningen kritiserer han for kun å redusere analysen av et verk til dets kontekst. Et stykke på vei er Bourdieu enig i den marxistisk inspirerte forskningen som forsøker å sette kulturelle verk i sammenheng med forskjellige samfunnsklassers verdensoppfatning eller sosiale interesser. Men: å si at religion er ”opium for folket”, sier Bourdieu, opplyser ikke særlig om sosiale strukturs rolle i produksjon og persepsjon av et religiøst budskap (Bourdieu 1996:117). For Bourdieu er individuell handling og strukturell uavvennelighet falske motsetninger (Bourdieu & Wacquant 1996:23). Han forsøker å overkomme dette motsetningsforholdet og lanserer det som er blitt kalt ”strukturell konstruktivisme”.

I Bourdieus feltteoretiske perspektiv vil det for eksempel være en grunnantakelse at populærmusikkanmelderes oppfatning av en plate/konsert osv. ikke er vilkårlig eller rent subjektiv. Man antar i stedet at den kritiske praksis, eller ”musikkanmelderiet”, har en systematisk karakter som anmelderne etter all sannsynlighet ikke selv kan se, men som (felt)analysen kan avdekke¹. Bourdieu antar at det eksisterer en systematisk karakter i

¹ Eksemplene er opprinnelig hentet fra Sestofts analyse av det franske litteraturkritikkfeltet i 1978 (Prieur & Sestoft 2006:159).

sammenhengen mellom anmeldernes sosiale egenskaper (posisjon i det sosiale feltet, kapitalsammensetning osv.) og deres syn på en gitt plate/konsert, feltets normer og verdihierarkier (Sestoft 2006:159).

Jeg vil nå gå gjennom og forklare de ulike begrepene jeg vil anvende som analyseredskaper i denne studien.

1. 2 Habitus

Habitus er et sett med tillærte disposisjoner for å handle på bestemte måter. Disse disposisjonene er hovedsakelig ubevisste. De er inngrodd, inkorporert og kroppsliggjort. Disposisjoner skal i denne sammenheng forstås som noe som står til disposisjon. De kan benyttes, men trenger ikke nødvendigvis å bli benyttet. Det er et repertoar av ressurser og handlemåter som kan aktiveres og settes i spill på kreative måter i nye situasjoner (Priour 2006:39). Fordi det er et produkt som er formet av historien, er Habitus også et åpent system av disposisjoner kontinuerlig gjort til gjenstand for erfaringer. Dette systemet er derfor hele tiden påvirket av disse erfaringene på en måte som enten forsterker eller modifierer dets struktur (Bourdieu & Waquant 1992:133). Bourdieu sier:

“(habitus) is durable but not eternal! Having said this, I must immediately add that there is a probability, inscribed in the social destiny associated with definite social conditions, that experiences will conform habitus, because most people are statistically bound to encounter circumstances that tend to agree with those that originally fashioned their habitus” (Bourdieu & Waquant 1992:133).

Habitus har altså en varig karakter. Den preger og predisponerer oss for ulike valg av “livsbaner”, men den er ikke en skjebne vi ikke har noen form for kontroll over. Bourdieus poeng er at vi i stor grad og høyst ubevisst tenderer mot å følge den “skjebnen” som vår habitus predisponerer oss for. Barn av jurister og leger har for eksempel statistisk sett en stor sannsynlighet for selv å reprodusere de samme livsbanene som sine foreldre.

En av habitusbegrepets funksjoner er å redegjøre for den stilmessige enheten som forbinder en enkelt aktør eller en klasse av aktørers goder og virksomheter med hverandre. Habitusbegrepet kan altså anvendes som et redskap for å finne strukturelle fellestrekk blant aktører i en sosial gruppe. Det er et forenende og genererende prinsipp som lar indre og relasjonelle kjennetegn ved en posisjon komme til uttrykk i form av en enhetlig livsstil. Med enhetlig livsstil menes et enhetlig sett av valg av personer, goder og virksomheter (Bourdieu

1995:36). Men et viktig poeng er at markedsverdien til en bestemt habitus først blir fastsatt når den realiseres og eventuelt anerkjennes i et sosialt felt (Bourdieu 1984:110).

1. 3 (Symbolsk) kapital

For å forsøke å beskrive de øvre sosiale klassers fortrinn i det franske skolesystemet begynte Bourdieu og hans medarbeidere å utvikle kapitalbegrepet. Deres empiriske undersøkelser viste nemlig at kulturell dannelse sosiologisk sett fungerer på samme måte som økonomisk kapital gjør i pengeøkonomien (Esmark 2006:87). Det kan kanskje virke provoserende å bruke en så bastant økonomisk term på noe så opphøyet som kulturell dannelse, men det er nettopp dette som er poenget til Bourdieu. For ham er det viktig å bryte med den fortryllede oppfattelse av kultur og dannelse som noe som er hevet over det alminnelige sosiale livs verdslige stridigheter. Med kapitalbegrepet forsøker Bourdieu å anskueliggjøre hvordan også de ikke-materielle aspektene ved det sosiale liv, som kultur, smak og viten inngår i en form for husholdning hvor de akkumuleres, utveksles og på en helt reell måte virker i verden (Esmark 2006:88).

Rent metodisk åpner kapitalbegrepet for en systematisk og teoretisk sammenhengende beskrivelse av hvordan fordelingen av nedarvede og tilegnede kulturelle goder er med på å definere forholdet mellom forskjellige sosiale grupper og agenter, og samtidig begrense og regulere deres handlingsmuligheter på samme måte som fordelingen av tradisjonell økonomisk kapital gjør det. Utviklingen av kapitalbegrepet er derfor uløselig knyttet til Bourdieus søken etter de sosiale agentenes reproduksjonsstrategier, deres bestrebelser for å sikre og/eller styrke sine posisjoner i samfunnet (Esmark 2006:89).

Bourdieu's begrep om kulturell kapital kan deles inn i tre forskjellige tilstander: kroppsliggjort, institusjonalisert og objektivert (Esmark 2006:89). I kroppsliggjort tilstand finnes den som mentale og legemlige disposisjoner. Det er for eksempel snakk om måter å snakke, bevege og kle seg på. Det kan også være snakk om kunnskap, smak og tilbøyeligheter og/eller forskjellige evner til å skjelne mellom og å verdsette kulturelle uttrykk. Som vi skal se senere i oppgaven, er for eksempel "trendfølsomhet" en kroppsliggjort kapitalform som er ettertraktet i det norske feltet for populærmusikkritikk. Man kan godt si at dette er det samme systemet av oppfattelseskategorier og handlingsorienteringer som Bourdieu beskriver med begrepet habitus (Esmark 2006:89).

Kulturell kapital i kroppsliggjort tilstand kan imidlertid være labil og vanskelig å sammenligne rent objektivt fordi den kontinuerlig må manifesteres i konkret handling. Dette problemet kan i noen grad nøytraliseres gjennom den kulturelle kapitalens institusjonaliserte

tilstand. I institusjonalisert tilstand eksisterer kulturell kapital som for eksempel offisielt anerkjente akademiske grader, en god cv, profesjonstitler, adelstitler osv. En doktorgrad er for eksempel et statsgarantert bevis på kulturell kompetanse. Den objektiverte tilstanden har vi når den kulturelle kapitalen manifesteres ved materielle gjenstander som for eksempel bøker, plater, malerier, redskaper, monumenter osv. (Esmark 2006:91). Men det som skiller de ulike formene for kulturell kapital fra økonomisk kapital, er at den må anerkjennes symbolsk. Man kan derfor godt si at all kulturell kapital er symbolsk kapital. Samtidig må verdien av den kulturelle kapitalen til enhver tid erkjennes av noen som anerkjenner dens verdi (Esmark 2006:95).

1. 4 Sosial kapital

Ved siden av økonomisk og kulturell kapital opererer Bourdieu med en tredje grunnleggende form for kapital, nemlig sosial kapital. Med sosial kapital menes et nettverk av familie, venner, kolleger, studiekamerater og andre mer eller mindre formaliserte og varige forbindelser som en sosial aktør har adgang til og med utbytte kan mobilisere. Det handler også om den prestisje han eller hun nyter gjennom å tilhøre eller bli assosiert med en bestemt sosial gruppe enten det er snakk om familie, en bestemt profesjon, et politisk parti, eller lignende (Esmark 2006:92). Et annet viktig aspekt ved sosial kapital er at det også kan være en forutsetning for at en agent får realisert sin økonomiske og/eller kulturelle kapital (Esmark 2006:93).

1. 5 Symbolsk makt

Symbolsk makt er makt til å konstruere virkeligheten. Den bidrar i stor grad til å forme den umiddelbare mening om verden, og særlig den sosiale verden (Bourdieu 1996:44).

”Som et grunnleggende premiss for den koblingen Pierre Bourdieu gjør mellom symboler og makt ligger erkjennelsen av at alle former for symbolbruk og kulturelle praksisformer, det være seg frimodige ytringer, hevdelser av meninger i offentligheten, valg av uttrykksformer i mellommenneskelige relasjoner, klesdrakt, kroppsspråk, gester, væremåter, ja hele livsstiler, hvor også ulike former for mediebruk inngår, både skaper og reproducerer ”distinksjoner” i samfunnet” (Slaatta 2003:27).

Et grunnleggende aspekt ved medienes formidling av ytringer og symbolske systemer er at ytringer og symboler alltid ytres av *noen* (Slaatta 2003:28). For Bourdieu er all tale og symbolbruk handlinger som knyttes til en avsender. Talerens posisjon i et felt har derfor en effekt på det som sies. Denne effekten er symbolsk makt (Slaatta 2003:18). I et felteoretisk

perspektiv vil det være viktig å studere dette *noe* eller *noen* ut fra de posisjonene de har i samfunnet. I dette tilfellet vil målsettingen være å studere hvem som virker innenfor feltet for populærmusikkritikk og hvilke posisjoner de har. For det er først når vi forstår hvilke posisjoner de ulike aktører innehar og de relasjoner de står i til omverdenen, at vi kan si noe om hvorvidt utsagn eller symboler fungerer som legitimering og anerkjennelse av disse posisjonene.

”Alle handlinger og alle former for kulturell praksis og symbolbruk har et potensial som symboler som uttrykker og bekrefter de posisjonene det tales eller handles fra, og som gjør at de kan sees som en form for symbolsk makt eller kapital” (Slaatta 2003:28).

Avisredaksjonene de forskjellige kritikerne jobber innunder vil også ha en effekt på det som skrives. En god plateanmeldelse i Moss Avis har for eksempel ikke den samme betydningen som en god plateanmeldelse i Aftenposten. På en mer eller mindre bevisst måte tjener de enkelte mediens stil, form og innhold til å opprettholde mediets symbolske makt (Slaatta 2003:28).

1. 6 Felt

Aktører (agents) handler ikke i et vakuum, men i konkrete sosiale situasjoner, styrt av et sett av objektive sosiale relasjoner. For å kunne gjøre rede for disse relasjonene og sammenhengene, utviklet Bourdieu begrepet felt (Bourdieu 1993:6²).

Et felt kan defineres som et system av relasjoner mellom posisjoner. Et sosialt felt er ifølge Bourdieu et foranderlig område i samfunnet der mennesker og institusjoner kjemper om noe de har felles (Broady 1998:14). I mitt tilfelle, populærmusikkritikk-feltet, vil det kjempes om retten til å mene noe om kvaliteten på populærmusikk.

Nesten alle felter er strukturert ut fra motsetningen mellom en autonom pol, hvor feltets praksis rendyrkes etter sin egen logikk, og en heteronom pol, hvor dets praksis påvirkes av eksterne krefter (de rundt liggende felter) som økonomi, politikk, trender eller religion (Sestoft 2006:163). Det finnes felt for produksjon og felt for konsum, dominerende og dominerte felt. Kulturproduksjonsfeltet (som det musikkjournalistiske feltet ligger innunder) inneholder forskjellige typer kunstnere, musikere, regissører, produsenter, journalister, kritikere, redaktører, gallerister og professorer, samt et knippe institusjoner og selskaper som

² Johnson, introduksjon i Bourdieu 1993:6

anses som dominerende i sitt felt, og innenfor det såkalte maktfeltet³ (Lindberg et al. 2005:31).

Alle kulturelle felt struktureres gjennom grunnleggende motsetninger mellom estetikk og økonomi, litenskala-produksjon og storskala-produksjon. Langs den autonome polen søker produsentene anerkjennelse blant et publikum som stort sett består av kollegaer og kritikere (noe som ofte skaper kunstner/kritiker-allianser). Langs den motsatte, heteronome polen søker produsentene (økonomisk) suksess og anerkjennelse hos massepublikumet (Lindberg et al. 2005:30).

Langs den førstnevnte autonome polen vil det sekundært også foregå en kamp mellom det gamle og det unge, det etablerte synet (det ortodokse) og det heterodokse synet til den neste generasjon (Lindberg et al. 2005:30). Diskurser innad i feltet er nemlig strukturert som en diskusjon mellom ortodoksi og heterodoksi. Ved å studere hvordan nye generasjoner entrer feltet kan man derfor bedre forstå hva disse kampene består i (Slaatta 2002:103–104). Hvis bestemte forutsetninger er til stede, kan nye generasjoner som representerer andre kapitalsammensetninger, utfordre den dominante elitens posisjon. Utfordring og forandring av feltets hegemoni vil nesten alltid være representert ved feltets nykommere. De yngste aktørene besitter naturlig nok mindre feltspesifikk kapital enn de etablerte aktørene og har derfor også minst interesse av at feltets orden reproduseres i dets eksisterende form. For å vinne en distinkt posisjon i feltet må nykommerne også eksponere sin annerledeshet. De må skape et navn for seg selv ved å lansere nye måter å tenke og uttrykke seg på, som til en viss grad skiller seg fra etablerte oppfatninger og feltets doxa, det som av aktørene i feltet oppfattes som riktig eller etterstrebellesverdige (Bourdieu 1993:57–58).

”The fact remains that every new position, in asserting itself as such, determines a displacement of the whole structure and that, by logic of action and reaction, it leads to all sorts of changes in the position-takings of the occupants of the other positions” (Bourdieu 1993:58).

Av dette følger det også at: jo mer nykommernes disposisjoner og stillingstaken kontrasterer ledende oppfatninger i feltet, jo mer er de avhengig av eksterne forandringer. Disse forandringene kan for eksempel være politiske, økonomiske, eller andre omveltninger i omkringliggende felt (Bourdieu 1993:57).

Men som nevnt kan ikke en aktør entre et felt på helt andre premisser enn det feltets doxa åpner for. Man kan velge å spille på lag med de ledende (ortodokse) oppfatningene i

³ Maktfeltet er det nærmeste Bourdieu kommer et begrep om samfunnet (Slaatta 2003:32)

feltet, eller motarbeide disse (innta en heterodoks posisjon). Poenget er at man som deltaker i et felt må forholde seg til feltets ”regler”, eller det Bourdieu kaller ”rommet av muligheter”. Sagt på en annen måte: hvis man ønsker å hevde seg i fotball, kan man gjøre dette på forskjellige måter, men man kan ikke velge å bruke reglene fra håndball på fotballbanen. For å vinne en posisjon i feltet må en aktør også anerkjennes av allerede etablerte aktører i feltet. Jo høyere grad av innlemmelse de som anerkjenner en ny aktør har, jo sterkere blir posisjonen til den nye aktøren (Bourdieu 1993:60).

Ifølge Bourdieu er feltets doxa også nært knyttet til at ethvert felt også har sin egen illusio. Bourdieu anvender begrepet illusio for å beskrive interessen og engasjementet den enkelte aktør investerer i feltets spill. Å tilslutte seg feltets illusio er å tilslutte seg spillet som sådan, og akseptere den grunnleggende forutsetningen at spillet er verdt å spille, og tas på alvor. Uten en interesse, som rykker spillerne ut av likegyldigheten, vil det ikke eksistere noe spill eller felt (Gustafson 1998:374). Aktørene som engasjerer seg i et felt, vil i stor grad også ta del i feltets doxa, eller feltets egne trosforestillinger (Broady 1998:19). Samtidig er disse investeringene og interessene også resultatet av feltets kamper. Interesser fungerer altså både som kampens innsats og dens resultat (Schultz 2006:196).

”Rommet av muligheter er det som avgjør at produsentene i en epoke kan situeres og dateres i forhold til den direkte determineringen som ligger i de økonomiske og sosiale betingelsene, samtidig som de er relativt autonome i forhold til den” (Bourdieu 1996:112).

Ved å kartlegge de strukturelle rammevilkårene i et felt, samtidig med at man fanger opp aktørenes stillingstaken i forhold til disse, vil det altså ifølge Bourdieu være mulig å se hvordan et felt forandrer seg over tid.

Det som blir produsert i et kulturelt felt, er ikke bare artefakter (som for eksempel musikk anmeldelser). Det er også forskjellige sjangre, skoler og standarder. Et felt konstituerer seg selv langsomt ved gradvis spesialisering, til det har oppnådd en viss grad av autonomi. Dette innebærer vanligvis at man har etablert posisjoner og en form for ”presteskap” som er i besittelse av nok kulturell kapital og autoritet til å sette en standard knyttet til hva som skal være etterstrebart i feltet (feltets doxa) og hva dets hoveddiskurs skal være. Dette må det igjen være en bred enighet om. Man må også ha blitt enige om reglene, eller om prosedyren for kampene aktørene imellom. Kriteriene for adgang til feltet skal det også være en viss enighet om (Lindberg et al. 2005:30-31).

Alle autonome felt har sine egne spesifikke kapitalformer, og feltbegrepet kan fungere som et redskap for å studere hvordan kapitalen innenfor et gitt felt er fordelt (Broady 1998:14). Strategien for en slik empirisk studie kaller Bourdieu *feltanalyse* (Slaatta 2003:19). Feltbegrepet er et analyseverktøy som har som sin hovedfunksjon å muliggjøre en vitenskapelig konstruksjon av sosiale objekter (Bourdieu 2005:30). Det er et verktøy som på lik linje med kapital og habitus er designet for empiriske studier som kan avspeiles innenfor en mer omfattende teori. Det må derfor tilpasses de enkelte forskningsobjektene og utvikles teoretisk gjennom slike studier (Lindberg 2005:31–32).

1. 7 Smak

Hva vi kler oss i, hvilke holdninger vi har, og hvilken musikk vi lytter til, oppleves for det meste som individuelle og personlige valg for den enkelte av oss. I sitt hovedverk *Distinksjonen* viser Bourdieu oss at dette i stor grad er en ren illusjon. Hvilke kulturelle smakspreferanser vi har er nemlig uløselig knyttet til vår sosiale bakgrunn (Prieur 2006:115). Smak er et nøkkelbegrep for å kunne analysere strukturen i ethvert kulturelt felt. Det er i siste instans smak agentene i et kulturelt felt kjemper om, selv om de ikke alltid er seg dette bevisst. Samtidig er det som forener de samme agentene, troen⁴ på at slike ”smakskriger” er viktige (Lindberg 2005:32).

Bourdieu analyserer smak fra et rent sosialt distinksjonsperspektiv. Dette gjør han fordi han mener at smak er miskjent som en ”naturlig” egenskap⁵. Bourdieus argument er at:

”Smak klassifiserer, og smak klassifiserer den som klassifiserer: subjekter skiller seg fra hverandre ved hvordan de skiller mellom det vakre og det stygge, det utsøkte og det alminnelige eller det vulgære – og gjennom disse skillene uttrykkes eller avsløres den posisjonen subjektene selv har innen objektive klassifiseringer” (Bourdieu 1995:52).

Bourdieus studier av det franske samfunnet skiller mellom tre grunnleggende smaksdannelser: legitim, konvensjonell (middlebrow) og populær smak (Lindberg 2005:33). Den første er karakterisert med preferanse til klassiske verker og de mest legitime kunststartene som fortsatt befinner seg i legitimeringsprosessen. Den legitime smaken øker med utdanningsnivå og står høyest i de fraksjonene av den dominerende klassen som er rikest på utdanningsmessig kapital. Den konvensjonelle smaken (middlebrow taste) sammenfatter de mindre verkene av

⁴ Denne ”troen” er det Bourdieu beskriver med begrepet *illusio*.

⁵ Dette perspektivet kommer tydelig til uttrykk i undertittelen til hans mye omtalte verk *Distinksjonen*: ”En sosiologisk kritikk av dømmekraften”. Det er snakk om et oppgjør med smak som noe ”naturgitt”.

”de store kunstartene”. Det gjelder de verkene som er ”organized to give the impression of bringing legitimate culture within the reach of all” (Bourdieu 1984:323). Til slutt har vi den populære smaken som kjennetegnes ved at den kun hengir seg til sanselig tilfredsstillelse og relaterer seg negativt til utdanningsmessig kapital (Lindberg 2005:33).

Det har forekommet en rekke innvendinger til Bourdieus ovennevnte tredeling av kulturell smak. Spesielt har denne kritikken vært reist knyttet til studiet av populærkultur som jo nettopp har mye av sitt opphav i den konvensjonelle og populære smaken. Jeg mener likevel at Bourdieus teorier om smak som noe som er kulturelt betinget, er et fruktbart perspektiv. Om de forskjellige smakspreferansene passer inn i Bourdieus skjema som bygger på samfunnsinndelingen i Frankrike på slutten av 1960-tallet, er i denne sammenheng ikke viktig. Det viktige er Bourdieus forståelse av at forskjellige sosiale grupper har tilhørende preferanser når det gjelder kulturelt forbruk.

1. 8 Populærmusikkjournalistikken (rockjournalistikken)

Populærmusikk eksisterer aldri kun i ”seg selv”. Så godt som hver eneste kontekst man opplever musikk, om det er på en konsert, på TV eller på nettet, er formet av språk. Enten det dreier seg om å gi bakgrunnsinformasjon eller om å overbevise en potensiell forbruker om å kjøpe et gitt musikkprodukt, kan dette språket forberede publikum på den musikalske opplevelsen. Dette ”formende språket” kan komme fra forskjellige steder både innenfor og utenfor feltet for musikkproduksjon (musikkindustrien), og er med på å danne feltets ”metatekst”. En av de viktigste bidragsyterne til denne ”metateksten” er musikkjournalistene (Laing 2006:333). Men musikkjournalistenes tekster blir ikke skapt i et vakuum. De blir produsert innefor en sosial struktur.

I sin artikkel *Fragments of a Sociology of Rock Criticism* forsøker musikk- og filmsosiologen Simon Frith å kartlegge noen av de ulike egenskapene (kapitalene) blant forskjellige typer kulturkritikere. Her påviser han for eksempel klare sosiologiske forskjeller mellom kritikere som anmelder pop og rock, og kritikere som anmelder klassisk musikk. Frith finner blant annet at klassisk-musikkkritikeres og kunstkritikeres autoritet er basert på de samme kvalifikasjonene som klassisk musikk- og kunstverdenen selv. Deres jobb er å gjøre denne verdenen forståelig for allmennheten. Deres utdanning og bakgrunn har fellestrekk med utøvernes⁶, ikke publikums (Frith 2002:236).

⁶ Norske klassisk-musikkritikere som for eksempel Ståle Wikshåland i Dagbladet og Idar Karevoll i Aftenposten, har begge konservatorieutdannelse. De har begge også undervist i musikk på høgskole- og universitetsnivå.

Rockkritikerne derimot, baserer sin autoritet blant annet på sin kunnskap om det publikumet de henvender seg til. Kritikerens jobb er å si noe om hvordan musikken ”fungerer” for et gitt publikum, på bakgrunn av publikumets egne behov og verdier. Rockkritikeren (populærmusikkritikeren) taler til et spesifikt publikum. Resultatet for en utenforstående vil være meningsløst uten den nødvendige populærmusikalske kompetanse (Frith 1998:68) eller såkalt subkulturell kapital. Frith mener altså at det eksisterer klare strukturelle forskjeller mellom de ulike kulturkritikerne med hensyn til utdanning, erfaring og kunnskap. Samtidig peker han på klare fellestrekk mellom aktørene innenfor hvert enkelt spesialområde, noe som igjen bygger på Bourdieus teorier om habitus (livsbaner), kapital og reproduksjon. Tanken om at det finnes strukturelle fellestrekk blant aktørene i feltet for populærmusikkritikk (rockkritikk), er med på å danne et viktig grunnlag for denne studien av (populærmusikk)anmelderne i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG.

1. 9 En legitimerings- og kanoniseringsprosess

Det å vinne kulturell legitimitet er en prosess. Dette skjer med utgangspunkt i at aktører med en viss innflytelse har muligheten til å innlemme visse ”lavere” (dominerte) kunstformer i den seriøse kunstdebatten. Denne evalueringen innebærer anerkjennelse av disse kunstformenes særegenhet. På denne måten kan ”lavere” kunstformer som populærmusikk generelt, og rock spesielt, oppnå legitim status samtidig som de beholder sin distinkte karakter og subkulturelle troverdighet (Lindberg et al. 2005:42).

Motti Regev fremsetter fire påstander som har vært sentrale i å legitimere rock og populærmusikk generelt fra midten av 1960-tallet. Disse fire er at 1) rocken er subversiv og blir 2) skapt av autonome skapende subjekter som 3) muliggjør kanonisering, og som 4) er i besittelse av sine egne uttrykksmåter (Regev 1994:91–95).

1. 10 Rock som en ideologisk og subversiv kraft

I motsetning til andre former for populærmusikk har rocken blitt ansett som en musikkform som har vokst ut av samfunnets ”grasrot”⁷. Det er en urban musikkform, og ulike former for rock har gjerne blitt omtalt som ”the sound of the city”.

Men rock har også blitt presentert og forstått som en musikkform som uttrykker og reflekterer følelsene og holdningene til en bestemt gruppe og generasjon mennesker. Dette er

⁷ Det samme kan sies om hip hop som i stor grad deler de samme ideologiske verdikriteriene. En av de legendariske sorte hip hop-anmelderne i USA, Nelson George, omtaler for eksempel seg selv som rockkritiker (George 2007:4).

hovedsakelig medlemmer av den vestlige etterkrigs generasjonen som har vokst opp i en viss velstand. Samtidig har denne generasjonen hatt sin oppvekst under den kalde krigens atomtrusler og i en fremmedgjørende urban økologi. I sin kjerne har ulike former for rock uttrykt denne gruppens motstand og avvisning av disse eksistensforholdene, til alt som er ren rutine, forventet, pålagt og konformt. Lydlig sett uttrykker rock sinne, fremmedgjøring, lovløshet, angst og redsel. Men som en respons på kjedsomheten som kommer som følge av velstand og usikkerhet for den sosiale og politiske situasjonen, har rock samtidig også vært et uttrykk for øyeblikksnyttelse, kjærlighet, sex, dans, konsum og eskapisme, en rømningsvei fra kjedsomhet og angst. Denne siden av rocken, rockens ”pop-side”, representerer dyrkingen av ren og skjær moro og nytelse. Samtidig representerer den avvisningen og ikke minst befrielse fra arbeidskrav og begrensninger (Regev 1994:91).

1. 11 En autonom kreativ enhet

Påstanden om at rock er en meningsfull og seriøs form for populærmusikk har blitt understøttet i overensstemmelse med tradisjonelle forestillinger om kunst og måten kunstverdenen tilskriver betydning (verdi) til en kreativ kilde (kunstneren) og en kunstnerisk enhet. I motsetning til det tidlige 1900-tallets syn på komponister, tekstforfattere, arrangører og sangere som håndverkere, forstås musikkprodusentene innenfor rocken som autonome og kreative kunstnere. Rockens meningsprodusenter, som musikkjournalistene er en viktig del av, har utpekt bandet og den individuelle artisten som kreative enheter som på tross av sin kommersielle kontekst er engasjert i å skape musikk som uttrykker en ”indre sannhet” (inner truth) (Regev 1994:92). Simon Frith og Howard Horne har også dokumentert hvilken rolle de britiske kunstskolene har spilt gjennom å være yngleplass for diverse toneangivende band og rockemusikere på 1960-tallet, og ikke minst hvordan disse skolene har vært med på å forme disse utøvernes selvbilde som kunstnere (Frith & Horne 1987:23–25). Det å utpeke en kunstnerisk og kreativ enhet gav samtidig rockens meningsprodusenter en kjerne av produsenter og verk (plater) som muliggjorde konstruksjonen av en populærmusikkhistorie (Regev 1994:92).

1. 12 Formasjonen av en rockkanon

Når en kjerne av autonome skapende subjekter som The Beatles, Bob Dylan, Rolling Stones med flere, var konstruert, ble det mulig å konstruere historiske fortellinger som fremhever historiske retninger, og omveltninger. En slik prosess krever kontinuerlig evaluering og ender opp med formasjonen av en kanon. Gjennom å publisere populærmusikkhistoriske bøker,

artistbiografier osv. og ved å fremheve visse plater som populærmusikalske mesterverk, kunne aktører innenfor rockjournalistikken (den autonome uavhengige populærmusikkritikken som formes mot slutten av 1960-tallet) stå i bresjen for denne kanoniseringen⁸. Det er her vi kan begynne å snakke om rockkritikk (det jeg senere også skal kalle populærmusikkritikk) som et eget felt. Disse toneangivende rockjournalistene kunne innta den dominante posisjonen som meningsprodusenter i diskursen om rock og populærmusikk fra slutten av 1960-tallet (Regev 1994:90). Verdiproduksjonen av rock, og etter hvert også andre former for populærmusikk, har historisk sett bestått i å kunne distingvere mellom autentisk rock og dens imitasjon (Regev 1994:89). Et begrep man ikke kommer utenom når man ønsker å beskrive kvalitetskriterier og verdinormer innenfor rock og populærmusikk generelt, er *autentisitet*. Opp gjennom populærmusikkhistorien har dette begrepet blitt fylt med forskjellig innhold. Termen autentisk betegner generelt den musikken, musikerne/artistene og musikalske opplevelsene som blir ansett for å være direkte, ærlige, og som ikke har latt seg bestikke av kommersialisering, trender, uoriginalitet, mangel på inspirasjon osv. Det er en term som er knyttet til musikk som fordrer genuine følelser, original kreativitet, og/eller en organisk følelse av felleskap. Man kan godt si at autentisitetsbegrepet tilfører en etisk dimensjon til estetisk opplevelse. Autentisitet har sitt opphav i to komplementære men distinkte historiske epoker, nemlig romantikken og modernismen. Begge har vært avgjørende kilder til kritikk av massesamfunnet, og har på hver sin måte hatt stor innflytelse på rockekulturen (Lindberg et al. 2005:44). Keir Keightley sier at: “Authenticity can be thought of as the compass that orients rock culture in its navigation of the mainstream” (Keightley 2001:132). Romantikkens ideal er preget av en organisk og i stor grad tradisjonsbundet forhold mellom artisten, de materielle kunstneriske rammevilkårene, og publikum. Modernismen på sin side vektlegger sjokkeffekter og radikal eksperimentering på bakgrunn av en holdning om at forholdet mellom artistisk og materiell betydning er, på samme måte som maktstrukturer ellers i samfunnet, vilkårlige størrelser. Her synliggjøres også en forskjell i synet på forholdet til historien. Mens det romantiske autentisitetssynet peker bakover til den før-industrielle tid, peker det modernistiske idealet fremover og på situasjonen her og nå (Keightley 2001:136). Autentisitetskriteriene innenfor rock og populærmusikk har, som vi skal se, vært oppe til reevaluering en rekke ganger siden 1960-

⁸ Denne prosessen ser vi i fortsatt virksomhet når de forskjellige aviser, magasiner, nettsteder osv. lager sine ”best of”- lister over plater som har kommet ut gjennom året. De norske dagsavisene som er objekt for denne studien, gjør for eksempel hvert år en vurdering av hva som har vært årets beste plater.

tallet, men er fortsatt gjeldende på forskjellige måter innenfor ulike segmenter av populærmusikken.

1. 13 En genuin estetikk

Innlemmelsen av visse album som ”mesterverk” og den generelle evalueringen av plater, involverer det å peke på komponenter i innspillingen som bærere av musikkens mening og dens utøveres engasjement i den. Disse komponentene er derfor strukturert som de genuine estetiske elementene som rockartister skaper sin kunst med. Elektrisk lyd, bruk av studio, stemme, tekst og stilmessig eklektisisme⁹ er fire typiske og fremtredende komponenter. En plates innlemmelse blant rockens mesterverk refererer derfor til vellykket og autentisk bruk av disse redskapene/virkemidlene som skaper musikkens ”kvalitet”. Gjennom å referere til disse komponentene for å fastsette musikkens verdi har den meningsproduserende diskursen om rock underforstått konstruert egne estetiske vilkår for å fastsette kunstnerisk verdi (Regev 1994:95).

⁹ Eklektisisme: filosofisk anskuelse som fra de forskjellige systemer velger ut de delene som synes tiltalende, uten å bry seg om hvorvidt de innbyrdes stemmer overens.

2. Metode

2. 1 Feltanalyse som metodisk rammeverk

Bourdieu's epistemologi inneholder fire konkrete fordringer: fordringen om å bryte med det prekonstruerte (den primære erfaring av den sosiale verden og det som fremstår som en naturgitt orden), fordringen om å konstruere forskningsobjektet, fordringen om å tenke relasjonelt og fordringen om refleksivitet (Prieur 2006:216). Disse punktene skal ikke forstås som en statisk ramme for anvendelse av Bourdieus perspektiver og begrepsapparat, men som en metodisk rettesnor for å oppnå et best mulig resultat.

I studiet av populærmusikkanmelderne i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG vil det i første omgang være viktig å bryte med tanken om at populærmusikk har en naturgitt plass i dagens riksaviser, og at anmelderne med sin musikksmak og sine kvalitetskriterier er naturlig selvsikre til den jobben de har. Ifølge Bourdieu er den sosiale verden sosialt og historisk konstruert. De objektive strukturene i dagens populærmusikkritikkfelt er sånn sett konstruert, de er et resultat av sosiale kamper. Dette betyr ikke på noen måte at jeg i denne studien er ”ute etter”, eller ønsker å undergrave norske populærmusikkanmelderes autoritet. Bourdieus poeng er at man må løsrive seg fra den historiserte naturlighet som ulike samfunnsposisjoner kan fremstå med.

Bruken av en feltteoretisk innfallsvinkel legger metodologiske føringer. Noe av det som kjennetegner Bourdieus feltanalytiske perspektiv, er den nære koblingen mellom teori og metode. For Bourdieu er det kunstig å skille mellom teori og praksis. Teorien bør være med fra begynnelse til slutt i forskningsprosessen, til gjengjeld har den ingen mening uten praktisk forskning (Prieur 2006:212–213).

“The task is that of constructing the space of positions and the space of position-takings in which they are expressed” (Bourdieu 1993:30).

Man må, som sitatet ovenfor antyder, forsøke å konstruere objektet man skal studere. Objektet jeg ønsker å konstruere, er det sosiale rommet som norske populærmusikkjournalister i dagspressen virker innenfor. Og jeg vil forsøke å gjøre dette på bakgrunn av deres ulike stillingstaken til hva som er bra og dårlig musikk, hva som er god musikkjournalistikk og rammevilkårene de arbeider innenfor. I denne sammenheng er det viktig å fjerne seg fra sine egne oppfattelseskategorier om hva dette rommet er og hvordan det virker. Det har med andre ord vært viktig å forsøke å bryte med mine egne oppfattelseskategorier knyttet til musikalske kvalitetskriterier osv.. Det ideelle er, ifølge Bourdieu, å begynne med teoretiske spørsmål som

er reflektert i forhold til den eksisterende viten om feltet og dermed har gitt mulighet for brudd med de prekonstruerte oppfattelser av det (Prieur 2006:221). Jeg gikk derfor først i gang med å lese det meste av det som var skrevet om dette feltet fra før, for på den måten å få et bedre innblikk i hva som historisk sett har vært ulike holdninger og problemstillinger i feltet. Dette skulle gjøre meg bedre rustet til å stille adekvate spørsmål til dagens felt. De historiske forkunnskapene skulle vise seg å være verdifulle i den senere intervjusituasjonen fordi det var tydelig at respondentene kjente seg selv og sine omgivelser igjen i mange av spørsmålsformuleringene.

Jeg mener det også vil være viktig å bringe dette historiske bakteppet inn i denne oppgaven, og har derfor viet kapittel 3 til en historisk fremstilling av feltet for rockkritikk (populærmusikkritikk) både internasjonalt og i Norge. Denne fremstillingen har jeg hovedsakelig skrevet på bakgrunn av allerede eksisterende kilder. I kapittel 4 forsøker jeg å gi en objektiv beskrivelse av dagens norske felt for populærmusikkritikk med hensyn til struktureringen av de ulike musikkredaksjonene, arbeidsvilkår, alders- og kjønnsfordeling samt de ulike musikkanmeldernes bakgrunn. Det er her, i kapittel 4 at analysen av dagens felt begynner. Datamaterialet i kapitlene 4–8 (analysedelen av oppgaven), er fremskaffet gjennom kvalitative dybdeintervjuer.

2. 2 En kvalitativ tilnærming

Som nevnt fremkommer det i Simon Friths artikkel *Fragments of a Sociology of Rock Criticism* at de forskjellige sjangrene for kulturkritikk utøves av ulike sosiale grupper. Men at det innenfor hver enkelt kulturkritikksjanger er store likheter med hensyn til bakgrunn og utdanning. På bakgrunn av dette dannet jeg meg en hypotese om at også det norske feltet for populærmusikkritikk er befolket av en gruppe mennesker med visse strukturelle likhetstrekk. Men hva disse består i, visste jeg i utgangspunktet svært lite om. Som nevnt har det vært forsket lite på dette feltet i Norge, og det lille som har vært gjort, er begrenset og relativt gammelt. Karin Widerberg sier at: ”Kvalitet handler om karakteren eller egenskapene hos noe (...)” (Widerberg 2001:15). Og det er nettopp noe av dette denne studien forsøker å kartlegge. Det handler om å forsøke å kartlegge musikkanmeldernes egenskaper, og om å fange opp hva som karakteriserer dagens felt.

”Kvalitative tilnærminger egner seg for forskning som søker å gå i dybden innenfor et avgrenset område. Det kan i slike tilnærminger være et mål å få innsikt i sosiale fenomener ved å se dem gjennom informantenes egne øyne, basert på deres livssituasjon” (Thagaard 2003:11).

Det er ingen andre enn musikkannemelderne selv som kan redegjøre for sine egne musikk- og skrivepreferanser, holdninger til kolleger og arbeidsplass osv.. Det er på bakgrunn av dette jeg mener at en kvalitativ tilnærming er mest formålstjenlig.

Widerberg snakker om at kvalitativ metode, litt for ofte innenfor samfunnsvitenskapelige fag, er synonymt med intervju, og at man ofte ikke tar seg tid til å vurdere hvorvidt denne metoden er mest formålstjenelig for å finne ut det man ønsker (Widerberg 2006:57). Hvorfor ikke anvende andre kvalitative metoder som for eksempel observasjon eller fokusgruppe? Som jeg skal komme tilbake til nedenfor, foretok jeg en forstudie, en kartlegging av de ulike musikkredaksjonene, før jeg gikk i gang med den virkelige datainnsamlingen. Dette ble gjort per telefon med de musikkansvarlige i de forskjellige avisene. I disse samtalene kom det tydelig frem at det ikke er noen særlig felles gruppementalitet i arbeidshverdagen til musikkannemelderne. Det var for eksempel kun anmelderne i Aftenposten som oppga å ha noen form for fellesmøte. Det var derfor liten sannsynlighet for at det ville være særlig fruktbart å observere noen form for gruppedynamikk inne i den enkelte redaksjon. Dessuten er musikkannemeldelser noe som er veldig individuelt. Hver enkelt anmelder skriver med sin egen byline, og det kom tydelig frem i telefonkartleggingen at den enkelte anmelder gjør sin egen ”greie” og produserer sitt eget produkt. På bakgrunn av dette falt jeg ned på at dybdeintervju med den enkelte anmelder ville gi det beste datamaterialet.

2. 3 Om å tenke relasjonelt

”Virkeligheten er relasjonell” (Bourdieu 1995:31)

Den neste, og kanskje viktigste utfordringen, var å konstruere spørsmål som kunne få frem de relasjonelle forholdene i feltet. Det dreier seg om å tenke komparativt, om å trekke sammenligninger og om å interessere seg for relasjonen mellom de tingene som sammenlignes. Hvis man for eksempel vil analysere et felt, sier Bourdieu, gjør man dette ved å studere et felts viktigste individer. Fordi de nødvendige og tilgjengelige data er knyttet til individer, består konstruksjonsprosessen i å finne de egenskapene ved de agerende som er virksomme i feltet. Man konstruerer individene i den betydning at man definerer dem ved en rekke egenskaper. Disse egenskapene kan i utgangspunktet være alt mulig og må tilpasses hvert enkelt forskningsobjekt. (Prieur 2006:223).

2. 4 Utvalg

Som nevnt kontaktet jeg innledningsvis musikkansvarlig i de enkelte redaksjonene. Gjennom denne kontakten fikk jeg oversikt over hvor mange skribenter som leverte anmeldelser jevnlig til de enkelte redaksjonene, hvem og hvor mange som var fast ansatt, samt hvilke anmeldere som jobbet frilans. På denne måten fikk jeg også oversikt over kjønns- og aldersinndelingen i de enkelte redaksjonene. Jeg fikk også kartlagt hvilke spesialfelt (sjangerområder) de enkelte anmelderne hadde ansvaret for (dette behandles i kapittel 4). Denne kartleggingen ble hovedsakelig gjort i april 2009, i en tid hvor mange aviser og mediebedrifter foretok grep som følge av finanskrisen. Jeg benyttet derfor også anledningen til å spørre om hvilke følger denne finansuroen hadde fått, eller kunne se ut til å få, for de forskjellige avisenes prioriteringer av populærmusikk anmeldelser.

Gjennom disse samtalene opplevde jeg stor åpenhet fra alle de musikkansvarlige, og fikk gode og utfyllende svar på alt jeg lurte på. Jeg fikk også den kontaktinformasjonen jeg trengte for å komme i kontakt med kollegene deres. Informasjonen som fremkom i disse samtalene, ga et godt grunnlag for utvalget jeg skulle gjøre. Med utgangspunkt i Bourdieus feltteori (tanken om å finne ulike posisjoner) forsøkte jeg å gjøre et utvalg med størst mulig spennvidde i forhold til kjønn og alder, men også med henblikk på de ulike spesialområdene de forskjellige musikkjournalistene har.

I samarbeid med veilederen min landet jeg på å gjøre et utvalg med tre representanter fra hver avis. Musikkansvarlig i hver av avisene ble tatt med fordi denne stillingen utgjør en viktig strukturell posisjon med hensyn til utvalg av plater, hvilken journalist som blir satt til å anmelde hva, kontakt med den enkelte avisledelse osv.. Dette antallet utgjorde cirka halvparten av alle musikkjournalister som leverer anmeldelser til musikkredaksjonene i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG. Med bakgrunn i de historiske opplysningene om feltet ble det tydelig at kvinneandelen har vært økende de siste årene, og det var dette som fremstod som den mest iøynefallende endringen i feltet. Jeg valgte derfor å legge større vekt på å få kvinnelige anmeldere med i utvalget enn på bredde i sjangerkunnskap. Dette har dessverre gjort at utvalget mangler en spesialist på metal-sjangeren, og man kan kanskje innvende at dette er en svakhet i studien. Men når det er sagt, så kommer mange av de vesentligste aspektene denne sjangeren har bidratt med i feltet, godt til uttrykk gjennom andre journalister som kjenner metal-sjangeren godt.

Fokuset på å få de nye kvinnelige musikkjournalistene med i utvalget gikk også noe på bekostning av aldersspredningen i utvalget. Det er ingen anmeldere i aldersgruppen 40–50 år med i utvalget, men to av informantene er over 50 år. Dette har å gjøre med at ingen av

kvinnene i feltet er over 40 år, og at alle de musikkansvarlige i de forskjellige avisene er mellom 30 og 40 år. Det var samtidig et poeng å få med et visst antall frilansere i utvalget, men heller ingen av disse er i aldersgruppen 40 til 50 år.

Jeg mener likevel at det er et representativt utvalg i forhold til strukturelle aspekter som eldre/ynge, kvinne/mann, frilans/fast ansatt. Og selv om det mangler en metal-spesialist, dekker dette utvalget de aller fleste sjangrene som dette feltet beskjeftiger seg med.

Utvalget ble til slutt bestående av:

Aftenposten: Cecilie Asker (32 år, musikkansvarlig), Helle Skjervold (23 år) og Svein Andersen (55 år).

Dagbladet: Sven Ove Bakke (34 år, musikkansvarlig), Sigrid Hvidsten (31 år, redaktør i Dagbladet Fredag) og Peter Vollset (24 år, frilans musikanmelder).

Dagsavisen: Bernt Erik Pedersen (39 år, musikkansvarlig), Geir Rakvaag (52 år) og Rannveig Falkenberg Arell (27 år, frilans musikkannmelder).

VG: Thomas Talseth (34 år, musikkansvarlig), Morten Ståle Nilsen (38 år, frilans musikkannmelder) og Silje Larsen Borgan (23 år, frilans musikkannmelder).

2. 5 Intervjuguide

Målsettingen med denne studien har vært å kartlegge ulike posisjoner med tilhørende verdikriterier i det norske feltet for populærmusikkritikk. Spørsmålene til informantene har jeg derfor stilt på en sånn måte at den enkelte anmelder med egne ord skulle få uttrykke sine holdninger til for eksempel hva vedkommende anser for å være bra musikk og en god musikkannmeldelse. Antagelsen var at de ulike holdningene som de forskjellige musikkannmelderne ga uttrykk for i forhold til smak, verdikriterier osv., samtidig ville være uttrykk for ulike posisjoner i feltet. Denne antakelsen var igjen fundert på de historiske kunnskapene om feltet, som dannet bilde av et felt preget av sterke personligheter som ikke gikk av veien for å profilere seg selv gjennom sine anmeldelser. Bourdieus poeng er nemlig at de forskjellige musikkjournalistene og avisene de jobber for, eksisterer i og gjennom de avstandene som skiller dem. Fordi det å være atskillende, og det å ha betydning er samme sak (Bourdieu 1996:120). Men musikkannmelderne står ikke bare i relasjon til hverandre, de står også i relasjon til omkringliggende felt som for eksempel avisen de jobber i og til andre deler av kulturproduksjonsfeltet som helhet. Det var derfor også viktig å spørre om de enkelte anmeldernes holdninger til sin egen arbeidsplass og andre medier, platebransjen, festivaler, osv..

For å kunne teste Bourdieus teori om at sosiale felt befolkes av aktører med en beslektet habitus, måtte jeg også fremskaffe en del fakta knyttet til de ulike anmeldernes sosiale bakgrunn som oppvekst, utdanning og foreldres utdanning. David Silverman legger stor vekt på at en god analyse fordrer at man teoretiserer grundig rundt datainnsamlingen gjennom å bruke en konsistent samfunnsmodell av den sosiale virkelighet gjennom hele prosessen (Silverman 2005:186). Ved å fokusere på Bourdieus teoretiske og metodologiske perspektiver gjennom utformingen av intervjuguiden, håpet jeg å kunne generere et så godt datagrunnlag som mulig for den videre analysen. For å kunne sammenligne aktørene og deres stillingstaken på en tilfredsstillende måte i analyseprosessen, besluttet jeg i samarbeid med veilederen min at intervjuguiden måtte være forholdsvis strengt strukturert samtidig som at den åpnet for respondentenes personlige anskuelser (se vedlegg nr. 13 s. 130).

For å raffinere og forbedre intervjuguiden vektlegger John W. Creswell nytten av å gjennomføre et testintervju (Creswell 2007:133). I og med at jeg selv ikke har noen nære venner eller bekjente som er musikkanmeldere, var det på forhånd vanskelig å vite hvordan intervjuguiden ville fungere i praksis. Denne usikkerheten var blant annet knyttet til hvilke temaer de ulike musikkjournalistene ville ha mest å si om, og hvor utfyllende det var sannsynlig at de svarte. Mens jeg holdt på med dette arbeidet, oppdaget jeg at jeg tok et fag med en student som nylig hadde sluttet som musikkanmelder i Dagbladet. Jeg var derfor så heldig at jeg fikk gjøre et testintervju med vedkommende før jeg dro ut i felten. Erfaringene fra dette testintervjuet viste seg å være verdifulle både med hensyn til tematikk, spørsmålsformuleringer, og ikke minst hvor lang tid intervjuet ville ta. Men da de virkelige intervjuene begynte, viste det seg at informantene var mer snakkesalige enn jeg hadde turt å håpe på. Testintervjuet tok cirka én time og tjue minutter. De virkelige intervjuene skulle ende opp på en gjennomsnittlig varighet på omtrent to timer.

2. 6 Få tak i, og å intervju informant

Som nevnt var det en positiv opplevelse å ta kontakt med de ulike avisredaksjonenes musikksejere. Disse fungerte også til en viss grad som gatekeepers (j.f Graue & Walsh 1998:97) for den videre fremskaffingen av informanter gjennom at de forberedte kollegene sine på hva som skulle skje. Alle jeg ønsket å få tak i stilte opp, og det var mye positivitet og interesse å spore for prosjektet da de svarte på forespørselen min. Da jeg uttrykte taknemlighet for den positive holdningen deres under intervjuet, svarte flere av musikkanmelderne at: ”du vet, endelig får vi snakke om oss selv”. Dette gjorde at datainnsamlingen i dette tilfellet gikk forholdsvis smertefritt.

”We cannot rely on our recollections of conversations. Certainly, depending on our memory, we can usually summarize what different people said. But it is simply impossible to remember (or even note at the time) such matters as pauses, overlaps, inbreaths and the like” (Silverman 2005:183).

Det falt naturlig å tenke at et intervju på minimum halvannen time måtte tas opp. En ting var at intervjuet i seg selv var langt og omfattende, men det var viktig å ha muligheten til å gå tilbake for å kontrollere hvordan ulike ting ble sagt. Som Sacks uttrykker det: ”If you can’t deal with the actual detail of actual events then you can’t have a science of social life” (Silverman 2005:184). Denne praksisen gir en grundig dokumentasjon som også gjør at andre forskere kan gå tilbake å høre på det samme materialet å se hva de får ut av det (Silverman 2005:184). Graue & Walsh argumenter for at det å ta opp et intervju ikke nødvendigvis bringer forskeren tilbake til den faktiske intervjusituasjonen fordi kroppsspråk og ansiktsuttrykk ikke kommer til uttrykk på tapen (Graue & Walsh 1998:117). For å bøte på dette problemet fulgte jeg Silvermanns oppfordring om å gjøre feltnotater etter hvert enkelt intervju hvor jeg beskrev mye av informantens ansiktsuttrykk, kroppsspråk og mitt eget helhetsinntrykk av intervjusituasjonen (Silverman 2005:174–176).

2. 7 Analyse

Da datainnsamlingen var gjort, startet arbeidet med å transkribere de tolv intervjuene. For å få best mulig dokumentasjon valgte jeg å notere så godt som alt som kom fram på opptaket med respondentenes egne formuleringer. Jeg redegjorde for eksempel for alle små latterutbrudd og lignende. Jeg merket raskt at transkriberingen ga meg et godt helhetsinntrykk av feltet. Det tegnet seg etter hvert et tydelig bilde av hvor i feltet det var enighet, og hvor de største motsetningene lå. Denne helhetsforståelsen gjorde at jeg slapp unna problemene Silverman advarer mot, og som gjerne oppstår når man starter analysen med det første utsagnet, for så å arbeide seg nedover punkt for punkt. Når analysen gjøres på denne måten, blir beskrivelser og observasjoner av et forskningsobjekt gjerne ad hoc og common sense-iske (Silverman 2005:164). Som utgangspunkt for analysen valgte jeg det Karin Widerberg kaller en ”teorinær tilnæringsmåte” (Widerberg 2005:126–127). Temaene jeg plukket ut, ble valgt for å belyse Bourdieus felteoretiske perspektiver. ”Always try to identify sequences of related talk” (Silverman 2005:186). Jeg valgte å fokusere på de sekvensene hvor de ulike anmelderne relaterte seg i forhold til hverandre (et relasjonelt fokus). Dette gjaldt både tematikk hvor de forskjellige anmelderne tydelig fremstod med én stemme, eller i opposisjon til hverandre. Som nevnt i teorikapitlet deler ethvert felt en felles doxa, et felles sett av verdier, samtidig

som de ulike aktørene vil distingvere seg fra hverandre og danne ulike posisjoner. Når det gjaldt å dokumentere felles oppfatninger i feltet, forsøkte jeg å finne sitater som på en god måte beskrev noe mange av informantene ga uttrykk for. Samtidig forsøkte jeg å fremheve unntakene, eller det Silverman kaller "the deviant cases" (Silverman 200:185).

Hva likhetene og forskjellene i feltet ville bestå i, var det vanskelig å vite på forhånd. Det viste seg etter hvert at noen av temaene i intervjuguiden synliggjorde likheter og forskjeller mer enn andre. Jeg valgte derfor å avgrense analysen til temaer knyttet til anmeldernes praksis, verdikriterier i forhold til musikk og anmeldelser av musikk, og ulike konflikter som synliggjøres mellom blant annet de ulike aldersgruppene og kjønnene.

For i størst mulig grad å få frem anmeldernes egne oppfatninger har jeg valgt å bruke mange og tidvis lange sitater. Jeg ønsker på denne måten å synliggjøre hvordan anmelderne selv uttrykker sine ulike holdninger i forhold til praksis, arbeidssituasjon, kvalitetskriterier og konflikter. Dette gjelder først og fremst kapitlene 5, 6 og 7.

2. 8 Ethiske perspektiver

Et viktig etisk aspekt når man skal gjennomføre en studie av individer, er å ha deres informerte samtykke. Dette innebærer ifølge David Silverman, at man 1) gir informantene tilstrekkelig relevant informasjon om studien, slik at de velger å delta på rett grunnlag. 2) Man må også forsikre seg om at deltakerne har forstått denne informasjonen (Silvermann 2005:258). I studier av svake grupper som barn eller pasienter vil det også være mange andre etiske vurderinger å ta stilling til. Men i mitt tilfelle gjelder det studiet av ressurssterke mennesker med profilerte stillinger i landets største aviser. Alle informantene fikk en forholdsvis omfattende e-post på forhånd om hva jeg ønsket å gjøre, og hvilket perspektiv denne studien lå innenfor. Jeg opplevde snarere å få tilbakemeldinger på at denne informasjonen var for omfattende. En av VGs anmeldere sa for eksempel at jeg godt kunne vært litt mer tabloid i fremstillingen av prosjektet. Da jeg møtte informantene for intervju, forsøkte jeg å forklare muntlig akkurat hva jeg ønsket å gjøre. De fikk også mulighet til å stille meg de spørsmålene de måtte ønske. Som nevnt var musikkjournalistene veldig meddelsomme og ga meg store mengder informasjon om både seg selv, sin arbeidsplass og sine kolleger. Ved et par anledninger ba de meg om ikke å sitere dem på et og annet utsagn, og det har jeg selvfølgelig heller ikke gjort.

Som nevnt publiserer anmelderne kritikkene sine med egen byline, og mange av de som leser det de skriver, kjenner godt til de ulike kritikernes skrivestil og musikksmak. Dette gjør at det er vanskelig å skjule hvem de forskjellige informantene i studien er. Jeg ser heller

ingen grunn til å anonymisere de ulike utsagnene så lenge de er uttalt med samtykke om at de kan brukes. Alle musikkanmelderne har fått mulighet til å sjekke sitatene sine før denne studien ble trykket. Jeg anser musikkanmelderne i disse avisene for å være forholdsvis ”profesjonelle” intervjuobjekter som legger stor vekt på hvordan de fremstår og ikke så lett lar seg overrumple av en student. Musikkanmelderne i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG må vel kunne anses for å være offentlige personer som publiserer sine egne subjektive meninger i de største norske riksavisene, og er sånn sett av en viss offentlig interesse.

2. 9 Tekstanalyse

Ved siden av å bruke dybdeintervju foretar jeg i kapittel 8 også noen tekstanalyser. Disse tekstanalysene skal ikke sees på som dyptgående diskursanalyser, men skal forstås som det Bourdieu i *Distinction* kaller en ”sosiologisk test” (Bourdieu 1984:233–239). Det jeg forsøker her er å påvise homologier, sammenhenger mellom de posisjonene de ulike informantene inntar, og det de faktisk skriver i sine anmeldelser. Det er altså et forsøk på å se om de posisjonene de forskjellige musikkjournalistene har innad i feltet, kan påvises gjennom det de skriver.

Når Bourdieu gjør dette i *Distinction*, tar han for seg ulike anmeldelser som de forskjellige avisene i Paris trykker av et og samme teaterstykke. Han viser gjennom denne analysen hvordan de ulike teateranmelderne med sine ulike posisjoner (og posisjonen til avisen de anmelder for) i forhold til det politiske og økonomiske feltet samt mediekonsumpsjonsfeltet, inntar den samme posisjonen i anmeldelsen som de har i feltet for medieproduksjon og feltet for mediekonsumpsjon¹⁰. I det franske samfunnet, som på slutten av 1960-tallet er et langt mer klassepreget samfunn enn det norske samfunnet er i dag, kommer disse objektive posisjonene veldig klart til syne. Forskjellige samfunnsklasser (i Frankrike på 1960-tallet) forholder seg til de ulike teatersjangre (som er institusjonalisert gjennom egne teatre) og aviser på en mer avgrenset og hierarkisk måte enn norske samfunnsklasser forholder seg til populærmusikk (som fortsatt har en relativt lav grad av institusjonalisering) i ulike dagsaviser i Norge i dag. Det viktige poenget er at det er den samme logikken som gjelder.

I den ”sosiologiske testen” som jeg forsøker å foreta i kapittel 8, kommer jeg ikke til å kunne plassere de ulike anmelderne og deres respektive aviser i et korrespondanseanalytisk kart slik Bourdieu gjør, da en slik studie ligger utenfor formatet av en masteroppgave. Men

¹⁰ Bourdieu viser samtidig hvordan posisjonene de ulike teatersjangrene med sine tilhørende teaterinstitusjoner står i homologe forhold til de ulike avisene og deres lesere (Bourdieu 1984:236–239).

jeg vil likevel forsøke å vise at det er mulig å gjenfinne noen, eller deler av de ulike posisjonene som de forskjellige musikk anmelderne inntar, gjennom å analysere det de faktisk skriver.

2. 10 Utvalg av anmeldelser

For å legge meg så nær Bourdieus tilnærming som mulig, ønsket jeg å plukke ut anmeldelser som alle de fire avisene hadde gjort av den samme utgivelsen. Men dette skulle vise seg å være vanskeligere enn ventet. Det er, av ulike årsaker som jeg skal kommentere senere, relativt sjelden at alle de fire avisene anmelder samme plate. Et annet problem ved dette er at de fleste musikk anmeldelsene i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG er langt kortere enn teateranmeldelsene Bourdieu tar utgangspunkt i. Det er med andre ord færre aspekter å ta tak i ved den enkelte anmeldelse. Et annet poeng var selvfølgelig at anmeldelsene skulle være skrevet av anmeldere som jeg allerede hadde intervjuet og som allerede var en del av utvalget mitt, men det viste seg å være umulig. Det endelige tekstutvalget ble til slutt en kritikk av artisten Pixie Lott og hennes album *Turn it Up*. Denne utgivelsen er anmeldt av alle fire avisene, men Dagbladets anmelder av denne plata er ikke blant de intervjuede journalistene i denne studien. På den annen side understreker dette, som vi skal se, Bourdieus poeng ytterligere, fordi denne anmeldelsen¹¹ i stor grad reproducerer den posisjonen som Dagbladet besitter i det norske mediefeltet.

2. 11 Fremgangsmåte

Som nevnt ovenfor er det ikke snakk om å foreta en inngående diskursanalyse, men å påvise en homologi mellom det de ulike anmelderne skriver og deres (og delvis deres respektive avisers) posisjoner slik jeg forsøker å synliggjøre dem i de fire foregående analysekapitlene. Som vi skal se etter hvert, kan de ulike posisjonene i feltet sees ut fra anmeldernes ulike kvalitetskriterier, alder, perspektiv osv.. Jeg har deretter forsøkt å se hvordan posisjonene, slik de fremkommer i intervjumaterialet, kan sies å komme til uttrykk gjennom det som musikkjournalistene skriver i anmeldelsene sine. Distinksjonene som kommer til uttrykk i denne tekstanalysen, skal ikke på noen måte anses som vanntette skott mellom de ulike posisjonene i feltet. De skal forstås som tendenser, som en test på hvorvidt det er mulig å påvise homologier mellom anmelderne og deres respektive avisers objektive posisjoner i feltet, og det de skriver i anmeldelsene sine.

¹¹ Denne anmeldelsen er skrevet av Anne Gunn Halvorsen.

2. 12 Refleksivitet

Til slutt er det ifølge Bourdieu veldig viktig at forskeren reflekterer rundt sitt eget ståsted. Forskeren er selv et produkt av den sosiale verden og i den forstand også forutinntatt. Den sosiologiske objektiveringen av forskningsobjektet må derfor innbefatte objektiveringen av forskersubjektet og spesielt objektiveringen av forskersubjektets relasjon til forskningsobjektet (Prieur 2006:226). For Bourdieu handler sosiologisk refleksivitet om at forskeren underkaster seg selv den samme formen for objektivering som forskeren utsetter sine objekter for. Men for Bourdieu går det en klar grense mellom det selvrefleksive og det private. For ham dreier selvrefleksivitet seg om å objektivere de sosiale egenskapene ved forskeren som kan forvrengte erkjennelsen av forskningsobjektet, ikke hele forskeren som person (Prieur 2006:227). Dette betyr at jeg som forskningssubjekt kontinuerlig må reflektere rundt min egen sosiale bakgrunn og mine egne sosialt konstruerte forståelseskategorier om musikalske kvalitetskriterier og musikkanmeldelser, og viktigst: hvilken betydning dette har for hvordan jeg analyserer og skriver om dette feltet. I denne sammenheng har det derfor vært spesielt viktig at jeg har gjort meg grundige refleksjoner rundt min egen bakgrunn som utdannet musiker og ”musikk-nerd”, og hvilken betydning dette har for min forforståelse og generelle lesning av feltet.

3. Rockkritikkens opprinnelse og fremvekst

3. 1 Fremveksten av feltet for rockkritikk

De første spesialiserte magasinene som var viet jazz og populærmusikk, oppstod på 1920–30-tallet. Melody Maker ble grunnlagt i London 1926 som et bransjeblad for musikere i det økende antallet av datidens danse- og jazzorkestre, og i lang tid forble Melody Maker den eneste britiske musikkavisa som kunne tilby en regelmessig og informert dekning av hva som skjedde på populærmusikkscenen. Cirka ti år etter følger amerikanske Down Beat (1934) opp, tett etterfulgt av det franske Jazz Hot (1935) (Laing 2006:334).

Melody Maker ble raskt også et magasin for musikkonsumenter. Tenåringsboomen på 1950-tallet skapte et marked for flere aktører som blant annet: New Musical Express, Record Mirror, og Disc, som alle siktet seg inn på denne markedsgruppen (Frith 1978:139). Denne musikkpressen fungerte hovedsakelig som en del av musikkindustrien, og dens vekst reflekterte den økende betydningen av plater og platesalg.

Musikkavisene og plateselskapene har i denne perioden de samme interessene. Musikkpressen skriver om de siste plateartistene og hvor de ligger på hitlistene. Alle artister er like viktige, og deres betydning varer like lenge som de befinner seg på listetoppen (Frith 1978:140). Man kan i stor grad sammenligne disse musikkavisene med filmfan-magasinene på 1930-tallet som holdt fansen oppdatert på hvem som gjorde hva med hvem og hvor.

Femtitallets musikkaviser antok, på samme måte som platebransjen, at deres kundegrunnlag hovedsakelig bestod av arbeiderklasseungdom med en umiddelbar og begrenset musikkinteresse, og kunne verken tilby historiske eller andre perspektiver på den musikken de skrev om. De gjorde heller ingen forsøk på å skape kritiske standarder, men praktiserte en holdning om at det som var populært, var bra (Frith 1978:140). Med ”Beatle mania!” og den generelle suksessen til britiske beat-band fikk musikkpressen i Storbritannia en midlertidig opplagstopp i 1964.

Men gjennom den enorme suksessen til The Beatles og andre blir etter hvert antakelsen om populærmusikk som hjernedød tidtrøyte utfordret. Musikk sosiologen Simon Frith fremhever spesielt to områder hvor dette skjer. For det første blir det tydelig at markedet til Beatles og deres samtidige ikke bare er arbeiderklassens tenåringer. For det andre viser det seg at Beatles og deres samtidiges verdi slett ikke bare er knyttet til deres salgstall (Frith 1978:142). Man kan også spore et gryende paradigmeskifte i diskursen omkring

populærmusikken, representert ved skribenter som blant annet Chris Welch¹² som mener at rock bør behandles like seriøst som jazz (Gudmundsson et al. 2002:46).

På siste halvdel av 1960-tallet er The Beatles og det etter hvert voksende miljøet for progressiv rock avgjørende for den økende oppfatningen om at også rock kan være kunst. Dette gjør at de tradisjonelle musikkavisene med sitt ”hvem av stjernene gjør hva med hvem og hvor”- innhold i økende grad blir avskrevet som irrelevante. Rockens nye publikum har en holdning til musikk som ikke blir eksponert i de ukentlige musikkavisene. Engasjerte fans må derfor utgi sine egne aviser og magasiner for å artikulere en alternativ ideologi, en ideologi de i stor grad importerer fra USA (Frith 1981:168).

Den amerikanske rockkritikken har ifølge Simon Frith sitt opphav fra to forskjellige kilder. På den ene siden har vi den originale undergrunnspressen med sine røtter i Village Voice (1955) og som skapte sitt reelle fundament med publikasjoner som LA Free Press og Berkeley Barb i 1964. Disse utgivelsene skrev ikke bare om musikk, men fokuserte sitt innhold mot en livsstil bestående av ”dope, sex and revolution”. I disse publikasjonene ble musikk verdsatt såfremt den kunne kobles til noen av disse interessene. Musikk ble også raskt anerkjent som en av undergrunnens viktigste inntektskilder, enten det var i form av annonseinntekter fra plateselskaper eller ved å nyttiggjøre seg bestemte artister. På denne måten ble musikk etter hvert en av de viktigste komponentene i undergrunns-kulturen. Men i denne prosessen blir populærmusikken innpodet med en ideologi som skiller seg fra tidligere forestillinger knyttet til pop-begrepet, og man kan si at pop blir rock gjennom å få tilført en etisk dimensjon til den estetiske opplevelsen. Rocken ble i denne sammenheng verdsatt for sin politiske holdning, sin aggresjon, sin seksualitet og sitt forhold til kulturell kamp. Motsatt ble musikk med kommersiell suksess (musikk som de engelske musikkavisene Melody Maker og NME satte øverst på dagsordenen) mistenkeliggjort og mislikt av undergrunnspressen (Frith 1981:168)

“Rock was defined as the music that articulated the values of a new community of youth; it was opposed to the traditional values of showbiz; and as the appeal of the underground spread from its original bohemian roots so did this notion of rock” (Frith 1981:169).

Den andre amerikanske premissleverandøren for rockideologien er framveksten av spesialiserte musikkmagasiner. Først ute blant disse er *Crawdaddy*¹³ (1966), og like etter

¹² Chris Welch var ansatt som kritiker i den engelske musikkavisen Melody Maker på 1960- og 1970-tallet. Han var sentral i utviklingen av rockkritikkens egne verdikriterier. Welch var for eksempel blant de første til å anvende kvalitetskriterier fra jazz-kritikk (spilleferdigheter og artistens intensjoner med mer.), på rock, og spilte sånn sett en viktig rolle i kampen om å legitimere rock som en seriøs musikk sjanger (Lindberg et al. 2005:76–81)

følger utgivelser som Mojo-Navigator, Fusion og Creem¹⁴. Disse publikasjonene varierer mye med hensyn til format, stil, suksess og fokus. Fellestrekket er at de behandler rock som en kulturform, og finner på samme måte som undergrunnspressen koblinger mellom livsstil og musikk. Det viktigste av de nye musikkspesialiserte magasinene ble San Francisco-baserte Rolling Stone. I det første nummeret som utkom 9. November 1967, gjør grunnleggeren Jann Wenner det klart hva som skal være bladets intensjoner:

“You are probably wondering what we are trying to do. It’s hard to say: sort of a magazine and sort of newspaper.... We have begun a new publication reflecting what we see are the changes in rock and roll and the changes related to rock and roll. Because the trade papers have become so inaccurate and irrelevant, and because the fan magazines are an anachronism, fashioned in the mold of myth and nonsense, we hope that we have something here for the artists and the industry, and every person who “believes in the magic that can set you free”. Rolling Stone is not just about music, but also about the things and attitudes that music embraces” (Frith 1981:169).

Kritikken som blir forfattet av de amerikanske grunnleggerne av feltet, kan karakteriseres som uttrykk for en felles autentisitetssideologi¹⁵. Samlet kan man si at rockskribentene på slutten av 1960-tallet enes om å forstå rock som en kroppslig musikkform som blir autentisk i kraft av sine røtter i musikken til undertrykte mennesker, som er forankret i samtiden, eller som enkeltpersoner eller gruppers kunstneriske uttrykk samtidig som den har et sosialt budskap, et sosialt budskap som i høyere grad kommuniseres gjennom den kulturelle konteksten enn via teksten, og hvor kjernen i dette budskapet er sammensmeltningen av sort musikk og hvit lavstatusmusikk (Lindberg et al. 2005:331).

Denne oppsummeringen er ikke ment å være en enstemmig fremstilling av verdikriteriene i feltet på slutten av 1960-tallet, men skal forstås som et forsøk på å reflektere

¹³ Crowdaddys grunnlegger, Paul Williams, annonserer hva som skal være Crowdaddys fokus: “You are looking at the first issue of a magazine of rock and roll criticism. *Crowdaddy* will feature neither pin-ups nor news briefs; the specialty of the magazine is intelligent writing about pop music. *Billboard*, *Cash Box*, etc., serve very well as trade magazines; but their idea of a review is: “a hard-driving rhythm number that should spiral rapidly up the charts just as (previous hit by the same group) slides”. And the teen magazines are devoted to rock and roll, but their idea of discussion is a string of superlatives below a fold-out photograph. *Crowdaddy* believes that someone in the United States might be interested in what others might have to say about the music they like”. (Paul Williams i Lindberg et al. 2005:74)

¹⁴ Det må kanskje nevnes i denne sammenheng at interaksjonen mellom de britiske og amerikanske premissleverandørene til rockkritikken på denne tiden er mer komplekse enn ofte fremstilt. Gudmundsson et al. nevner blant annet at *Crowdaddy*, som holdes for å være den første ”rene” rockavisa, lot seg inspirere av engelske publikasjoner. Paul Williams, *Crowdaddys* grunnlegger, siterte for eksempel det britiske magasinet *Music Echo* på forsiden av sin første utgivelse (Gudmundsson et al. 2002:46–47).

¹⁵ Idologi knyttet til autentisitet hadde allerede forekommet innenfor jazzkritikken hvor man hadde dyrket en ”feeling” basert på ”levet erfaring” (lived experience). Også britiske bluesskribenter med Alexis Corner i spissen, spilte en rolle når det gjaldt å mediere blues som en autentisk folkloretradisjon (Gudmundsson et al. 2002:47)

en konsensus om hva som var hovedtematikken i den tidlige rockkritikken. Den enkelte kritiker kunne gjerne skrive ut fra en eller flere av disse posisjonene og på den måten konstruere sin egen distinkte posisjon. Lindberg, Gudmundsson, Michelsen og Weisethaunet karakteriserer posisjonene til noen av de mest profilerte rockkritikerne i USA slik:

“(Jon) Landau¹⁶ stressed the auteur perspective and the belief in objective criteria for judging the qualities of rock music. (Robert) Christgau¹⁷ insisted on taste as the critic’s primary tool. To (Greil) Marcus¹⁸, rock built not only the local and subcultural but also gave voice to tacit elements of American common culture. (Dave) Marsh¹⁹ developed the tales of rock as an expression of underprivileged black people and the white working class, while (Lester) Bangs²⁰ excelled in a prose style that gave voice to rock’s specific tensions between structure and subject” (Lindberg et al. 2005:331)

Etableringen av alternative publikasjoner som Creem og Rolling Stone fikk ikke det samme gjennomslaget i Storbritannia som i USA. I stedet fikk man en dreining mot alternativ rockkritikk innenfor de allerede eksisterende musikkpublikasjonene. I 1968 begynner for eksempel Melody Maker å markedsføre seg som the “thinking fan’s paper”, noe som også viste seg å gi en dobling i salgstall fra 1968 til 1972. Ideen med å tilfredsstille “the thinking fan” ble raskt også en målsetting for MMs argeste konkurrent NME som i 1972 bestemte seg for å revitalisere seg ved å hente inn skribenter fra britiske undergrunnsaviser som Oz og IT (Frith 1981:171–172). Skribenter som Nick Kent og Charles Murray ankom NME-redaksjonen i 1972 og dannet på kort tid basis for det som skulle bli NMEs storhetstid (en periode som vi senere skal se har vært avgjørende for norske musikkanmeldere).

¹⁶ Jon Landau startet sin karriere i Crawdaddy i 1966. Han ble deretter en av de første kritikerne ansatt i Rolling Stone, og fungerte som anmeldelsesredaktør her ved jevne mellomrom i tiden 1970–75. Landau var også plateprodusent. Etter å ha møtt Bruce Springsteen og produsert hans album *Born To Run*, ble han Springsteens manager på fulltid (Lindberg et al. 2005:141–151).

¹⁷ Robert Christgau er mest kjent som redaktør i New York-baserte Village Voice hvor han startet sin karriere i 1969. Han har også skrevet for Creem, Playboy, Spin osv.. Christgau er også kjent som platekonsument-guidens far og har blant annet publisert antologier med plateanmeldelser og oversikter fra alle rockens tiår. Han har også fungert som mentor for en lang rekke skribenter fra 1960-tallet og frem til i dag (Lindberg et al. 2005:151–153).

¹⁸ Greil Marcus ble i 1969 den første anmeldelsesredaktøren i Rolling Stone. Han ga i 1975 ut boka *Mystery Train* som ble en enorm suksess blant aktørene i feltet, og som, blant musikkritikere, fortsatt er ansett som en av de viktigste bøkene som er skrevet om rock (Lindberg et al. 2005:159–160)

¹⁹ Dave Marsh var en av grunnleggerne av Creem Magazine hvor han satt som redaktør fra 1969 til 1973. Han har siden blant annet fungert som anmeldelsesredaktør i Rolling Stone (Lindberg et al. 2005:170).

²⁰ Lester Bangs startet som rockkritiker i Rolling Stone i 1969 under Greil Marcus. Tok over redaktørjobben i Creem Magazine etter Dave Marsh i 1973. Stod som representant for en gonzo-journalistisk tilnærming til musikkritikk. Fikk nesten rockestjerne-status i sin egen levetid og levde deretter. Han døde av overdose i 1982 (Lindberg et al. 2005:175–177). Bangs ble portrettert i spillefilmen *Almost Famous* fra 2000 i Philip Seymour Hoffmans skikkelse.

Disse redaksjonelle forandringene gjør at de to store engelske musikkavisene i løpet av første halvdel av 1970-tallet lykkes med å gå fra et fokus mot et singelkjøpende hitlisteorientert og stjernedyrkende tenåringspop-publikum til et LP-kjøpende og reflektert rockepublikum. På samme måte som Creem og Rolling Stone i USA greide Melody Maker og New Musical Express å plante 1960-tallets rockideologi i 1970-åras musikkindustri (Frith 1981:172). Det er i overgangen mellom 1960- og 1970-tallet at vi kan begynne å snakke om et eget felt for rockkritikk med en relativ grad av autonomi.

I årene fra omkring 1972 til 1976 er amerikanske og britiske rockkritikere i stor grad samstemte i synet på hva som er etterstrebbelsesverdig i feltet (feltets doxa). Dette ble også starten på en periode med kompetanseutveksling på tvers av Atlanteren. De amerikanske rockskribentene Greil Marcus, Dave Marsh og Robert Christgau og Lester Bangs ble viktige rollemodeller for britiske kritikere og skrev tidvis for engelske publikasjoner²¹, mens briter som blant annet Nick Kent og Charles Murray, ved flere anledninger jobbet for amerikanske publikasjoner som Creem, Rolling Stone og Village Voice²² (Lindberg et al. 2005:333). De ovennevnte kritikerne kan i denne sammenhengen plasseres langs den autonome polen i sine respektive nasjonale felt. Utvekslingen mellom USA og Storbritannia kan derfor sies å danne begynnelsen på den autonome polen i et transnasjonalt felt for rockkritikk. Dette ”jet settet” av amerikanske og engelske skribenter stod som en motvekt til den heteronome polens markedsføring og transnasjonale mediedekning, og var kimen til spredningen av feltets doxa til andre og mindre utviklede nasjonale felt som for eksempel det norske²³ (Lindberg et al. 2005:333). Eksempler på hvor sterk autonomien i dette feltet var på midten av 1970-tallet kan sees i hvordan skribenter som Lester Bangs, Charles Murray og Nick Kent i stor grad ignorerte datidens masseselgende progressive rockeband som Yes, Pink Floyd, Electric Light Orchestra osv., og i stedet fokuserte på en strøm av alternative artister fra Lou Reed, Iggy Pop, The New York Dolls, via CBGB-baserte artister²⁴ til The Sex Pistols (Lindberg et al. 2005:334).

²¹ Bangs har for eksempel i en periode sin egen spalte i NME.

²² Man kan si at skribenter som Kent, Murray, Bangs, Marsh, Marcus og Christgau dannet et slags ”jet set” av stjerneskribenter på denne tiden. Noen av disse oppførte seg tidvis også som rockstjerner og ble delvis dyrket på lik linje med de artistene de skrev om. Kent og Bangs, som begge endte opp som rusmisbrukere (Bangs døde i 1982 mens Kent etter hvert kom seg ut av avhengigheten) står kanskje i en særstilling i så måte.

²³ Som jeg skal vise senere, blir for eksempel en norsk musikkskribent som Geir Rakvaag veldig inspirert av blant annet Nick Kent i denne perioden.

²⁴ Musikkklubben CBGB ble grunnlagt i 1973 på Manhattan i New York. Denne klubben ble den viktigste scenen for amerikansk punk- og new wave. Band og artister som Ramones, Misfits, Television, Patti Smith, Blondie og Talking Heads hadde alle tilknytning til denne lille klubben.

Inntrykket av et stabilt transnasjonalt felt for rockkritikk eksisterer frem til punkens gjennombrudd i 1976 (Lindberg et al. 2005:198). I England hvor punken ble bannlyst fra nasjonal radio og tv, ble de trykte mediene en spesielt viktig kanal for dens eksponering (Lindberg et al. 2005:212). ”The Filth and the Fury” var den første av en lang rekke overskrifter i engelske tabloidaviser som tok for seg det nye og sjokkerende fenomenet²⁵. Punken var en musikalsk opplevelse som i begynnelsen la hovedvekt på ”opplevelse”, og alle de utenom-musikalske hendelsene solgte mer aviser enn noe annet. Denne ”metateksten” gjorde punken til en av de mest medierte strømmingene i populærmusikkhistorien (Kureishi, Savage 1995:469–470).

Entusiastiske rockjournalister identifiserte punkens umedierte ”tilbake til røttene” og ”gjør det sjøl”-kvaliteter som selve essensen i rocken. På den annen side omfavnet punken også idealer som vanligvis ble dyrket i avantgardekretser²⁶. Følgende sitat fra Malcolm McLaren, Sex Pistols’ manager, illustrerer noe av dette.

“I think if I could be a sculptor I necessarily needed clay. I suddenly thought: you could use people. And it is people that I used like an artist. I manipulated. So creating something called the Sex Pistols was my painting, my sculpture, my little artful dodgers.”²⁷

Til dette utsagnet svarer vokalisten i Sex Pistols, John Lydon (Johnny Rotten), at:”You don’t create me. I am me. There is a difference.”²⁸

Disse utsagnene sier noe om hvordan punken både er forankret i romantiske og modernistiske autentisitetsidealer. Punkens inntog på musikkscenen ble derfor også et ideologisk veiskille hvor deler av rockkritikkfeltet omfavnet en mer modernistisk autentisitetsetetikk som på en mer iscenesatt og postmoderne måte hyllet rockens opprinnelige brutale (barbariske) basis (Gudmundsson et al. 2005:54–55).

I tillegg til å redefinere rockens ideologiske grunnlag, sørget punkens ankomst for en stor etterspørsel etter unge rockskribenter med innsidekunnskap om punkens publikum. Spesielt i England gjorde dette at en ny generasjon journalister ble ansatt i de forskjellige musikkavisene. Skribenter som syttenårige Julie Burchill og tjueenårige Tony Parsons ble representanter for en heterodoks generasjon musikkjournalister som ønsket et oppgjør med den legitime smaken i feltet (Gudmundsson et al. 2002:54).

²⁵ Overskriften ble trykket på forsiden av Daily Mirror i 1976.

²⁶ Lindberg, Ulf et al. 2005:211

²⁷ McLaren, sitat i filmen *The Filth and the Fury*

²⁸ Sitat John Lydon aka Johnny Rotten i filmen *The Filth and the Fury*

Utover på 1970-tallet faller troen på rockens evne til å omvelte samfunnet (rockens subversive evne), og dette bidrar til at de etablerte kvalitetskriteriene til feltets grunnleggere stadig reforhandles og redefineres gjennom fortolkningen av artister som bevisst utforsker pop og forskjellige former for kunstighet. I Storbritannia kulminerer denne trenden i at den heterodokse siden av feltet, representert ved "New Pop", får større gjennomslag (Lindberg et al. 2005:210). I USA, hvor punken ikke fikk den samme oppmerksomheten blant rockkritikere, går det en bevegelse mot en "ny-gammel-autentisitet". Dette er for eksempel godt representert i Landau og Marsh sin hyllest av Bruce Springsteen som rockens redningsmann. Et resultat av denne polariseringen gjør at rockkritikerne rundt 1980 igjen virker innenfor sine egne nasjonale arenaer, og at deres kjernetemaer og kvalitetskriterier igjen er under reevaluering. Fra nå av blir det derfor vanskeligere å snakke om et transnasjonalt felt (Lindberg et al. 2005:334).

Som nevnt gjorde punkens inntog på musikkscenen at flere verdisett ble kombinert blant rockkritikerne. Samtidig stod disse verdiene ofte i et konkurranseforhold. Gammel rockideologi ble feiret, mens gamle rockeband ble forkastet. Avantgardeteknikker som gjerne var hentet fra popart, ble brukt for å markedsføre den ellers så primale punkrocken som pop. I England kom denne "subversive" poptrenden seirende ut. Dette skulle komme til å omstrukturere feltet gjennom å kaste gamle autentisitetsforestillinger over bord og redistribuere distinksjonene mellom pop og rock (Lindberg et al.2005:223).

"This shift in values may be described as *the* major turning point in the development of the field of rock criticism, resulting in a heightened reflexivity on the part of most of the critics and an even more intensive celebration of the consumer on the part of most magazines through the following decades." (Lindberg et al. 2005:223)

En av de viktigste konsekvensene på sikt var etableringen av et par nye engelske magasiner. På samme måte som punken dreide ikke den "nye popen" seg bare om hvilken musikk du kunne kjøpe. Den tilbød et helt nytt "levesett": a new range of objects to buy and new ways to behave in public" (Lindberg et al. 2005:223). The Face ble et av de mest trendsettende magasinene for denne retningen. Dets unike miks av redaksjonelt stoff, bilder og annonser fikk stor innflytelse på den glansede magasinindustrien som helhet. Kritikernes fokus går etter hvert over til å fokusere på popens mekanismer.

"The intention was to focus on the erotic aspects and let them erode the capitalistic aspects" (Lindberg et al. 2005:224).

Inspirasjon til dette ble hentet fra den avantgardistiske kunstverdenen, og etter hvert som postmodernistisk teori ble filtrert gjennom et stadig mer utdannet kritikerkorps, ble denne ”pop”-kritikken gradvis mer raffinert (Lindberg et al. 2005:224). I mange artikler begynner journalisten selv å ta like mye fokus som artisten(e) de skal dekke (Gudmundsson et al. 2002:55). Paul Morley blir sammen med Burchill og Parsons kanskje den mest kjente skribenten innenfor denne retningen²⁹. Denne tendensen, som også har linker til akademia, etablerer nye posisjoner langs den autonome polen i feltet (Lindberg et al. 2005:224).

De positive verdiene som ble tillagt den nye popen, var nært knyttet til seksuelt sjangeroverskridende artister som Boy George, Soft Cell og Frankie Goes to Hollywood. De subversive holdningene som disse artistene representerte, var som skapt for smarte postmodernistiske fraser fra den avantgardistiske kunsttradisjonen. Et viktig aspekt ved denne tilnærmingen var erkjennelsen av både pop og rock som en vare. Om musikken var pop eller rock ble ikke lenger et skille mellom god og dårlig musikk, eller musikk med eller uten en ideologi. Men for at publikasjonene og kritikerne fortsatt skal kunne beholde sin autonomi utover på 1980-tallet, må de stadig posisjonere seg i forhold til musikkindustrien. Derfor eksisterer det fortsatt en mistanke om at noe bare er pop og ikke ”ekte” eller ”bra” pop, blant musikkjournalistene (Lindberg et al. 2005:224).

Utover på 1980-tallet begynner også den seriøse dagspressen på begge sider av Atlanteren og ansette rockkritikere.

Etter det relativt enhetlige fokuset knyttet til den nye popen på første halvdel av 1980-tallet, splittes feltet nok en gang opp når vi nærmer oss 1990-årene. Innenfor populærmusikkkritikken eksisterer etter hvert en rekke ulike retninger med hver sine verdikriterier. Noen fortsetter innenfor Face-tradisjonen som bygger ned distinksjonene mellom pop og rock, andre retter søkelyset tilbake mot undergrunnen, en tredje retning fortsetter med å fokusere på musikk som tar opp politiske spørsmål som rasisme, feminisme osv., mens en fjerde retning fokuserer på ”populærmusikk som moderne kunst” (Lindberg et al. 2005:259).

Mange av feltets aktører har etter hvert kommet til erkjennelsen av at rockens ideologi og estetikk kan anvendes på andre sjangre enn rock. Det autentiske og det kunstige er uløselig knyttet sammen. En viktig arv etter 1980-tallet, ”The age of style”, er distansering, posering

²⁹ Morley står for eksempel ikke tilbake for å krangle med sine intervjuobjekter, som når han, i sitt etter hvert så legendariske intervju med Mick Jagger, krangler med sitt intervjuobjekt om hvem som har solgt sjelen sin mest, NME eller Rolling Stones (Gudmundsson et al. 2002:55).

og ikke minst ironi, som verdikriterier. Dette gjør at man for eksempel utover på 1990-tallet kan hylle artister som Mike Meyers og hans easy listening-versjon av Oasis' "Wonderwall" som "yet another piece of fun enjoyed at a safe distance" (Lindberg et al. 2005:259).

Mot årtusenskiftet er det en sameksistens av meninger og kritiske posisjoner som råder grunnen. Neil Nering illustrerer noe av dette når han snakker om den blandede mottakelsen av Nirvanas plate *Nevermind* fra 1991:

"To some it was a great new rock group with deep roots in American punk, and it could be explained in the old (sociologically inspired) ways as a clear expression of a new generation, the X'ers. To others Nirvana had sold out just by releasing *Nevermind* on Geffen Records. To still others, hard rock could not be taken seriously, as anger and lyrical incoherence was not on the agenda that season, it was just old fashioned" (Lindberg et al. 2005:262).

Utover på 1990-tallet spaltes populærmusikken opp i ytterligere flere subsjangre. Pop og rock-historien begynner også etter hvert å bli lang. Dette sammen med blant annet en storstilt reutgivelsesindustri av gamle pop- og rock-klassikere, skaper behov hos musikkelskende konsumenter for forbrukerveiledning. En rekke mediekonserner begynner derfor å skreddersy forskjellige publikasjoner for de ulike musikksegmentene (Lindberg et al. 2005:300). Record Collector, Mojo, The Word og Uncut er alle eksempler på slike. Forbrukerveiledningstankegangen får også mye gjennomslag i dagspressen, og som vi skal se etter hvert, er dette også et fokus blant anmeldere i den norske dagspressen i dag.

3. 2 Kvinner i feltet

Feltet for rockkritikk har gjennom hele denne utviklingen vært mannsdominert. I Storbritannia har så godt som ingen kvinner gjort en varig karriere ut av rockkritikk. I USA har situasjonen vært noe bedre, men også her er det hvite menn som har hatt hegemoniet. Et hederlig unntak er Ellen Willis som har publisert med jevne mellomrom siden slutten av 1960-tallet. Under punkens storhetstid fikk kvinneandelen i feltet et oppsving med blant andre Julie Burchill som en viktig innsidereporter fra den britiske punkscenen. Men få kvinner har blitt værende i feltet over tid. Begrunnelsen for dette er ifølge forfatterne av boken *Rock Criticism From The Beginning* blant annet at flere av de kvinnelige kritikerne valgte en subjektiv og personlig vinkling når de skrev. Den økende institusjonaliseringen av feltet utover på 1980-tallet ga på sin side mindre rom for dette, og minsket på den måten åpningen av feltet som punken bidro til på siste halvdel av 1970-tallet. Andre aspekter som plukkes fram, er at kvinner tenderer mot å slutte å skrive om musikk når de entrer midten av trettiårene. Den amerikanske rockkritikeren Ann Powers, som blant annet har skrevet mye for

New York Times, er til en viss grad enig i begge disse påstandene, men mener at denne situasjonen er under forandring:

”Women write from a different position than men. They rarely write from the center but from the margins and they get a different view from that place. Women have not been welcome into or chosen not to participate in fan boy culture, although I think it’s changing nowadays” (Lindberg et al. 2005:266)

3. 3 Den norske rockkritikken

Det norske feltet for rockkritikk har vært strukturert av en rekke konkurrerende publikasjoner. Feltet har tidvis vært preget av krasse debatter mellom ulike aktører, og den harde konkurransen mellom de ulike publikasjonene har til en viss grad bidratt til selvrefleksivitet og debatt om kritikkens egne kriterier. Den norske rockkritikken skiller seg også etter hvert fra annen slags musikkritikk og fra journalistikken generelt. Samlet har dette gjort det mulig å analysere dette området for kulturproduksjon som et felt i Bourdieusk forstand fra begynnelsen av 1980-tallet (Weisethaunet 2000:381).

3. 4 Rockkritikken i Norge på 1960- og 1970-tallet

På midten av 1950-tallet ble populærmusikken i Norge, som i Storbritannia og USA, hovedsakelig betraktet som underholdning. På denne tiden fremstod de norske artistene i stor grad som lokale kopier av sine internasjonale forbilder. Popnytt (1965–69) ble det første norske pop-magasin, men blader som for eksempel Det Nye (1957–) skrev også mye om hva ”stjernene” foretok seg med hvem og hvor.

Det første norske tilløpet til rockkritikk var Pop Revyen (1966–69). Målgruppen til Pop Revyen var norske popfans, klubbgjengere og musikere, og innholdet var sterkt preget av den engelske beat-bølgen. Mye av stoffet i Pop Revyen ble plukket fra de nevnte engelske musikkavisene New Musical Express og Melody Maker. Men publikasjonen produserte også anselige mengder originalt stoff. Særlig gjelder dette stoff om norske artister. De fortsatt aktive journalistene Terje Mosnes³⁰ og Harald Are Lund³¹ var begge engasjerte i Pop Revyen. Innholdsmessig var ikke Pop Revyen så mye preget av kritisk musikkjournalistikk, men aktørene viste stort engasjement og entusiasme, noe som ble spesielt tydelig når de skrev om norske artister og deres muligheter til å hevde seg utenlands (Weisethaunet 2000:387–391).

³⁰ Terje Mosnes er fortsatt ansatt i Dagbladet. De senere årene har han hovedsakelig anmeldt jazz.

³¹ Harald Are Lund er per 2009 ansatt i NRK.

I Mosnes' kritikk kan man på denne tiden spore en innføring av kvalitetskriterier basert på musikkens egne premisser, og en holdning om at pop og rock kan anmeldes ut fra stilistiske og kunstneriske kriterier (Weisethaunet 2000:390).

Hos Lund finner man en musikkjournalistisk holdning som dreier seg om å åpne lesernes og etter hvert lytternes (Lund gikk over til å jobbe i NRK radio i 1968) ører for nye og bredere impulser, og at det finnes kunstneriske verdier i de aller fleste typer musikk. Men det er gjerne musikken som ligger litt unna mainstream, som får oppmerksomheten. I hans anmeldelse av Terje Rypdals første solo-plate, "Bleak House", i Pop Revyen 29. januar 1969, skriver Lund for eksempel at:

"(...) folk bør kjøpe plata ikke minst for å vise norske plateselskaper at de kan ta risken på å utgi norsk KVALITETSMUSIKK – og samtidig bære seg økonomisk – framfor å vandre i de ferdigopptråkkete, nedslitte, sikre, kommersielle stier" (Weisethaunet 2000:391)

Utover på 1970-tallet preges den norske offentligheten av en mer radikalisert ungdomskultur. Dette gjenspeiles også i musikkkritikken. En del aktører begynner å argumentere for at man må skrive rocktekster på norsk, gjerne på dialekt, og at man må gjøre opprør mot den britiske og amerikanske dominansen i populærmusikken. Tradisjonell norsk folkemusikk, jazz og visesang blir hentet frem som et alternativ. Aktører reiser krav om at statens kulturpolitikk også skal støtte "den folkelige musikken". Dette skaper igjen debatt om hva som egentlig er "folkelig musikk", og noen tar til orde for at det finnes mye bra og "folkelig" musikk innenfor den amerikanske og engelske tradisjonen også. I løpet av denne perioden vinner rocken anerkjennelse og blir for mange noe mer enn underholdning. Den er et uttrykksmiddel. Publikasjonen *Vår Musikk*³², som springer ut av plateselskapet MAI, blir en av hovedrepresentantene for denne strømmingen. Tor Marcussen sier blant annet dette om hva som skulle være *Vår Musikk*'s profil:

"Rockmiljøet stod ikke særlig sterkt som noen egen bevegelse på begynnelsen av 1970-tallet. Hovedlinja i *Vår Musikk* var at vi forsøkte å fange opp "folkelige" retninger foruten å delta i den politiske venstresidas massebevegelse. Det viktigste for oss var at vi utgjorde en felles front mot den kommersielle Grand Prix-musikken. Men vi skrev også mye om Roxy Music, Rod Stewart, Rolling Stones og Miles Davis, selv om det falt en del av de mest politisk orienterte AKP-erne tungt for brystet." (Weisethaunet 2000:394).

³² *Vår Musikk* kommer først ut under navnet *Samspill* i 1972. I 1974 endrer bladet format tydelig inspirert av det amerikanske *Rolling Stone* (Weisethaunet 2000:393). Som vi skal se, er denne spenningen mellom angloamerikansk innflytelse og nasjonal identitet noe som skal prege feltet helt frem til i dag.

Andre skribenter som var engasjert i Vår Musikk, var blant annet den allerede omtalte Terje Mosnes, Yan Friis, som etter hvert ble musikkannmelder i Det Nye, og Knut Borge som senere skulle bli en profilert programleder i NRK og nasjonal jazzformidler (Weisethaunet 2000:393).

Det er også andre uavhengige publikasjoner som kommer ut i disse årene. Blant disse finner vi for eksempel Decibel (hvor også Mosnes er innom), Musikk, og Trondheimsbaserte Gjennom Lydmuren. På samme måte som i Storbritannia og USA, er også norske undergrunnsaviser som Gateavisa og Asfaltfilla med på å etablere en mer seriøs og kritisk rockdiskurs (Weisethaunet 2000:383).

Mot slutten av 1970-tallet har det allerede forekommet en god del pop- og rockkritikk i dagspressen. Men denne kritikken har fremstått som forholdsvis uambisiøs. I dagspressen betraktes pop- og rockanmeldelser hovedsakelig som underholdning og/eller ungdomsstoff (Weisethaunet 2000:394). Geir Rakvaag som var med på å starte Nye Takter i 1977, forteller i et intervju i 2009 at:

”Den delen av musikkjournalistikken som jeg har sett opp til, den er i dag mye vanligere å lese i avisene enn det var den gangen. Det var ikke nødvendigvis sånn at de som skrev om musikk (i dagspressen) den gangen var der fordi de ønsket å gjøre det. Det kunne være mer sånn at den de ikke kunne bruke på sporten ble satt til å skrive om musikk. (...) Det var ikke alltid de som skrev om plater som var mest interessert i det. Den glødende entusiasmen som de som jeg leste hadde for musikk, du følte at det var livet for dem. Og det var det jo også for de som begynte å skrive i (de uavhengige) musikkavisene den gangen ingen fikk betalt for det. Det var en måte å få gått gratis på konserter, og den tradisjonen der er blitt videreført til dagens aviser” (Geir Rakvaag intervju juni 2009).

På slutten av 1970-tallet praktiserer altså dagspressen en holdning om at den som måtte ha lyst, kan anmelde populærmusikk³³. Ansettelsen av Tor Marcussen i Norges største konservative avis, Aftenposten, blir derfor en viktig hendelse på veien mot å ta rock og populærmusikk generelt på alvor i den norske offentligheten.

Marcussen var som nevnt en av initiativtakerne til nysatsingen på Vår Musikk i 1974. Han hadde erfaring som rock- og jazzanmelder i Klassekampen, men måtte trekke seg derfra da den AKP-ml-orienterte ledelsen vedtok at avisa ikke skulle anmelde rock på grunn av dens imperialistiske karakter. Etter dette jobbet han også en periode som frilanser for Dagbladet. Marcussens bakgrunn var at han hadde spilt i band og generelt hadde en stor interesse for rock. Han hadde universitetsutdannelse i filosofi og psykologi og var bare måneder unna magistergrad da han ble tilbudt fast jobb i Aftenposten som populærmusikkritiker (Weisethaunet 2000:395).

³³ Intervju med Geir Rakvaag, juni 2009.

Som kritiker legger Marcussen til grunn at rock kan være kunst god som noen, og er en viktig pådriver for at rockkritikken etter hvert vinner allmenn aksept og blir et forventet innslag i dagspressen (Weisethaunet 2000:394). Han kan sånn sett sies å være en pådriver for legitimeringsprosessen av rock og populærmusikk generelt, som jeg har beskrevet i teorikapittelet. Marcussen har også hatt stor betydning for å etablere klarere kriterier for rockkritikken (Weisethaunet 2000:396).

Tanken om å betrakte rock som et kunstnerisk uttrykk på lik linje med litteratur, teater og film står som et viktig fokus for Marcussen i et intervju fra 1998:

”Da jeg fikk henvendelsen om å begynne å skrive i Aftenposten, var det på bakgrunn av det jeg hadde gjort i Vår Musikk og Dagbladet, som en som ikke var plateselskapenes forlengede arm, eller kommersielle aktør inn i dagspressen, slik mange andre musikkskribenter på den tida faktisk var. Aftenposten var ute etter å ha en skribent som var kommersielt uavhengig av bransjen, men som kunne noe om musikk. (...) Det meste av det som hadde blitt skrevet i dagspressen, var basert på hitlisteplasseringer. Det var veldig liten egentlig musikkfaglig, eller musikk sosiologisk kritikk av fenomenet, kvaliteter på tekster osv. (...) En av premissene for meg var fra første dag av at jeg ikke skulle være en underholdnings-, og ungdomsmedarbeider, men at jeg skulle jobbe i kulturavdelingen, hvor rockanmeldelser kunne stå ved siden av teater, film og litteraturanmeldelsene.” (Marcussen i Weisethaunet 2000:395)

Marcussen er opptatt av at rocken er tradisjonsbærer av en egen kanon med artister som består av Elvis, Beatles og Rolling Stones. Han mener at denne kanonen er utviklet i et samspill mellom publikum og kritikere. Selv om Marcussen aldri personlig har likt Elvis, mener han at det blir umulig å overse Elvis som en del av en slik kanon. Med dette som utgangspunkt mener Marcussen at kritikken må romme noe mer enn spørsmålet om hva som er ”godt” eller ”dårlig”, eller hva kritikeren liker ut fra egen subjektiv smak eller referansebakgrunn” (Weisethaunet 2000:397).

På bakgrunn av denne holdningen har han laget en idé om tre hovedelementer som bør være til stede i enhver anmeldelse: 1) Hva er artisten(e)s intensjoner? Hva er det de forsøker å få til? 2) Hvordan lykkes de med dette? 3) Hvordan liker jeg det de gjør, rent subjektivt?

For å beholde disse nivåene må man ifølge Marcussen være i stand til å verdsette ulik musikk ut fra forskjellige kriterier. Han mener videre at det er vanskelig å holde seg innenfor disse kriteriene når ”kjekkas anmelderiet” tar overhånd (Weisethaunet 2000:397). Gjennom hele 1980-tallet skriver Marcussen pop-, rock- og jazzkritikk i Aftenposten, til han i 1991 blir reportasjeleder og etter hvert også får andre verv innenfor avisen. I denne perioden er han også redaktør og/eller medforfatter av flere bøker om pop og rock.

Det er mange tilløp til en selvstendig rockkritikk i Norge fra slutten av 1960-tallet og utover på 1970-tallet. Men ”konsolideringen av rockkritikk som et relativt autonomt felt i Norge

skjer imidlertid først og fremst gjennom eksistensen av en sterk uavhengig rockpresse fra slutten av 1970-tallet” (altså rundt ti år senere enn i England og USA) (Weisethaunet 2000:383). Denne uavhengige rockpressen representeres ved publikasjonene Nye Takter, Puls, Beat og Rock Furore. Et fellestrekk for disse magasinene er at de dekker det britisk-amerikanske rockfeltet samtidig som de vier den skandinaviske og norske rocken spesiell oppmerksomhet (Weisethaunet 2000:383).

3. 5 Den uavhengige rockpressen i Norge

”Siden 1977 har disse ulike publikasjonene Nye Takter (1977–1989), Puls (1978–), Beat (1985–97), og Rock Furore (1988–1996) (...) bidratt til å konsolidere rockkritikken som et felt preget av konflikter omkring musikksmak. På mange måter har disse organene bidratt til å fremheve rock som en uttrykksform som i særlig grad gir kulturell og symbolsk mening som samtidskultur, og kritikken nærmer seg tidvis også det som kan betegnes som en autonom pol” (Weisethaunet 2000:398).

De mest sentrale aktørene i dette feltet er: Tore Olsen, Tom Skjeklesæter og Arild Rønsen. Den eneste kvinnen som har hatt noen grad av innflytelse i feltet, er Gerd Johansen som var redaktør i Nye Takter i perioden 1977–1985.

I en indeks laget av Knut Tore Breivik (1994) med oversikt over artikler i Nye Takter, Beat, Puls og Rock Furore kommer det klart frem at det er et forholdsvis begrenset antall skribenter som står for en overveiende stor del av produksjonen. De 16 mest produktive av 577 registrerte rockkritikerne står for ca 34 prosent av alle registrerte artikler.

Et annet viktig funn i den ovennevnte indeksen er dokumentasjonen av den store mannsdominansen i dette feltet. På listen over 577 registrerte kritikere er det bare 16 prosent som er kvinner. Og blant de 16 kritikerne som har produsert mer enn 500 artikler, er det kun én. Generelt kan det virke som om feltet har vært preget av en holdning om at jenter har mindre greie på rock enn gutter. Arild Rønsens sitat i Arbeiderbladet (1993) om at kvinnelige rockkritikere ”greier å lage en mer seksuell og interessant vri, fordi de har løst på intervjuobjektene”, og Tore Olsens artikkel ”Fuck Unni Rustad” avspeiler kanskje noe av denne holdningen (Weisethaunet 2000:400).

Skribentene i den uavhengige norske rockpressen har hovedsakelig jobbet på frilansbasis for liten eller ingen betaling. Man kan slik sett si at feltet i prinsippet har vært åpent for alle som vil å prøve seg som rockjournalist. Men i praksis har inngangskriteriene vært sammensatte og krevet sosial kapital i form av innpass i bestemte sosiale nettverk. Dette har blant annet ført til at kvinner har falt utenfor.

Som helhet er det norske feltet for rockkritikk i denne perioden et nokså sammensatt felt hvor symbolsk makt ikke vinnes uten stor selvprofilering. De enkelte kritikerne står frem og dyrker sine særinteresser og fremstår som eksperter på sine respektive områder (Weisethaunet 2000:400). Med dette skarpe og opplagte kravet til detaljkunnskap kan man også si at rockjournalistikken skiller seg klart fra andre deler av journalistikken. Det å bli rockkritiker i denne perioden fremstår som et høyst alvorlig foretak; ”det er ikke uten videre et frivillig valg, men en slags kronisk avhengighet utviklet i tidlig alder” (Weisethaunet 2000:401).

”I den uavhengige rockpressa betones betydningen av detaljkunnskaper og historisk-biografiske ’facts’ ofte som vel så viktig som det journalistiske håndverket eller andre sider ved musikkopplevelsen. Med framveksten av flere konkurrerende organer ser en imidlertid at rockkritikken snart også blir en kamparena hvor spørsmål om skrivestil og andre perspektiver enn ’fan-perspektivet’ tillegges større betydning” (Weisethaunet 2000:401).

Rock har blitt norsk kultur. Men oppfatningene omkring hva rock er (autentisitetsidealer osv.), og hva rock som uttrykk betyr, har vært i konstant endring. Og her har rockkritikken spilt en avgjørende rolle.

Debattene eller ”kampene” innenfor det norske feltet for rockkritikk kan man på mange måter si at avspeiler de samme debattene man har hatt i den engelskamerikanske kritikken (Weisethaunet 2000:415).

De tidligste kampene i feltet stod mellom Nye Takter, som hadde en britisk og norsk profil, og Puls som profilerte seg på ”amerikansk musikk og sterke meninger”. Den første tiden anså ikke de uavhengige publikasjonene Nye Takter og Puls det som sin oppgave å stå i en kritisk posisjon på utsiden av musikklivet. I de første årene valgte de heller å være ”subjektivt innenfor musikkmiljøene og entusiastisk rapportere hva de så og si hva de syntes” (Bakke 2009:151). Puls, med Tore Olsen i spissen, profilerte seg med kraftige meningsutfall som ga musikkavisen like mange venner som uvenner. Mange artister i norsk musikkliv følte seg forbigått og dårlig behandlet, noe som i 1983 blant annet resulterte i et VG-innlegg fra musikerne Marius Müller, Svein Dag Hauge og Ketil Stokkan som uttrykte at: ”De to norske musikkavisene Nye Takter og Puls er verdensmestre i å kaste dritt på norsk musikkliv. Deres negative holdning er til stor skade for vårt hjemlige musikkmiljø” (Bakke 2009:151). I 1985 kommer Tore Olsen og Puls i konflikt med utgiveren sin. Dette gjør at Olsen tar med seg hele redaksjonen sin og danner musikkavisa Beat. Arild Rønsen og Helge Gaarder kommer inn og fortsetter der Olsen & co slapp.

I og med at Nye Takter i 1983 går inn i Arbeiderbladet, blir resten av 1980-tallet preget av rivalisering mellom Olsen/Skjeklesæter i Beat, (Tom Skjeklesæter tok over da Olsen døde i en trafikkulykke i 1986) og Rønsen i ”nye” Puls. Fokuset i Puls, under Rønsens ledelse, viderefører holdningen om en kritisk rockjournalistikk. Men avisa åpner for et bredere spekter av musikkuttrykk som jazz, pop og heavy metal som delvis ble bannlyst av den tidligere redaksjonen. ”Nye” Puls forsøker også å fokusere sterkere på norsk musikk og på å være tidlig ute med å ”oppdage” norske artister og band (Weisethaunet 2000:404).

”Rønsen har gjerne blitt sett på som ’proletar’n’ (med sin bakgrunn fra Rød Ungdom og avisa Klassekampen), mens Skjeklesæter definitivt har vært ’sjefscowboy’n’ i norsk rockkritikk med en klar dreining mot amerikansk musikk og autentisitetensmytologier” (Weisethaunet 2000:415).

I hovedsak har norsk medievirkelighet etter den annen verdenskrig vært rettet mot det engelskspråklige området. Motsetningene i feltet har derfor i stor grad dreid seg om hvilke deler av dette området man har orientert seg mot (Weisethaunet 2000:415). Skjeklesæter har blant annet kritisert Rønsen for historieløshet:

”Det nytter ikke å synes at rocken starta i England med The Beatles; det er ganske fantastisk, som om Muddy Waters, Buddy Holly, Johnny Cash og Hank Williams, Delta-bluesen eller Chicago-bluesen ikke skulle ha eksistert.” (Tom Skjeklesæter i Weisethaunet 2000:416)

Striden har også dreid seg om i hvilken grad det finnes objektive kriterier for kritikken. Her har Rønsen forfektet et syn som tar utgangspunkt i at det finnes visse ”objektive” kriterier knyttet til vurdering av ulike sjangre og journalistisk formidling, mens Skjeklesæter alltid har påstått at det ikke finnes slike kriterier (Weisethaunet 2000:416).

Enkelte skribenter i det norske feltet har oppnådd en status som gjør at de framstår som autoriteter i diskursen.

”Disse sentrale agentene (kritikerne) opparbeidet seg en leserkrets med stor grad av innforståthet med hva kritikeren mener om ulike artister og genre, inklusive kritikeren ’attitude to life’ som alltid har vært et sentralt element i rocken og skriveingen om rock. Slik sett kan kritikeren budskap i stor grad kodifiseres og samtidig kommunisere” (Weisethaunet 2000:417).

Kritikere som blant annet Skjeklesæter, Rønsen og Torgrim Eggen har i denne perioden etter hvert såpass innflytelsesrike posisjoner at en stor del av norsk rockmiljø (deriblant fans, artister, plateselskaper og andre kritikere) er innforstått med deres personlighet, skrivestil og forventede vurderinger (Weisethaunet 2000:417).

Men mot slutten av 1980-tallet var ikke den yngste generasjonen i det norske rockmiljøet fornøyd med innsatsen Nye Takter, Puls og Beat gjorde for å dekke alt ”det nye” i norsk rock. Dette resulterte i at Norsk Rockforbund startet sitt eget musikkmagasin. Rock Furore ble etablert i 1988 og skulle skrive om norsk musikk samtidig som det skulle være et talerør for forbundet (Bakke 2009:152). I 1996 slo Rock Furore seg sammen med Puls og ga ut noen numre under navnet Puls Furore (Weisethaunet 2000:404).

Skrivestilen i den uavhengige rockpressen avspeiler ifølge Hans Weisethaunet ”en søking mot det litterære, samtidig som den norske rockkritikken har framstått som uttalt anti-akademisk i langt større grad enn hva som har vært tilfelle i amerikansk og engelsk rockkritikk”. Denne aversjonen mot teoretisk refleksjon har blant annet ifølge Dagblad-anmelder Fredrik Wandrup vært en svakhet i dette feltet (Weisethaunet 2000:418).

Det har også vært en motsetning mellom den uavhengige rockkritikken og dagspressen. Wandrup³⁴ har, som Marcussen før ham, uttrykt sterke aversjoner mot det han kaller ”kjekkas-anmelderiet” og mener at mye av rockkritikken i de uavhengige publikasjonene i stor grad har dreid seg om ”å vise brunst først og fremst vis à vis andre anmeldere (...)” Morten Ståle Nilsen som var anmelder i Beat fra 1988, forteller at dette ofte var tilfellet. ”Mye av de tingene vi skrev, skrev vi jo for hverandre”³⁵. I sin studie av den uavhengige rockpressen i Norge konkluderer Weisethaunet på sin side med at det også er ”et åpent spørsmål hvorvidt kritikerne i dagspressen går fri fra denne kritikken. Det kan synes som om behovet for å vise revir har vært en, om ikke tiltagende, så i alle fall labil drivkraft også her” (Weisethaunet 2000:418).

På første halvdel av 1990-tallet skjer det en oppspaltning av musikkmiljøene i retninger som ikke har så mye med hverandre å gjøre. Dance- og technoscenen, hip hop, deler av indierocken og ikke minst den svartere delen av hardrocken, blir i liten grad plukket opp av den uavhengige musikkpressen. Dette blandet med økonomiske problemer gjør at nesten alle publikasjonene må legge inn årene 1997–8.

Weisethaunet konkluderer i sin studie av norsk rockkritikk med å si at det samlet sett er grunnlag for å hevde at: ”aktivitetene til norske rockkritikere har bidratt til at deler av rocken har fått delvis aksept som ’høyverdig’, om ikke nødvendigvis ’høy’ kultur.” Noe han mener kommer til uttrykk i blant annet diskusjonene omkring offentlige støtteordninger til kulturformål, en debatt som i dag fortsatt er langt fra avsluttet. Han viser også til at den

³⁴ Wandrup er en av de få rockkritikere i norsk dagspresse som ikke har gått veien om rockpressen (Weisethaunet 2000:417).

³⁵ Morten Ståle Nilsen i personlig intervju juni 2009.

uavhengige rockpressens rekruttering av skribenter til dagspressen har vært betydelig (Weisethaunet 2000:385).

”Samtidig er det mye som tyder på at rockkritikken som autonomt felt har svekket sin stilling; delvis som resultat av en segmentering av feltet, men også som følge av at det som oppfattes som rockens musikalske kanon, har oppnådd allment innpass i den kulturelle offentligheten” (Weisethaunet 2000:385).

3. 6 Fra den uavhengige rockpressen til dagspressen

Det er i dag godt over ti år siden den norske uavhengige rockpressen representert ved blant andre Beat, Puls og Rock Furore, gjorde sine siste krampetrekninger. Det har siden den gang kommet og gått en rekke uavhengige nisjepublikasjoner, men den brede dekningen av populærmusikk har siden slutten av 1990-tallet levd sitt liv gjennom dagspressen. Det må i denne sammenheng nevnes at en publikasjon som Natt og Dag har holdt det gående, med unntak av noen korte avbrekk, siden oppstarten i 1988. Flere av de som skrev i de nevnte uavhengige publikasjonene, gikk etter hvert over i dagspressen. Dette gjelder for eksempel Geir Rakvaag, Håkon Moslet, Morten Ståle Nilsen, Asbjørn Bakke m. fl.. Noen av disse er fortsatt aktive i feltet, mens andre har gått over til andre deler av musikkbransjen eller begynt å jobbe i andre deler av sine respektive aviser.

4. Beskrivelse av feltet i dag

4. 1 Institusjonalisering av populærmusikkfeltet

Siden Tor Marcussen ble ansatt i store og tradisjonsrike Aftenposten i 1977 med populærmusikk som hovedfokus, har rock og populærmusikk generelt vunnet økende innpass i den norske offentligheten og oppnådd en forholdsvis høy grad av institusjonalisering. I dag er pop og rock en fast etablert post på statsbudsjettet, enten det er i form av støtte til de siste årenes voksende flora av festivaler (Øyafestivalen mottok for eksempel 2,8 millioner³⁶ og Hovefestivalen fikk 400 000 i statsstøtte i 2009³⁷), eller Norsk Rockmuseum. At tidligere kulturminister Trond Giske i en periode fikk tilnavnet ”festivalminister”³⁸ og lot seg avbilde på Hovefestivalen med Mira Craig sittende på nakken, kan jo være et bilde på dette. Også utdanningsinstitusjonene har tatt disse kulturuttrykkene på alvor i økende grad, enten det er av teoretisk eller praktisk art. Før 1990 var det for eksempel umulig å ta et utøvende musikerstudium innenfor jazz, pop og rock (eller rytmisk musikk, som man gjerne kaller det innenfor disse utdanningsinstitusjonene) i Oslo. Men i dag er mange av de som har blitt uteksaminert fra Norges musikkhøyskoles jazz/pop/rock-linje, nøkkelpersoner innenfor norsk populærmusikkproduksjon³⁹. Disse tendensene gjør at vi kan snakke om populærmusikkens legitimeringsprosess. Vi er blitt vitne til en generell statusheving for populærkulturen som helhet og for populærmusikkritikk som er et felt innenfor det mer generelle feltet for musikk- og kulturproduksjon. I dette perspektivet kan man også se at feltet for kulturkritikk får en egen posisjon innenfor kulturproduksjonsfeltet generelt og populærmusikkfeltet spesielt.

4. 2 Avgrensning av feltet for populærmusikkritikk

I dag eksisterer det tusenvis av forskjellige publikasjoner, nettsteder, blogger og fora som omhandler forskjellige former for musikkritikk. Noen av disse har et bredt nedslagsfelt og et stort tilfang av sjangre, mens andre kun tar for seg smale nisjer og marginale sjangeruttrykk⁴⁰. Men selv om populærmusikkritikk etter hvert har fått en stor mengde både norske og

³⁶ Ballade 12.06.09

³⁷ Dagsavisen 25.06.09

³⁸ Et søk i Atektst på ordet ”festivalminister” gir utallige treff på Trond Giske.

³⁹ I denne sammenheng kan man for eksempel nevne Kåre Vesterheim som blant annet har produsert artister som Marit Larsen og Odd Nordstoga, artister som har vært blant Norges største kritiker- og salgsfavoritter de siste årene. Musikere tilknyttet bandet Jaga Jazzist er også et av flere eksempler på tidligere NMH-studenter med viktige posisjoner i dagens produksjonsfelt som samtidig har høstet mye goodwill i det norske kritikerkorpsset.

⁴⁰ Opplags- eller trefffallene til den enkelte publikasjon trenger heller ikke si så mye om hvor høy status den enkelte har innad i feltet. Publikasjoner med smalt fokus og liten leserskare kan ha stor tyngde innenfor sine spesifikke nisjer og sjangre.

internasjonale medieplattformer, er det fortsatt de store norske riksavisene som blir lest av flest mennesker i Norge. En analyserapport gjort av Respons analyse høsten 2009, understreker dette veldig tydelig (se vedlegg nr. 1 side 115). Majoriteten av de som oppgir at de leser populærmusikkritikk ofte eller av og til, leser dette i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen eller VG. Disse fire har også en rekke andre fellestrekk enn at de er lest av flest mennesker. De har alle et forholdsvis likt utvalg når det gjelder hvilke plater, sjangre og artister de anmelder, og de publiserer mesteparten av anmeldelsene sine på tirsdager, derav navnet ”Musikktirsdag”⁴¹. Alle fire praktiserer et noenlunde likt format og har en redaksjon som er sammensatt med en viss bredde med hensyn til kjønn og alder. Jeg vil derfor studere disse fire avisene som et eget felt innenfor et større felt for norsk populærmusikkjournalistikk. Men selv om man kan si at disse fire dagsavisene utgjør et eget felt, er ikke dette feltet upåvirket av det generelle feltet for populærmusikkritikk. For som jeg skal forsøke å vise etter hvert, er det ofte en slags vekselvirkning mellom dagspressen og det omkringliggende kritikerfeltet.

4. 3 Musikkjournalist/musikkanmelder

Det å være musikkjournalist i dagspressen handler ikke bare om å anmelde plater. Det innebærer også å gjøre intervjuer, rapportere fra forskjellige arrangementer osv.. Men det er i det meningsbærende avisstoffet at musikkjournalistenes meninger kommer til uttrykk. Det er her de fremstår tydeligst som individer. Det er mange musikkjournalister som ikke gjør annet for sine respektive aviser enn å anmelde plater. Samtidig er det mange journalister i de forskjellige avisenes kulturredaksjoner som gjør musikkjournalistisk arbeid som å intervjuer artister og musikere, men ikke anmelder plater. Det å skrive kritikk blir ansett som en egen gren blant musikkjournalistene. Det er derfor en nokså fast gruppe mennesker med noen bestemte egenskaper eller kapital som skriver musikkanmeldelser. På bakgrunn av dette har jeg valgt å fokusere oppgaven utelukkende rundt dem som anmelder plater, konserter, festivaler, eller skriver annet meningsbærende stoff om artister. Begrepene musikkanmelder og musikkjournalist skal derfor forstås som synonymer i denne sammenheng.

4. 4 Ny teknologi, ny hverdag

På tross av de siste årenes signaler om synkende opplagstall og snarlig avisdød, klarer altså dagspressen tydeligvis fortsatt å være en markedsleder når det gjelder musikkritikk. En viktig

⁴¹ Det er bare Dagbladet som bruker ”Musikktirsdag” som merkevarenavn (se vedlegg nr. 2 side 118). Men flere av journalistene i de andre avisene anvender også dette begrepet om sin virksomhet.

grunn til dette er sannsynligvis at riksavisene også opererer på nett og dermed slipper unna noe av den gradvise tilbakegangen som riksavisenes papirutgaver er utsatt for. For som Sigurd Allern sier i en kommentar i Aftenposten 15.09.09, så konkurrerer riksavisenes papirutgaver i stor grad med seg selv på nett. Da datainnsamlingen til denne studien ble gjort, var de forskjellige avisene enten ferdig med å samkjøre papir- og nettedaksjonene sine eller i en pågående prosess med dette.

Når det gjelder musikkritikk i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG, oppgir musikkjournalistene at det per 2009 er de samme anmeldelsene som legges ut på avisenes nettsider som trykkes i de respektive papirutgavene. Men ikke alle anmeldelsene i de forskjellige papirutgavene kommer på nett, og de kan innimellom være noe redigert.

Avisenes nettutgaver har også åpnet for en helt annen mulighet for interaksjon mellom skribent og leser. Diverse fakta og kunnskap om musikk er i dag for de fleste mennesker kun et tastetrykk unna samtidig som at muligheten for å komme med tilbakemeldinger og kritikk av avisenes skribenter i dag er mye bedre. Er det noe man ville ha sagt til avisen eller den enkelte kritiker, er det bare er å skrive en kommentar til den enkelte anmeldelse rett inn i kommentarfeltet hvor den eventuelle kritikken står⁴². Skulle man gjøre noe sånt for femten–tjue år siden, måtte den enkelte leser rett og slett skrevet brev. Musikk sjefen i Aftenposten, Cecilie Asker, forteller for eksempel at: ”hvis du har gjort noe feil, så kan du være sikker på at det dukker opp på en blogg eller i et kommentarfelt”. Sånn sett er legitimiteten til disse anmelderne under stadige angrep utenfra.

4. 5 Oppbyggingen av musikkredaksjonene

Det er i dag mellom fire og seks journalister som leverer anmeldelser til de ulike avisenes musikkredaksjoner. Dette kan selvfølgelig fort forandre seg noe, men det er slik situasjonen er i juni 2009. Disse musikkjournalistene har igjen ulik status i forhold til hvorvidt de har fast ansettelse eller om de er tilknyttet de enkelte avisene som frilansere, noe vi etter hvert også skal se utgjør en viss forskjell i forhold til uttalte holdninger og stillingstaken. Det forekommer også at journalister som er fast ansatt i den enkelte avis, ikke er ansatt spesifikt i musikkredaksjonen, men leverer anmeldelser allikevel. Dette gjelder for eksempel Sigrid Hvidsten som er redaktør for Dagbladet Fredag, samtidig som hun leverer anmeldelser nesten ukentlig. I denne studien vil jeg derfor omtale alle som leverer musikkanmeldelser, som

⁴² Anmelderne står ofte oppført med e-postadresser i sammenheng med anmeldelsene sine både på papir og på nett.

medlemmer av musikkredaksjonen i sine respektive aviser selv om den enkeltes stillingsbeskrivelse er i kulturavdelingen, på desken eller et annet sted i avisen.

4. 6 Arbeidssituasjonen i musikkredaksjonene

Hvordan journalistene i den enkelte musikkredaksjon forholder seg til hverandre i hverdagen, varierer en del fra avis til avis. Aftenposten fremstår per 2009 som den redaksjonen hvor det er mest daglig kontakt blant musikkjournalistene. Flere av journalistene sitter fysisk i nærheten av hverandre, og alle de fast ansatte anmelderne deltar på ukentlige fellesmøter så sant de kan. Det er også her det er lettest å spore noen form for fellesskapsholdning. En av musikkjournalistene forteller for eksempel at: ”Vi er veldig flinke til å hjelpe hverandre og å komme med tips og råd, og vi leser ofte over anmeldelsene til hverandre (...)”.

I Dagsavisen er det også en del hverdagskontakt å spore, i hvert fall blant de fast ansatte. I Dagbladet og VG får man inntrykk av at det er lite sosial omgang i hverdagen, journalistene imellom. Musikksjefen i Dagbladet, Sven Ove Bakke, sier for eksempel at:

”(...) det er jo kanskje en litt interessant opplysning i forhold til hvordan vi jobber, at vi utrolig sjelden har sånne anmeldermøter hvor vi samles alle sammen og diskuterer. Vi snakker sammen på et eller annet nivå, men vi har ikke ”det store møtet” hvor vi klapper hverandre på skulderen og hetser og håner og roser om hverandre”.

Denne virkeligheten blir absolutt bekreftet av en av Dagbladets frilansere, Peter Vollset, som forteller at:

”Jeg dukker opp en gang i uka og plukker opp skivene mine og går igjen. Jeg aner virkelig ikke hva som gir anerkjennelse der borte i det hele tatt. Jeg veit ikke om jeg har anerkjennelse der. For alt jeg veit, så syns de jeg er et jævla geni, og for alt jeg veit, så syns de at jeg er den største dusten noen sinne. Jeg har ikke snøring. De fortsetter å gi meg jobb da. Det er den anerkjennelsen jeg føler jeg får, at jeg fortsatt jobber der etter halvannet år med litt slapphet med hensyn til deadline og sånne ting.

4. 7 Et mer ”dannet” felt

Det at musikkanmeldelsene skal trykkes i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG, eller legges ut på de respektive avisenes nettsider, legger visse føringer på den enkelte kritikerens språkbruk og sjargong. Her er skillet stort mellom dagspressen og den uavhengige musikkjournalistikken (se kapittel 3, side 41). Mens den uavhengige musikkpressen har fostret nærmest ondskapsfulle, dog legendariske kritikker som ”Hold kjeft! Drittkjerring”⁴³,

⁴³ Kritikken som kun inneholdt setningen ”Hold kjeft! Drittkjerring”, var en kritikk av platen ”Hvitt Lys i Natt” med Anne Grete Preus og Vertavokvartettensom som ble publisert i Natt og Dag (Weisethaunet 2000:418).

må dagspressen forholde seg mer alvorlig til stoffet. Anmeldelsene kan fortsatt gjerne være humoristiske, men de skal ifølge redaksjonene selv ligge på et seriøst nivå. Kritikerne er stort sett enige om at de skal skrive for massene og ikke for menigheten.

Det er ikke bare språkbruken i anmeldelsene som viser en viss dannelse i dagens felt. Språkbruken knyttet til konkurrenter (i de andre avisene) og kolleger holder også et ”anstendig” nivå. Det er få offentlige disputer å spore mellom kritikerne i dagspressen, noe som står i forholdsvis stor kontrast til den norske ”Gullalderens” feider mellom i første omgang *Puls* og *Nye Takter*, og senere *Puls* og *Beat*. Debattene om musikk og musikkjournalistikk som ved jevne mellomrom raser i Dagspressen, står i dag gjerne mellom representanter på ”utsiden” av feltet, eller mellom representanter fra ”utsiden” og dem på innsiden. Et eksempel på det første er ”indierockdebatten” mellom Bendik Wold og Thomas Seltzer (se vedlegg nr. 3 s. 119). Et eksempel på det andre er kritikken Marta Breen (forfatter og tidligere journalist i Dagbladet) gir av blant andre Thomas Thalseth (musikkansvarlig i VG) (se vedlegg nr. 4 s. 120).

4. 8 Et mer fragmentert felt

Hans Weisethaunets kartlegging av rockkritikken i Norge frem til 2000 peker på fragmenteringen av musikkmiljøene utover på 1990-tallet som en av grunnene til at den uavhengige musikkpressen i Norge til slutt måtte legge inn årene (Weisethaunet 2000:384). I dag er sjangerkategoriene pop og rock spaltet i uttallige underkategorier. Samtidig har nye sjangere har kommet til. Denne virkeligheten har avisene tatt på alvor gjennom å ansette musikkanmeldere med mer spesifikk musikkkompetanse enn tidligere. Metal, forskjellige former for elektronisk musikk, r&b og hip hop, er blant sjangre som alle har fått plass på musikksidene i dagspressen i dag.

4. 9 Kjønn- og aldersfordeling

Et annet viktig trekk ved dagens felt er den økende kvinneandelen. Alle fire musikkredaksjonene har i dag en viss kjønnsfordeling. Anno høsten 2009 har Aftenposten to fast ansatte kvinner av totalt seks musikkanmeldere. Dagbladet har to av totalt sju⁴⁴. Dagsavisen har én kvinnelig frilanser av totalt fem anmeldere. VG det samme. Som nevnt har musikkjournalistikken både nasjonalt og internasjonalt vært veldig mannsdominert, og som vi

⁴⁴ I Dagbladet er det Sven Ove Bakke som er musikk-sjef. De andre fast ansatte journalistene som leverer til Dagbladets musikksider, er ansatt andre steder i avisa. Sigrid Hvidsten og Anne Gunn Halvorsen jobber i Dagbladet Fredag, Øyvind Rønning er sjef på desken, mens Fredrik Wandrup er ansatt som litteraturanmelder. En slik fragmentert struktur gjelder til dels for alle avisene i dette feltet.

ser er mennene fortsatt i overvekt. Men bare to år tilbake i tid var situasjonen en ganske annen. Da var kvinnene kun representert ved én i Aftenposten og to i Dagbladet. Det er samtidig også verdt å merke seg at kvinnene samtidig representerer nedre halvdel av aldersspennet i feltet. Eldste kvinne er per 2009 32år.

De enkelte redaksjonene har i dag forholdsvis stort aldersspenn, og det har aldri vært så stor aldersspredning i feltet som helhet som det vi ser for øyeblikket. I Aftenposten er den yngste anmelderen 24 år og den eldste 51. I Dagbladet er den yngste 24 år mens den eldste er 58. Dagsavisen oppgir at den yngste anmelderen er 27 år, og at den eldste er 52, mens det i VG er et aldersspenn fra 24 til 44 år. Gjennomsnittsalderen i feltet har de siste par årene sunket noe. På knappe to år har totalt fire anmeldere på under 25 år kommet inn i feltet, og tre av disse er kvinner.

4. 10 Fire aviser, én gruppe

Flere av de intervjuede journalistene har jobbet i mer enn én av redaksjonene, mens andre har fått jobbtilbud fra en eller flere av de ovennevnte redaksjonene. Det vil derfor ikke på noen måte være umulig for de forskjellige anmelderne å jobbe i de konkurrerende avisene om de ville eller kunne. Det er også en del sosial kontakt på tvers av de forskjellige musikkredaksjonene. Denne kontakten kan for eksempel være knyttet til felles kjente, fester, private musikk-quiz-kvelder, eller sosiale møter i embets medfør på festivaler og musikkarrangementer som By:Larm, Hovefestivalen eller South By South West.

Hva så med journalistene som jobber innenfor disse redaksjonene? Hvem er de og hvilken bakgrunn har de?

4. 11 Journalistenes bakgrunn

Ti av tolv intervjuede journalister i denne studien oppgir at de har en eller to foreldre med akademisk utdanning. Humanistiske og samfunnsvitenskapelige fag er høyest representert, men medisinske fag, økonomi og naturvitenskap forekommer også. Kun to av de spurte har foreldre uten noen form for høyere utdanning.

Av de intervjuede i denne studien er det to representanter som også jobbet i de allerede omtalte publikasjonene Nye Takter og Beat. Nesten alle journalistene i dette feltet har jobbet i lokalavis, studentavis, uavhengige ungdoms- og musikkpublikasjoner osv.. Det er én publikasjon som hele tre av musikkanmeldere i dette feltet har jobbet for, og det er gratismagasinet Spirit. En forteller om å ha jobbet for lokalavisa allerede i trettenårsalderen, og flere har startet med tilsvarende arbeid i midten av tenårene. Den eneste av informantene

som oppgir å ha kommet rett inn i musikkavdelingen i en norsk riksavis uten en slik bakgrunn, forteller samtidig at hun var i samme omgangskrets som en av de som allerede jobbet der (slike bekjenskaper er et godt eksempel på det Bourdieu kaller sosial kapital). At vedkommende har en mor som er journalist kan kanskje også ansees som en faktor knyttet til vedkommendes habitus. En del har gått veien til anmelderiet via andre avdelinger i avisa hvor de i dag jobber. De har i tilfellet tidligere erfaring som sportsjournalister, fra desken eller fra den grafiske siden av avisproduksjonen. Flere av informantene, spesielt de yngste, har også erfaring fra andre medier som radio og TV. Erfaring fra platebutikk er også nevnt av flere som relevant arbeidserfaring for den jobben de har i dag.

Mengden utdanning blant musikkjournalistene varierer en god del, men fagkretsene de oppgir er veldig beslektet. Humanistiske fag som språk (hovedsakelig engelsk), litteratur og medievitenskaplige emner nevnes av flere, samt samfunnsvitenskapelige fag som statsvitenskap og sosiologi. Fire av de i alt tolv intervjuede journalistene har journalistutdanning. Alle disse fire er kvinner hvorav den eldste er 32 år. En har yrkesfaglig utdanning som typograf, mens én oppgir at han ikke har noen formell utdanning utover ungdomsskolen.

Ingen av journalistene som er intervjuet i denne studien, oppgir å ha noen form for høyere grads teoretisk eller praktisk musikkutdanning. Hvor mange år den enkelte har studert varierer i ganske stor grad. Noen forteller at de ga seg etter et par år med høyere studier, mens andre droppet ut halvveis på hovedfags- eller masternivå. Kvinnene har gjennomsnittlig tilbrakt noen flere år på skolebenken enn mennene. Men uavhengig av kjønn og antall år med studier, titulerer flere av musikkanmelderne seg selv som ”halvstuderte røvere”.

4. 12 Orientering

Musikkjournalistene oppgir alle å ha blitt opptatt av musikk på et veldig tidlig tidspunkt. Mange oppgir også at en eller to av foreldrene har hatt en stor musikkinteresse.

”Jeg har jo da en far som omtales som Norges Dylanolog. Han er super Bob Dylan-fan. Han kom akkurat hjem fra tre uker ute i verden hvor han har fulgt turneen til Bob, det er på det nivået liksom”.

Musikkinteressen hos eldre søsken er også nevnt av flere:

”Jeg har en bror som er ti og et halvt år eldre enn meg. Så hver bursdag fra jeg var sju så fikk jeg alltid en kassett av bruttern som var skikkelig ræva innpakka, men det var aldri en tilfeldig kassett, ikke sant”.

Noen av journalistene har også oppdaget musikken på egen hånd, og da har radioen vært en viktig inngangsport. Flere forteller at radioen eksponerte dem for en ny musikkverden i en tilværelse som var forholdsvis fattig på (populær)kulturelle inntrykk. En av kritikerne sier at: ”Jeg begynte vel å oppdage at det var en verden av musikk der ute i syv, åtteårsalderen. Og det var jo gjennom radioen da først og fremst”. Denne ”oppdagelsen” leder så videre til å utforske og til å skaffe bakgrunnsinformasjon om denne musikken. Geir Rakvaag (52) forteller at han ble interessert i musikk:

”da jeg oppdaget ”Ti i skuddet” på radioen på 1960-tallet. Og det var litt det der konkurranseaspektet med hvilke plater som var mest populære og sånn som jeg ble veldig fasinert av ganske plutselig da jeg var åtte år. Så begynte jeg å følge med på det, og så gikk det ganske kort tid inntil jeg skjønnte at dette bare var en del av alt som fantes, at det var mange plater som ikke var med der (på ”Ti i skuddet”). Så begynte jeg å høre på utenlandske radiostasjoner som Luxemburg og sånn. Så begynte jeg å kjøpe NME da jeg var tolv år gammel”.

Den samme økende bevisstgjøringen rundt musikk som Rakvaag forteller om her, finner vi også igjen hos mange andre. Sigrid Hvidsten (31) i Dagbladet forteller for eksempel at:

”Jeg hørte mye på radio da jeg var liten. Så flytta jeg til USA da jeg var tolv, og der hadde vi MTV. Så det var da det virkelig begynte. Det var da jeg på en måte opparbeidet meg en viss bevissthet. Jeg hadde vært kjempefan av Madonna og The Beatles, men det var da bevisstheten rundt musikk oppstod. (...) På den måten at man ikke bare kommer over noen, man begynner å lete litt også”.

Men selv om musikkinteressen har vært stor, er det få som forteller om egne erfaringer som musikkutøvere. Kun en av informantene forteller at hun har spilt i band i lang tid og fortsatt gjør det. To kan fortelle at de har spilt i band en kort periode i tenårene, mens én forteller at han spilte litt trommer en kort periode i begynnelsen av tjueåra. En har vært forholdsvis aktiv i et kor. Et par forteller at de har spilt litt piano eller fiolin som barn, mens én oppgir at hun jobber litt som dj. En av anmelderne kan også fortelle at hun har danset aktivt i mange år. Oppsummert er det da bare en av tolv informanter som anser seg selv som aktiv utøver av et instrument per i dag (man kan selvfølgelig også diskutere om det å spille plater er å spille et instrument).

4. 13 Profilerte musikkanmeldere i flere medier

Siden NRK-monopolet ble opphevet i 1981, har en rekke underholdningsprogrammer i de forskjellige TV-kanalene også engasjert musikkanmeldere. Et av de senere eksemplene på dette er Idol, som siden starten i 2003 har benyttet seg av musikkanmeldere i dommerpanelet i

alle sesongene programmet har blitt sendt. Den første av disse var Morten Ståle Nilsen⁴⁵. Siden den gangen har dommerpanelet alltid bestått av én representant fra musikkjournalistikken, nærmere bestemt Thomas Strzelecki (2004), Tor Milde (2005 og 2006) og Asbjørn Slettemark (2007). På ulike måter har flere av disse fått forholdsvis stor plass i offentligheten som følge av dette.

Men også andre TV-programmer som Kvitt eller dobbelt, Landeplage, Absolutt underholdning og Musikkverket har gjort bruk av musikkjournalister. Både Cecilie Asker, Sigrid Hvidsten og Geir Rakvaag har deltatt i disse.

Musikkanmelderne brukes også som kommentatorer på lik linje med andre journalister når det gjelder kulturelle og musikalske temaer. Sven Ove Bakke ble for eksempel hentet inn i NRKs Kulturnytt for å kommentere Quartfestivalens store underskudd i 2009.

⁴⁵ Nilsen er den eneste av de nevnte Idoldommerne som er intervjuet i denne studien.

5. Praksis

5. 1 Journalistene som skapere av musikkens ”metatekst”

”Våre samlede anmeldelser er med på å skape forventning rundt et album som skal ut å leve sitt eget liv blant folk (...)” - Helle Skjervold.

Som nevnt i teorikapittelet (kapittel 1), er musikkjournalistene med på å skape en ”metatekst” rundt musikalske produkter. Og som vi så i forrige kapittel, har denne ”metateksten” også vært viktig for de forskjellige musikkjournalistene enten det har vært gjennom å lese NME eller å se på MTV.

Det vil være mange like holdinger til musikk blant ulike musikkjournalister og andre aktører innenfor kulturproduksjonsfeltet. Men det som skiller musikkjournalistene fra de andre aktørene innenfor feltet for kulturproduksjon, enten det er utøvere, ansatte i plateselskap eller konsertarrangører, er musikkjournalistenes praksis. Det er på samme tid dette som gjør at musikkjournalistene danner et eget felt med sitt eget rom av muligheter. I dette kapittelet skal jeg derfor se nærmere på populærmusikkanmeldernes praksis.

5. 2 Utvalg og arbeidsfordeling

Musikkjournalistene oppgir at avisene hver uke får inn et stort antall plater. Mange flere enn de har mulighet til å anmelde. I de fleste sammenhenger er det musikk sjefen i de enkelte avisene som har ansvar for å gjøre et utvalg av disse. Hvorvidt dette skjer i samråd med andre i musikkredaksjonen varierer noe. Ofte har de enkelte sjangeranmelderne også ansvar for å følge med på hva som kommer ut innenfor sine spesialområder, noe som per 2009 gjelder spesielt innenfor sjangrene hip hop, r&b og metal.

Innenfor visse rammer får den enkelte kritiker selv velge hva vedkommende ønsker å anmelde. Disse rammene varierer noe fra avis til avis med hensyn til hvilken profil og hvilket fokus den enkelte kulturredaksjon ønsker å ha⁴⁶. Men selv om den enkelte kritiker står forholdsvis fritt til selv å velge anmeldelsesobjekt, så har ingen av dem en ”rett” til å få sin anmeldelse på trykk. Som oftest faller det seg naturlig hvilken anmelder som bør anmelde hvilken plate fordi de ulike kritikerne har forskjellige spesialområder. Men noen ganger

⁴⁶ Dagsavisen skiller seg i denne sammenheng noe ut fra de andre. Her trenger ikke musikkjournalistene i like stor grad ta hensyn til størrelsen på artisten som journalistene i de andre redaksjonene.

hender det at flere ønsker å anmelde samme plate, eller at ingen ønsker å anmelde en bestemt plate, og da er det musikkseksjefens jobb å ta en endelig avgjørelse.

I de fleste redaksjonene gjøres utvalget med tanke på at det skal være en viss miks av kjent/ukjent, kommersiell/ikke kommersiell, stor skala/liten skala, bredt/smalt osv.. De store kommersielle artistene må man skrive om fordi det er relevant for mange mennesker. Det samme gjelder de største norske artistene. Samtidig ønsker man å trekke inn noen utgivelser de forskjellige anmelderne mener står for noe oppsiktsvekkende og nytt, men som ikke nødvendigvis er eller kommer til å bli storsalgende. Den generelle logikken er dermed at anmeldelser av ukjente og smale artister med terningkast tre eller fire ikke kommer på trykk, mens etablerte og storsalgende artister som Metallica eller Mariah Carey kommer på trykk uansett.

De avisene som står lengst fra hverandre med hensyn til utvalg og fokus, er på den ene siden VG, og på den andre siden Dagsavisen. Dette representerer også den største og den minste i feltet med hensyn til opplagstall. Musikkansvarlig i VG, Thomas Talseth, er helt tydelig på hva som er VGs retningslinjer på dette: ”Det varierer jo hvor mange utgivelser som kan vurderes som store fra uke til uke, men de store kjente artistene, de skal vi dekke. Sånn er det bare”.

Dagsavisens Geir Rakvaag sier på sin side at: ”(...) vi har en litt egenrådig linje. Det er ikke sånn at vi *skal* anmelde alle de platene med de største stjernene hvis vi har noe annet å komme med”.

Men selv om dette representerer ytterpunktene, er det ganske generelle oppfatninger om dette innad i feltet. Dagsavisen anmelder også de store og kommersielle artistene, samtidig som at VG på sin side godt kan gi plass til smale artister. Som Talseth selv sier:

”Hvis et lite band eller en smal artist har laget en veldig bra plate som jeg vil gi (terningkast) fem eller seks, da vil vi (VG) gjerne bruke plass på det. For da er det en sånn veldig klar anbefaling, og det er en veldig bra ting for de spesielt interesserte leserne”.

5. 3 Ekspertiseområder

I hver av musikkredaksjonene er det variasjon med hensyn til journalistenes musikalske spesialområder, og et fellestrekk er som nevnt tidligere at alle redaksjonene forsøker å holde en viss bredde av ekspertiseområder. Sven Ove Bakke som er musikkseksjef i Dagbladet, beskriver denne fordelingen slik:

”En ideell måte å bygge opp et anmelderkorps på er at man får den regnbuen med forskjellige fag dekket opp, slik at man er sikret en bredde (...). Man konstruerer jo et slags overblikk i kraft av at man ikke er alene. (...) Du må liksom spesialisere deg på noe”.

Man har for eksempel noen som tar seg av det brede senteret som journalistene selv gjerne kaller ”pop og rock”⁴⁷, mens andre hovedsakelig skal dekke mer spesialiserte sjangere som for eksempel metal, hip hop og r&b⁴⁸. Som nevnt er det et tydelig trekk ved alle redaksjonene at det per 2009 spesielt er hip hop, r&b og metal som har sine ”egne” anmeldere. Denne regelen er det selvfølgelig visse unntak fra⁴⁹, men den kan helt klart sies å være en hovedtendens. Bakke sier videre at:

”(...) de som er sjangeranmeldere innenfor for eksempel metal og hip hop, og som ikke graver seg ned i det derre breieste feltet som alle har kjørt på til enhver tid, de gjør at du får litt påfyll fra kantene (det litt utenfor mainstream). De tilfører nytt blod til den gamle tradisjonen. Og det tror jeg er en av grunnene til at feltet har åpnet seg litt mer. Sjangre som ikke var stuerne før, er stuerne nå. Metal’en er blitt tatt veldig på alvor. Hovedanmeldelser⁵⁰ hos oss er ofte metal” (se vedlegg nr. 5 side 121).

Flere av anmelderne oppgir også at hvilke sjangre som blir viet spalteplass, forandrer seg med trendene. På slutten av 1990-tallet og begynnelsen av 2000-tallet var det for eksempel flere anmeldelser av sjangre som dance og elektronika i riksavisene enn det er i dag. Mens metal, som sjelden fikk innpass på avisenes musikksider før 2000, nå er blitt fast innslag på ”Musikktirsdag”. Det samme gjelder hip hop. Og som vi skal komme tilbake til, er dette med innlemmelsen av nye sjangre i avisenes ukentlige musikkdekning også nært knyttet sammen med den økende kvinneandelen i feltet.

Den store samlebetegnelsen ”pop og rock” inneholder mange nyanser, og her er det som oftest den enkelte kritikers personlige smak og interesse, sammen med avisas behov, som avgjør hvilken kritiker som anmelder hvilken plate. Alderen kan også være avgjørende for hvem som anmelder hva. Det er for eksempel sjelden en 24-åring som anmelder Bob Dylan eller reutgivelser av Beatles-katalogen, og tilsvarende sjelden for en 50-åring å anmelde nyere artister som Lady Gaga eller Li’l Wayne. Denne praksisen finnes det imidlertid flere unntak fra. Det hender nemlig også at de unge anmelderne blir satt til å anmelde de eldre og etablerte

⁴⁷ Den store samlebetegnelsen pop/rock er inndelt i mange forskjellige nyanser. Her er det en del forskjellige kriterier som spiller inn med hensyn til hvilken plate som anmeldes av hvilken anmelder. Men et hovedtrekk er at det innenfor pop og rock-segmentet er flest anmeldere som overlapper hverandres spesialområder.

⁴⁸ De som dekker hip hop, dekker i de fleste tilfeller også r&b, men også dette er det flere unntak fra.

⁴⁹ Dagsavisen har for eksempel mindre grad av nisjeanmeldere i forhold til de andre avisene.

⁵⁰ Hovedanmeldelsen er den anmeldelsen som får mest spalteplass i avisene på tirsdager. Denne anmeldelsen er gjerne supplert med et stort bilde av den aktuelle artisten eller bandet. Denne typen anmeldelser faller også innunder det som senere skal omtales som ”de lange” anmeldelsene av musikkritikerne.

artistene fordi redaksjonen ønsker å se de aktuelle artistene med unge og ”friske” øyne. Den yngste anmelderen i Aftenposten sier for eksempel at:

”Jeg måtte anmelde A-ha-guttene sin solokonsert fordi hun (Cecilie Asker, musikk-sjef i Aftenposten) vet at jeg er den eneste i redaksjonen som ikke har vokst opp med A-ha og har den nostalgien på samme måten som de andre”.

5. 4 Tidsramme

Musikkanmelderne opplyser at de som regel får platene de skal anmelde på onsdag eller torsdag. De har da mulighet til å høre på de aktuelle utgivelsene og skrive ferdig kritikken frem til deadline på mandag, slik at anmeldelsen kan trykkes til tirsdag. Men som nevnt er det ofte en del store artister som avisene, på grunn av deres nyhetsverdi, ønsker at skal anmeldes til lørdagsnummeret, noe som forkorter arbeidstiden betraktelig. Sammenligner man dette med tidsfristene i de gamle uavhengige musikkpublikasjonene som kunne ha en utgivelsesfrekvens på ti nummer i året, er dette en ganske annen hverdag. Ikke minst gjelder dette konsertanmeldelser som dagsavisene i dag setter et nesten umulig tidskrav til (legg for eksempel merke til hvor ofte en konsertanmeldelse avslutter med ordene: Konserten er anmeldt på bakgrunn av den første timen.). Det er et stort press fra avisens side om at anmeldelser skal stå på trykk dagen etter den aktuelle konserten har funnet sted. Dette gjelder hovedsakelig konserter med de store artistene, de konsertene som ”de andre (avisene)” også anmelder. De fleste konserter innenfor pop- og rock-segmentet begynner i dag sjelden før kl 2100. Den enkelte anmelder må derfor sette seg ned og skrive den aktuelle anmeldelsen midtveis i konserten for å rekke deadline. Sitatet nedenfor som er fra en av Dagbladets journalister, beskriver noe av denne situasjonen:

”Jeg satt på REM med en laptop inne i konsertsalen og begynte å skrive en anmeldelse mens ekstranumrene gikk og sendte inn anmeldelsen et kvarter etter at de hadde gått av scenen. Da fikk jeg klapp på ryggen for effektivitet, men jeg hadde deadline bare en halvtime seinere enn det. (...) hvis jeg spør: kan vi ikke ta det dagen etter dagen?, så får jeg høre at alle andre har det dagen etter. Dersom VG og Dagsavisen anmelder en konsert som var på en tirsdag, på en onsdag, så skal ikke Dagbladet anmelde den på torsdag. Det er de helt klare på”.

5. 5 Tekstlige og journalistiske rammevilkår

Dagspressen har strengere føringer for språkbruk enn det de uavhengige publikasjonene har og har hatt. Musikkjournalistene er stort sett enige om at de skal skrive for ”alle” og ikke bare for menigheten. Språket skal være inkluderende på den måten at anmelderne ikke skal bruke

for mye ”bransjesjargong” eller uttrykk som bare den innvidde kjenner til. En av anmelderne i VG forteller for eksempel at anmelderne ikke får lov til å bruke a-ender og at:

”(...) det er noen ord som de (redaksjonen) ikke vil at vi skal bruke, sånn som ”rocka”, som jo er veldig lett å bruke når man skriver om musikk. Dét betyr ingenting i deres øyne, så det må man finne et annet ord for. Man kan skrive samme ord to ganger, men da skal det være veldig god grunn til det. Men å skrive samme ordet tre ganger, det må du ikke finne på.”

Det er også en generell holdning i feltet om at kritikken skal begrunne sine standpunkt. Men selv om alle er enige om at dette er viktig, er det som vi skal se, noen av anmelderne som mener at kollegaene og konkurrentene er for dårlige på dette punktet.

Det vil selvfølgelig være variasjoner i forhold til hva slags språk de forskjellige redaksjonene godtar og ikke. Flere av musikkjournalistene oppgir at Dagbladet nok vil godta et ”kulere” språk og mer ”musikkanmeldersjargong” enn VG og Aftenposten. Men generelt kan man si at de ovennevnte retningslinjene er holdninger som går igjen gjennom hele feltet. Jeg skal komme tilbake til journalistenes ulike holdninger til disse rammevilkårene senere.

De fire avisene publiserer i dag et nesten likt antall anmeldelser ukentlig. Et sted mellom sju og åtte anmeldelser fordelt over to til fire avissider kan sies å være en gjennomsnittlig praksis per 2009⁵¹. Dette antallet har sunket betraktelig de siste årene. Rundt år 2000 hadde Dagbladet (som har hatt det høyeste antallet musikkanmeldelser i feltet) en topp på 34 anmeldelser i uka. Men selv om antallet anmeldelser har sunket, så betyr ikke det at musikkstoff er mindre prioritert fra de forskjellige avisenes side. Det har snarere vært snakk om en nedjustering mot et ”normalt” nivå. Dagsavisens Geir Rakvaag sier for eksempel at:

”På en side så er det jo flott med 34 plateanmeldelser, men da blir det jo mye plater fra ukjente artister. Det spørs om man kan plage den alminnelige avisleser med sånn: ”kjedelig bok fra ukjent forfatter”. Det må ha et eller annet for at det skal bli interessant for folk å lese”.

De tekstlige rammevilkårene for anmeldelser i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG er i utgangspunktet forholdsvis like. Alle aviser opererer med to forskjellige slags anmeldelser: de korte og de lange. Den korte og vanligste anmeldelsen er på mellom 800 og 1200 tegn med tilhørende terningkast. De ”korte” anmeldelsene i Aftenposten er mellom 800 og 900 tegn. Dagbladet har en mal på 850 tegn. Dagsavisen har størst plass med mellom 1100 og 1200 tegn, mens VG har en ramme på 1000 tegn. VG har også en fast praksis med at de på slutten av hver anmeldelse også har en anbefaling av hvilke enkeltlåter leseren eventuelt bør laste ned fra det anmeldte albumet. Antallet anbefalte kjøp skal samtidig korrespondere med hvor

⁵¹ Dette antallet kan variere mye fra uke til uke.

mange øyne terningen viser (se vedlegg nr. 6 side 122). Og som jeg skal komme tilbake til senere, er denne praksisen med på å bekrefte VGs posisjon som lesernes og konsumentenes avis.

Populærmusikk eller pop/rock, som anmelderne selv kaller sjangersegmentet, blir hovedsakelig publisert på tirsdager, og dette gjelder alle fire avisene. Det er selvfølgelig derfor denne dagen ofte blir omtalt som ”Musikktirsdag” av både journalister og konsumenter. Dagbladet bruker begrepet ”Musikktirsdag” som merkevare, og ordet er å se på forsiden av Dagbladet nesten hver tirsdag (se vedlegg nr 2 side 118).

Det er imidlertid en del avvik fra denne ”tirsdagsregelen”. Store artister som for eksempel Mariah Carey, Åge Aleksandersen eller Eminem kan av og til bli anmeldt på lørdager, og da gjerne som en lang anmeldelse. Det kan også gjøres unntak fra ”tirsdagsregelen” hvis en utgivelse har ekstra stor nyhetsverdi. Et eksempel på dette kunne vi for eksempel se da VG anmeldte Alexander Rybaks plate *Fairytales* på en onsdag (på forsiden av papirutgaven), nesten en uke før platen kom ut. Aftenposten, Dagsavisen og Dagbladet⁵² fulgte opp dagen etter, på en torsdag, som heller ikke er noen vanlig musikkdag for dagsavisene. Å være tidlig ute er generelt et viktig fokus hos alle fire avisene. Dagsavisens Bernt Erik Pedersen sier for eksempel at:

”Å være først ute med å si at den nye plata til Depeche Mode er bra eller dårlig, det har stor nyhetsverdi og det gir konkurransefortrinn. Det er viktig. Det å være først ute med en nyhet er jo motoren i all journalistikk”.

For små og mellomstore artister kan dette fokuset fra tid til annen ha den konsekvensen at de ikke blir anmeldt i alle avisene selv om den enkelte redaksjon i utgangspunktet hadde tenkt å anmelde dem. En av anmelderne i VG sier for eksempel at: ”Det er mest sånn at hvis Dagbladet anmeldte en plate tirsdag forrige uke, så gjør vi det ikke. Hvis den ikke er helt spesiell da. (...) de Lillos ville blitt anmeldt uansett”. At de store artistene blir anmeldt uansett, handler også om at det er en viss forventning fra den enkelte avisledelsens side at avisa skal *mene* noe om disse utgivelsene.

Flere av avisene gir også anmelderne sine mulighet til å skrive lengre og annerledes enn i det strengt tilmålte musikk anmeldelsesformatet. I Dagsavisen har for eksempel Geir Rakvaag sin faste retrospalte på lørdager hvor han trekker frem og reintroduserer gamle storheter som for eksempel Big Star og Fairport Convention, eller setter nye artister inn i en

⁵² Dagbladet og Dagsavisen kom imidlertid på banen på nett 27.05.09.

historisk sammenheng som når han setter den unge artisten Duffy inn i en større britisk soultradisjon med legender som Dusty Springfield (se vedlegg nr. 7 side 123).

Dagbladet gir også mulighet for andre måter å skrive om musikk på. I fredagsbilaget eller under "Ideer"-spalten får musikkjournalistene ved jevne mellomrom lov til å skrive om populærmusikalske/populærkulturelle fenomener som for eksempel Sigrid Hvidstens artikkel om M.I.A. (se vedlegg nr. 8 side 124). En lignende tilnærming finner man også i Aftenposten, og Helle Skjervolds artikkel om Eminem kan sies å tjene noe av den samme funksjonen i så måte (se vedlegg nr. 9 side 125 øverst). Stein Østbøs faste spalte i VG, *Helt Stein*, kan også sies å være en type format som går utover de tradisjonelle musikkanmeldelsene (se vedlegg nr. 9 side 125 nederst).

5. 6 Speiling

Som jeg har vist ovenfor og i forrige kapittel, er det en rekke likhetstrekk mellom Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG, både når det gjelder oppbygning og strukturering av de forskjellige musikkredaksjonene, utvalg, format med mer. Disse likhetene har selvfølgelig også sammenheng med at de står i et relasjonelt forhold til hverandre gjennom å konkurrere med hverandre til daglig. Man kan si at avisene "speiler" hverandre. Som Bourdieu skriver i *Om Fjernsynet*, så er det ingen som leser så mange aviser som journalistene selv (Bourdieu: 1995:29–31), en påstand som klart kan bekreftes gjennom intervjuene denne studien bygger på. Det handler om å se hvordan man posisjonerer seg i forhold til konkurrentene. En Dagbladjournalist forteller for eksempel: "Det er en sånn kanskje litt barnslig refleks, kanskje spesielt knyttet til VG og Dagbladet: søren Dagbladet ga sekser, da legger vi oss lavt".

På tross av de mange likhetene knyttet til den musikkjournalistiske praksis i dette feltet, forstår vi at det likevel er viktig for musikkjournalistene og deres aviser å distingvere seg fra hverandre, om enn på nyanserte måter.

5. 7 "Først ute på den smale sti" versus "aktuelle tabloidoppslag"

Med hensyn til opplagstall står Dagsavisen i en slags "underdog"-posisjon i forhold til de andre avisene i feltet. Den er lillebroren i feltet og har ingen mulighet til å konkurrere med VG, Dagbladet eller Aftenposten når det for eksempel gjelder eksklusivitet på intervjuer med de store artistene. Men Dagsavisens anmelderkorps ser ut til å kunne fremvise en større grad av autonomi enn sine konkurrenter i forhold til hvilke artister de vil velge å dekke. Visse uker kan Dagsavisen velge å lage en hovedsak på helt ukjente band og artister. Et eksempel på dette kan vi finne tirsdag 10. mars 2009 (se vedlegg nr. 10 side 126). Her velger

musikkansvarlig i Dagsavisen å lage hovedanmeldelse av debutsingelen til det, for de fleste, ukjente norske bandet Narum. Når store internasjonale artister kommer med ny plate, er de andre tre avisene pålagt å dekke dette. De ansatte i Dagsavisen kan på sin side velge å prioritere annerledes, hvis det er noe *de* mener bør ha mer oppmerksomhet. Musikkannemelderne i Dagsavisen er også de som legger størst vekt på å oppdage nye artister og band. Dette kommer stadig til uttrykk i anmeldelsene deres gjennom at de for eksempel skriver: ”Som første norske avis anmeldte Dagsavisen ...”. De er også opptatt av at deres oppgave er å fortelle folk om alle de musikalske alternativene som finnes der ute. På denne måten stiller musikkredaksjonen i Dagsavisen seg også tydelig i opposisjon til nyhetskriteriene innad i sin egen avis. Geir Rakvaag forteller at:

”Jeg har jo det at jeg er nysgjerrig på nye ting. (...) Men akkurat den biten får jeg ikke noe kreditt for innad i (Dags)avisen (som helhet). De (Dagsavisen) er ikke spesielt opptatt av musikk. De er heller ikke nysgjerrige på å få vite om noe nytt i samme grad som å lese en artikkel om Madonna eller Eric Clapton og sånn.”.

Han sier videre at musikkredaksjonen har så godt som omvendte nyhetskriterier i forhold til Dagsavisen som helhet. Fokuset på å fremheve den alternative musikken er tydeligvis fortsatt viktig for Dagsavisens musikkredaksjon, Nye Takter⁵³, selv om den ikke lenger er en uavhengig publikasjon (alternativ musikk skal her ikke forstås som sjangerbenevnelse, men som den musikken dagspressen generelt ikke skriver så mye om). Holdningene innad i Dagsavisens musikkredaksjon finner man også igjen hos Rannveig Falkenberg Arell som er frilanser i avisen. Når hun skal forklare hvorfor hun ikke liker bandet Coldplay, sier hun blant annet at:

”Hvis de bare hadde vært et band som ingen brydde seg om, hadde det kanskje vært annerledes. Men når det er et band som du hele tiden må se på MTV og høre på radioen så blir det litt sånn: hvorfor skal du kaste bort min tid ved å prakke på meg det her. Jeg vil heller høre på noe mer interessant”.

I motsetning til holdningen innad i Dagsavisen, sier musikkansvarlig i VG, Thomas Talseth at:

”Vi baserer ofte våre utvalg av hvilke plater vi anmelder på hva slags buzz (mediedekning) artistene har fått i utgangspunktet. Det handler jo også litt om at vi er en stor mainstream-avis som dekker store og potensielt store ting. Vi er ikke noen sånn fanzine⁵⁴ som jakter rundt på bitte små klubber for å finne det

⁵³ Som nevnt i den historiske fremstillingen av feltet, gikk den uavhengige publikasjonen Nye Takter inn som et eget bilag i Arbeiderbladet (nå Dagsavisen) i 1983 (Weisethaunet 2000:401). I dag kan vel ikke Nye Takter sies å eksistere i annet enn navnet.

⁵⁴ En fanzine er en type publikasjon som ofte forfattes av én person, eller en gjeng venner. Den har tradisjonelt blitt produsert i hjemmet hos skribentene selv og omhandler gjerne kun én enkelt artist eller en spesifikk gruppe eller sjanger. Språket er gjerne karakterisert ved et brennende engasjement som grenser opp mot det religiøse.

neste store fordi vi ikke anser det for vår jobb. Vår jobb er å skjønne når folk er så store at de er interessante for et stort og bredt publikum”.

Et minste kriterium for Talseth er for eksempel at en plate skal være gitt ut og distribuert.

VGs frilanser Morten Ståle Nilsens uttalelse om hva han helst liker å skrive om, må kunne sies å stå i et slags homologt forhold til dette ”mainstream”-fokuset som Talseth gir uttrykk for at VG har:

”Jeg er litt fan av at så lenge vi kaller det populærmusikk, så syns jeg at det skal være populært (ler), eller at det skal *nå* folk. (...) Selv om det ofte går jævla gærent, så har jeg en litt sans for de banda som har en viss ambisjon om å bli hørt av flest mulig folk. Det er det som koster litt guts, det er da du spiller litt høyt liksom. Er ikke det drømmen da? Vil du ikke bli hørt av flest mulig?”

Aftenposten og Dagbladet kan sies å ligge et sted imellom disse ytterpunktene. I Dagbladet forklarer musikksef Sven Ove Bakke de redaksjonelle føringene slik:

”Det er ikke noe sånn ovenfra og nedad at: dette burde dere skrive mer og mindre om, sånn i utgangspunktet. Men det ligger jo budsjettmessige føringer som er med på å diktere hva vi gjør og i hvilket omfang. (...) Avisledelsen ønsker vel helst at vi skal være breiest mulig, men det er en viktig kamp for oss (musikkanneldere) å utfordre andre veien også”.

Anmelderne i Dagbladet oppgir altså at det ikke er andre redaksjonelle føringer ovenfra ”utenom at den tabloide delen av Dagbladet blir veldig sinte hvis vi på en måte glemmer at det kommer en Aleksander Rybak-plate. Det må med”. Det å være tidlig ute med å oppdage nye artister og band er noe Bakke mener sitter som en ryggmargsrefleks hos musikkanneldere. Men som han sier, så er det

”forskjell på å barbere seg og å skjære av seg haka. Det er veldig utabloid av meg å si det, men jeg syns jo man skal være litt forsiktig med å hype i øst og vest. Selv om man i et øyeblikks eufori på By:Larm tror man har sett rockens fremtid, så har man jo ikke det”.

På den annen side er han opptatt av at man heller ikke må være for tilbakeholden, fordi man da bare ender opp med å beholde den eksisterende virkeligheten. Det er samtidig viktig for journalistene i Dagbladet å demonstrere overfor de andre i feltet at de holder seg oppdatert. Sigrid Hvidsten forteller for eksempel at: ”Det som ofte gir anerkjennelse når vi diskuterer med de andre redaksjonene, er hva du har oppdaget siden sist. Liksom: har du hørt ...? Og

Punkens gjennomslag i Storbritannia ble godt hjulpet av et nettverk av frivillig produserte fanziner og deres entusiastiske supportere. Crawdaddy, som blir regnet som den første seriøse populærmusikalske publikasjonen, kan karakteriseres som en fanzine (Shuker 2001:89).

hvis ikke du har hørt, så er det pinlig (ler)”. Det å være oppdatert er en kapital som verdsettes av flere i alle de fire avisene og blir ofte formulert som en slags ”trendfølsomhet”.

Men selv om Hvidsten verdsetter å være oppdatert, distingverer hun og Dagbladet seg noe bort fra Dagsavisens sterke fokus på å absolutt skulle være først ute med å skrive om artister og band. Hvidsten sier for eksempel at:

”Dagsavisen er jo helt gjerne på det. De er jo ekstremt opptatt av å være de som alltid er først ute. Det er de ikke alltid, men de mener at de alltid er det. Og hvis de er først ute med et eller annet, så unnlater de ikke å nevne det hver gang de skriver om det”.

I Aftenposten forteller Svein Andersen for eksempel at han anmeldte platen til den norske vokalgruppa Pust, uten at den var gitt ut på noe plateselskap, men bare sendt til ham i posten:

”Pust sendte meg plata si. De hadde da ikke platekontrakt, ikke management, ingenting. Så hørte jeg på plata og falt så fantastisk for dem at jeg ga plata en sekser. Og en uke etter at den stod på trykk, fikk de platekontrakt. Og i dag er de på samme managementet som The Real Group⁵⁵”.

Som vi skjønner, er det også mulig for Aftenposten å anmelde helt ubeskrevne artister, men det er ikke hverdagslig praksis for dem. Flere av anmelderne i Aftenposten gir uttrykk for at de må ”opparbeide litt godvilje”, og at de må selge inn saken sin til musikkredaksjonen, hvis de skal få trykket anmeldelser av veldig ukjente og/eller smale artister. Dessuten er ikke det å være først ute med smale og/eller ukjente artister et like viktig fokus for alle i Aftenposten. Helle Skjervold har for eksempel helt andre mål for hva hun mener er prestisje, i forhold til Dagsavisens Geir Rakvaag. Prestisje er for henne:

”Å få lov til å skrive større kommentarer om de store (populærkulturelle) fenomenene. Sånn som at jeg fikk lov til å skrive en sammenligning av 50 Cent og Kanye West da de ga ut album på samme dag. (...). Sånne ting syns jeg er veldig prestisje. Men jeg vet at det kanskje ikke er så mange andre som syns det. Jeg skal for eksempel få lov til å anmelde Madonna sin turnéåpning i London i juli, det syns jeg er helt vilt. De svære artistene og de store konsertene syns jeg er veldig kult.

Ikke minst synliggjør dette at det er mange ulike holdninger å spore blant musikkjournalistene i Aftenposten.

I dette avsnittet har jeg forsøkt å vise noen av de forskjellige måtene anmelderne og deres aviser posisjonerer seg i forhold til hverandre på. Samtidig ser vi at det er mange likheter som går igjen gjennom hele feltet. Som jeg vil forsøke å synliggjøre etter hvert, er det

⁵⁵ The Real Group er en svensk a cappella-gruppe som har gjort stor internasjonal suksess.

også forskjellige posisjoner som dannes på tvers av de ulike avisene (dette har jeg allerede antydnet ovenfor, med eksemplene fra musikkredaksjonen i Aftenposten).

6. Verdier i feltet

6. 1 Verdien av musikk og det å skrive om musikk

For musikkjournalistene er musikk veldig viktig. De fleste av kritikerne anser musikk for å være den ultimate kunstformen. En av anmelderne i Aftenposten sier for eksempel at musikk ”er den viktigste kunstarten som er fordi det er det uttrykket som henvender seg til hele mennesket. Det henvender seg til kroppen, til hjertet, til intellektet og det favner hele det følelsesregisteret som vi har”.

De som uttaler seg mest forbeholdent når det gjelder hvorvidt musikk⁵⁶ er viktig, setter kun livsnødvendigheter som familie, mat og klær, samt de store samfunnsproblemer, høyere enn musikk. Flere av anmelderne setter også musikk høyere enn andre former for kultur, som for eksempel fotball⁵⁷.

Men når de samme musikk-anmelderne skal forklare hvorfor musikk er viktig, begynner forskjellige verdier og oppfatninger å melde seg. Man sporer blant annet en viss forskjell i holdninger knyttet til hvorvidt musikk er viktig som samfunnsfenomen, eller om det kun har verdi som en ren subjektiv opplevelse. En sier for eksempel at: ”Musikk er ekstremt viktig for meg, og det vil jeg gjerne uttrykke. Men jeg krever ikke at det skal være viktig for deg”. Holdninger som går igjen hos alle, er at: musikk er viktig for oss som enkeltindivider fordi det vekker følelser og fordi musikk er lydsporet til livet vårt. Men for noen av musikk-anmelderne er musikk også et samfunnsanliggende. En av Dagbladets skribenter uttaler for eksempel at:

”musikk er viktig fordi all musikk i samtiden jo er et bilde av samtiden. Det er jo ingen i hele verden i dag som ville påstått at punkmusikken ikke synliggjorde strømninger i samfunnet på slutten av 60- og begynnelsen av 70- tallet. (...) Man ser de sosiologiske strømningene i popmusikken”.

En annen mener at musikk er noe man ikke slipper unna. Det ”gjennomsyrer folks hverdag på en helt annen måte enn noen annen kunstform. Den bare er der. Du kan velge å ikke gå på et galleri, du kan velge å ikke lese en bok liksom, du kan også velge å ikke se en film. Men du kan ikke velge å ikke høre musikk. Det er ikke mulig, det”. Men selv om man kan finne forskjellige perspektiver knyttet til dette, er det vanskelig å lage kategoriske skiller mellom

⁵⁶ I datamaterialet kommer det ikke frem om dette gjelder alle sjangre- og/eller former for musikk. Anmelderne som uttaler seg om dette, bruker bare termen ”musikk”.

⁵⁷ Det bør kanskje nevnes at Sven Ove Bakke i Dagbladet sidestiller musikk og fotball og sier at disse kulturformene er like viktige og uviktige på samme tid.

dem. De fleste legger noe vekt på både den subjektive opplevelsen av musikk og den rollen musikk spiller i samfunnet.

Musikkritikerne mener altså at musikk fortjener en stor plass i offentligheten, men de forventer ikke at alle skal ha en like stor musikkinteresse som de selv har. Samtidig finner man også en viss distingverende holdning knyttet til det å være interessert i musikk i forhold til det å ikke være det. En av anmelderne i Dagsavisen uttaler for eksempel at:

”hvis man ikke har noe aktivt forhold til musikk, så er det (musikkanmeldelser) jo verdiløst. Da behøver du jo ikke lese plateanmeldelser. Da kan du jo gå på Rema 1000 å kjøpe DDE, så er du ferdig med det”.

Men viktigere i denne sammenhengen er selvfølgelig at musikkanmelderne mener at det er viktig å skrive om musikk. Hadde de ikke ment det, hadde jo deres egen tilværelse fremstått som meningsløs.

For musikkjournalistene er det viktig å skrive om musikk fordi musikk er overalt i samfunnet og fordi musikk betyr mye for mange mennesker. Samtidig legger de alle vekt på at det er en enorm industri, og at denne industrien trenger uavhengige kritikere. Musikkansvarlig i VG sier for eksempel at: ”vi anmeldere vi skal liksom beskytte publikum litt (...) mot store markedskrefter som platebransjen kan være”. Som vi ser, er dagens felt godt plantet i rockkritikkens tradisjon med at det står i opposisjon til markedskreftene. Noen ser på seg selv som veivisere i en stor og uoversiktlig jungel hvor det er vanskelig å skille blomstene fra den store kyniske og kommersielle krattskogen. Dette gjelder også for de anmelderne som oppgir at de liker den mest kommersielle musikken best. Men selv om mange av anmelderne uttrykker skepsis til kommersielle mainstreamartister, er det ingen av dem som mener at det er noe galt med at musikk er kommersiell, den skal bare være kommersiell på en ”bra” måte. VGs Thomas Talseth uttrykker et synspunkt som deles av mange i dette feltet når han sier at:

”Man må kunne gjenkjenne hva som er genuint og hva som er konstruert. Og det er en veldig sånn ”gut feeling”. Og ikke for det, konstruerte ting kan være vel så fantastiske”.

6. 2 Musikkanmeldelsens egenverdi som tekst

”I Nick Hornbys bok *31 Songs*, der skrev han en fantastisk flott tekst om en plate av Jackson Browne, *Late For The Sky*. Og det var så fint å lese at da gikk jeg og kjøpte den plata etterpå. Men den plata var gudsjammerlig kjedelig, så den la jeg bare vekk. Men teksten var jo like god for det”. - Bernt Erik Pedersen

Ved siden av å fungere som uavhengig kvalitetskontroll mener kritikerne at musikkanmeldelsene også har en egenverdi som tekst. Eller rettere sagt: de bør ha det. Det er nemlig de færreste anmeldelsene som oppnår denne statusen innad i feltet. Som Peter Vollset sier: ”De beste har det. De fleste har ikke det”. Mange av musikkjournalistene mener at det er etterstrebellesverdig å forfatte en tekst som står på egne ben og som strengt tatt ikke behøver å sees i sammenheng med produktet den refererer til for å ha verdi. Thomas Talseth mener at:

”Det som er viktig, er at den (anmeldelsen) skal være et selvstendig stykke tekst som ikke forutsetter at du har hørt plata eller for den saks skyld artisten, for å få noe ut av den. Fordi det skal være journalistikk det her, og det skal kunne stå på egne bein. Det vil selvfølgelig bety mer for flere når de har hørt hva det er snakk om, men som journalist er det jo lesestoff man lager”.

Morten Ståle Nilsen, som skriver for samme avis, sier at: ”Det må være en liten tekst som har egenverdi i seg selv, helt uavhengig av hva den handler om. (...) De plateanmeldelsene jeg husker best har vært sånn helt løsrevet fra produktet”. Men hvorvidt anmeldelsen har mulighet til å være løsrevet fra produktet den skal skildre er det litt delte meninger om. Dagbladets Peter Vollset sier blant annet at:

”I den grad de har en egenverdi som tekst så har de jo kun en egenverdi i det at de er en oppriktig skildring av et menneskes reaksjon på noe forhåpentlig pent. Dersom man fjerner musikken fra bildet. Hvis man for eksempel skriver en musikkanmeldelse om en skive som aldri har eksistert så ... ja, det kan vel ha en egenverdi det og. Men de fleste musikkanmeldelser er referanse og evaluering rundt musikken og i beste fall glasur på ei kake. Jeg tror at dersom en musikkanmeldelse skulle hatt egenverdi totalt uavhengig av den musikken den anmelder, så måtte anmelderen veldig bevisst gått inn for det og gjerne frigjort seg fra den tvangstrøya det er å anmelde en plate.”

I hvor stor grad anmeldelsen som tekst er underordnet musikken den skal kritisere, er det tydeligvis noe ulike holdninger til innad i feltet. Dette er også knyttet til hvilket perspektiv de ulike anmelderne velger å ha i anmeldelsene sine når de skriver. Musikk sjef i Dagbladet, Sven Ove Bakke mener at ut ifra hvilket perspektiv man velger å ha i musikkanmeldelsene, så kan de ha egenverdi som:

”forbrukerjournalistikk, de kan være kunstkritikk, de kan være folkeopplysning, det kan være en ren underholdningstekst. De (anmeldelsene) er jo et mini-essay på en måte. De beste anmeldelsene, enten de er på 850 tegn eller 8000, er jo sakprosa på et eller annet nivå. Det er jo en grunn til at musikkritikk antologiseres hvert år. Noen av de tekstene kan stå i tjue år og kaste lys på viktige verker, eller uviktige verker.”

Rannveig Falkenberg Arell som frilanser for Dagsavisen, sier at musikkanmeldelser har egenverdi som tekst:

”hvis den er godt skrevet. Men det er litt farlig hvis man blir for opptatt av det. Musikk anmeldelser som kun har egenverdi som tekst og ikke noe annet, er jo ubrukelige som musikk anmeldelser, syns jeg da. Men hvis man klarer å få til begge deler, så for all del”.

Noen av musikkjournalistene mener også at egenverdien øker hvis anmeldelsesformatet er større enn de korte på mellom 850 og 1200 tegn. Silje Larsen Borgan som frilanser for VG, sier blant annet at:

”Jeg leser mye musikk anmeldelser i for eksempel The Guardian på nettet, og også mange amerikanske nettstedet. Og der er de så utrolig lange, og det er liksom som et eventyr når du leser dem. Da blir jeg litt misunnelig fordi jeg bare har 1000 tegn jeg kan bruke. Jeg skriver jo som regel to sider før jeg begynner å korte det hele ned⁵⁸. (...) Når man har plass, som de (anmeldelsene) jeg leser på nettet, har anmeldelsen større egenverdi i seg selv, syns jeg da”.

Borgan er ikke alene om å oppleve at de relativt strenge formatene i dagspressen er med på å forringe den tekstlige kvaliteten. Dette skal jeg komme tilbake til i neste kapittel.

Som det fremkommer tydelig i alle de ovennevnte sitatene, så er anmeldelsen først og fremst verdifull hvis den er et godt stykke tekst på en eller annen måte. Gjennom de ulike dybdeintervjuene kommer det også klart frem at skriftlig formidlingsevne er den definitivt mest ettertraktede kapitalen i feltet, noe jeg også skal komme tilbake til senere.

Det er altså en viss enighet om anmeldelsens egenverdi som tekst, men hvordan mener de ulike anmelderne at en god anmeldelse skal være?

Sigrid Hvidsten i Dagbladet, og Geir Rakvaag i Dagsavisen, forteller begge at de praktiserer en slags underliggende mal i tre punkter når de anmelder musikk. Disse punktene består i 1) å plassere og/eller etablere artisten gjennom en slags innledning. 2) Deretter handler det om å beskrive musikken. 3) Til slutt gjelder det å bedømme det musikalske produktet. De fleste kritikerne i feltet kan sies å føye seg innunder i hvert fall deler av dette oppsettet, men det er store forskjeller med hensyn til hvilke punkter de ulike musikkjournalistene vektlegger.

VG-anmelderne Thomas Talseth og Morten Ståle Nilsen setter begge ”underholdningsverdi” øverst på prioriteringslisten. Talseth uttaler samtidig at han er veldig opptatt av at anmeldelsene skal være morsomme. Dette aspektet er ikke like viktig for Nilsen som sier at musikk anmeldelsen også kan være: ”det helt motsatte av morsom, sånn dypt

⁵⁸ Problemet med å forholde seg til det korte formatet på mellom 850 og 1200 tegn har selvfølgelig også med rutine å gjøre. Sven Ove Bakke sier for eksempel at: ”Man får det veldig i fingrene. Jeg og Sigrid (Hvidsten) har snakket om at vi ikke trenger å måle anmeldelsene, vi vet når det er 850 tegn, det sitter i systemet. Så sånn sett kan du jo si at formatet dikterer veldig hva det er plass til å gjøre innenfor det”.

patetisk ektefølt". Dagbladets Sven Ove Bakke og Aftenpostens Cecilie Asker nevner også underholdningsaspektet når de skal forklare hva de mener er en god musikk anmeldelse.

Noen kritikere legger også vekt på at anmeldelsen skal "lære" folk noe, at den skal tilføre leseren kunnskaper om artisten eller musikken. Cecilie Asker sier at anmeldelsen "bør være informativ. Den bør gi leseren noen nye kunnskaper". Noe av det samme vektlegger Thomas Talseth som sier at "man må både snakke til genuine musikkelskere som er veldig opptatt av det, og til de som har en mer middels interesse for det".

Flere anmeldere, og spesielt de yngste kvinnene, nevner "forbrukerperspektivet" som en viktig ingrediens i musikk anmeldelsene. Frilanser i VG, Silje Larsen Borgan, forteller at hun ønsker å ha med: "Litt sånn: liker du det, så liker du dette. (...) I VG har vi fast at vi anbefaler noen låter. Det synes jeg også er veldig viktig, at jeg kan skrive: dette er de tre beste låtene, hvis man eventuelt bare ønsker å kjøpe noen låter på iTunes". Aftenpostens Helle Skjervold legger også vekt på å gi forbrukeren inntrykk av hvor viktig et gitt nytt album er, og sier at "En ting er at man har klart å lage et sånt album, men er det spennende for folk flest, altså den forbrukerbiten i det, brukerveiledningen". Men det er ikke bare de yngste kvinnene som legger vekt på dette. Dagbladets Sven Ove Bakke sier for eksempel at:

"Du skal kunne lese en anmeldelse og være uenig i konklusjonen og uenig i oppfattelsen av artisten. Men uavhengig av terningkast, slakt eller ikke slakt så skal du som leser kunne forholde deg til dette her. Du skal kunne skjønne hvorvidt dette er noe for deg eller ikke.

For anmelderne handler forbrukerperspektivet om beskrivelse av produktet på en eller annen måte. Men her er det mange forskjellige perspektiver å spore. Man kan kanskje snakke om to hovedlinjer. På den ene siden handler det om å beskrive eller kontekstualisere artisten som populærkulturelt fenomen. På den andre siden handler det om å beskrive hvordan musikken faktisk låter. Det er ikke nødvendigvis vanntette skott mellom disse tilnærmingene, men de kan sies å være ytterpunkter som de ulike kritikerne velger individuelle kombinasjoner av. Dette perspektivet handler heller ikke om å forsøke å beskrive musikken objektivt på noen måte, da som nevnt alle kritikerne i feltet forkaster tanken om at musikk kan oppleves objektivt. En tredje tilnærming som også kan nevnes, er varianten hvor anmelderen beskriver sin egen opplevelse av musikken på en ekstremt subjektiv, nærmest gonzojournalistisk måte. Den sistnevnte retningen er ikke så vanlig, men enkelte anmeldelser kan, ifølge anmelderne selv, tendere mot dette perspektivet. Det er også forskjeller knyttet til hvor stor plass beskrivelsen skal få. Svein Andersen i Aftenposten uttrykker at han "prøver å gi leseren noe mer enn det å bare si om det er godt eller dårlig. Gi en liten historie eller litt om artisten. Men

det viktigste er at man i løpet av anmeldelsen får fram hvilken musikk det er, altså”. Andersen sier at han legger stor vekt på å finne ord som beskriver musikken for leseren. Bedømmelsen kommer for ham i annen rekke. Motsatt uttrykker Sigrid Hvidsten at beskrivelse er vel og bra, men at:

”Ofte er det bare en slags beskrivelse med et terningkast. Noen ganger leser man anmeldelser uten terningkast, og så skjønner man egentlig ikke om de mener at plata er bra eller dårlig. Man må jo vurdere den! Det er jo det som er hele anmelderiets jobb. Du skal finne ut om noe er bra eller dårlig og hvorfor. Man må alltid skrive hvorfor. Hvis man ikke skriver hvorfor, så har man ikke gjort en god jobb”.

Kvinnene i feltet (Asker, Hvidsten og Skjervold) gir i større grad enn mennene uttrykk for at det er viktig å plassere artisten eller bandet i en større populærkulturell kontekst, og se artistene som noe mer enn produsenter av musikk. Skjervold forteller for eksempel at hun liker anmeldelser ”hvor du kan si noe mer om artistene enn å bare vurdere produktet, men for eksempel på den måten at du som svart publikummer velger en slags side ved å velge deg enten 50 Cent eller Kanye West som favoritt”. Dette perspektivet kan kanskje sees i sammenheng med Ann Powers-sitatet i den historiske fremstillingen av feltet, hvor hun sier at kvinnelige musikkskribenter gjerne skriver fra et litt annet perspektiv enn mennene, og i større grad nærmer seg det musikalske produktet fra utsiden og dets kontekst (Lindberg et al. 2005:266)⁵⁹.

Det er en rekke aspekter man kan se nærmere på når det gjelder verdikriterier i musikkjournalistenes anmeldelser. I siste del av analysen, hvor jeg skal analysere noen av musikkjournalistenes anmeldelser, skal jeg komme tilbake til dette. Jeg skal nå gå over til å se nærmere på hvilke kvalitetskriterier anmelderne ser etter hos artistene de skriver om.

6. 3 Verdikriterier i forhold til musikken

”Det verste som finnes er veldig konstruerte ting som gir seg ut for å være genuine, (...) hvor det skal fremstå veldig ekte og rått og uhøvla, og så er det bare veldig kynisk” - Thomas Talseth.

Artistene skal på en måte være det de gir seg ut for å være. Et annet poeng for anmelderne i dette feltet er at musikken skal bedømmes ut fra sine egne sjangerkriterier. Dagsavisens Bernt Erik Pedersen sier for eksempel at:

⁵⁹ Jeg har ikke gjort noen kvantitative tekstanalyser som kartlegger hvilke perspektiver de ulike anmelderne velger. Jeg har bare tatt utgangspunkt i utsagn som har fremkommet i de forskjellige intervjuene, altså de norske anmeldernes eget inntrykk av dette.

”Det finnes bare bra eller dårlig. Man må søke det som er bra innen enhver sjanger. Det har aldri vært min filosofi at det finnes noen sjangre med høyere iboende verdi enn andre sjangre. Jeg hører jo ikke på dansebandmusikk liksom, men det finnes bra ting der også hvis man er villig til å søke det ut. (...) Man skal gå etter å finne det beste i hver sjanger”.

Dagens felt ser sånn sett ut til å være godt fundert i rockkritikkens autentisitetssideologi. Samtidig kommer det klart til syne at kravene til hva som skal anses for å være ”ekte”, er ganske annerledes enn på 1970-tallet. 1980-tallets interesse for å reevaluere pop’ens kommersielle estetikk kan i dag sies å representere den ortodokse holdningen i dagspressens musikkredaksjoner. Noen av kritikerne syns også at de gamle autentisitetssbegrepene som ”ekthet” og ”troverdighet” er utdatert og tomt for innhold og ønsker i så måte å distingvere seg noe vekk fra den klassiske rockideologien. På spørsmålet om hvilke artister han ønsker å trekke frem som sine favoritter, sier for eksempel Bernt Erik Pedersen at:

”Jeg er litt glad i Mariah Carey (ler). Fordi jeg syns ho synger veldig fint, og så syns jeg ho har en sånn direktehet i uttrykket. Ho kombinerer på en måte en teknisk briljans med en direkte følelsesmessig punch. Ho er litt der oppe med Elvis. Hun transcenderer litt det der med god og dårlig smak. Ho driter i Bourdieus matrise og kunne aldri brydd seg mindre om indierock og Øyafestivalen. Jeg prøvde jo liksom å oppvurdere henne jeg da, (...) for jeg hadde et ønske om å føkke litt med vedtatte sannheter, men jeg klarte det ikke, for ho er rett og slett for kvalitativt ujevn. Timinga var feil. Ho var ute med ny plate som jeg prøvde å si at var bra. Men ja, litt svak for Mariah Carey”.

Som dette sitatet impliserer, er Pedersen klar over at han trekker frem et eksempel (Mariah Carey) som ikke er det som er forventet av ham som anmelder. Han ønsker å ”føkke litt med vedtatte sannheter” både innad i feltet og overfor publikums fordommer mot musikkanmeldere⁶⁰. Det kan se ut til å være et uttrykk for å ville distingvere seg bort fra forventede forestillinger knyttet til verdikriteriene i feltet. Den tidligere så suspekte popestetikken blir oppvurdert til å kunne være likeså ”direkte” i uttrykket som den tradisjonelle rockestetikken. Anmelderne i Dagsavisen forteller at de har laget en liste over ord de ikke gir seg selv lov til å bruke når de skal anmelde musikk. Denne listen omfatter begrepene: ”kvalitet”, ”ærlig”, ”jordnær”, ”ekte”, ”hudløs”, ”trøkk” og ”indie”. Det er altså en pågående prosess som søker å motvirke reproduksjonen av klisjéfylte ord og uttrykk som har vært vanlige blant rockanmeldere. Pedersens mangeårige kollega i Dagsavisen, Geir Rakvaag, uttrykker for eksempel at:

”Man sier for eksempel ”ærlig” om countrysangere som har et hardt liv og synger om det. Da er det liksom ærlig. Men det er jo like ærlig om du blir forelska i en jente i parallellklassen til en låt fra melodi

⁶⁰ Anmeldernes forkjærlighet for indierock har for eksempel vært et mye debattert tema blant skribenter som Kjetil Rolness, Thomas Seltzer, Ole Martin Ihle osv..

grand prix. Det er kanskje vel så ærlig kan du si. Det er så mange sånne ord som man har brukt, som bare er helt meningsløse. (...) Popmusikk kan jo være veldig bra selv om du ikke tror på det de synger om. Av og til så kan du høre musikk som tydeligvis er laget med en hensikt som går på tvers av det med å uttrykke seg. Kvalitetsmusikk er jo en annen term som gjerne blir brukt om ting som er veldig forseggjort og har en viss sofistisert sound og sånn. Men jeg vet ikke om det er noe mer spennende å høre på av den grunn. Kirkelig kulturverksted har ofte hatt det stemplet på seg. Men det er jo mye der som låter veldig samlebandsaktig. Så det å bruke sånne ord får jeg stadig mindre sansen for”.

Valg av ord og uttrykk kan tydeligvis også være en måte å posisjonere seg i forhold til de andre avisene på. Når det er snakk om den ovennevnte listen av ord og uttrykk som anmelderne i Dagsavisen ikke vil bruke, sier Rakvaag at han ”forresten må legge til ”sinnssyk”. Det står ikke på lista siden vi regnet det som så selvfølgelig, men etter at Dagbladet hevet det ut på forsida om den nye plata til Rhianna, må det kanskje føres opp likevel?” (Geir Rakvaag⁶¹).

I anmeldernes kvalitetskriterier går det også en distinksjon mellom håndverk og originalitet. Denne distinksjonen har også vært nevnt i den historiske fremstillingen av feltet. Håndverk er i dagens felt gjerne knyttet til hvor flinke utøverne og artistene er til spille, og ikke minst hvordan produksjonen er. Originalitet er på sin side tett knyttet opp mot det å komme med noe nytt og å gjøre ting på nye måter. Brorparten av anmelderne syns at det er vanskelig å uttale seg helt kategorisk om hva de verdsetter høyest av håndverk og originalitet. Men både Borgan, Hvidsten og Rakvaag er helt klare på at det er originalitet som er viktigst for dem. Silje Larsen Borgan sier for eksempel at:

”Det er så mye som høres likt ut i dag. Jenter som synger pent og er brune og har fin rytme og kan danse, er det så utrolig mange av. De tror kanskje det skal mye til, men det skal faktisk ganske lite til for å skille seg ut fra dem. Noen annerledes grep eller en litt annen takt kan liksom gjøre veldig mye. Håndverk og produksjon kan jo være veldig bra og (allikevel) høres ut som slett arbeid. Noen mener på en måte at håndverket i Keri Hilsons album er bedre enn Sierras fordi hun har gjort alt selv, men jeg syns ikke det høres noe kult ut i det hele tatt, og da kan de snakke så mye de vil om arbeidstimer i studio osv.. Så originalitet definitivt.”

Dagsavisens Bernt Erik Pedersen er også enig i at originalitet er viktigere enn godt håndverk:

”Håndverk er jo bare midlet til noe. Men personlighet er det man setter høyest. Man er ute etter den egne stemmen. Om det er så originalt eller ikke, er ikke så viktig. Men det viktige er om det er en egen stemme der som du føler at har noe å komme med som du ikke har hørt før da”.

I det ovenstående sitatet ser vi igjen at rockideologiens verdsetting av den autonome kunstneren/utøveren som er i besittelse av et eget personlig uttrykk, kommer til syne.

⁶¹ Geir Rakvaag i en korrespondanse 30.11.09.

Distinksjonen mellom originalitet og håndverk er for de fleste litt avhengig av hvilke artister det er snakk om. Aftenpostens Helle Skjervold sier for eksempel at:

”Jeg vil jo tro at kanskje Janelle Monáe, som er en r&b-artist, har mye større appell sånn originalitetsmessig enn R Kelly, som folk ikke setter like høyt selv om han er veldig god håndverker. Så jeg prøver jo liksom å skille litt mellom det da: hva det er som er artistens fortrinn, er det håndverket eller originalitet?”

Cecilie Asker som jobber i samme avis, er enig i dette og sier blant annet at:

Det spørres også litt på artisten. Hvis Bruce Springsteen gir ut et nytt album, så tenker ikke jeg nødvendigvis at han skal gi ut et album med reggaerytmer, fordi han på en måte har etablert en karriere. (...) Mens for nye artister kan det være viktig å pløye litt ny mark og gjøre nye ting for å vekke oppmerksomhet. Det spørres litt hvor trendy musikk du skal spille også. Men for etablerte artister ... Det er ingen som forventer at Bob Dylan skal spille inn en hip hop-plate. Det ville vært veldig rart. Men han kan allikevel gi ut bra album. Jeg tror noe av det viktigste er at man ikke gjør noen av delene halvveis.”

Distinksjonen mellom originalitet og håndverk må, ifølge flere, praktiseres ulikt i forhold til sjangre. Kravet om å anmelde en sanger ut fra sine egne kriterier kommer også til uttrykk her.

Mange av musikk anmelderne synes at dette begrepsparet er vanskelig å skille. Sven Ove Bakke sier for eksempel at:

Det ideelle er selvfølgelig at begge deler er til stede. Godt håndverk kan jo være så mangt. Det kan være bunnsolid på en kjedelig måte, og så kan det være sånn at godt håndverk kan gjøre det som i utgangspunktet kunne vært en middelmådig sjangeropplevelse, løfter seg”.

Mye av den samme tankegangen finner vi også hos Aftenpostens Svein Andersen som mener at originalitet og håndverk er:

”to sider av samme sak på en måte. Du kan ikke være original uten håndverk, og uten originalitet så blir liksom håndverket bare ... (...) Det er jo det som er problemet til mange norske artister, de kan jo ikke engelsk. De er veldig dyktige på musikk og alt mulig, men de faller gjennom fordi de ikke klarer å formidle det de vil. Morten Abel er kanskje det beste eksemplet på det der, og det er kanskje grunnen til at han aldri har klart å slå gjennom utenfor Norges grenser. Mens derimot Kaizers Orchestra som synger på Stavangerdialekten sin, de når ut. (...) Det er når du prøver å gjøre noe du ikke behersker, at problemet oppstår. Hvis du ikke gjør som ”Hovedøen Social Club”, som synger norske slagere med litt sånt gebrokket norsk. Dette viser bare hvor vanskelig det er å sette noen objektive kriterier på ting. Det er i samspillet at magien oppstår”.

Peter Vollset i Dagbladet mener at begrepet:

”bra håndverk har blitt, i musikk anmeldersjargong, en eufemisme for uinspirert. Sånn burde det jo ikke være. Men når man skriver at en plate er godt håndverk, så sier man egentlig at: ”men det er også det”. Men på en annen side så er originalitet også ekstremt overvurdert, ofte. At band som ikke er så fryktelig bra får veldig mye ros fordi de er de første som gjør noe. Hvorfor tror du for eksempel at et band som

Gogol Bordello ikke har slått så jævlig hardt an i Norge som de har gjort i resten av verden? Fordi vi hadde Kaizers fra før, og vi har liksom hørt den greia der da. Gogol Bordello er grusomme, men nyhetsverdien i greia deres gir dem ekstra push. I det valget vil jeg si at jeg setter godt håndverk høyest. Men godt håndverk er i musikkannonseret et problematisk uttrykk. Steely Dan er godt håndverk. Det er perfekt håndverk. Og på sitt beste er Steely Dan inspirert som bare faen. Når man hører folk beskrive Steely Dan, så er det veldig ofte at de tyr til helt galskapssuperlativer rundt håndverket for å forsikre seg om at folk forstår at ”vi mener ikke godt håndverk her, vi mener faktisk jævlig imponerende håndverk”. Nei, jeg syns at originalitet er overvurdert”.

Morten Ståle Nilsen er enig i dette og sier at ”det er ikke noe krav for meg at du skal være så jævlig original. Det må jeg jo si. Jeg syns det er en litt overvurdert størrelse. Men det er jævla hyggelig når det funker”. Hans kollega i VG, Thomas Talseth vil på sin side ikke forholde seg så mye til begreper som håndverk og originalitet:

”Jeg liker ikke den der håndverkbetegnelsen. Det høres ut som om det er veldig teknisk orientert. Originalitet er hyggelig det, men det vil ikke si at det er bra. Det er det eneste som virkelig betyr noe: at det er *bra!* At det skaper det der suget i magen. Rykking i hjerterota og liksom at du blir emosjonelt tatt av det. Det er det som betyr noe”.

6. 4 En egen stemme og en egen logikk

Som vi ser i flere av sitatene ovenfor, får artister med en ”unik stemme”, et tydelig og enhetlig kunstnerisk prosjekt (at de gjør det de gjør fullt ut) og som behersker sitt uttrykk, ofte positiv mottagelse hos anmelderne. Som nevnt i teorikapitlet har det å kunne vise til en enhetlig kunstnerisk produksjon vært en av rockens og populærmusikkens viktigste legitimeringsstrategier opp gjennom historien. Et interessant aspekt i denne sammenheng er at mange musikk anmeldere i det norske feltet for populærmusikkritikk legger sin prestisje i å fremstå på samme måte. De ønsker å fremstå som tydelige stemmer og meningsprodusenter som leserne vet hvor de har. På spørsmålet om hva han anser som det mest prestisjefylte han kan oppnå som musikkritiker, svarer Morten Ståle Nilsen blant annet at det er:

”Å bli stolt på. At en leser tar seg bryet med å bli kjent med hvem du er og så gjør sin egen vurdering ut ifra det. Nå tenker jeg ikke på at vedkommende kjøper alle platene du gir gode kritikker og sånn, men at de gjør opp sine egne vurderinger på den måten at de har tenkt gjennom hvem det er som skriver. Hvis noen har tid og nok interesse til det, så må vel det være det ypperste, tror jeg”.

Følelsen av å oppnå en tydelig posisjon som meningsprodusent kommer også tydelig til uttrykk hos Sigrid Hvidsten som forteller at:

”Jeg ble kjempeglad den gangen jeg anmeldte første plata til Mira Craig som var bra og som jeg ga en femmer. Da sa hun (Mira Craig) i avisa dagen etter i et intervju at: ”jeg ble kjempeglad for den femmeren fordi anmelderen er kjent for å være streng”. Da ble jeg veldig glad (ler)”.

Å fremstå med en sterk og personlig stemme som samtidig viser en viss forutsigbarhet i forhold til smak og bedømmelse av musikk, er en viktig kapital innad i dette feltet. Sigrid Hvidsten blir av flere trukket frem som en anmelder med en helt personlig stil, og selv om ikke alle er enige med måten hun skriver og anmelder på, nyter hun åpenbart en viss anseelse ved at hun har en tydelig og særegen stemme.

Flere av musikkjournalistene (kanskje særlig mennene) snakker også om at de på et relativt tidlig tidspunkt valgte å skrive om musikk framfor å utøve musikk selv. Sett i sammenheng med hvor få som faktisk oppgir at de kan spille et instrument, må dette kunne sies å gravlegge myten om at (populær)musikkjournalistene egentlig er en gjeng med bitre og mislykkede musikere. Det interessante er at det kan se ut til at anmelderne setter mange av de samme kvalitetskriteriene til seg selv og sin egen kulturproduksjon som de gjør til artistene de kritiserer.

Mange av anmelderne ønsker også å produsere sine ”verk” (anmeldelsene) på sine egne premisser, noe som synliggjør at det eksisterer en egen musikkjournalistisk logikk i feltet. Det er helt uinteressant for anmelderne å bygge sin praksis på premissene til andre felt innenfor kulturproduksjonsfeltet. De ønsker å utvise autonomi både i forhold til den økonomiske logikken i musikkproduksjonsfeltet og logikken i musiker/utøver-feltet. En plate eller en artist er ikke nødvendigvis bra selv om den/de selger mye. På den annen side trenger en utgivelse eller artist heller ikke være bra selv om den er bra produsert og velspilt. Bernt Erik Pedersen i Dagsavisen sier for eksempel at:

”Det jeg tenker når jeg skal skrive en musikkanmeldelse, det er: kan jeg si noe interessant om denne konserten eller plata. Hvorvidt jeg synes plata er bra eller dårlig, en treer eller en firer er egentlig ikke så viktig som om det finnes noe interessant å si om det. Vi får jo inn sikkert hundre plater i uka, og det er ikke noe problem for meg å sitte og si: den er bra, den er dårlig. Men det er jo de færreste av de platene som det går an å si så mye interessant om. Det er kanskje en eller to eller tre i uka som det går an å si noe interessant om, noe som du kan uttrykke noe om”.

På denne måten har artister og band som spiller på lag med den journalistiske og/eller tabloide logikken (eller de journalistiske kriteriene om man vil), lettest for å få spalteplass. Thomas Talseth forteller fra sin tid i ungdomsmagasinet Spirit hvor de en periode var veldig opptatt av den norske hip hop-scenen: ”de holdt på med ting som vi syntes var jævla bra og som det var gøy å dekke og som det ble bra lesestoff av”.

Sigrid Hvidsten gir også uttrykk for at denne logikken er gjeldene når hun sier at:

”Skandalene uteblir nesten alltid på Øya(festivalen), utenom Pete Doherty da. Det var veldig morsomt. Som musikkjournalist i en tabloidavis er det vanskelig å dekke bare musikk. Man får ikke så mye (spalte)plass på det. Så det er derfor man trenger litt av det tilleggsmaterialet (...)”.

Den journalistiske logikken spiller også inn på hva musikkjournalistene syns er bra musikk. Artister og band det kan fortelles historier om og rundt, blir derfor i mange sammenhenger favorisert. En av journalistene sier for eksempel dette når vedkommende blir bedt om å trekke frem favorittartister:

”jeg kan kanskje trekke frem Neil Young, som jeg både har hørt veldig mye på og lest mye om. Han har en ekstremt broket karriere med mye dramatik både personlig og kreativt. Det som gjør ham interessant, er at han har laget svimlende mesterverk og hårreisende kalkuner. Og hele tiden har han hatt et veldig destruktivt forhold til det å pleie sin karriere. Han er ikke hypp på å være lenge på samme sted liksom. Han er hypp på å bryte ned det han akkurat har gjort og gjøre noe annet. Han er alltid hypp på å ligge et hode foran publikum og sine mest dedikerte fans i forhold til hva han skal finne på. Jeg vil gjerne nevne ham som en veldig fascinerende artist i så måte. Han representerer både en stor og rikholdig katalog og mye dramatik både kreativt og personlig. Mye myter og sånn”.

Som vist i teorikapittelet, kan det også virke som om artister og band som kan settes i sammenheng med ulike subversive og opposisjonelle samfunnsstrømninger, er noe favorisert blant anmelderne. En anmelder nevner for eksempel artisten

”M.I.A. fordi hun jobber med å skape nye musikkuttrykk. Hun har også det konfliktfylte (...) musikksynet med at hun på en måte er i opposisjon til melodikonvensjoner og rytmekonvensjoner og sånn. Hun trekker inn alt fra hele verden. Det er ikke en sjanger hun prøver å passe inn i. Hun prøver heller å skape sin egen sjanger. Og hun har et eller annet, kanskje ikke politisk, men en formidlingstrang som handler om noe annet enn bare rytmene. Hun synger om viktigere ting. Samtidig som hun helt klart besitter musikkkompetanse og har stor backkatalog som gjør at hun trekker inn mye forskjellig”.

På samme måte som enhver profesjon vil ha problemer med å se seg selv utenfra, er feltets doxa til en viss grad skjult for musikkjournalistene selv. Doxa er ”det som naturlig oppfattes av deltakerne i feltet som riktig og etterstrebellesverdigg” (Slaatta 2003:37). Samtidig kjennetegnes doxa ved at den er delvis usynliggjort. Denne doxaen er vanskelig å få øye på, fordi den for musikkjournalistene fremstår som selvfølgelig, som common sense. Feltets doxa er også stilltiende med på å bestemme hvem som får innpass i feltet. Som vi har sett, er det en helt bestemt habitus som kreves for å få innpass i feltet. Sammenligner vi dette med for eksempel kritikere i andre kunstfelt, som vi for eksempel har sett Simon Frith gjøre innledningsvis i *Fragments of a Sociology of Rock Criticism*, ser vi at det innenfor andre typer kulturkritikk er en annen habitus/livsbane som gir innpass i feltet. Så når en av journalistene i dagens felt uttrykker at ”det er ikke alle som passer til å bli musikkanmelder”, så har vedkommende selvfølgelig en viss rett i det. Men feltets doxa er ubevisst med på å gi en

gruppe mennesker med en viss form for kapital og musikkunnskap, innpass i feltet. Samtidig er doxa med på å tilsløre det faktum at feltet, slik det er i dag, er et resultat av en rekke historiske ”kamper”. Kamper om hva som er bra musikkjournalistikk, hvilke artister som bør anses som viktigst, hvilke sjangre som bør ha mest oppmerksomhet, hvilken bakgrunn man bør ha som musikkanmelder, kjønns- og generasjonskonflikter osv.. Poenget mitt er at det ikke er noen naturgitt selvfølge at den sosiale orden innenfor feltet for populærmusikkritikk er slik den er i dag. Dagens felt er én av mange mulige varianter.

Ifølge Bourdieu er feltets doxa også nært knyttet til at ethvert felt også har sin egen spesifikke form for drivkraft eller *illusio* (som er det begrepet Bourdieu selv anvender). *Illusio* refererer til den ”troen” aktørene i et felt har på at feltets spill er verdt å spille. Og de aktørene som opprettholder troen på at feltets spill er verd en innsats, tenderer samtidig mot å dele en felles doxa (Benson & Neveu 2005:3).

6. 5 Engasjement som viktig kapital

Som nevnt ovenfor, er det faktum at feltets ”kamper” utkjemperes av aktører som virkelig engasjerer seg, med på å opprettholde feltets *illusio*, troen på at disse ”kampene” er verdt innsatsen (Albertsen 1998:374). Det er derfor interessant å se at nettopp ”personlig engasjement” og ”lidenskap” blir nevnt av mange musikkanmeldere som den viktigste kapitalen en musikkanmelder bør ha. Musikkansvarlig i Aftenposten sier blant annet at:

”Du bør først og fremst være engasjert i feltet. Du må ha lidenskap for musikk utover gjennomsnittet. Skal du greie å skrive bra om musikk, må du være villig til å legge mer enn en ”ni til fem”- dag i jobben din. (...) Du bør også ha en fortellertrang, et ønske om å formidle (...)”.

VGs Morten Ståle Nilsen legger vekt på mye av det samme når han sier at:

”Lidenskap er vel det første som rinner meg i hu. (...) Skal du formidle noe, så må første budet være at du har en egen privat opplevelse av det du skriver om som er så viktig at du syns at: dette må jeg fortelle til noen. Den misjonærgreia den ligger jo i bunn for nesten all kulturjournalistikk vil jeg tro”.

Men lidenskap alene blir det ikke god musikkritikk av. Evnen til å formidle sitt engasjement står selvfølge også som den viktigste kapitalen i feltet, og nevnes av alle de intervjuede musikkjournalistene. Man kan derfor si at egenskapene engasjement/lidenskap/fortellertrang og god formidlingsevne i fellesskap utgjør den mest sentrale kapitalen i feltet.

Musikkunnskap er også en viktig kapitalform innad i feltet. Men hvilken og hvor mye musikkunnskap det er snakk om, er det delte meninger om. Jeg skal nå gå over til å se på noen av de mest sentrale konfliktene eller ”stridene” innad i feltet. Og som jeg skal forsøke å vise,

er disse konfliktene også med på å avdekke forskjellige posisjoner på tvers av de ulike musikkredaksjonene.

7. Motsetninger og konflikter i feltet

7. 1 Kamp mellom generasjonene

Engasjement og lidenskap er altså noe av den viktigste kapitalen deltakerne i dette feltet har. Samtidig er ikke denne formen for kapital noe den enkelte aktør er i besittelse av en gang for alle. Det er en kroppsliggjort form for kapital som deltakerne i feltet kontinuerlig må demonstrere at de er i besittelse av. Det er jo et faktum at de fleste populærmusikkinteresserte mennesker har sitt sterkeste forhold til artister og band når de er i tenårene og de tidlige tjuårene. Det er også i denne alderen man er mest ”fan” og drar hyppigst på konserter, festivaler og klubber. De yngste anmelderne er derfor i besittelse av en viktig kapital i kraft av at de er unge, og at de har høyere grad av nærhet til det publikumet som i hvert fall nye band og artister i stor grad henvender seg til. Silje Larsen Borgan som er VGs yngste anmelder, sier for eksempel at hun ser på seg selv som en ungdomsekspert: ”Jeg prøver å holde meg oppdatert på hva folka på videregående driver med og syns er stas. Det er der vi på en måte har aller mest lesere. Og siden jeg fortsatt er 23 og er i målgruppen til Spirit⁶², føler jeg at jeg har en veldig god kompetanse der”. Eldre anmeldere har større avstand til denne aldersgruppen, og står derfor i større fare for å bli sett på som kjedelige og utdaterte av de yngre⁶³. På spørsmålet om det er noen forskjell på eldre og yngre anmeldere, svarer blant annet en av musikkjournalistene lattermildt at: ”De eldre prøver vel å oppføre seg som yngre enn det de er”. De som kritiserer de eldre anmelderne mest i denne studien, er de kritikerne som er mellom 30 og 35 år. De som selv ikke lenger er i tjuårene, men som heller ikke er blant de eldste i feltet. Denne gruppen er også opptatt av å uttrykke at de skal trekke seg ut før de blir gamle og kjedelige. En forteller for eksempel at:

”jeg har veldig ofte sånne eksistensialistiske kvaler knyttet til det å være musikkjournalist. Og jeg har også alltid sagt at den dagen jeg mister min glød, mitt spark, da skal jeg slutte. Det er ikke snakk om å sitte der og ha det behagelig å få plater i posten. Jeg ser på det som litt sånn forsinket tenåringstid. Den bare varer litt lenger”.

De yngste anmelderne, og særlig de som er jobber som frilansere (og ikke er fast ansatt), er litt mer moderate i sin kritikk av de mer voksne aktørene i feltet. Men det kommer kritikk herfra også. En sier for eksempel at: ”Erkeeksempelet på eldre anmeldere, det er jo de som får egen jazzspalte, ikke sant. Når du er *så* gammel at du havner der, (...) da sitter du så trygt at

⁶² Spirit er et gratis magasin for ungdom fra 16 til 25 år, og Silje Larsen Borgan er per høsten 2009 bladets redaktør ved siden av frilansvirksomheten i VG.

⁶³ Det må nevnes her at musikkjournalistene i intervjuene også snakker om eldre anmeldere i andre publikasjoner enn de fire avisene som er representert her. Det er altså ikke bare arbeidskollegene det snakkes om.

det må være veldig fristende å kjøre venstrehåndsarbeidet ut”. Generelt kan man spore en mistanke hos de yngste anmelderne som går på at de eldre etter hvert tar for lett på arbeidet sitt. Flere av de yngste i feltet er overbevist om at de arbeider hardere og mer enn de eldre.

Noe av den viktigste musikkunnskapen for journalistene i dette feltet, er å ha hørt, og ikke minst forstått mye musikk. Dette gjelder også for de yngste anmelderne. Det å ha hørt mye musikk, gir, som vi skal se, musikkansmelderne et kartotek av referanser. Dette referansekartoteket er viktig for musikkjournalistene både når de skal sette artister og band inn i en sammenheng med annen musikk, og når de skal beskrive hvordan musikken låter. I og med at det tar tid å ”høre seg opp”, har de mer etablerte musikkjournalistene et fortrinn. VGs Thomas Talseth sier for eksempel at:

”yngre anmeldere innimellom kan være litt referansefattige. Men da må jeg jo skynde meg å tilføye at sånn er det jo bare fordi det tar tid å høre musikk og å opparbeide mye kunnskap. Jeg opplever at de yngste (anmelderne) som er godt profilert i norske medier, de greier seg stort sett veldig fint, og de har denne ungdommelige friskheten som ofte må funke for yngre anmeldere i påvente av at de får store kunnskaper”.

De unge anmelderne både kan og må altså kompensere for mindre kunnskap med å anvende sitt ungdommelige engasjement. Nå er det også litt forskjellige holdninger i feltet til hvor mye man som anmelder bør ha hørt av de artistene eller de sjangrene man skal anmelde. En av musikkjournalistene trekker for eksempel frem et sitat fra et av sine svenske musikkjournalistforbilder som sier at: ”enhver musikkjournalist bør ha dårlig samvittighet hvis han ikke har hørt alle B-sidene til den artisten han skal intervjuer eller anmelde”. En annen anmelder legger ikke på langt nær de samme idealene til grunn og sier at: ”Jeg vet ikke om det er så viktig å ha så mye kunnskap egentlig, så lenge du har noe å si om det du skal høre på og skrive om akkurat nå”. Men vedkommende fortsetter allikevel med å si at: ”det er en fordel at du vet at det i rock, som i all mulig annen musikk, er en linje som går. Det er ingenting som ble oppfunnet i går. Det er vel en grei ting å ha i bunn hvis du skal skrive masse om musikk”.

Som nevnt i forrige kapittel, hender det at de yngste anmelderne blir satt til å anmelde de etablerte artistene nettopp fordi de ikke har den samme historiske forforståelsen av en artist eller et band. En av de yngste anmelderne nevner også at dette innimellom er fordel: ” Vi unge tar musikken litt mer når vi hører den, og lar oss liksom ikke begrense av alt det som var før”. Det problematiske for de eldre anmelderne i denne sammenheng, er at det ikke er like lett å snu denne praksisen på hodet. Som eldre anmelder får man større avstand til musikkens publikum. Det er derfor ikke knyttet like stor entusiasme til det å sette redaksjonens eldste anmelder på de yngste artistene (spesielt ikke innenfor de nye sjangrene). Denne kunnskapen

om publikum er, som vi har sett, noe Simon Frith mener er kjennetegnende ved nettopp anmeldere av populærmusikk (se kapittel 1, side 12). En av de yngste anmelderne i Aftenposten forteller at dette er et problem hun selv kjenner på når avisa skal anmelde musikk som i utgangspunktet er produsert for barn og unge tenåringer. Hun sier at det ”er helt umulig for oss å egentlig fatte helt hva som er bra og dårlig innenfor (...) sånn Hanna Montana, og High School Musical-musikk, (...) fordi vi er for voksne”.

Men selv om de yngre anmelderne har en del kritiske bemerkninger til de eldre, er det også noen av ”gamlegutta” i feltet som får mye skryt. Geir Rakvaag i Dagsavisen er blant dem som får mye ”kudos”⁶⁴ av både kolleger og konkurrenter. Ikke overraskende er det nettopp hans evne til å være nysgjerrig og ”ung” som trekkes frem. Sven Ove Bakke i Dagbladet sier for eksempel at: ”Geir Rakvaag (...) er beundringsverdig. Han oppleves av og til som at han er femogtjue år og dritnysgjerrig. Det er veldig inspirerende å se”.

Bourdieu snakker om hvordan de etablerte aktørene i et kulturproduksjonsfelt må velge visse strategier for å overleve og bli ”klassiske” i et kulturproduksjonsfelt. Gjennom å være representant for den delen av populærmusikkhistorien som i størst grad blir kanonisert, blir visse anmeldere mer legendariske enn utdatert. De blir en del av historien, ikke historiske (Bourdieu 1993:106). Det kan se ut til at nettopp Rakvaag lettere slipper unna kritikken av de eldre anmelderne fordi han insisterer på å fortsatt anmelde nye, unge og uetablerte artister, samtidig som han skriver mye om eldre populærmusikk i sin retrospalte. Sigrid Hvidsten sier for eksempel at: ”Jeg syns han (Geir Rakvaag) skriver irriterende mye retro, men han har fortsatt den der interessen rundt nye ting som dukker opp hele tiden”. Rakvaag får altså eksponert sin akkumulerte musikkunnskap gjennom mange år, samtidig som han beholder feltets krav til ungdommelig engasjement og nysgjerrighet. Posisjonen som han ser ut til å ha i feltet, står samtidig i et homologt forhold til den posisjonen og det fokuset Dagsavisen ser ut til å ha.

Forskjeller mellom eldre og yngre anmeldere kommer også til uttrykk gjennom synet på hvordan en musikkanmeldelse bør være. Helle Skjervold som er yngste kvinne i Aftenposten, sier at:

”De eldre (anmelderne) (...) forutsetter at det er et stort musikkinteressert publikum som kommer til å lese deres anmeldelse uansett, at det er et slags stort publikum der ute som hver tirsdag gleder seg til å ha ”Musikktirsdag”. (...) sånn virker det som om de forholder seg til det. (...) De klarer ikke helt å se at vi er i en enorm konkurranse om leserens tid. (...) Jeg tror ikke at de (leserne) har fått med seg at det er noe som heter ”Musikktirsdag” engang, det visste ikke jeg før jeg begynte å jobbe her selv. (...) Jeg tror

⁶⁴ Kudos er pussig nok et uttrykk flere av anmelderne bruker når de snakker om kred og skryt.

at de yngre anmelderne vet om den konkurransen og at stoffet deres må syns, at man må ta folks oppmerksomhet”.

De siste årene har alle de fire avisene gjennomgått forskjellige former for omstrukturering i forholdet mellom sine nettutgaver og sine papirutgaver. Det økende fokuset på avisenes nettutgaver bidrar til en økende bevissthet om anmeldelsens synlighet i det generelle nyhetsstoffet. Anmelderne forsøker derfor i økende grad å spisse overskriftene sine slik at de skal bli mest mulig fristende å klikke på. Skjervold, som i utgangspunktet ble ansatt i Aftenpostens nettutgave, har ifølge hennes kolleger, bidratt til å øke dette ”nettfokuset” innad i musikkredaksjonen.

”Det er sånn Dagbladstilen. Man må ha den der enlinjern som kan brukes som inngang på nett. De gamle mennene skriver ikke sånn i det hele tatt. Det blir sånn: ”Mørkere Madrugada”, og det er ikke noen nettingang liksom”.

De andre anmelderne syns godt at dette kan være både bra og inspirerende. Men denne ”nettlogikken” møter også en viss skepsis, fordi andre, og spesielt de litt eldre anmelderne, mener dette bidrar til å spisse og tabloidisere musikk anmeldelsene for mye⁶⁵. Ut fra Musikk anmeldernes eget inntrykk av feltet, er det generasjonsforskjeller mellom de mer beskrivende anmeldelsene versus de mer subjektive ”satt på spissen”-anmeldelsene. Geir Rakvaag sier for eksempel at: ”Såne radikale satt på spissen-anmeldelser er det jo unge folk som driver med. Det kan jeg jo huske fra jeg var ung selv, at jeg skrev i en litt sånn tilspisset form”.

Det er få klare grenser her, men som vi senere skal se eksempler på, en viss tendens å spore. Selv om Skjervold er opptatt av at musikk anmeldelsene skal være spisset, mener hun at det allikevel går en grense:

”Jeg synes ikke du skal gjøre deg så veldig morsom på artistens bekostning, det har jeg litt sånn dårlig følelse for. Sånn som når Sigrid Hvidsten skriver (...) at det nye Mariah Carey-albumet er like dypt som et plaskebasseng, så er jo det en morsom formulering. Samtidig er det jo ekstremt nedverdiggende sagt”. ”Jeg synes ikke du skal tøffe deg på vegne av de du skriver om. Da får jeg helt vondt i magen”. ”Men det ble jo en morsom inngang på Dagbladet.no”.

Til en viss grad kan man si at de subjektive ”satt på spissen”-anmeldelsene peker bakover mot tradisjonen fra Nye takter, Puls, Beat, og Natt og Dag. I dagens felt kan det sies å gå et skille

⁶⁵ De yngste blir anklaget for å dra på og hype for mye. Denne konflikten ligner også til en viss grad på en tidligere konflikt mellom anmeldere på de forskjellige sidene av Atlanteren, hvor de britiske mediene ble beskyldt av de amerikanske mediene for ikke å være edruelige nok, men hype alt mulig. Denne forskjellen har også manifestert seg i en forskjell i fokus på håndverk og kvalitet.

mellom på den ene siden: anmeldelser som på en tilspisset måte tar tydelig stilling til om et musikkprodukt er bra eller dårlig, og hvor anmelderen som individ får relativt stor plass. På den annen side har man de anmeldelsene som i stor grad forsøker å beskrive hvordan musikken høres ut, og bedømmer den.

7. 2 Kjønndebatt

”Musikk er jo en nerdegreie da. Det er relativt få kvinnelige frimerkesamlere også.”- Morten Ståle Nilsen

”Kampene” mellom aldersgruppene handler også om kampene mellom kjønnene. Nettopp fordi de eldste deltakerne i feltet utelukkende er menn, er denne generasjonskonflikten også til en viss grad også en kjønnskonflikt. Sigrid Hvidsten som skriver for Dagbladet, og som sammen med Cecilie Asker i Aftenposten har vært dagspressens eneste kvinnelige anmelder i lengre perioder, uttrykker seg slik:

”Det er jo veldig få kvinnelige anmeldere. Jeg føler at mannlige anmeldere slipper unna (...) med å være dårligere enn det kvinnelige anmeldere gjør. Dårlige kvinnelige, norske anmeldere slutter ofte ganske kjapt. Jeg vet ikke om de blir skvisa ut eller om de bare trekker seg eller hva som skjer, men de forsvinner fort. Mens dårlige norske, mannlige anmeldere de bare blir. Blir og skriver og bare er der. Som et slags evig irritasjonsmoment”.

VGs Morten Ståle Nilsen med flere er enig i at feltet generelt har vært, og er veldig mannsdominert. Men han mener på sin side at dette også skyldes at kvinnene veldig fort slutter som musikkjournalister:

”Jeg må nok si veldig ærlig at veldig mange kvinnelige anmeldere i musikkpressen brukte det som springbrett til andre jobber. Litt sånn karrieremessig altså. (...) for eksempel Hege Ullstein, som er politisk sjef i Dagsavisen. Ina Blom, som er allround kunstner. Hege Duckert osv.. Gutta var nok mer sånne slabbedasker som gjorde dette fordi de ikke visste hva annet de skulle gjøre. (...) jentene hadde en større grad av målbevissthet, og det sier jeg ikke som noe kritikk, for det syns jeg egentlig bare er beundringsverdig. Men de slutta alltid etter et punkt. (...) Gutta, vi bare fortsatte, for vi hadde ikke noe bedre å gjøre liksom. (...).

Sigrid Hvidsten sier seg enig i observasjonen til Nilsen, men sier at ”spørsmålet er: hvorfor gir jentene seg så tidlig? Jeg tenker at en del av spørsmålet også bør være: hvorfor gir ikke flere av mennene seg når de burde gi seg?”⁶⁶

⁶⁶ Det må nevnes i denne sammenheng at Hvidsten vektlegger at hun ikke snakker om alle de eldre anmelderne.

Geir Rakvaag i Dagsavisen har også bitt seg merke i at kvinnene i feltet sjelden blir der i lang tid. Han sier:

”Du ser jo det samme med for eksempel Sigrid Hvidsten, som jeg syns er veldig flink, eller skal jeg si ”var”. Hun gikk jo videre til Dagbladet Fredag, selv om hun vel bidrar fortsatt. Men det blir ofte sånn med damer kontra med gutter. Det er kanskje det at det bare er det vi (mennene) kan (ler). Vi kan ikke brukes til noe annet”.

Sitatene antyder en tendens blant mennene i feltet til at det å bli musikkannmelder var et klart karrieremål i seg selv. Kvinnene i feltet har tydeligvis ikke den samme klare målsettingen knyttet til dette.

Uttalelser fra de yngste anmelderne i dagens felt bygger til en viss grad opp under disse påstandene. Helle Skjervold i Aftenposten og Silje Larsen Borgan i VG gir begge uttrykk for at de i utgangspunktet ikke har hatt noen drøm om å bli musikkannmeldere. Det ”bare ble sånn” på et vis. Skjervold sier blant annet at:

”Jeg har aldri hatt noen idé om at jeg skulle bli musikkannmelder i det hele tatt. Jeg er ikke den der Universitas-anmelderen som synes at dét var veldig stilig. Jeg har ikke hatt noe forhold til musikkannmelderiet i det hele tatt før jeg ble det (anmelder).

Borgan forteller for eksempel at talentet hennes først og fremst består i at hun er flink til å formidle ting og at hun er flink til å skrive.

”Det at jeg har en musikkbakgrunn, er egentlig bare at jeg har hørt mye på musikk. Jeg ser på det som en bonus at jeg får lov til å jobbe med det (musikkannmelderi). Jeg er først og fremst journalist”.

Den yngste mannen i feltet, Peter Vollset, forteller på den annen side at:

”Da jeg var sytten, så drømte jeg om å bli musikkannmelder i Dagbladet. Den gikk jo greit!⁶⁷. (...) Jeg har prøvd litt sånn og sånn, og jeg liker journalistikk mindre og mindre, men anmeldelser liker jeg fortsatt”.

Hos de yngste kvinnene kan man også spore litt andre målsettinger en hos mennene. De ytrer gjerne ønske om mer prestisjetunge og innflytelsesrike jobber. En snakker for eksempel om at hun blir inspirert av tidligere musikkjournalister som for eksempel Asbjørn Slettemark⁶⁸ og Håkon Moslet⁶⁹, fordi de har klart å gjøre såpass mye ut av det å være musikkjournalister.

⁶⁷ Peter Vollset var for øvrig tidligere anmelder i Universitas, uten at jeg tror Skjervold hadde akkurat ham i tankene da hun snakket om ”Universitas-anmelderen”.

⁶⁸ Tidligere skribent i Natt og Dag, redaktør i Farojournalen, og nå sjef for NRK ”Lydverket”.

⁶⁹ Tidligere skribent i Puls, musikk-sjef i Dagbladet, musikk-sjef i NRK p3, og nå leder for NRK Ung.

Forholdet mellom mannlige og kvinnelige musikkanmeldere har også vært gjenstand for noen av de nevnte offentlige debattene i feltet⁷⁰. 12. februar 2009 skriver tidligere musikkjournalist i Dagbladet, Marta Breen, en kronikk i sin gamle avis hvor hun blant annet anklager VGs Thomas Talseth for å avskrive kvinnelige artister som skriver personlige tekster med kvinnelig tematikk. Problemet, sier hun, ”ligger hos norske musikkjournalister, som i hovedsak er menn mellom 30 og 60 år: Artister som skriver dønn ærlige tekster om kvinneliv blir oppfattet som klamme” (Marta Breen, Dagbladet 12.02.09, se vedlegg nr. 4 side 120). Selv om de ikke nødvendigvis deler alle påstandene i Marta Breens kronikk, er både Cecilie Asker og Sigrid Hvidsten (som begge tilhører Breens aldersgruppe) enige i at hun har et poeng⁷¹. De mener det noen ganger er forskjell på hvordan mannlige og kvinnelige artister omtales av mannlige anmeldere, og at det i anmeldelser av kvinnelige artister innimellom blir lagt vekt på utenom-musikalske detaljer som for eksempel utseende. Det norske feltet for musikkritikk har, ifølge dem, vært styrt av det de kaller et ”gubbevelde” i mange år, og de har begge til forskjellig grad følt seg i en viss opposisjon til dette. Men selv om noen av kvinnene gir uttrykk for at de er opptatt av kjønnsforskjellene i feltet, er det vanskelig å få tak i konkrete forskjeller når det gjelder anmelderpraksisen. Men mer generelt uttaler Hvidsten at:

”Mye handler om sedvane. Språk er makt. Måten man beskriver ting på, og hvordan det knyttes opp til kjønn er bare rett og slett en vane blant anmeldere som ikke har tenkt så mye over hvilke ord de bruker på en stund. Det er et problem. Det er for eksempel veldig interessant hvordan mannens følelser ikke er klamme mens kvinnefølelser er klamme. Det er et reelt problem. Nå har vi hatt en kjempe jentebølge (av norske artister) (...), men disse jentene har jo nesten uten unntak sunget på engelsk, og derfor har man ikke følt teksten i samme grad som når man synger på norsk. Mens Bjørn Eidsvåg for eksempel, slipper unna med hva som helst. Andre norske kvinnelige artister, de får ikke den samme mottakelsen når de synger på norsk. Det synes jeg jo er litt betenkelig”.

Hvidsten forteller for eksempel at da hun begynte som anmelder var hun:

”veldig opptatt av å bruke kvinnelige referanser til ting. Jeg var veldig opptatt av at jeg skrev fra et jentesynspunkt. Jeg ville utvide mannssfæren, ikke bare skrive det samme oppgullet som dem, for det syntes jeg ikke var noen vits. Jeg har aldri hatt noe behov for å være en av gutta på den måten. Det er ikke noen vits i å prøve å være maskulin når du er feminin”.

⁷⁰ Talseth har også fått kritikk innad i feltet. I en kommentar i Aftenposten 08.09.06, går Svein Andersen ut og mener at Talseth i en kritikk av Bertine Zetlitz refererer til for mange ”utenom-musikalske ting”. (se vedlegg nr. 11 & 12 side 127–128)

⁷¹ I denne debatten tar ingen av de kvinnelige journalistene parti med Breen. De fleste mener at hun belyser et viktig tema, men de er ikke enige i kritikken av Talseth. En av de kvinnelige anmelderne går til og med så langt som å kalle Breens kritikk for ”skivebom”. Flere av kvinnene i feltet uttaler at de anser Talseth for å være blant de beste musikkjournalistene i Norge.

På den annen side gir Cecilie Asker i Aftenposten uttrykk for at mennene i feltet kan stå i større fare for å bli oppfattet som diskriminerende, enn kvinnene:

”For eksempel så anmeldte jeg den forrige skiva til Pussycat Dolls. Og da hadde jeg et pressebilde av dem hvor de stod ganske lettkledt. (...) Så skrev jeg en tittel som var: ”bare se ikke høre”. Hadde en gutt gjort det, så hadde det vært større fare for at han ble stemplet som sexist. Man kan gå lenger som jente uten at man blir stemplet som en gris. Så det har sine fordeler også”.

Asker mener at hennes generasjon, ”Fittstim-generasjonen”⁷² (representert blant annet ved Sigrid Hvidsten og Marta Breen), ankom feltet med en veldig politisk korrekthet med hensyn til kjønn og likestilling. Hun mener at de yngste jentene i feltet i dag ikke har den samme holdningen til dette, og sier at ”de kan for eksempel skrive at han eller han er veldig kjekk og sånn”. Silje Larsen Borgan som er yngste anmelder i VG, forteller at hun ble kontaktet for å skrive et kapittel i ”Glitterfitter”⁷³, som til en viss grad er ment å være oppfølgeren til ”Fittstim” ti år etter. Hun gir uttrykk for at hun var kritisk til å stille opp på prosjektet og sa til redaktøren:

”(...) jeg er ikke sånn superfeminist, så dere får meg ikke til å si at vi har det kjipt, for det har vi ikke. Men der har jeg i hvert fall skrevet et par sider om hvordan jeg oppfatter det å være jente på en veldig humoristisk måte”.

De yngste jentene i feltet gir i motsetning til Hvidsten uttrykk for at de skriver veldig likt som mennene som anmelder det samme som dem selv. Helle Skjervold sier for eksempel:

”Det blir litt vanskelig å sammenligne mannlige og kvinnelige anmeldere fordi vi driver med helt forskjellige ting. Mine anmeldelser er jo nesten helt like som Andreas (Andreas Øverland som er hip hop-anmelder i Natt og Dag) sine. Vi ler jo av at vi har samme punch line’er og samme poenger hele tiden. Jeg tror ikke det er så kjønnsespesifikke forskjeller nødvendigvis. Mer interesseområde og såne ting (som utgjør forskjell)”.

Det varierer hvor mye de ulike informantene legger vekt på kjønnsforskjeller i feltet. Noen mener at det i praksis ikke er så stor forskjell på mannlige og kvinnelige anmeldere, andre mener at det helt klart er en forskjell, men at det er vanskelig å sette fingeren akkurat på hva det er. Alt i alt mener både kvinnene og mennene i feltet at aldersforskjeller gir større utslag enn kjønnsforskjeller. Uttrykk for kjønnsforskjeller i feltet må nok derfor også sees i lys av at de eldste i feltet utelukkende er menn. Men som vi ser, kan det virke som at det å besitte den

⁷² ”Fittstim” var en antologi skrevet av svenske feminister som kom ut i 1999. Boken fikk i sin tid relativt mye oppmerksomhet i Norge.

⁷³ ”Glitterfitter” var ment å være en norsk ”oppfølger” til ”Fittstim” i et ”ti år etter-perspektiv”.

kapitalen det er å være kvinne er noe positivt i dagens felt, fordi det naturlig stiller aktørene i opposisjon til det ortodokse ”gubbeveldet”.

I den historiske fremstillingen av det norske feltet for populærmusikkritikk beskriver aktørene feltet som en arena hvor alle som har ønsket det, har fått prøve seg. Allikevel har inntredelseskravene, ifølge Hans Weisethaunet, vært preget av ”innpass i sosiale nettverk hvor jenter lett har falt utenom” (Weisethaunet 2000:400). Som nevnt har det de siste årene kommet flere kvinner inn i feltet. Et interessant trekk ved innlemmelsen av flere kvinner i feltet er at de i liten grad har fått innpass på det som tradisjonelt har vært mennenes domener. De har i stor grad fått innpass fordi dagspressen har trengt en kompetanse på r&b, hip hop og andre nyere sjangre. Det er ikke det at r&b og hip hop er spesielt feminine sjangre⁷⁴ (når det gjelder hip hop, er det vel snarere tvert imot), men redaksjonene har sett behovet for denne sjangerkompetansen som en mulighet til å innlemme flere kvinner i feltet. Dette føyer seg rett inn i Bourdieus teorier om at strukturell forandring av et felt som oftest krever omveltninger i feltets omgivelser (omkringliggende felt). Et unntak her er musikkansvarlig i Aftenposten, Cecilie Asker, som i stor grad tar seg av de tradisjonelle pop- og rock-sjangrene. Men Asker er samtidig eneste kvinne i feltet (en av de få i feltet overhodet) som selv har utøvende erfaring fra rockeband og er i besittelse av en mer tradisjonell (maskulin) anmelderhabitus. At deltakerne i feltet ikke opplever at det er kjønnsforskjeller, betyr jo ikke at det ikke er det, men at måten de forskjellige sjangrene blir anmeldt på fremstår som doxiske, eller så selvfølgelig at de ikke oppleves som forskjeller, de er doxiske.

Det er også interessant at tradisjonen med å hente skribenter fra uavhengige musikkpublikasjoner har fortsatt. Helle Skjervold i Aftenposten har erfaring fra hip hop-magasinet King Seize. Silje Larsen Borgan har også erfaring fra King Seize, men har, som Thomas Talseth i VG, også redaktørerfaring fra ungdomsmagasinet Spirit⁷⁵. Rannveig Falkenberg Arell som er frilanser i Dagsavisen, er på sin side tidligere redaktør i gratismagasinet Plan B, som også anmelder mye musikk. Alt dette viser tydelig at det er helt bestemte habitusformer som gir innpass i dette feltet, og at feltet i stor grad reproducerer sine inntredelseskrav. Det viser også at kravene til arbeidserfaring er høyere i dagspressen enn i de uavhengige musikkpublikasjonene.

⁷⁴ Det er for eksempel heller ikke kvinner som i første omgang har tatt til orde for en bedre dekning av sorte musikkformer i dagspressen, men menn som blant annet Ole Martin Ihle og Audun Vinger.

⁷⁵ Det kan også nevnes i denne sammenhengen at Anne Gunn Halvorsen som i dag er fast skribent i Dagbladet (både som fast populærkultur-spaltist på mandager og som musikkansvarlig), hadde redaktørjobben i Spirit før Borgan.

7. 3 Konflikter og ambivalens i forhold til format og stil i dagspressen

I forhold til den uavhengige musikkpressens relativt frie holdning til format og stil, har dagspressen strenge retningslinjer å forholde seg til. Tidsrammene knyttet til konsertanmeldelser har allerede vært nevnt som en streng rammefaktor. Som sagt tidligere er det to hovedformater som gjelder: de korte og de lange anmeldelsene. Det er de korte anmeldelsene, på mellom 850 og 1200 tegn, det er absolutt flest av. De forskjellige aktørene i feltet har ulike oppfatninger av hvorvidt dette er den beste måten å anmelde musikk på. Men alle informantene er til en viss grad enige i at det må være som det er.

Det er de yngste kritikerne som uttrykker størst problemer med formatet. Helle Skjervold, en av de yngste anmelderne i Aftenposten, sier for eksempel:

”Jeg har ganske strenge krav til at jeg ikke får bruke uttrykk og referanser som ikke er allment forståelige, noe som er ganske begrensende i forhold til sånn som jeg normalt ville snakke om musikken min. Jeg blir hele tiden minnet på hvem det er som leser avisa. Nesten hver eneste mandag når jeg leverer tingene mine, så må jeg skrive om litt. Du må liksom forklare alt fra bunnen av og se for deg en slags tenkt publikummer som er sånn som, kanskje ikke mine foreldre for de er veldig musikkinteresserte, men foreldrene våre da”.

Føringene som denne musikkjournalisten uttrykker, ligger ganske langt unna det ”kreative verkstedet for musikkjournalistikk som stiller seg subjektivt på innsiden av musikkmiljøene”, som skildres i oppstarten av publikasjoner som Nye Takter og Puls (Bakke 2009:151).

Musikksjef i VG, Thomas Talseth, er en av dem som føler seg veldig hjemme innenfor den tabloide dagspressens rammevilkår. Han sier blant annet at:

”Det er veldig viktig å ha et karaktersystem. Terningen er veldig bra. Den gjør at du må velge om det er bra eller dårlig. I England så opererer de med fem stjerner som regel. Det er litt kjipt. For en treer blir da helt midt på treet. På terningen så må du velge tre eller fire, eller enda lenger ut til hver side. Det må liksom være enten positivt eller negativt da. Tre, da er du i nedre halvdel, og fire, da er du i øvre halvdel”.

Peter Vollset, som er en av de yngste anmelderne i Dagbladet⁷⁶, sier derimot at formatet:

”har så stor innvirkning, og har hatt det så lenge, at mange av de negative tingene man forbinder med anmeldelser bare er et direkte resultat av formatet. Det å skulle sette terningkast på noe er jo en problematisk affære fordi man må skrive teksten ut fra det terningkastet. Det finnes folk som argumenterer for at det er motsatt, at terningkastet er en ”krykke”. Da får du din personlige synsing om det var bra eller dårlig unnagjort, og så kan du skrive om musikken i teksten. Men det er ikke sånn det fungerer i det hele tatt. Sånn det fungerer er at dersom noen ser en tekst som de ikke synes stemmer over ens med terningkastet, så blir dem dritforbanna og sier: ”øy dø, les den der, det er jo fæn meg femmertekst det der osv.. I stedet for å bli en krykke, så blir det noe du må rettferdiggjøre i teksten (...). Så det du får

⁷⁶ Peter Vollset sluttet i dagbladet høsten 2009.

er en nummerskala som selvfølgelig er utrolig uadekvat for å uttrykke meninger om noe så komplisert som musikk, og som attpå til er en dårlig nummerskala fordi du ikke har noe midt på treet, du har enten treer eller firer. Så du har en dårlig versjon av en utilstrekkelig grafisk framstilling som du må vinkle det du skriver opp imot. Jeg har vanskelig for å forestille meg verre forutsetninger for å skrive om musikk. Man kan ikke kutte det ut nå, fordi at nå gjør alle det”.

På slutten av dette sitatet kommer også fenomenet med ”speiling” til syne igjen. Utsagnet: ”Man kan ikke kutte det ut nå, fordi at nå gjør alle det”, viser hvordan dagspressens behov for å sammenligne seg med hverandre i et konkurrerende marked, gjør at standardiserte formater blir mer og mer nødvendig. Selv i Dagsavisen erkjennes denne mekanismen veldig klart. Geir Rakvaag sier blant annet at terningkastet også fungerer som en markedsføring for avisen. Hvis man ikke har gitt en karakter i form av et terningkast når det for eksempel reklameres for en plate på TV, så får man heller ikke være med på moroa. Han forteller videre at Dagsavisen ikke praktiserer terningkast på jazzplater:

”Så hvis det er en jazzplate som en sjelden gang blir annonsert, så kan anmelderen vår skrive at det er årets flotteste album uten at det blir nevnt noe sted. Men hvis det er gitt en femmer eller noe sånt i en annen avis, kan annonsørene bruke det. En setning kommuniserer ikke det samme”.

Et annet problem som musikkjournalistene uttrykker ved bruken av terningkast, er at det lett går inflasjon i gode karakterer. Musikksjef i Dagbladet Sven Ove Bakke sier for eksempel:

”Personlig ville jeg foretrukket en annen skala hvis jeg først skal poengsette. Jeg skulle gjerne hatt en (skala) til ti fordi det ville nyansert mer. Man klarer ikke skape den store entusiasmen med terningkast fire. De beste firerne er jo rundt sju og opp mot en åtter,. Og derfor ender man ofte med å kompensere med å gi fem i stedet, for å markere at: dette likte jeg. Fireren blir litt sånn verdiløs, og jeg skulle ønske at man kunne bringe den frem til heder og verdighet igjen, for det er nesten alltid en bra plate”.

Jevnt over er aktørene i feltet forholdsvis ambivalente i forhold til formatet musikkanmeldelser har fått tildelt i dagspressen. Musikkjournalistene uttrykker forståelse for at situasjonen er som den er, og de er i stor grad klar over hvilke mekanismer som styrer dette. En bekymring er at musikkjournalistikken begrenser og ensretter seg selv. Bernt Erik Pedersen sier for eksempel:

”Det er ikke bra for musikkjournalistikken at alle plateanmeldelser er på hundre og femti spaltecentimeter på en tirsdag (disse målene tilsvarer mellom 1100 og 1200 tegn). Det (de korte anmeldelsene) har fått altfor stor plass. Det er jo bare en type plateanmeldelse, eller én form for musikkkritikk. Den måten å skrive om musikk på har blitt altfor dominerende”.

Det er også forskjellige holdninger knyttet til musikkanmeldelsenes lengde.

Silje Larsen Borgan snakker for eksempel om hvor vanskelig hun synes det er å skrive kort og hvordan hun synes dette også begrenser tekstens egenverdi:

”Det tar mye lengre tid å skrive en kort anmeldelse enn en lang. Fordi det er så vanskelig å komprimere masse meninger. Så jeg vil ikke si at de (anmeldelsene) som står på trykk i VG har noen egenverdi som tekst fordi du må få alt det negative og positive ned i så utrolig få tegn, og da er det ikke så mye plass til å leke seg med språket. Men der man har plass, som i de (anmeldelsene) jeg leser på nettet, har anmeldelsen større egenverdi i seg selv synes jeg”.

Peter Vollset sier at:

”En bra musikk-anmeldelse er ganske lang. (...) ut ifra en perfekt verden er den 2500 tegn, som de aller lengste i Dagbladet, uten terningkast og skrevet av en person som virkelig mener noe om den skiva han/hun anmelder, og som har en vinkling på lyttinga som er noe som jeg som lytter kanskje ikke hadde hørt dersom jeg ikke hadde lest anmeldelsen først”.

Dette er Thomas Talseth enig i, og sier at:

”Jeg mener for det første at det er en myte det der med at anmeldelsene skal være så jævla lange for å være gode. Klasseeksemplet på den gode korte anmeldelsen, det er jo Robert Christgau i Village Voice som gjennom hele sin karriere i hovedsak har hatt anmeldelser som er kortere enn de som står på trykk i VG. Og han er ikke noe mindre legendarisk av den grunn. Du må bare være flink til å pinpointe og komprimere og være snappy, så er det fullverdig musikkjournalistikk”.

Samtidig er Talseth opptatt av at det finnes lange anmeldelser også:

”Jeg synes det er bra at jeg kan gå inn på PitchFork og lese lange analyserende anmeldelser. Jeg kan se i aviser og se korte presise anmeldelser. Det er bra at begge deler finns. Begge deler har sin funksjon”.

Holdningen at både lange og korte anmeldelser har sin funksjon, kan sånn sett sies å ha gjennomslag i feltet. De fleste av aktørene i feltet mener at alternative musikk-anmeldelsesformater hovedsakelig må komme utenfor dagspressen. Det er en generell holdning om at den breiale og tidvis skittkastende stilen som de uavhengige musikkavisene kunne ha, ikke hører hjemme i dagspressen. Flere snakker blant annet om at det tross alt er bedre vilkår i norske dagsaviser enn i svenske (uten at jeg har gjort noen kvalitativ sjekk av dette). Bakke mener blant annet at norsk dagspresse tok et ansvar da de uavhengige publikasjonene gikk inn mot slutten av 1990-tallet.

”Vi er også i den situasjonen i Norge at vi ikke har noen egen musikkpresse, så avisene har på en måte gått inn og tatt et ansvar som vi egentlig ikke har. Det var en stund vi hadde sånn femten tjue anmeldelser i uka, og det er jo helt galskap. At en massespredt avis skal holde på med dét, er jo ... Altså i løpet av en måned så anmeldte vi flere plater enn Q magazine gjør i et nummer. Ingen stiller krav til oss om at vi skal holde på med det”.

Musikkjournalistene i dagspressen jobber også under spesielle krav til aktualitet. Den uavhengige musikkpressen kunne for eksempel publisere intervjuer og artikler om band som Dum Dum Boys, Jokke & Valentinerne, Raga Rockers og de Lillos i perioder hvor disse bandene ikke ble spilt spesielt mye på radio eller var aktuelle med ny plate eller turné. En slik praksis er umulig innenfor dagspressen. At de mellomstore norske artistene⁷⁷ fikk en såpass stor oppmerksomhet som de gjorde, var ifølge Morten Ståle Nilsen, at musikkaviser som Nye Takter, Puls, Beat og Rock Furore, gav dem mye oppmerksomhet. Han mener at mellomsjiktet av norske artister (de som bare til en viss grad kan livnære seg av musikken sin) har mistet viktige kommunikasjonskanaler. En del uttrykker også en viss skuffelse og et visst savn etter en uavhengig publikasjon på nett eller i form av et magasin. VGs Thomas Talseth, som er en av de som uttrykker minst frustrasjon med hensyn til dagspressens formater og terningkast, er en av de som etterlyser dette sterkt.

”Jeg venter litt på det store norske musikknettstedet eller den store norske bloggeren som faktisk viser seg å ha innflytelse og kanskje også litt makt. For der føler jeg at det er et gedigent tomrom. Det snakkes mye om ”de uavhengige bloggerne” og at de har så stor makt nå, men jeg kan ikke navnet på en norsk blogger eller et norsk musikksted som jeg vil rose for å ha power, og som har så gode og sterke meninger at de blir skoledannende i Norge. Jeg er litt skuffa over det faktisk”.

⁷⁷ De Lillos, Dum Dum Boys, Jokke & Valentinerne og Raga Rockers solgte aldri mye plater på 1980-tallet. Raga Rockers hadde etter sitt tredje album fortsatt til gode å se sitt navn på VG-lista (Bakke 2009:188).

8. Tekstene

8. 1 Forskjellige perspektiver i musikkanmeldelsene

Som vi har sett i kapittel 6, er det ulike holdninger med hensyn til hva som anses å være en god anmeldelse innad i dette feltet. I dette kapittelet hvor anmeldernes tekster skal stå i fokus, vil jeg også trekke frem et annet aspekt. Dette dreier seg om hvem de ulike anmelderne og deres aviser mener at man skal ta mest hensyn til når man skriver musikkanmeldelser. Ut fra datamaterialet som ligger til grunn for denne studien, kan det se ut til å være tre forskjellige hovedperspektiver som anlegges. Disse er hensynet til: 1) artisten, 2) anmelderen og 3) leseren. Nå er det ingen som uttaler seg helt bombastisk i forhold til disse tre retningene, men de kan sies å være ulike tendenser. Andersen sier for eksempel at noe av den største anerkjennelsen han kan få som anmelder, er at artisten kjenner seg igjen: ”at jeg på en måte har forstått artisten⁷⁸”. Sigrid Hvidsten uttaler at det er viktig at man respekterer både artisten og produktet, men at det er aller viktigst å respektere seg selv som anmelder. Dette perspektivet kom enda tydeligere til syne gjennom Dagbladets tidligere praksis med å noen ganger la anmelderen være avbildet på forsiden av avisa sammen med overskriften og terningkastet på anmeldelsen. Men Dagbladets fokus mot å profilerte sine skribenter kommer fortsatt til uttrykk. Legg bare merke til hvor store bilder Dagbladet har av sine kommentatorer (se vedlegg nr. 12 side 129). I ”debatt- og kulturavisa” Dagbladet er det selvfølgelig viktig at man som Sigrid Hvidsten sier: ”tør å sette noe på spill når man anmelder”. I VG som har det desidert største opplaget, er det leseren som står i fokus. Musikkansvarlig Thomas Talseth, levner ikke noen tvil om hvilket perspektiv han legger til grunn:

”En musikkanmeldelse, slik jeg ser det, det er ikke en sak mellom meg og artisten, selv om jeg skjønner at artister tar det personlig. For mange av dem så er det jo veldig personlige ting, det er jo det de holder på med. Men det er et produkt de har lagt ut på markedet da. Så for meg er en musikkanmeldelse en sak mellom meg og leseren. Det er det eneste som teller. Jeg skal skrive om det her på en måte som er leseverdige. Det betyr ikke at jeg skal trække på artister, eller være unødvendig kjip mot dem med mine anmeldelser. Men det viktige forholdet her, det er mellom meg og de som kjøper VG. Det er den hellige alliansen”.

8. 2 Stillingstaken versus beskrivelse

I praksis kan de tre ovennevnte posisjonene også manifestere seg som en distinksjon mellom stillingstaken i forhold til det musikalske produktet, og beskrivelse av det musikalske

⁷⁸ Som vi ser, er Andersens uttalelse i slekt med Tor Marcussens fokus mot å forstå artistens intensjoner (se side 40).

produktet. Det kan være fullstendig enighet om at musikken som skal anmeldes, må beskrives. Men det er tydelige forskjeller knyttet til hvordan og hvor stort fokus beskrivelsen skal ha. Svein Andersen forteller blant annet at han legger størst vekt på å fortelle hvordan musikken faktisk låter og forstå de kunstneriske ambisjonene. Motsatt har Sigrid Hvidsten en holdning om at det er viktigere å ta stilling og bedømme musikken ut fra mer sosiologiske og journalistiske kriterier⁷⁹.

8. 3 En sosiologisk test

”This structure of the field of production operates both in reality, through the mechanisms which produce the oppositions between playwrights or actors and their theatre, the critics and their newspapers, and in peoples’s minds, in the form of a system of categories shaping perception and appreciation which enable them to classify and evaluate playwrights, works, styles and subjects. Thus, critics occupying opposed positions in the field of cultural production will assess plays in terms of the very same oppositions which engender the objective differences between them” (Bourdieu 1984:234).

I dette sitatet som er hentet fra *Distinction*, forsøker Bourdieu å vise at det er en sammenheng, en homologi, i strukturen mellom posisjonene innenfor teaterproduksjon, de ulike stykkene (som er produsert av forfattere som besitter ulike posisjoner), skuespillerne og deres teater, kritikerne og deres respektive aviser, og publikums bevissthet i form av et system bestående av kategorier som former deres opplevelse og anerkjennelse og som setter dem i stand til å klassifisere og evaluere verk, stiler, sjangre og subjekter. Av den grunn vil de ulike kritikerne som besitter ulike og motstående posisjoner i kulturproduksjonsfeltet, vurdere verk ut fra de samme opposisjonene som fremkaller de objektive forskjellene mellom dem.

I den franske teaterverdenen er inndelingen av de ulike sosiale posisjonene på både produsent-kritiker- og konsumentensiden mer institusjonalisert og tydeligere enn i det norske populærmusikkfeltet. Men fortsatt er det verdt å undersøke om det er en homologi, et sammenfall mellom for det første, de ulike kritikernes posisjoner innad i anmelderfeltet, og for det andre, den posisjonen deres respektive aviser har i det rundt liggende maktfeltet (samfunnet) og for det tredje, det de skriver. Anmeldernes og deres respektive avisers ulike posisjoner med tilhørende kapital, vil ifølge Bourdieu komme til uttrykk gjennom det de skriver i anmeldelsene sine. Eller sagt på en annen måte: det vil sannsynligvis være et homologt forhold mellom dét musikkjournalistene faktisk skriver i anmeldelsene sine og den

⁷⁹ Det må nevnes her at det ikke er sånn at Hvidsten ikke legger noe vekt på å beskrive musikken. Hun har en høy stjerne blant mange av aktørene i feltet og får mye skryt for sine metaforer og lignende.

posisjonen de har innad i kritikerfeltet og den posisjonen avisen de jobber i har i maktfeltet generelt.

Som nevnt i metodekapittelet, er det i dette tilfellet ikke snakk om å finne like klart avgrensede posisjoner i det norske feltet for populærmusikkritikk som i det franske medie- og teaterkritikkfeltet på begynnelsen av 1970-tallet. Posisjonene i denne sammenheng vil, som jeg har vist tidligere i analysen, heller ikke bare dreie seg om hvilken avis de ulike anmelderne jobber for, men vel så mye hvilken aldersgruppe den enkelte kritiker tilhører i feltet. Som jeg også nevnte i metodekapittelet, er det forholdsvis korte anmeldelser som ligger til grunn for denne analysen. Det har derfor ikke vært mulig å påvise alle aspektene ved de enkelte anmeldernes (og deres avisers) posisjoner i dette feltet. Poenget er at det er forholdsvis klare tendenser å spore.

8. 4 Pixie Lott

De første kritikkene vi skal se på, er de fire avisenes anmeldelser av den unge britiske artisten Pixie Lott og hennes album *Turn it Up*. Både Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG publiserte 15.09.09 en såkalt kort anmeldelse av denne platen (se vedlegg nr. 6 s. 122).

I Aftenposten er det musikkansvarlig Cecilie Asker som anmelder denne platen. Overskriften er: ”Polert og upersonlig”, terningkastet er 3, og ingressen lyder: ”Pixie Lott høres altfor ofte ut som en finalist i Idol eller X-Faktor.” Det kan se ut som om Asker inntar en skeptisk holdning. Platen er ”polert og upersonlig” i motsetning til å være personlig med en ru, kanskje mer ”ekte” eller ”organisk” overflate. Her er det en grunnleggende rockeideologi å spore, noe som heller ikke er så rart i og med at det er her Asker oppgir at hun har sitt utgangspunkt. Hun er som nevnt den eneste av tolv respondenter i denne studien som selv spiller i rockeband. Samtidig gir Asker, som vi tidligere har sett henne gjøre, tydelig uttrykk for at det for henne som anmelder er viktig å behandle de ulike sjangrene ut fra deres egne premisser.

Hun avskriver derfor ikke Pixie Lott på bakgrunn av at hun ifølge Asker fremstår som et typisk popprodukt. Hun skriver:

”Det begynner lovende med hit-singelen ”Mama Do”, som for øvrig gikk rett inn på førsteplass på den britiske hitlisten i sommer. Den er litt retrosoul, i samme gate som Duffy, men den er også en potensiell dansegulvliter med skarpe popkanter som Lady Gaga” (Asker i Aftenposten 15.09.09).

I denne sekvensen gir Asker en beskrivelse av hvordan Pixie Lott høres ut for dem som enda ikke har hørt henne, samtidig med at hun gir en pekepinn på hvor hun mener Lott plasserer

seg i (pop)musikklandskapet. Hun beskriver musikken ved å referere til sjangerbetegnelsen ”retrosoul” og en annen britisk artist, Duffy, som hadde stor suksess over hele Europa i 2008⁸⁰. En slik referanse krever selvfølgelig at man har hørt Duffy, men det er samtidig en ganske inkluderende referanse å bruke fordi det er stor sannsynlighet for at mange kjenner til henne. Sånn sett følger Asker Aftenpostens uttalte retningslinjer om at de skal skrive for ”alle” og ikke bare for menigheten.

Asker legger også vekt på at låten er ”en potensiell dansegulvsliter med skarpe popkanter som Lady Gaga”. Musikken har altså på tross av å være ”polert og upersonlig” også en potensiell kvalitet som ”kroppslig musikk”, noe som har vært et av rockens uttalte autentisitetsidealer. Den gir også inntrykk av å ha ”skarpe popkanter” (les: pop med personlighet og særpreg, og som ikke er fullt så kommers som den mest kommersielle pop’en)⁸¹. For å beskrive dette bruker hun referansen Lady Gaga som mange anmeldere det siste året har oppfattet som en popartist som opptrer selvstendig i forhold til sine karrierevalg og fremtoning, på tross av at hun spiller på kommersielle strenger. Videre beskriver hun Lotts album som ”tidsriktig” og med et ”lekkert lydbilde”. Asker mener også at Pixie Lott har både stilen, stemmen og sjarmen på plass. Dette får henne til midtveis i anmeldelsen å spørre: ”Aner vi rett og slett en ny favoritt til tittelen som popprinsesse?”. Asker konkluderer med at så ikke er tilfellet. Hun mener at de gode utsiktene albumet viser innledningsvis ikke holder frem til mål. Det er først og fremst Pixie Lotts mangel på særpreg, personlighet og evne til å skille seg ut som noe annet enn en samlebandsdeltaker i Idol eller X-Faktor, som trekker ned for Asker. Som nevnt er disse talentkonkurransene noe nesten alle anmelderne stiller seg ambivalente til. Kritikerne syns ikke nødvendigvis at det er noe galt med kommersialitet, Idol og X-Faktor i seg selv, men det er som regel ikke her de opplever det de mener er genuine, skapende og originale artister⁸². Som vi ser, så rimer dette godt med Askers uttalte holdninger om at: ”det å være en ekte artist vil være grunnleggende på de fleste felt. At man ikke er noe som er satt sammen av et plateselskap eller at man bare gjør det for pengene. (...) Så tror jeg talent er viktig på en eller annen måte. Et sangtalent eller et spilletalent”. Asker trekker albumet også for å inneholde for få låter som fester seg, og er sånn sett opptatt av å anmelde Pixie Lott ut fra popsjangerens egne vilkår: ”skal det være pop, så skal være pop”. At det er

⁸⁰ Duffy toppet både norske og europeiske hitlister med albumet *Rockferry* og ikke minst singelen ”Mercy” i 2008.

⁸¹ Jeg har ikke fått bekreftet at det er dette Cecilie Asker legger i uttrykket ”skarpe popkanter” (pop music with an edge to it), men det er en ganske vanlig måte å omtale kredibel pop på, både i anmelderfeltet og i musikkproduksjonsfeltet generelt.

⁸² I disse konkurransene opptrer jo artistene nesten utelukkende med coverversjoner av andres låter.

viktig å stille ulike kvalitetskriterier til ulike sjangre, er som vi har sett, viktig for de fleste aktørene i feltet.

VGs anmelder Silje Larsen Borgan gir også Pixie Lott terningkast 3, med ingressen: ”Gjennomsnittlig hjertesmerter fra sterk vokalist”. Som vi ser, har Borgan og VG allerede her flere fellestrekk med Asker og Aftenposten. Begge gir platen terningkast 3, og begge legger vekt på at Pixie Lotts *Turn it Up* er et gjennomsnittlig produkt, men at hun åpenbart besitter et visst talent. Men vinklingen i anmeldelsene uttrykker allikevel ulike posisjoner. Borgan fortsetter sin kritikk med å si at: ”Debutanter blir dessverre, nesten automatisk sammenlignet med sine jevnaldrende i samme sjanger. Men når det er en jungel av syngjenter, er det greit å få gitt noen forbrukertips”.

Perspektivet som Borgan anlegger her, harmonerer godt med musikkansvarlig i VG, Thomas Talseths uttalelser om at det er leseren og ikke minst forbrukeren som er avisas primærfokus. Mens Asker og Aftenposten vurderer Pixie Lotts potensial som ny ”popprinsesse” i en mer populærkulturell kontekst, ønsker Borgan å gi leserne tips om hvorvidt platen til Pixie Lott er verdt å kjøpe. Borgan fortsetter med å beskrive hva lytteren kan forvente seg av musikalsk uttrykk og spennvidde:

”Dette er en ung popsangerinne med et sterkt retro Amy Winehouse-sound. Stemmen er det beste ved albumet, da noen sanger er lette å glemme, deriblant barnslige ”Jack” og den anmasende ”Boys And Girls”. I den andre delen av skalaen finnes den nydelige balladen ”Cry Me Out”, den fengslende singelen ”Mama Do”, og ”Band Aid” som definitivt også er singlemateriale” (Borgan i VG 15.09.09).

På samme måte som Asker, trekker Borgan albumet for at ”noen sanger er lette å glemme”. Men hun fokuserer mer enn Asker på å beskrive platen som produkt og retter seg mer mot leseren som forbruker. Dette kommer selvfølgelig aller tydeligst til uttrykk gjennom VGs praksis med å anbefale kjøp på slutten av anmeldelsene sine. Som nevnt så skal antallet anbefalte kjøp (anbefalte enkeltlåter fra platen) gjenspeile antall øyne på terningen. Borgan skriver: ”Anbefalte kjøp: ”Cry Me Out”, ”Band Aid”, ”Mama Do”. Ser vi dette i sammenheng med sitatet ovenfor, kommer det tydelig frem hvilke låter VGs anmelder anbefaler oss å kjøpe, og hvilke hun råder oss til å styre unna.

Det er, som vi har sett, mange generelle likhetstrekk blant anmelderne i dette feltet. Men det er selvfølgelig helt nødvendig for anmelderne å distingvere seg fra hverandre, om enn bare litt. Både Borgan og Asker er enige i at Pixie Lott har talent. Men en liten distinksjon er at Asker velger å legge vekt på at Lott ikke greier å gjøre låtene mer til sine egne, mens Borgan på sin side mener at låtmaterialet som Pixie Lott har fått tildelt, ikke er godt nok.

Askers posisjon tar utgangspunkt i kriterier man gjerne knytter til tradisjonell rockideologi hvor den autonome kunstneren med et sterkt personlig uttrykk blir fremhevet. Borgan tar på sin side utgangspunkt i at Pixie Lott er en kommersiell popstjerne som i stor grad trenger gode låtskrivere for å lykkes.

Mot slutten av anmeldelsen skriver Borgan at Pixie Lott har: ”Mer attitude enn Duffy, er mer folkelig enn Lily Allen, med morsomme og smarte tekster om alle følelser tenåringer kan vedkjenne seg”. I intervjuene som denne studien baserer seg på, gir Borgan uttrykk for at hun anser seg for å være en slags ”ungdomsspesialist”, og denne rollen/posisjonen kan man vel si at hun uttrykker her.

I Dagbladets anmeldelse som er skrevet av Anne Gunn Halvorsen, ser vi nok en gang at feltet deler mange oppfatninger om denne platen. Halvorsen gir platen, som både Asker og Borgan, terningkast 3. Overskriften hennes er: ”Lav X-faktor”.

”Med Little Boots’ politisk korrekte samarbeidspartnere, La Roux’ artsy tilnærming og Lady Gagas kunstnerambisjoner, er det nesten forfriskende at det siste popstjerneskuddet er av den rendyrkede produkttypen (...)” (Halvorsen i Dagbladet 15.09.09).

Halvorsen refererer her til en rekke artister som på tross av å bruke virkemidler man gjerne forbinder med veldig kommersiell pop, har vunnet mange norske og internasjonale kritikeres gunst⁸³. Det er også en trend som ligner på det tidlige 1980-tallets fokus mot ”ny pop”. Halvorsen inntar sånn sett en heterodoks holdning. Hun syns at: ”det nesten er forfriskende at det siste popstjerneskuddet er av den rendyrkede produkttypen. Samtidig understreker hun i dette utsagnet at dette er noe hun tydelig gjennomskuer, og nettopp derfor kan hun også velge å kalle det forfriskende. Referansene som Halvorsen bruker, er noe smalere og kanskje mer for den innvidde enn de som Aftenposten og VG bruker. Little Boots og La Roux er begge artister som er lansert for første gang i 2009, og kan vel ikke enda sies å være allemannseie i samme grad som Amy Winehouse og Duffy. Dette ligger tettere opp til Dagbladets noe hippere stil og fokus mot yngre lesere. Samtidig er den oppdaterte referansebruken hennes i god overensstemmelse med Halvorsens posisjon i Dagbladet som fast populærkulturspaltist (egen spalte på mandager gjennom det aller meste av 2009).

”Men Pixie Lotts enorme låtskriverstab (...) har ikke klart å skrive låter med den viktige tvisten som gjør at snagene blir noe man husker som ”typisk Pixie Lott” (Halvorsen i Dagbladet 15.09.09).

⁸³ Denne trenden bekreftes av mange anmeldere i feltet. Både Sigrid Hvidsten, Cecilie Asker, Helle Skjervold og Sven Ove Bakke med flere.

Igjen får anmelderen uttrykt at hun gjennomskuer produktet for nettopp ”det det er”, en popartist med et stort apparat av låtskrivere som forutsetning for å eksistere. Halvorsen etterlyser, som Asker og Borgan, bedre låter. Og på (nesten) samme måte som Asker, savner hun et særpreg. Men særpregene Halvorsen savner ligger i låtene, i ”produktet” Pixie Lott, mens det for Asker ligger i fremførelsen⁸⁴.

Mot slutten av anmeldelsen gir Halvorsen en kjapp beskrivelse av noen låter fra platen:

”Mye nititallslefling, som flau ”Gavity”, litt soulpop i ”Cry Me Out” og noen heldige uptempolåter som ”Here We Go Again” og ”Boys And Girls” gjør at Pixie Lott vil være her, på britiske hitlister og på paparazzibilder i dag. Borte i morgen.”

Her ser vi en reproduksjon av Dagbladets (og ikke minst Sigrid Hvidstens) holdning om at musikkanmeldere må tørre å sette noe på spill i anmeldelsene sine⁸⁵. I dette sitatet tør Halvorsen å fremsette påstanden om at Pixie Lott er en døgnflue. Dette er noe mange av anmelderne uttrykker at de er forsiktige med. Det er nemlig i slike situasjoner de utsetter seg for mulige sanksjoner⁸⁶. VGs Stein Østbø har for eksempel blitt mobbet mye av både lesere og kolleger i kjølvannet av at han stemplet Turbonegers gjennombruddsplate *Apocalypse Dudes* som en døgnflue.

Halvorsen (som er yngst blant anmelderne i Dagbladet) knytter seg sånn sett opptil Dagbladets posisjon som legger vekt på å dyrke sterke og personifiserte meningsprodusenter. Halvorsens mot til å fremsette ”sterke meninger⁸⁷” har tydeligvis også blitt anerkjent blant andre aktører i kulturproduksjonsfeltet. Den siste tiden har hun for eksempel både opptrådt i Lydverket og i Trygdekontoret som begge er TV-programmer på NRK.

I Dagsavisen er det ”Eldstemann” Geir Rakvaag som har anmeldt Pixie Lott. Han gir artisten terningkast 4, og ingressen lyder: ”En ny årstid, med en britisk blondine som vil ta opp arven fra de store stjernene fra 60-tallet” (Rakvaag i Dagsavisen nett 15.09.09).

⁸⁴ Asker nevner også produksjonen og låtskrivingen, men hun konkluderer med å legge vekt på Pixie Lotts fremførelse. Dette viser bare at feltet i stor grad har en unison holdning til en artist som Pixie Lott, men at de allikevel distingverer seg fra hverandre med hensyn til perspektiv.

⁸⁵ Peter Vollset som var frilanser i Dagbladet frem til september 2009, underbygger den samme ”Dagbladholdningen” som både Halvorsen og Hvidsten gir uttrykk, for når han sier at en musikkanmeldelse bør være: ”skrevet av en person som virkelig mener noe om den skiva han/hun anmelder” (intervju med Peter Vollset mai 2009).

⁸⁶ Når jeg snakker om sanksjoner, er det ikke nødvendigvis alvorlig avstraffelse det er snakk om. Det kan ifølge anmelderne dreie seg om litt vennskapelig mobbing og vennligsinnet skadefryd over at kolleger og konkurrenter har tatt feil i bedømmelsen av en artist.

⁸⁷ For øvrig også navnet på en av Dagbladets faste spalter, og et mye brukt slagord i Dagbladets markedsføring det siste tiåret.

I den første delen av denne ingressen uttrykker Rakvaag, på samme måte som de tre andre anmelderne, at han forstår Pixie Lott som en "sesongvare" uten den helt store dybden (en forholdsvis vanlig konnotasjon å tillegge termen "blond" vil jeg mene). I den andre delen av setningen kommer hans akkumulerte kapital som anmelder gjennom mange år til syne. Rakvaag ser på Pixie Lott som en videreføring av en britisk poptradisjon fra 1960-tallet. I stedet for å trekke en mer samtidig parallell til Amy Winehouse og/eller Duffy som Borgan og Asker gjør, ser den mer erfarne Rakvaag seg lenger tilbake i historien når han skal plassere artisten.

Som de tre andre legger også Rakvaag vekt på å forstå Pixie Lott som et konstruert og produsert popfenomen. I Dagsavisens nettutgave er anmeldelsen publisert under et relativt stort bilde av den blonde og pene artisten. Anmeldelsen åpner med å si: "Slik ser Pixie Lott ut, og slik høres hun ut også, i alle fall i åpningslåten "Mama Do". Og i den etterfølgende "Cry Me Out" som kommer komplett med vinylknitring på CD".

Rakvaag legger altså vekt på at låtene er fine (han sier "Begge disse fine sangene" litt senere i teksten), men gjør det samtidig klart at han anser dem for å være konstruert med "vinylknitring på CD". Her ser man enda tydeligere enn hos Cecilie Asker at det er rockkritikeren som anmelder et gjennomprodusert popprodukt.

Rakvaag fortsetter som både Halvorsen og Asker med å snakke om de som står bak låtproduksjonene og Pixie Lotts høye listeplasseringer i England. På samme måte som hos Asker, begynner anmeldelsen til Rakvaag i en positiv tone, for så å snu. Han skriver: "Etter at disse sporene (de ovennevnte) er ferdige, faller fascinasjonen litt. Det blir litt for typisk samlebandspop over resten". Igjen kommer rockideologiens skepsis mot samlebandsvarer til syne. Dette poenget kommer også til syne når han sier: "Nå er vel neppe Pixie Lott en typisk albumartist". Som nevnt i den historiske fremstillingen av feltet, er distinksjonen mellom album- og singelartister et viktig poeng i legitimeringen av rock som en høyverdig form for populærmusikk.

Generelt er tonen i Rakvaags anmeldelse mer positiv enn Halvorsens og Askers, noe også terningkastet tilsier at den bør være. Rakvaag er mer forsiktig enn Halvorsen og vil ikke felle noen dom over hvorvidt Pixie Lott blir en toneangivende artist eller ikke. Han konkluderer forholdsvis nøytralt med å si: "Med to, sikkert også snart tre sterke hitsingler bak seg i år kunne starten på karrieren vært verre". En slik avslutning rimer godt med Rakvaags egne uttalelser om at:

”Nå er jo jeg forsiktig med å spå hva som kommer til å slå an, for jeg får jo større og større problemer med å skjønne hva som blir populært og sånn. Jeg syns kanskje man bør være litt forsiktig med å spå akkurat hva man tror andre kommer til å like”.

Rakvaag vet godt at bombastiske spådommer kan føre galt av sted og sier blant annet at:

”Yan Friis i Det Nye, han var jo en veldig kunnskapsrik fyr og skrev veldig mye. Men det er jo ingenting man husker så bra som da han skrev at Take on Me med A-ha aldri kom til å bli noen verdens hit”.

I Rakvaags anmeldelse kommer først og fremst hans posisjon som eldre og rutinert musikk anmelder som har stått lenge i en tradisjon, til syne. Anmeldelsen er ikke skrevet i en tilspisset form, men er heller ikke bare beskrivende uten bedømmelse. Dette, sammen med at det er han som tar på seg å anmelde en av de yngste popstjernene, passer samtidig godt inn i den beskrivelsen flere av de andre i feltet gir av ham.

Dette er som nevnt ikke ment å være noen omfattende tekstanalyse. Det er kun fire anmeldelser i utvalget, og anmeldelsene er på under tusen tegn. Men som vi ser, er det likevel mulig å gjenfinne noen av posisjonene som de forskjellige avisene og deres anmeldere besitter i populærmusikkfeltet, gjennom det de skriver. Det er sånn sett mulig å påvise homologier i feltet.

9. Konklusjon

”Du, jeg skulle gjerne hatt plata til han Rybak, jeg. Fikk jo en sekser i VG, vet du.” (anonym mann foran disken på Platekompaniet⁸⁸)

Som sitatet antyder, har det faktisk at VG gir Rybaks plate terningkast seks, den mulige effekten at noen av oss går og kjøper den på bakgrunn av hva VG mener. Men er det ”VG” som har skrevet denne kritikken? Nei. Kritikken av Rybaks plate er skrevet av Stein Østbø som er musikkannemelder i VG. Hvis Østbø hadde skrevet denne kritikken i Hamar Arbeiderblad, hadde den ikke hatt like stor innflytelse. Når vi sier at ”VG” gir Rybak en sekser, er vi samtidig med på å tilsløre det faktum at kritikker er skrevet av enkeltmennesker som er i besittelse av ulike posisjoner i samfunnet, som igjen gir dem tilgang til forskjellige former for symbolsk makt.

Jeg har forsøkt å kartlegge dagens norske felt for populærmusikkritikk i et feltheoretisk perspektiv gjennom å studere musikkjournalistene i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG. Det er som nevnt disse avisene flest nordmenn oppgir som sine kilder for musikkritikk⁸⁹.

Et feltanalytisk perspektiv fordrer at man får kartlagt når et felt oppstår, og hva som er spesielt med et gitt felt. Jeg har derfor tatt utgangspunkt i rockkritikkfeltets (populærmusikkritikkfeltet) tilblivelse og historiske utvikling, for på denne måten å beskrive hva som har kjennetegnet og kjennetegner dette feltet, hvordan dets spesifikke kapital har utviklet seg både internasjonalt og nasjonalt, og hvordan dette feltet fremstår i Norge i dag. Deretter har jeg prøvd å kartlegge ulike posisjoner i dagens norske felt for populærmusikkritikk. Det man tilstreber i et feltanalytisk perspektiv er nemlig en struktur av relasjoner. Man søker å finne et system av forskjeller, likheter og motsetninger som relaterer anmelderne og deres anmeldelser til hverandre (jf. Sestoft 2005:160).

De ti siste årene må populærmusikk kunne sies å ha befestet sin plass som en naturlig del av norsk dagspresse ytterligere. Det er heller ingen av avisene i denne studien som melder om betydelige nedskjæringer for denne stoffkategorien, selv om flere av dem har måttet foreta nedskjæringer og omstruktureringer i kjølvannet av finanskrisen 2008–2009.

Men selv om populærmusikkritikken har oppnådd en sterk posisjon i disse avisene, må dagens felt kunne sies å være lite institusjonalisert. Det er for eksempel fortsatt få krav til formell utdanning, selv om journalistisk utdanning ser ut til å være på fremmarsj. Det er heller ikke blitt etablert noen priser eller andre utmerkelse for fremragende musikkritikk eller lignende.

⁸⁸ Selvopplevd situasjon 28.05.09

⁸⁹ Undersøkelse utført av Respons (se vedlegg nr. 1 side 115).

På den annen side kan man kanskje hevde at feltet har fått mer oppmerksomhet i norsk offentlighet gjennom at flere av aktørene har deltatt i TV-programmer som Idol og Landeplage. Men selv om feltet, i mangel av uttalte formelle inntredelseskrav, fortsatt kan sies å være lite institusjonalisert, ser vi at det kreves en forholdsvis lik habitus (bakgrunn, yrkeserfaring osv.) for å få innpass i feltet. Ingen av anmelderne i dette utvalget (heller ingen i feltet meg bekjent) har noen form for høyere musikkutdannelse, og bare en av respondentene spiller et instrument. Myten om at musikkanmelderne egentlige er mislykkede musikere må derfor kunne begraves en gang for alle.

9. 1 Om å finne posisjoner i det norske feltet for populærmusikkritikk

Som jeg har vist i kapittel 4, deler de fire avisene Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG en rekke strukturelle likhetstrekk med hensyn til format, publikasjonsmønster (tirsdager med visse unntak), utvalg (plater, sjangre osv.), alders- og kjønns sammensetning. Men på tross av mange likheter er det allikevel viktig for de ulike avisene å posisjonere seg i forhold til hverandre. Som Bourdieu sier: "To exist in a field is to differentiate oneself" (Bourdieu 2005:39).

Som vist i kapittelet om musikkanmeldernes praksis, posisjonerer for eksempel Dagsavisen og VG (den minste og den største) seg i hver sin ende av skalaen når det gjelder hvilke artister de anmelder. Som vi har sett, legger Dagsavisen mye prestisje i å finne frem til nye og uoppdagede artister som få, eller ingen publikasjoner har omtalt enda. Man kan kanskje si at anmelderne i Dagsavisen forsøker å videreføre noe av den alternative musikkdekningen som den uavhengige musikkpressen stod for på 1980-tallet. Som vi har sett, sammenfaller også denne tankegangen med uttalelser fra alle de intervjuede musikkanmelderne i Dagsavisen. Dagsavisen er også den minste avisen i utvalget med hensyn til opplagstall og har ingen mulighet til å konkurrere med for eksempel VG når det gjelder eksklusivitet på artister osv.. For fortsatt å kunne ha betydning i dette feltet, må Dagsavisen derfor innta en annen posisjon enn VG, en posisjon som søker høyere grad av autonomi i forhold til økonomiske og redaksjonelle føringer. VG, som er landets største avis, prioriterer det som betyr noe for flest mulig mennesker. I motsetning til Dagsavisen baserer VG i hovedsak sine utvalg på hvor mye omtale den aktuelle artisten har fått på forhånd. Som vi har hørt VGs musikk sjef uttale, er VGs jobb å "(...) skjønne når folk (artister) er så store at de er interessante for et stort og bredt publikum". I et feltanalytisk perspektiv representerer dette den heteronome siden av feltet. Og på samme måte som hos Dagsavisen er det mange holdninger blant de andre VG-anmelderne som sammenfaller med den posisjonen VG har i

feltet. Når Morten Ståle Nilsen som frilanser i VG, uttrykker at: ”jeg har jo et sånt visst øye for hva jeg mener har noe i VG å gjøre”, betyr ikke det nødvendigvis at han er utsatt for noen streng form for sensur, det viser bare at VGs posisjon i mediefeltet har en viss innvirkning på det han skriver.

Analysen av feltets verdier viser også tilstedeværelse av en autonom pol i dagens felt. Selv om VGs anmeldere er opptatt av å skulle dekke ”store og potensielt store ting”, ønsker de samtidig å utvise autonomi i forhold til den økonomiske logikken og musikkproduksjonsfeltet generelt. Som vi har sett, anser også anmelderne i VG seg for å være en uavhengig kritisk instans i et felt som ellers preges av kommersielle krefter⁹⁰. Dagsavisen er på sin side også sterkt påvirket av den markedsdrevne logikken. Selv om de inntar en mer autonom posisjon enn VG, dekker også Dagsavisen mange store mainstream-artister og anvender det samme markedstilpassede formatet som sine konkurrenter. Det er derfor vanskelig å snakke om kategoriske og klart avgrensede posisjoner i dette feltet. Man kan kanskje si at denne uklarheten gjenspeiler noe av populærmusikkens sammensatte karakter, ved på den ene siden å kreve legitimitet som autonom kunst eller seriøst kulturuttrykk, og på den andre siden ha potensial som masseselgende vare.

Men de forskjellige posisjonene i feltet er ikke bare knyttet til de ulike avisene. Det tegner seg også posisjoner på tvers av de forskjellige musikkredaksjonene. Som vi har sett, er disse blant annet knyttet til kjønn, alder, hva som er bra musikk og en god musikkanmeldelse.

Det ser ut til å være en noenlunde felles oppfatning om at musikkanmeldelsen skal inneholde tre punkter: 1) En plassering og/eller etablering av artisten, 2) en beskrivelse av hvordan musikken låter, og 3) en bedømmelse av platen eller konserten som produkt. Men selv om man kan si at feltet enes om denne grunnstrukturen, posisjonerer de ulike anmelderne seg veldig forskjellig i forhold til hvordan dette skal gjøres og hvilke av disse aspektene de skal legge mest vekt på. Aftenpostens Svein Andersen og Dagbladets Sigrid Hvidsten ser for eksempel ut til å danne to motstående posisjoner med hensyn til å legge vekt på beskrivelse versus bedømmelse. Andersen fokuserer mest på det første, Hvidsten på det siste. Man kan kanskje også si at posisjonene som Andersen og Hvidsten representerer, er homologe med posisjonene som deres respektive aviser besitter i mediefeltet generelt. Aftenposten som en mer nøktern og folkeopplysende publikasjon, mens Dagbladet i høyere grad fokuserer på sterke meninger, personlige stemmer og profilerte skribenter. Mellom de ovennevnte posisjonene til Andersen og Hvidsten finner vi ulike posisjoneringer og stillingstaken.

⁹⁰ Det samme har vi også sett eksempler på blant anmelderne i Dagbladet.

Underholdningsverdi blir av flere anmeldere nevnt som den viktigste ingrediensen i en musikkanmeldelse. Forbrukerveiledningsaspektet blir også fremhevet. Men det er vanskelig å trekke klare grenser mellom de ulike anmelderne og deres aviser her. Forbrukerperspektivet blir for eksempel både nevnt av Aftenpostens Helle Skjervold, Dagbladets Sven Ove Bakke og VGs Silje Larsen Borgan. Posisjonene antyder tendenser og må ikke oppfattes som fastlåste.

9. 2 Kjønn- og aldersforskjeller

Som nevnt har det tradisjonelt sett vært få kvinnelige aktører i dette feltet. I dagens felt er mennene fortsatt i overtall, men kvinneandelen har de siste årene økt noe. Den økende kvinneandelen er som vi har sett også nært knyttet opp til de ulike avisenes behov for spesialister på sjangre som r&b og hip hop. Det er altså eksterne forandringer (avisenes behov for å dekke nye trender) som har vært en viktig faktor for å innlemme flere kvinner i dette feltet.

Men på tross av at det er få kvinner i feltet, har flere av disse gjort seg tydelig bemerket og representert noe nytt. Ut fra hva informantene i denne studien uttrykker, er Sigrid Hvidsten den av kvinnene som ser ut til å ha kapret den tydeligste posisjonen i dagens felt. Når for eksempel konkurrenter snakker om det de kaller ”Dagbladstilen”, kommer det i flere sammenhenger frem at det implisitt er Sigrid Hvidsten de snakker om. Men også en ung anmelder som Helle Skjervold blir omtalt av kolleger og konkurrenter som en representant for noe nytt. Basert på deres egne utsagn, må både Hvidsten og Skjervold kunne sies å representere en mer tabloid og tilspisset retning som ønsker å synes i feltet. Vi har også sett at både Hvidsten og Skjervold er blant dem som stiller seg mest i opposisjon til ”gubbeveldet”. Dette understøtter igjen Bourdieus teori om at nykommere i et felt må skape et navn for seg selv ved å lansere nye tenke- og uttrykksmåter som til en viss grad skiller seg fra etablerte oppfatninger og feltes doxa (Bourdieu 1993:57–58).

Men selv om Skjervold, som er blant de yngste aktørene i feltet, også stiller seg kritisk til det såkalte ”gubbeveldet”, kan det se ut som de eldste kvinnene (Hvidsten og Asker) har hatt en større bevissthet rundt det at de er kvinner i et ellers mannsdominert felt. De yngste kvinnene er langt mer opptatt av aldersforskjellene enn av kjønnsforskjellene.

En trend som bekreftes av både kvinner og menn i dagens felt, er at kvinnelige populærmusikkanmeldere historisk sett har gått over i andre jobber etter hvert som de har passert midten av trettiårene. Mennene har i større grad valgt å bli værende. Dette gjør igjen at

de eldste aktørene i feltet er menn. Kjønnforskjellene må derfor også sees i sammenheng med aldersforskjellene.

Et ungdommelig engasjement er verdifull kapital i dette feltet. De yngste anmelderne har større nærhet til det publikummet mye av den musikken de anmelder i hovedsak er rettet mot. Dette betyr ikke at musikktrivia og en stor mental referansekatalog har lav verdi. Men de eldre anmelderne må greie å kombinere disse kapitalformene. Man kan ikke bare være opptatt av ”gubberock”, man må samtidig demonstrere nysgjerrighet og engasjement for nye artister og band. Og som vi har sett, nyter for eksempel Dagsavisens Geir Rakvaag en relativt stor respekt innad i feltet fordi han greier denne balansegangen. Det å være åpen og orientert mot nye artister og musikkuttrykk blir av flere også omtalt som ”trendfølsomhet”. Thomas Talseth i VG uttaler for eksempel at: ”det er viktig at du skjønner når noe er på vei opp og når noe er på vei ned, både i kvalitet, i anseelse og kommersielt. Tidsånden”. Men som vi også har sett, så hjelper det ikke å ha hørt all verdens musikk, eller å være tidlig oppdatert, hvis man ikke har evnen til å formidle det.

9. 3 Feltverdier

Å være flink til å skrive står som den fremste kapitalen i feltet som helhet. Flere av anmelderne forteller for eksempel at de eneste gangene de opplever å få ros av kolleger, er når de har formulert en god tekst.

Som vi har sett i kapittel 6, er det en generell holdning om at de ulike musikksjangrene skal bedømmes ut fra sine egne sjangerkriterier. Som en av musikkjournalistene sier, er det viktig at du som anmelder ”skjønner sjangre, at du gjenkjenner dem, og vet hva som gjør dem bra eller dårlig”. Et annet kriterium som aktørene ser ut til å enes om, er at artister skal være det de gir seg ut for å være. Denne holdningen kan man kjenne igjen som et av rockkritikkens klassiske autentisitetsidealer. Men verdikriteriene i dagens felt er tydelig reevaluert, og har for lengst åpnet for å innlemme konstruerte artister og pop-estetiske virkemidler. Konstruerte og kommersielle artister nyter ofte vel så stor anseelse blant dagens anmeldere som de artistene som gir seg ut for å være det motsatte. Men artistene skal som nevnt være kunstige og/eller kommersielle på en ”bra” måte. Autentisitetkriterier er sånn sett fortsatt i spill i feltet, og kan, for å låne Keir Keightleys term, forstås som et ”kompass” som anmelderne kan navigere sine kriterier for hva som for eksempel er ”direkte”, ”viktig” og ”ekte”, etter.

Som vi har sett, går det også en distinksjon mellom begrepene håndverk og originalitet når det gjelder å bedømme kvaliteten på forskjellige artister og band. Også her posisjonerer de ulike anmelderne seg på tvers av feltet, og det er vanskelig å se bestemte holdninger knyttet til

det ene eller det andre på bakgrunn av hvilken avis de forskjellige kritikerne jobber for. Men som vist, posisjonerer de ulike anmelderne seg på forskjellige måter i forhold til dette begrepsparet. Anmeldere som Sigrid Hvidsten, Geir Rakvaag og Silje Larsen Borgan gir uttrykk for at de uten tvil setter originalitet høyest av disse to. Motsatt uttaler anmeldere som Peter Vollset og Morten Ståle Nilsen at de anser originalitet som en litt ”overvurdert størrelse”. De resterende musikk anmelderne i utvalget kan sies å posisjonere seg på individuelle måter mellom disse ytterpunktene. Men selv om noen av musikk anmelderne setter håndverk høyere enn originalitet, er det ingen av anmelderne i dette utvalget som mener at håndverk kan måles etter objektive kriterier. Feltet er samstemt i å mene at det ikke finnes objektive kvalitetskriterier i musikkritikk. Her ser vi for eksempel en forskjell i forhold til tidligere Pulsredaktør Arild Rønsens holdning om at det finnes visse objektive kvalitetskriterier for musikkritikk.

Et annet interessant aspekt ved kvalitetskriteriene i feltet er at mange anmelderne ser ut til å sette noen av de samme verdistandardene til sin egen virksomhet som de gjør overfor enkelte av artistene de anmelder. På samme måte som artister med en ”unik stemme” og en helhetlig produksjon ofte blir fremhevet som autonome kunstnere, ønsker også anmelderne å fremstå som tydelige meningsprodusenter som publikum vet hvor de har. Som vi har sett i den historiske fremstillingen av det norske feltet, har tydelige og forutsigbare meningsprodusenter som Arild Rønsen, Tom Skjeklesæter og Torgrim Eggen nytt stor anseelse i tidligere utgaver av feltet for rockkritikk (populærmusikkritikk).

9. 4 Forsøk på en sosiologisk test

Målsettingen med å anvende et feltteoretisk perspektiv på et felt, er ifølge Bourdieu å finne et samsvar, en homologi mellom anmeldelsens struktur og strukturen i feltet for populærmusikkritikk (Bourdieu 1996:120–121). I slutten av analysen har jeg derfor forsøkt å gjøre det Bourdieu kaller ”en sosiologisk test” for å se om man kan spore noen av de ulike anmeldernes posisjoner gjennom det de skriver. Og som jeg har forsøkt å vise gjennom analysene av de fire avisenes anmeldelser av artisten Pixie Lotts album *Turn it Up*, så kommer deler av både den enkelte anmelders og de ulike publikasjonenes posisjoner til syne i de forskjellige anmeldelsene. Samtidig ser vi, som vist ellers i analysen, at feltes ulike posisjoner kommer til syne, ikke bare i tilknytning til de forskjellige avisene med sine ulike profiler, men også på tvers av feltet i form av forskjellige holdninger til hva som er bra musikk, en god musikk anmeldelse, alder og kjønn. I Cecilie Askers anmeldelse av Pixie Lott ser vi for eksempel at hennes posisjon som en relativt tradisjonstro rockanmelder med

kvalitetskriterier som søker ”ekte” artister, kommer til syne. Man kan kanskje si at noe av Aftenpostens posisjon som en saklig og informativ avis som skal henvende seg til de fleste, også blir synliggjort her. Språket i anmeldelsen er forholdsvis nøkternt, referansene hun bruker for å beskrive Pixie Lotts musikk er relativt godt kjent for de fleste osv.. Sammenlignet med anmeldelsen til Dagbladets Anne Gunn Halvorsen, ser vi at Dagbladet posisjonerer seg som en hippere og mer populærkulturorientert avis gjennom for eksempel bruken av referanser som krever mer kjennskap til ”det siste nye” i popverdenen⁹¹. VGs posisjon som den folkelige og forbrukervennlige avisa kommer, som vi har sett, klart til syne i Silje Larsen Borgans uttalelser om at ”det er greit å få gitt noen forbrukertips”. Men samtidig som Borgans synspunkter i anmeldelsen sammenfaller med VGs posisjon i mediefeltet, synliggjøres også hennes posisjon som ”ungdomsspesialist”⁹²(ung musikkannmelder) gjennom å for eksempel uttrykke: ”tekster om alle følelser tenåringer kan vedkjenne seg”. Posisjonen til Dagsavisens Geir Rakvaag derimot, besitter ikke den samme ”nærheten”⁹³ til Pixie Lotts målgruppe som Borgan. Rakvaags kritikk sammenfaller i større grad med hans posisjon (akkumulerte kapital) som musikkannmelder gjennom mange år. Det faller ham derfor mer ”naturlig” å sette Pixie Lott inn i en lang engelsk soultradisjon enn å forsøke å forutsi hvorvidt dette slår an blant et ungt publikum. Rakvaags vinkling i anmeldelsen står sånn sett i et homologt forhold til hvilken posisjon han besitter i feltet.

Selv om denne ”sosiologiske testen” er basert på et lite utvalg av korte anmeldelser, er det ikke vanskelig å påvise homologe trekk mellom posisjonene som anmelderne og deres respektive aviser besitter i feltet, og det de skriver.

9. 5 En musikkjournalistisk logikk

Populærmusikk er en gigantisk industri, og som vi har sett, er ikke musikkannmelderne nødvendigvis kritiske til å skrive om musikk som selger mye. For kritikerne ligger det på en måte i populærmusikkens natur at den har et potensial som masseselgende kulturprodukt. Men de vil ikke under noen omstendighet la seg diktere av den populærkulturelle industrien. De vil heller ikke gå med på at musikalsk kvalitet bør rangeres ut fra musikalsk håndverk, slik musikere og/eller musikkutdannede kan ha en tendens til å gjøre. Som vi har sett i den historiske innledningen, er det nettopp disse feltene (det økonomiske feltet og det

⁹¹ Man kan kanskje også si at Halvorsens holdninger, slik de fremstår i denne kritikken, i stor grad reproducerer Sigrid Hvidstens uttalte verdikriterier.

⁹² Hun omtaler seg selv som ungdomsspesialist (se side 98).

⁹³ ”Nærhet til Pixie Lotts målgruppe” skal her forstås som en kapitalform knyttet til Borgans posisjon som ung musikkannmelder.

institusjonaliserte og akademiske musikkfeltet) populærmusikkritikerne⁹⁴ har ønsket å utvise sin autonomi i forhold til. Det er ikke nødvendigvis slik at salgstall eller håndverk ikke har noe å si for dem. Men det som er viktigst for musikkjournalistene, er at det er noe interessant å si om en gitt artist eller et band. Denne musikkjournalistiske logikken gjør at anmelderne kan demonstrere en viss autonomi i forhold til andre deler av kulturproduksjonsfeltet, og det økonomiske feltet. Denne logikken er også med på å danne det Bourdieu kaller feltets doxa (se kap. 3). Rakvaag snakker om at musikkjournalistikken i en periode på 1970-tallet (rett før punkens inntog på musikkscenen) var bedre enn musikken. Punkten ble sånn sett den musikalske redningen, ifølge ham. Et viktig spørsmål dette reiser, er ikke hvorvidt punkmusikken var bedre enn annen musikk på første halvdel av 1970-tallet. Spørsmålet som kan være interessant å stille i denne sammenheng er: var det bare rett og slett sånn at punkmusikken var bedre, eller kan det også hende at representanter for punken var flinkere til å spille på lag med den musikkjournalistiske logikken enn for eksempel artister som spilte progressiv rock?

Men selv om det er en musikkjournalistisk logikk å spore i dagens felt, kan man nok ikke si at feltet har styrket sin autonomi de siste årene. Hans Weisethaunet konkluderte i sin studie fra 2000 med at det norske feltet for rockkritikk fikk svekket sin autonomi som følge av at uavhengige publikasjoner som Puls og Beat gikk inn. Etter å ha studert feltet anno 2009, vil jeg mene at denne konklusjonen fortsatt kan stå ved lag. Som vi har sett, utviser anmelderne i dagens felt en viss autonomi både i forhold til den kommersielle logikken og logikker knyttet til andre deler av musikkproduksjonsfeltet, som for eksempel håndverksmessig dyktighet og akademiske verdikriterier. Men på den annen side må de produsere sine tekster innenfor strenge formater, tidsfrister og språklige retningslinjer. Og selv om anmelderne uttrykker at de står forholdsvis fritt i forhold til hvem de skal anmelde, eksisterer det en del både uttalte og uuttalte krav fra de ulike avisenes side om utvalgets allmenne interesse og krav til tabloidisering.

Som nevnt ovenfor fremstår kampene mellom de eldre, etablerte anmelderne og de unge (ortodoxa versus heterodoxa) også som en kamp om hvor tabloid og tilspisset en musikkanmeldelse bør være. Det at anmeldelsene skal legges ut på nett og ha en pirrende ”nettingang”, har den siste tiden fått økende fokus, og det er gjerne de unge kvinnelige anmelderne som leder an denne trenden. I en stadig mer fragmentert medie verden er det god grunn til å tro at de spissede og mer tabloide anmeldelsene vinner terreng, og at nettlogikken

⁹⁴ Som nevnt var termen rockkritiker vanligst å bruke på den tiden.

får ytterligere gjennomslag i feltet. Helt sikkert er det i hvert fall at musikk anmeldelser i dagspressen også preges av en (nett) journalistisk og tabloid logikk.

Anmelderne i dagens felt virker å ha innfunnet seg med at det hovedsakelig er én form for musikk anmeldelser som gjelder innenfor dagspressen. Som vi har sett, mener også flere av dem at andre og kanskje mer nyskapende former for musikkjournalistikk må vokse frem i uavhengige medier. Norske uavhengige publikasjoner med en viss innflytelse er også noe flere av dem uttrykker at de savner.

9. 6 Avsluttende kommentar og tanker om videre forskning

Denne oppgaven forsøker ikke på noen måte å være en fullstendig feltstudie av det norske feltet for populærmusikkritikk. Den er snarere et forsøk på å være et utgangspunkt for videre studier av norsk musikk- og kulturkritikk. Nå som vi vet mer om hva som kjennetegner dette feltet, hvem anmelderne er, hvordan de posisjonerer seg i forhold til hverandre og hva kampene i feltet består i, vil det være mulig å bygge ut studien med mer omfattende analyser (både kvantitative og kvalitative) av anmelderne og deres anmeldelser, for mer presist å avdekke homologier (sammenfall) i feltet. Disse kunne igjen settes sammen med uttalelser fra de ulike avisledelsene for å se hvordan samsvaret faktisk er mellom de forskjellige avisene og deres musikkredaksjoner. Det ville også vært en mulighet å bygge ut denne studien med en analyse av lesernes (konsumentenes) preferanser, for på den måten å kunne avdekke bredere homologier mellom produksjonsfeltet og konsumpsjonsfeltet.

En annen variant kunne være å bygge ut skissen som Simon Frith antyder i *Fragments of a Sociology of Rock Criticism* (se side 9), i retning av å gjøre komparative analyser av ulike felt for kulturkritikk, som for eksempel feltet for populærmusikkritikk, litteraturkritikk, filmkritikk, teaterkritikk eller klassisk musikkritikk. På denne måten ville man kanskje fått en bedre innsikt i hvilke logikker og forhold som strukturerer de ulike feltene innenfor norsk kulturkritikk.

Referanser

Litteratur

Albertsen, Nils (1998): *Arkitekturens fält* i Broady, Donald (1998): *Kulturens fält*. Didalos, Göteborg

Bakke, Asbjørn (2009): *1980-tallet* i Olsen, Per Kristian; Bakke, Asbjørn & Hvidsten, Sigrid (2009): *Norsk rocks historie*. Cappelen Damm A/S

Benson, Rodney & Neveu, Erik (2005): *Bourdieu and The Journalistic Field*. Polity Press, Cambridge

Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction: A Social Critique of The Judgement of Taste*. Routhledge

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

Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press

Bourdieu, Pierre (1998): *Om fjernsynet*. Gyldendal norsk forlag ASA, Oslo

Bourdieu, Pierre (1996): *Symbolsk makt*. Pax forlag A/S, Oslo

Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loic (1996): *Refleksiv sosiologi*. Hans Reitzlers Forlag, København

Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loic (1992): *An Invitation to Reflexive Sociology*. Polity Press, Chicago

Broady, Donald (1998): *Kulturens fält*. Didalos, Göteborg

Creswell, John W.(2007): *Qualitative Inquiry & Research Design*. Sage Publications, London

Esmark, Kim (2006): *Bourdieus uddannelsessociologi* i Prieur, Annick & Sestoft Carsten (2006): *Pierre Bourdieu– En introduktion*. Hans Reitzels forlag, København

Frith, Simon & Horne, Howard (1987): *Art Into Pop*. Methuen, London & New York

Frith, Simon (2002): *Fragments of a Sociology of Rock Criticism* i Jones, Steve (2002): *Pop Music and The Press*. Temple University Press, Philadelphia

Frith, Simon (1998): *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford University Press, Oxford and New York

Frith, Simon (1981): *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n' Roll*. Constable, London

Frith, Simon (1978): *The Sociology of Rock*. Constable, London

George, Nelson (2007): *Hip Hop Amerika*. Kontur forlag

Gudmundsson, Gestur; Lindberg, Ulf; Michelsen, Morten & Weisethaunet, Hans (2002): *Brit Crit: Turning Points in British Rock Criticism, 1960–1990* i Jones, Steve (2002): *Pop Music and The Press*. Temple University Press, Philadelphia

Gustaffson, Jonas (1998): *Det musikpedagoiska fältets framväxt* i Broady, Donald (1998): *Kulturens fält*. Didalos, Göteborg

Johansen, Carl Kristian (12.06.2009): *Øya som festivallokomotiv*. Ballade.no, URL: www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2009061214485756408331

Keightley, Keir (2001): *Reconsidering Rock* i Frith, Simon; Straw, Will & Street, John (2001): *The Cambridge Companion to Rock and Pop*. Cambridge University Press, Cambridge

Laing, Dave (2006): *Anglo-American Music Journalism* i Bennett, Andy; Shank, Barry & Toynbee, Jason (2006): *The Popular Music Reader*. Routledge, Oxon & New York

Lindberg, Ulf; Gudmundsson, Gestur; Michelsen, Morten & Weisethaunet, Hans (2005): *Rock Criticism From The Beginning: Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*. Peter Lang, New York

Kureishi, Hanif, Savage, John (1995): *The Faber Book of Pop*. Faber & Faber, London

Pedersen, Bernt Erik (25.06.2009) *Giske blir sittende i kulturstolen*. Dagsavisen (papir)

Prieur, Annick & Sestoft, Carsten (2006): *Pierre Bourdieu– En introduktion*. Hans Reitzels forlag, København

Regev, Motti (1994): *Producing Artistic Value: The Case of Rock Music*. Sociological Quarterly, 35/1.

Shuker, Roy (2001): *Understanding Popular Music*, Routledge, New York

Silverman, David (2005): *Doing Qualitative Research*. Sage Publications, London

Slaatta, Tore: forord i Bourdieu, Pierre (2007): *Viten om viten og refleksivitet*. Pax forlag A/S, Oslo

Slaatta, Tore (2002): *Med Bourdieu som utgangspunkt. Medienes makt i Sosiologi i dag* 32 (1–2). Novus forlag

Slaatta, Tore (2003): *Den norske medieorden: posisjoner og privilegier*. Gyldendal norsk forlag A/S

Thagaard, Tove (2003): *Systematikk og innlevelse*. Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke A/S, Bergen

Weisethaunet, Hans (2000): *Ml-ere, cowboyer og postmoderne vikinger: rockkritikken i Norge*. Århus universitet

Widerberg, Karin (2005): *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt*. Universitetsforlaget, Oslo

Anmeldelser

Asker, Cecilie (2009) *Polert og upersonlig*. Aftenposten (papir)

Borgan, Silje Larsen (2009) *Gjennomsnittlig hjertesmerter fra sterk vokalist*. VG (papir)

Halvorsen, Anne Gunn (2009) *Lav X-Faktor*. Dagbladet (papir)

Rakvaag, Geir (2009) *Nesten norsk britisk topp*. Dagsavisen (papir og nett), URL: www.dagsavisen.no/kultur/musikk/article439362.ece

Film

Temple, Julien (regi): *The Filth and the Fury*, (2000), Fidalgo

Vedlegg

| | |
|--|-----|
| Vedlegg nr. 1: Rapport fra Respons analyse | 115 |
| Vedlegg nr. 2: Eksempler på ”Musikktirsdag” | 118 |
| Vedlegg nr. 3: <i>Seltzer slår tilbake</i> . Musikkdebatt i Dagbladet | 119 |
| Vedlegg nr. 4: <i>Gnålete damedrama?</i> Kjønndebatt | 120 |
| Vedlegg nr. 5: <i>Konkurrerer med seg selv</i> . Metal som hovedoppslag i Dagbladet | 121 |
| Vedlegg nr. 6: Fire kritikker av Pixie Lotts <i>Turn It Up</i> | 122 |
| Vedlegg nr. 7: <i>De store forbildene</i> . Artister i en historisk kontekst..... | 123 |
| Vedlegg nr. 8: <i>Mama m.i.a.</i> Artister i en populærkulturell kontekst..... | 124 |
| Vedlegg nr. 9: <i>Mannen vi elsker å hate</i> . Artister i en populærkulturell kontekst..... | 125 |
| Vedlegg nr. 10: Ukjente artister som hovedanmeldelse i Dagsavisen..... | 126 |
| Vedlegg nr. 11 & 12: Kjønndebatt mellom Aftenpostens og VGs anmelder..... | 127 |
| Vedlegg nr. 13: Eksempel på personifisering av skribentene i Dagbladet..... | 129 |
| Vedlegg nr. 14: Intervjuguide..... | 130 |

**OMNIBUS UKE 39 Ole Guidvog**

Prosjektleder

Ellen H. Guidvog

ellen@responsanalyse.no

Respons Analyse Oslo
 PB 132, Bryn N-0611 Oslo
 Smalveien, 65 N-0867 Oslo
 T 23 18 22 80 F 23 18 22 90
 Org.nr. NO 984034008 MVA
www.responsanalyse.no

respons

Periode

Start: 24.09.2009
 Avsluttet: 26.09.2009

Antall respondenter 1006

Utvalget er landsrepresentativt og trukket tilfeldig fra Respons Analyseres forbrukerpanel.
 Mottakerne ble invitert ved hjelp av en e-post med en unik link til deres undersøkelse.

Sitat for media:

Undersøkelsen er gjennomført av Respons Analyse Oslo på oppdrag for Ole Guidvog.
 Et landsrepresentativt utvalg på 1006 personer (fra 16 til 81 år) har svart på den elektroniske spørreundersøkelsen.

Standardavvik (Statistisk verdi)

Standardavvik er en statistisk måverdi for sikkerheten i resultatet.
 På en del tabeller er standardavvik oppgitt. Denne verdien angir sikkerheten i svaret.
 1 gang standardavvik over og under oppgitte verdi, tilsvarer en sikkerhet på 95%.
 Eksempel: sier 45% ja, og standardavviket er lik 1,5, kan en med 95% sikkerhet si at denne verdien ligger 45 +/- 1,5. Altså fra 43,5 - 46,5. Jo høyere verdi for standardavvik, jo mer usikkert kan man si at resultatet er.

Innhold

Utvalg og demografi: Alle respondenter
 Frekvenstabeller: Svarfordeling

Publisering:

Ved publisering av resultater fra undersøkelser som Respons Analyse Oslo I har gjennomført, skal både Respons Analyse Oslo og navn på oppdragsgever oppgis.

Dersom det publiseres feilaktige tall og/eller villedende utdrag fra undersøkelsens resultater, forbeholder Respons Analyse Oslo seg retten til å publisere resultater fra samme undersøkelse for å gi en korrekt og nøytral fremstilling.

Datagrunnlagets demografiske beskrivelse

| Kjønn | Fordeling | | Norge | |
|--------------|-------------|--------------|-------|------------|
| | N | N % | N | N % |
| Mann | 523 | 52,0 | | 49,4 |
| Kvinne | 483 | 48,0 | | 50,6 |
| Total | 1006 | 100,0 | | 100 |

| Aldersgrupper 5-delt | N | | N % | |
|----------------------|-------------|--------------|-----|------------|
| | N | N % | N | N % |
| 16 til 24 år | 63 | 6,3 | | 14,3 |
| 25 til 34 år | 136 | 13,5 | | 16,4 |
| 35 til 44 år | 182 | 18,1 | | 18,9 |
| 45 til 54 år | 193 | 19,2 | | 16,9 |
| 55 år og eldre | 432 | 42,9 | | 33,5 |
| Total | 1006 | 100,0 | | 100 |

| Landsdel | N | | N % | |
|-----------------|--------------|--------------|-----|------------|
| | N | N % | N | N % |
| Akershus/Oslo | 258 | 25,6 | | 22,9 |
| Hedmark/Oppland | 83 | 8,3 | | 8,0 |
| Sør-Østlandet | 211 | 21,0 | | 19,4 |
| Agder-Rogaland | 112 | 11,1 | | 14,1 |
| Vestlandet | 166 | 16,5 | | 17,1 |
| Trøndelag | 94 | 9,3 | | 8,7 |
| Nord Norge | 82 | 8,2 | | 9,8 |
| Total | 1 006 | 100,0 | | 100 |

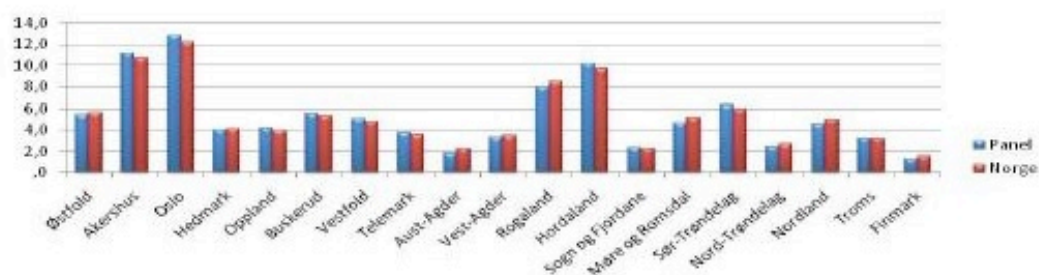
| Utdannelse | N | | N % | | Inntekt | N | | N % | |
|----------------------------|------------|--------------|-----|-----|---------------------|------------|--------------|-----|--|
| | N | N % | N | N % | | N | N % | | |
| Gr.skole/Vgs. | 346 | 35,0 | | | Under 200.000 | 77 | 7,9 | | |
| 1-3 år høyere utd. | 310 | 31,4 | | | 200.000 - 399.999 | 184 | 18,7 | | |
| 4-5 år høyere utd. | 203 | 20,6 | | | 400.000 - 599.999 | 226 | 23,1 | | |
| 6 år eller mer høyere utd. | 116 | 11,7 | | | 600.000 - 799.999 | 249 | 25,4 | | |
| Doktorgrad | 13 | 1,4 | | | 800.000 - 1.000.000 | 169 | 17,2 | | |
| Total | 988 | 100,0 | | | Over 1 million | 75 | 7,7 | | |
| | | | | | Total | 980 | 100,0 | | |

Datagrunnlaget er ikke vektet.

Responspanelet

ResponsPanelet består av mer enn 50 000 aktive paneledtakere. Vi rekrutterer jevnlig for å få inn nye medlemmer. Alle avgir svar på Internett, med brukerunik link i invitasjon per e-post.

Sammensetning av Responspanelet mot befolkningen er vist i figuren nedenfor.



Spørsmål

1. Løser du musikk anmeldelser?

- a) Ja, ofte
- b) Ja, av og til
- c) Nei

2. Hva er grunnen(e) til at du leser musikk anmeldelser? Flersvar

- a) Jeg er interessert i musikk generelt
- b) Jeg liker å holde meg oppdatert
- c) For å få tips til nye innkjøp av musikk
- d) Underholdningsverdien av det
- e) Annen grunn, noter: (Åpent)

3. Hvor leser du som regel musikk anmeldelser? Åpent svar

1. Leser du musikk anmeldelser?
(Enkelt svar)

| | Svarfordeling |
|---------------|----------------|
| Ja, ofte | 7,8 % |
| Ja, av og til | 49,9 % |
| Nei | 42,3 % |
| Total | 100,0 % |

Basertall: 1102

Hvis svart "ja" i spm. 1

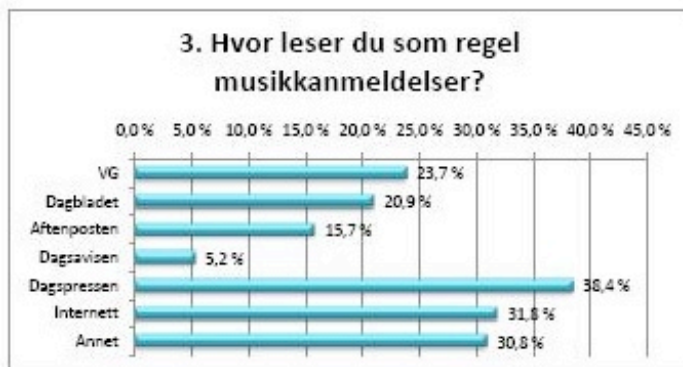
2. Hva er grunnen(e) til at du leser musikk anmeldelser? Flersvar

| | Svarfordeling |
|---|---------------|
| Jeg er interessert i musikk generelt | 59,6 % |
| Jeg liker å holde meg oppdatert | 33,8 % |
| For å få tips til nye innkjøp av musikk | 42,4 % |
| Underholdningsverdien av det | 23,0 % |
| Annenn grunn, vennligst notér: | 2,5 % |
| Total | 161,3% |

Basertall: 634

3. Hvor leser du som regel musikk anmeldelser? Åpent svar

| | Antall | Prosent |
|---------------|-------------|----------------|
| VG | 151 | 23,7 % |
| Dagbladet | 133 | 20,9 % |
| Aftenposten | 100 | 15,7 % |
| Dagsavisen | 33 | 5,2 % |
| Dagspressen | 244 | 38,4 % |
| Internett | 202 | 31,8 % |
| Annet | 196 | 30,8 % |
| Totalt | 1059 | 166,5 % |





Eksempel på hvordan Dagbladet anvender varemerket ”Musikktirsdag” på forsiden av sine tirsdagsutgaver. I teksten, ”Dagbladets anmeldere hjelper deg med julegavene” (det nederste eksempelet), ser man også eksempel på den forbrukerveiledningen som flere av anmelderne omtaler.

Seltzer slår tilbake



RADDIS: - Jeg er både glad-raschøl og raddis, sier Thomas Seltzer og legger til - I den forstand at jeg forholder meg til Kjersti Ericsson's formulering om det å være radikal: A se sammenhengen mellom de tusen tilfældigheter. Foto: Lars Eivind Bones

- Det er mye bedre å være et rasshol som liker å ha det moro, enn å sutte på makts kuk. Thomas Seltzer i Turboneger møtte i går forfatter Bendik Wold for å svare på kritikken.

MUSIKK-KRITIKK

Tekst: Geir Rammevoll
gr@dagbladet.no

- En ting er å spille stonal indierock i New York i 1976, noe helt annet er det å gjøre det i Norge på 2000-tallet. Du må gjerne drive med det, men ikke kall det kunstnerisk vitale og politisk færlig. Det er et jævlig dævt skjeggespill som i siste instans er reaksjonært.

Thomas Seltzer var i utgangspunktet skeptisk til å møte Bendik Wold til denne konfrontasjonen.

Han synes Norge har en dævt debatttradisjon der folk møtes og «egentlig er enige fordi vi alle er gode sosialdemokrater». Vel. Dette ble ikke et slikt møte.

- Uforståelig aggresjon

- Du har en voldsom, og for meg uforståelig, aggresjon mot indie-rock, som jeg mener må være politisk motivert. Det som ligger under er en slags marxistisk impuls: iniser middelklassen med sosial skyld, få dem til å skamme seg over sin egen kultur, sine egne preferanser. Det andte er et standpunkt om liberalisering av kulturføket, forklarer Wold.

Seltzer gyver løs:

- Markedet har gitt oss Sex Pistols, AC/DC og Scorsese-filmer. Jeg sier ikke at salg er en lakmestest for om et kulturprodukt er bra, men da har det livets rett uansett hva de som driver med smal litteratur måtte mene. Og når det gjelder sosial skyld: Du kan ikke ha lest Turboneger-biografien til Håkon Moster spesielt nøye. Vi er veldig tydelige på at vi er middelklassebarn. Vi har vokst opp med musikkosologersom mæser om at punken er et arbeiderklasseprodukt. Men det er helt feil. Det finnes ikke noe som er mer middelklasse enn punkrock. Være helter er lærerbarn, akkurat som oss. Mora til Johnny Ramone drev et lite galleri. Det er ikke industrarbeiderne i Sheffield som skapte de greiene vi digger, sier Seltzer.

Hamsun

Så går han løs på Bendik Wold som person.

- Du avslører ditt prosjekt når du kronikken trekker fram han russiske marxisten, Kaganilskij, som mener at framtidens revolusjoner er forsmådde akademikere, literater og journalister. Jeg tror ikke det er noen ting som jeg er så uenig i. Den dagen forfatterne tar over samfunnet, går jeg i deknning. Jeg vil helst slippe å leve i et poetokrat, et samfunn som er styrt av Hamsun eller Ezra Pound eller Gorkij, men det vil kanskje du.

- Nei, jeg er en slags demokratisk sosialist. Men jeg skjønner at du som høyreintellektuell ikke er interessert i å diskutere hva som kan ligge til grunn for radikal oppstand i Norge i dag. Middelklassen består av flere enn bare kunstnere, sier Wold.

Svensk storkapital

- Det er vel snar at klassekamp i Norge foregår alle andre steder enn i Klassekampens redaksjon. Men dere er så forblindet av deres egne prosjekter. Jeg tror ikke dere er interessert i revolusjon. Dere vil sitte på Litteraturohuset og plukke opp utspill fra Dag Solstad om fotball, parerer Seltzer.

- Nå synes jeg du sauser sammen utrolig mye rart, sier Wold.

FØLG SAKEN

Seltzer-krangelen
Dagbladet trykket går en kronikk av forfatter og forlagsredaktør, og tidligere journalist i Klassekampen, Bendik Wold. Kronikken var en kortere versjon av en artikkel i boka «Brenn høleskitten», på Flamme Forlag.

● Han mener at Thomas Seltzer fra bandet Turboneger i årevis gjennom sine utfall mot eden blodfattede indierockers har bidratt til å gjøre kulturføket mer liberalistisk og dermed smalere.

● Seltzer, som selv har middelklassebakgrunn fra et radikalt miljø på Nesodden ved Oslo, bører følge Wold på en middelklasseskyld - som gjør at han raker ned på middelklassens verdier og kultur - i dette tilfellet indierock.

● Indierock er en betegnelse på alternativ rock som gis ut på uavhengige plateselskap.

Seltzer påpeker at Wolds lille forlag, Flamme Forlag, er eid av Cappelen Damm, som igjen er eid Egmont Bonnier.

- Det er svensk storkapital. Dette vil jeg ha med på trykk! triumferer Seltzer.

Et rasshol

- Jeg mener ikke at det er så interessant hvem som finansierer oss, men hva man faktisk bruker sin posisjon til. Hva har du brukt millionene du har tjent på Turboneger til, hvilke radikale bidrag har du kommet med?

- Jeg går ikke rundt i Norge i 2009 og er revolusjonær. Jeg er et rasshol, som liker å ha det moro. Og jeg kan ha det jævlige moro ved å ta for meg det derre kulturvenstre i Norge, fortsetter Seltzer.

- Det er fint å kunne være en kilde til årspredele, levtener Wold.

- Det er mye bedre å være et rasshol enn å gjøre som deg og det forlaget ditt. Dere sutte på makts kuk som et nyfødt, sulstent lam - eller du kan si makts spene, da.

Eksempel på musikkdebatt på "utsiden" av feltet. Den såkalte "indie-debatten" genererte mange innlegg fra leserne. Profilerte debattanter som Kjetil Rolness og Ole Martin Ihle kom også på banen.

KULTUR

DIKTER VENTRIKKELFILMMER

Med et par filmer om et fjerde øye og en datter som lever i et annet land, er det ikke ingen av de beste filmene som er utgitt i Norge de siste årene. Her er noen av dem som er utgitt i Norge de siste årene. Her er noen av dem som er utgitt i Norge de siste årene.

KULTURTIPS Trykket stemning

FILM: «De utvillige» har vært en av de mest populære filmene i Norge de siste årene. Her er noen av dem som er utgitt i Norge de siste årene. Her er noen av dem som er utgitt i Norge de siste årene.

HJAB-DEBATTEN
Beskytt trosfriheten
>>> Følg debatten på side 39.

Kinner på bestilling

Artister i henholdsvis rocke- og popgenrer som har vært populære i Norge de siste årene. Her er noen av dem som er utgitt i Norge de siste årene.

IDEER

Med et par filmer om et fjerde øye og en datter som lever i et annet land, er det ikke ingen av de beste filmene som er utgitt i Norge de siste årene. Her er noen av dem som er utgitt i Norge de siste årene.

Michael Stipe i R.E.M. begynner alle tekster med ordet «I»

uten at noen kaller ham selvpoptatt

Ronar Eggseth, Bjørn

Laleh er norgesaktuell

Den svenske artisten Laleh Pourzari er aktuell i Norge de siste årene. Her er noen av dem som er utgitt i Norge de siste årene.



Gnåle

Det ligger i singer-songwriter-for å synge om seg selv?

SANGORNNING I ELET LAND: Her har det Sverige fra begynnelsen av 1970-årene og til i dag.

ANNIKA NORLÉN: Er vokalist i den svenske bandet The Cardigans.

JENNY WILSON: Klar for Bjørn Olfos albumet «Dampopp» eller ikke.

KARI BREMMES: Vanskelig for mange å finne ut om hun er en «dampopp» eller ikke.

MALIA HIRASAWA: Svensk singer-songwriter som har blitt kjent i Norge de siste årene.

BRILJANTE BOORINGSJET: Runar Eggseth og Bjørn Olfos nye band.

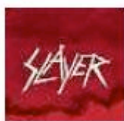
Artister som skriver dønn ærlige tekster om kvinnelig blir av kritikerne ofte oppfattet som «klamme».

«De utvillige» har vært en av de mest populære filmene i Norge de siste årene. Her er noen av dem som er utgitt i Norge de siste årene.

Thrash-kongene **Slayer** viser ingen tegn til nåde på sin tiende plate. Men det slarker litt i maskineriet inanimellom.



TRYGGHETEN SELV: Slayer lager ikke nødvendigvis den samme platen om igjen og om igjen, de forandrer bare på temperatur og stemninger. Foto: Sony Music



Slayer

«World Painted Blood»
(American/Sony Music)

Gjør det de kan best. På godt og vondt.

Anmeldt av **Torggrim Øyre**
torggrim.oyre@broadpark.no

ALBUM: «På denne skiva tar Slayer for seg temaer som død, ødeleggelse, krig, massemordere og uansett», heter det i pressekrevet fra Slayers plateselskap Sony Music. Det meste er med andre ord som det pleier i Slayer-

verdenen. På godt og vondt.

Fansen har stått last og brast med California-kvartetten mye på grunn av at de nettopp aldri har fjernet seg nevneverdig fra de kompromissløse retningslinjene de hamret ned rundt midten av 80-tallet. Med unntak av en liten flørt med moderne hardcore rundt tu senår sskiftet.

Aldri dårlig

Slayer har som alle andre pionerer og signaturband en utfordring når det gjelder å finne en god balanse mellom sitt patenterte uttrykk og nytenkning.

De fleste ser nok helst at det fremdeles skal låte like rått som «Reign in Blood» og uhyggeframkallende som «South of Heavens».

AC/DC har ingen problemer med å innrømme at de lager den

samme platen om igjen og om igjen, men vi går ikke lei av den grunn. Slayer har ikke nødvendigvis laget den samme platen om igjen. De har holdt på sitt, men har klart å forandre temperatur, valører og stemninger uten at det går på bekostning av særpreget.

Ser man stort på det, kan en si at Huntington Beach-kvartetten ikke har laget en eneste direkte dårlig plate.

Kompakt og intenst

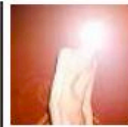
Slik sett føyer «World Painted Blood» seg inn i rekken av Slayers trygge avleveringer, selv om trohetstegnene til tider er godt merkbare.

Den er streng, kompakt og intens, slik vi liker det. Men den er også litt fattig på stemningsnyanser.

Den tørre produksjonen fungerer utmerket der riffene og de karakteristiske melodiene virkelig sitter, men er også en belastning når autopiloten melder seg og låtmaterialet framstår tilsvarende stivbeint.

Den lumske «Beauty Through Order» og den minst like mørke «Playing With Dolls» er topp vare. Breibeint, groovy og spekket med vitale Hanneman/King-dueller, mens enkelte av de tradisjonelle midtempolåtene blir litt vel fargeløse sett i forhold til tidligere bedrifter. «War Ensemble» er en grom låt, men vi trenger ikke en håndfull halv gode kopier.

Men det er vel prisen å betale når man konkurrerer med seg selv som thrashens fremste premisleverandører.



Atlas Sound

«Logos»
(Beggars/Playground)

Selv sjenererte plater er verdt et bekjentskap.

Anmeldt av **Sigrid Hvidsten**
shv@dagbladet.no

ALBUM: Bradford Cox er en mann som elsker å operere i abstrakte, og nå som rammene i indieklubbandet Deerhunter er i ferd med å bli (nesten) konkrete, velger han å få utløp for sine eksperimentelle tilbøyeligheter i sideprosjektet Atlas Sound. Uten at det blir galimatias av den grunn. Der han på førsteplata hadde en irriterende tendens til å drone seg bort, er de delikate, småsjenererte og åpenbart *girl group*-inspirerte popmelodiene på «Logos» denne gangen bare drapert i små avsporinger, som tivoliklimpring, stemmedrukning og gjestevokallister. Aller vakrest er det på «Walkabout», som med barne-latter, lirekasseaktig komp og Noah «Panda Bear» Lennox på vokal, høres ut som et sukkerspin av Animal Collective og The Shangri-Las. Finfint.



Fuck Buttons

«Tarot Sport»
(ATP/Impost)

Et slags Røyksopp fra helvete.

Anmeldt av **Sigrid Hvidsten**
shv@dagbladet.no

ALBUM: Andreplata til Bristol-duoen Fuck Buttons er som Åsgårdsreia. Et noise-inspirert elektronisk godstog, som potensielt kan hamre, trampe og mose deg til grus, men som også – hvis du er villig til å stupe fra tiern og tålmodig nok til å lytte etter detaljer – kan vise seg som en av høstens mest suggererende plater. Som et slags Røyksopp fra helvete lager Andrew Hung og John Powers instrumentalsikk med trommemaskin, synth og programmeringer. Her har de hule inn elektrolegenden Andrew Weatherall som produsent. Samarbeidet har ført til et påtreggende, men mer klubbifisert lyd-bilde, som framstår som både nitittals og moderne på samme tid. Det tar av, for å si det mildt.

”Hovedanmeldelser hos oss er ofte metal” (Sven Ove Bakke). Slayer er et av mange metalband som har fått hovedoppslag på Dagbladets musikksider de siste årene.



Pixie Lott

«Turn It Up»
(Mercury/Universal)



Lav X-faktor.

Anmeldt av
Anne Gunn Halvorsen

ALBUM: Med Little Boots' politisk korrekte samarbeidspartnere, La Roux' artsy tilnærming og Lady Gagas kunstnerambisjoner, er det nesten forfriskende at det siste popstjerneskuddet er av den rendyrkede produkttypen, du vet, hun som takker frisøren, sminkøren, advokaten og stylisten i coveret og virker til å eksistere i en popmusikalsk boble, skjermet for trender som synthesizer og nattklubblook. Men Pixie Lotts enorme låtskriverstab (inkludert norske Mads Hauge og Marion Raven), har ikke klart å skrive låter med den viktige tvissten som gjør at sangene blir noe man husker som «typisk Pixie Lott». Mye nittitaltslefling, som flau «Gravity», litt soulpop i «Cry Me Out» og noen heldige uptempolåter som «Here We Go Again» og «Boys And Girls» gjør at Pixie Lott vil være her, på britiske hitlister og på paparazzibilder i dag. Borte i morgen.

Polert og upersonlig

Pixie Lott høres altfor ofte ut som en finalist i Idol eller X-Faktor

Det begynner lovende med hitsingelen «Mama Do», som for øvrig gikk rett inn på førsteplass på den britiske hitlisten i sommer. Den er litt retrosoul, i samme gate som Duffy, men den er også en potensiell dansegulvsliter med skarpe popkanter, som Lady Gaga. Den norske produsenten Mads Hauge har sørget for å gi den et tidsriktig og lekkert lydbilde. Og når det kommer til artisten selv, 18-årige Pixie Lott, er både stemmen, stilen og sjarmen på plass. Aner vi rett og slett en ny favoritt til tittelen som popprinsesse? På bakgrunn av

første smakebit er det fristende å si ja, men etter et noen flere låter, viser det seg at svaret er nei. Med unntak av førstesingelen og den frekke «Boys & Girls», er låtmaterialet alt for polert og upersonlig. Låtene er ikke plagsomme, men de er heller ikke noe man biter seg merke i. Og Pixie Lott klarer aldri helt å eie dem. Det er nærmest som å overvære finalen i «Idol» eller «X-Faktor», hvor bidraget gjennomføres feilfritt, men det er egentlig det samme hvem av finalistene som fremfører den.

CECILIE ASKER

CD pop

Pixie Lott
Turn It Up
(Mercury/Universal)



1 2 3 4 5 6

POP

Pixie Lott

«Turn It Up»
(Mercury/Universal)

Gjennomsnittlig hjertesmerter fra sterk vokalist.



Debutanter blir dessverre, nesten automatisk, sammenlignet med sine jevnaldrende i samme sjanger. Men når det er en jungel av syngjenter, er det jo greit å få gitt noen forbrukertips. Dette er en ung popsangerinne med en sterk retro Amy Winehouse-sound. Stemmen er det beste ved albumet, da noen sanger er



lette å glemme, deriblant barnslige «Jack» og den anmasende «Boys And Girls». I den andre enden av skalaen finnes den nydelige balladen «Cry Me Out», den fengende singelen «Mama Do», og «Band Aid» som definitivt også er singelmateriale.

Essex-jenta har en allsidig stemme som mestrer både sjelfull, hes hvisking og storslåtte ballader. Mer attitude enn Duffy, mer folkelig enn Lily Allen, med morsomme og smarte tekster om alle følelser tenåring kan vedkjenne seg.

Etter åha hørt Lott covre Kings Of Leon, er jeg ikke i tvil om at det kun er låtmaterialet det skorter på her.

ANBEFALTE KJØP: «Cry Me Out», «Band Aid», «Mama Do»

SILJE LARSEN BORGAN

Nesten norsk britisk topp



Pixie Lott
«Turn It Up»
Mercury/Universal

En ny årstid, med en ny britisk blondine som vil ta opp arven fra de store stjernene fra 60-tallet. Slik ser Pixie Lott ut, og slik høres hun ut også, i alle fall i åpningslåten «Mama Do». Og den etterfølgende «Cry Me Out» som kommer komplett med vinylknitring på CD.

Begge disse fine sangene, og den langt mer moderne «Boys and Girls», er skrevet sammen med bergenseren Mads Hauge, en gang en av de første elevene ved LIPA-skolen i Liverpool, og sanger i begravelsen til Linda McCartney. Han skulle kanskje gjort mer på albumet: «Mama Do» var nr. 1 på den britiske hitlista i sommer.



Pixie Lott tar av hjemme i Storbritannia. FOTO: SCANPIX

«Boys And Girls» ble det i går.

Etter at disse sporene er ferdige faller fascinasjonen litt. Det blir litt for typisk samlebandspop over resten. Det sier vi ikke av patriotiske grunner. Blant komponistene videre finner vi både Ina Wroldsen og selveste Marion Ravn. Nå er vel neppe Pixie Lott en typisk albumartist. Med to, sikkert også snart tre sterke hitsingler bak seg i år kunne starten på karrieren vært verre.

GEIR RAKVAAG

De store forbildene



De nye stjerner Amy, Duffy og Adele låter som om 60-tallet aldri tok slutt i Storbritannia. Da kan vi godt høre Dusty og Lulu synge souli igjen også.



Dusty Springfield
«Dusty» in Memphis
Rhino/Warner

Lulu
«The Alco Sessions»
Rhino/Warner

En sterk motstrikkelig lengsel presser flere av de beste britiske popartistene fra de siste årene. Ikke bare ser Amy Winehouse og Adele Anne Duffy ut som om de lever for 40 år siden, de går langt for å reprodusere lyden av denne tida også.

Britisk pop hadde sine egne storer jentor på 60-tallet. Cilla Black, Sandie Shaw, Lulu og Dusty Springfield. De to siste hadde store ambisjoner om å lage soulmusikk, og reiste langt for å realisere drømmene sine. Og er de to som huskes best av en ny generasjon stjerner som dreamer om å leve opp til den stolle fortida til britisk pop.

For Dusty Springfield var kjærligheten til den svarte amerikanske musikken ideologisk. I 1964 ble hun utvist fra Sør-Afrika, etter å ha nektet å opptre for et segregert publikum. Etter en lang rekke låstravere dro hun i 1968 til Memphis for å lage albumet «Dusty in Memphis», som i dag blir regnet blant de store 60-tallsklassikere. Selv om plata bare skapte en hitlått, «Son Of A Preacher Man».

Albumet har alt som definerer god smak. Et utmerket utvalg låter, fremragende studiomusikere, samt produsentene Arif Mardin, Jerry Wexler og Tom Dowd, som allerede hadde jobbet med Otis Redding og Aretha Franklin, og først og fremst Dusty Springfields sensuelle stemme, som aldri var i bedre form.

Mange hvite sangere har en oppfatning av at soul er noe som kommer når man får litt ekstra. Resultatet er allfor ofte bare skrik og stull. Da Dusty Springfield fikk sparsen til å lage et album i Memphis sang hun slik hun gjorde – med behersket kontroll og en innlevelse og fintfølelse som skapte vakker musikk.

Jeg hadde gleden av å snakke med Dusty Springfield i 1990. Der fortalte hun om sin egen opplevelse av denne plata: «Jeg var så nervøs for å spille inn et plate i Memphis, der så mange av idoleme mine jobbet. Det høves så lett ut når de store soulstjerne synger, og jeg var redd for ikke å få det til. Jeg hatet den plata til å begynne med, men jeg hørte den igjen for ikke så lenge siden, og da hørtes den bra ut, sa hun.

Det er også verdt å oppdatere Dusty Sings Soul Classics, et samlealbum som bare har med tre låter fra Memphis-plata, og ikke et fullt på høyde med dette. Samlealbumet «Gold», med 51 av hennes mest kjente innspillinger, kommer dessuten ut i Storbritannia i disse dager. Det går tilleggs godt an å høre på amerikanske Shelby Lynnes «Just A Little Loving», en av årets fineste plater så langt, der hun hyller Dusty Springfield med en rekke av hennes gamle sangere.

Lulu heter fotølge Alle Nilsens bok «144 ting du ikke trenger å vite om popmusikk» Maria McDonald McLaughlin Lævrie. Det kan derimot være

greit å vite at Lulu er litt undervurdert i forhold til Dusty Springfield. Der Dusty var solstikkert og til dels innadvendt var Lulu for det meste sprudlende entusiasistisk. 15 år gammel slo hun igjennom med en versjon av Isley Brothers «Shout», en tittel som var en god beskrivelse av stemmebrukeren hennes. Hun hadde flere hits mot slutten av 60-tallet, og fikk sitt eget TV-show med musikalske gjester. Jimi Hendrix ble en etaspenning with Lulu» kommer selvfølgelig herfra.

Da hun vant Melodi Grand Prix med «Boom bang A Bang» i 1969 skulle man tro det var slutt på moroa. I stedet for å plantlegge en framtid på Motormarkedet dro Lulu til Alabama, USA, og spilte inn plater med de samme produsentene som Dusty – Mardin, Wexler og Dowd. I studiet Muscle Shoals, med gruppa Dixie Flyers, Memphis Horns, kort sagt Sweet Sensations og selveste Duane Allman på gitar.

Lulu fikk ikke den samme suksessen, men kom godt fra jobben og beholdt respekten fra kjernerne. David Bowie produserte en versjon av «The Man Who Sold The World» for henne, slik at hun omstrider kom tilbake på hitlisterne i 1974.

Lulu opptrær fortsatt, og gir ut plater med ujevne mellomrom. Hun var selvfølgelig i begravelsen da Dusty Springfield døde i 1999. Enden på en æra, som fortsatt blir holdt godt i live.

geer@avisogpublisering.no



GJER RANVAAG



Lulu - lite
undervegs
med en
Dusty.
FOTO:
SCANPIX



Duffy - Kier til
foreværende
K.Lulu.

COMEBACK. Eminem, en av vår tids ypperste provokatører, er tilbake i rampelyset. Kan han fortsatt sjokkere?

Mannen vi hater å elske



Kommentar

HELLE SKJÆRVOLD, musikanmelder

Rapperen Eminem har solgt mer enn 75 millioner album, og er uten tvil en av vår tids største popikoner. Men veien mot stjernehetsstatus har ikke vært problemfri. Superstjernen har blitt anklaget for voldsførligelse, kvinnehat og homofobi av både radikale og konservative leirer i USA. Når han nå er tilbake etter nesten fem år i tilbaketrasket rusmisbruk, har han en formidabel jobb med å overgå seg selv i å sjokkere oss.

Eminems vei til ikonstatus skyldes i stor grad hans utsøkte provokasjonskraft. Musikken inneholder en evig veksling mellom synskarp på kornet-humor, og evnen til å rette søkelyset mot skyggesidene av samfunnet, dem vi helst vil slippe å forholde oss til.

Velkommen inn. Samfunnskritikken han serverer er provoserende, men ikke nødvendigvis så åpenbar, da den pakkes inn i voldsomme virkemidler. Det er hverken stoppolitikk eller millionproblemer det er

EMINEM (36)

Marshall Bruce Mathers III (Eminem) slo gjennom med albumet *The Slim Shady LP* (1999) og storhiten «My Name Is».

Har totalt solgt 75 millioner av sine fem album, og er en av rapmusikkens giganter.

Tekstene hans har blitt anklaget for å være homofobe, voldsfremelskende og kvinnefjendtlige.

Slipper albumet *Relaps* på mandag.

Aftenposten fakta

tra Han personifiserer hatet vi skjuler i hjemmet, kontorets konebanker, naboens valiumsavhengighet, eller gutten i parallellklassen «ingen så» ble misbrukt av faren.

Trailerpark-barnet Marshall Mathers aka Eminem, vet hvor skoen trykker, og har fra sin underprivilegerte posisjon vært en politisk ukorrekt klassekanon som treffer såre punkter. For i samfunnets grensesoner kan man lære mye om seg selv, og Eminem vet bedre enn noen at det er i hjemme i vår egen stue mange av samfunnets styggeste sår skapes. Selv har han åpnet dørene til hjemmet sitt på vidt gap. Han er en intimterrorist som forevinner vår tids utleve-

skytteskive, klart kunststykket å bli saksøkt av sin egen mamma.

Kaos som styrke. Livet hans er åpenbart et bunnløst mørkt rot av pilleknasking, psykiske problemer og råtne familieforhold. Men Eminems styrke ligger i at han ikke er noen Amy Winehouse, Britney Spears eller Pete Doherty, som ukontrollert valser ruset rundt i offentligheten. Musikalsk utlevende, ja, men dette er en artist som driver skittentøyvask på egne premisser og som salgspakat.

Uten å blunke har han brukt sitt rusproblem i lanseringskampanjen til sitt nye album *Relapse*, i form av en falsk innleggelse på det oppdiktede rehabiliteringssentret Popsomp Hills (si navnet raskt). Her forledet satt han topprent og nyslanket på et tysk talkshow og svarte med den største ro på spørsmålet alle lurte på; hva han har gjort siden det forrige albumet. Jo, ifølge ham selv har han har spist piller og masturbert enormt mye. Både musikk og i intervjuer kan man aldri føle seg trygg på hvem han til syvende og sist gjør narr av. Når han får oss til å le av stjernene vi er på fornavn med - er latteren egentlig på vår egen bekostning?

Bunnen nådd. Når *Relapse* slippes på mandag, utelbri tro lig det store sjokket denne gangen. Flå Britney Spear? Gjesp, hørt det før. I stedet for braker

Forklare sin egen adferd og nødvendige pusterom, all selvforaktet og pillemisbruket som gjennomstyrer albumet. Hans avhengighet er kanskje ikke nok for vår egen; i vår egen grådighet tørster vi etter mer blod, gorr og hat.

– Skal du komme med nok et «Å, stakkars meg som er blitt så kjent og har så store problemer»-album? spør plateselskap-sjefen oppgitt på et av albumets spør. Eminem har tydeligvis erkjent at det simpletten er hans livsprosjekt å by verden generost på sitt brokete liv. Forsvinningsnummer 1 i 2004, kom etter en periode hvor han var i ferd med å bruke opp sin egen sjokkverdi. Og han har med dop-sammenbruddet sånn sett «heldigvis» opplevd noe nytt siden sist.

Men der ligger også hans relevans i dag; at hans private forfallsrap bør få deg til å lure på om det heller er vi som har et problem. Når han i detalj forteller om hvordan han overdoser og mister bevisstheten mot slutten av et bekmørkt comebackalbum føles det ikke tragisk i det hele tatt, det er bare underholdende. Og nettopp der ligger sjokkeffekten.

Musikkens rampegutt slipper ny plate.
FOTO: MERKIN WICKERTHALL



24 26

TIRSDAG 5. JANUAR 2010 VG

MUSIKK-EXTRA

MUSIKK-EXTRA

MUSIKK-EXTRA

Dom og dommere

Musikkindustrien går inn i et nytt tiår fra nøyaktig samme sted som de startet det forrige – i en rettsal.

I 2000 gikk de tungt inn for å stanse Napster. I 2010 er ennå ikke sakene mot fildelingstjenesten The Pirate Bay avsluttet – heller ikke i Norge. Det betyr ikke at musikkindustrien har stått stille i ti år, men det betyr at det avgjørende slaget mot nettpiratene på langt nær er vunnet, tross noen enkeltseire.

Napster og The Pirate Bay ble suverent de viktigste aktørene i musikkindustrien i tiåret vi har bak oss. Fallende platesalg førte til massiv inntektssvikt og folgelig nedbemanning og omstrukturering i en skala man tidligere aldri hadde vært i nærheten av. Det var tiåret da en hel industri mistet kontrollen over produktene sine på grunn av datakyndige musikkelskere på feil side av bordet.

Industriens svar på outsiders kupporsøk har vært søksmål og trus-

ler helt inn i mindreåriges barnerom, noe som i Norge toppet seg i den famøse Piracy Kills Music-kampanjen i 2007, som gjorde store deler av den norske befolkningen til forbrøytter og som aller best var egnet til å skremme vannet av alle som faktisk liker musikk.

Selv vil nok musikkindustrien selv hevde at kampanjen hjalp. At Piracy Kills Music i tillegg til aktiv sysselsetting av copyright-advokater i domstolene gjennom hele tiåret har begrenset fildelingsproblematikken. At holdningene hos unge musikkbrukere nå er en helt annen enn i starten av 00-tallet.

Det er i beste fall et billig svar. For parallelt med sitt fåfengte korstog mot

nettpirater har musikkindustrien utviklet stadig mer brukervennlige og tilgjengelige tjenester på den lovlige siden av lovverket. Ikke et minutt for sent, forresten.

Og når de lovlige løsningene blir både mange og gode, er det snart ingen som gidder å laste ned musikk ulovlig lengre – i alle fall ikke i stor nok skala til at man trenger å bekymre seg like mye som for ti år siden.

Derfor bør dette tiårets viktigste aktører i musikkindustrien hete blant annet Spotify og Wimp – ikke Høyesterett.

STEIN BSTØ
Helt Stein





Roller
JJJ Cale
-Roller
Reprise/Varemer

Beaten av dette nye albumet er vilkårlig tettert for venter av JJJ Cale. Han er mestertiden til Eric Clapton. Det morsomme er at originalversjonen av denne misse er fra 1973. Cale ga ut albumet i 1975, men det var først i 1994 at det ble utgitt. Men musikken har ingen forsterker og veldig opplyst som et romantisk ballad i Nashville for 1970-er av plate. Det var ved den tiden det alle de andre ble med utdramatisert i fjolde band. Cale er en av de få som har vært i en rekke band, og i tillegg er han en av de få som har vært i en rekke band. Cale var en av de få som har vært i en rekke band. Cale var en av de få som har vært i en rekke band.



Soul fra Bergen
Minna Bazz
-Soul fra Bergen
Independent

I tittlet med Minna Bazz startet det på tradisjonelle forbeholdene. Bazz har vært i Bergen for et år, og det er ikke noe nytt å si at hun kommer med debutalbumet. Men Bazz plasserer seg i et annet perspektiv og viser at hun har vært i Bergen for et år, og det er ikke noe nytt å si at hun kommer med debutalbumet. Men Bazz plasserer seg i et annet perspektiv og viser at hun har vært i Bergen for et år, og det er ikke noe nytt å si at hun kommer med debutalbumet.

| PLASS | FORrige UKE | OSLOLISTA | UKEN PÅ LISTA |
|-------|-------------|---|---------------|
| 1 | 1 | U2 No Line On the Horizon | 1 |
| 2 | 2 | Lesben & Makker for den er kjempegodt, US 91 og pluss selger seg raskere enn en oppsløst bil, Men de dropper ned i høyre form og formid | 2 |
| 3 | 3 | Diverse: Madonna 50 - Kortlaet høytider | 2 |
| 4 | 6 | Jones Faldi: Brother Of Sin | 2 |
| 5 | 4 | CC Camargo: Morgon & Kveld | 1 |
| 6 | 7 | Diverse: Videll: Grand Prix Norge 2009 | 2 |
| 7 | 5 | Bruce Springsteen Working On A Dream | 6 |
| 8 | 3 | Slip Weigardt & Thomas: The Songs | 4 |
| 9 | 3 | Keith Urban: Defying Gravity - Østlandet | 7 |
| 10 | 10 | The Whiteberry: Alive! Alive! | 7 |
| 11 | 11 | White Lies: The Other Side of Life | 1 |
| 12 | 10 | Delirious? Hologramme | 5 |
| 13 | 9 | Led Zepplin: Swan Song | 9 |
| 14 | 12 | James Wilton: Shifting Gears | 2 |
| 15 | 15 | Hans & Zorøs: Summer Vibes: Modin Davico | 2 |
| 16 | 15 | Kate Perry: One Of The Boys | 10 |
| 17 | 14 | Elizabeth Anderson: Spellemann | 4 |
| 18 | 4 | The Prodigy: Invaders Must Die | 2 |
| 19 | 14 | Kristin Aalund: The Night Shift Like The Day | 7 |
| 20 | 17 | Amyr 8: The Johnsons: The Only Light | 7 |

Uten at ha vært på lister på flersplasker, og har båndet i Osloregionen



Trioen Narum kommer som et varsel om bedre tider, klimaens og musikkens

Fra Toten med kjærlighet

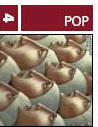
Trioen Narum kommer som et varsel om bedre tider, klimaens og musikkens. De tre medlemmene er alle fra Toten, og de har sammen produsert albumet 'Narum'. De tre medlemmene er alle fra Toten, og de har sammen produsert albumet 'Narum'. De tre medlemmene er alle fra Toten, og de har sammen produsert albumet 'Narum'. De tre medlemmene er alle fra Toten, og de har sammen produsert albumet 'Narum'.



Hip Hop
The Riddlers
-Hip Hop
Columbia/Universal

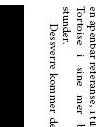
Han er fra Somalia, bovar i om 3 årde berger hjem til Somalia, eller enda verre ved å si at han er fra Somalia. Han er fra Somalia, bovar i om 3 årde berger hjem til Somalia, eller enda verre ved å si at han er fra Somalia. Han er fra Somalia, bovar i om 3 årde berger hjem til Somalia, eller enda verre ved å si at han er fra Somalia.

Han er fra Somalia, bovar i om 3 årde berger hjem til Somalia, eller enda verre ved å si at han er fra Somalia. Han er fra Somalia, bovar i om 3 årde berger hjem til Somalia, eller enda verre ved å si at han er fra Somalia. Han er fra Somalia, bovar i om 3 årde berger hjem til Somalia, eller enda verre ved å si at han er fra Somalia.



På Videregående
Hjerdammen
-På Videregående
Hyndemot/Levi's

Hjerdammen er et band som består av tre medlemmer. De har sammen produsert albumet 'På Videregående'. De har sammen produsert albumet 'På Videregående'. De har sammen produsert albumet 'På Videregående'.



Sått og stort
Bjørnar
-Sått og stort
Grandpilot/Warner

Bjørnar er et band som består av tre medlemmer. De har sammen produsert albumet 'Sått og stort'. De har sammen produsert albumet 'Sått og stort'. De har sammen produsert albumet 'Sått og stort'.

| PLASS | FORrige UKE | HJERDAMMEN | UKEN PÅ LISTA |
|-------|-------------|---|---------------|
| 1 | 1 | U2 No Line On the Horizon | 1 |
| 2 | 2 | Lesben & Makker for den er kjempegodt, US 91 og pluss selger seg raskere enn en oppsløst bil, Men de dropper ned i høyre form og formid | 2 |
| 3 | 3 | Diverse: Madonna 50 - Kortlaet høytider | 2 |
| 4 | 6 | Jones Faldi: Brother Of Sin | 2 |
| 5 | 4 | CC Camargo: Morgon & Kveld | 1 |
| 6 | 7 | Diverse: Videll: Grand Prix Norge 2009 | 2 |
| 7 | 5 | Bruce Springsteen Working On A Dream | 6 |
| 8 | 3 | Slip Weigardt & Thomas: The Songs | 4 |
| 9 | 3 | Keith Urban: Defying Gravity - Østlandet | 7 |
| 10 | 10 | The Whiteberry: Alive! Alive! | 7 |
| 11 | 11 | White Lies: The Other Side of Life | 1 |
| 12 | 10 | Delirious? Hologramme | 5 |
| 13 | 9 | Led Zepplin: Swan Song | 9 |
| 14 | 12 | James Wilton: Shifting Gears | 2 |
| 15 | 15 | Hans & Zorøs: Summer Vibes: Modin Davico | 2 |
| 16 | 15 | Kate Perry: One Of The Boys | 10 |
| 17 | 14 | Elizabeth Anderson: Spellemann | 4 |
| 18 | 4 | The Prodigy: Invaders Must Die | 2 |
| 19 | 14 | Kristin Aalund: The Night Shift Like The Day | 7 |
| 20 | 17 | Amyr 8: The Johnsons: The Only Light | 7 |

Uten at ha vært på lister på flersplasker, og har båndet i Osloregionen

Visse uker kan Dagsavisen velge å lage en hovedsak på helt ukjente band og artister. Her får Toten-bandet Narum hovedopplaget i Dagsavisen selv om de, da dette oppslaget ble gjort, bare hadde gitt ut singelen "Je Veit Et Stelle".

Aftenposten

KOMMENTAR Kjønn til besvær



Aftenposten Morgen - 08.09.2006 - Side: 8 - Seksjon: KULTUR - Del: 2

Forfatter: Andersen Svein - Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning - Emne: Plater, Anmeldelser, Etikk

LIKESTILLING. Denne uken antyder VGs anmelder at graviditet har gjort Bertine Zetlitz inkompetent til å lage god musikk. Vil foreldrerollen sette samme begrensninger for mannlige artister? Svein Andersen Journalist svein.andersen@aftenposten.no

NORSK MUSIKKBRANSJE er full av småbarnsfedre: Janove Ottesen i Kaizers Orchestra, Kurt Nilsen, Kjartan Kristiansen i DumDum Boys, Lars Lillo-Stenberg i deLillos, Pål Angelskår i Minor Majority - og listen fortsetter. Men aldri er disse blitt konfrontert med eller anklaget for å være fedre i musikk anmeldelser. Derimot er flere ganger Spellemannpris-vinner og veteran i norsk popbransje, Bertine Zetlitz, blitt utsatt for denne problemstillingen, da Norges største avis skulle anmelde hennes nye plate, «My Italian Greyhound».

Lite kunnskap. VGs anmelder Thomas Talseth antyder der at Zetlitz' graviditet har tatt bort hennes fokus fra arbeidet med albumet. Samtidig skriver han at forhåpentlig vil familielivet gi henne inspirasjonen tilbake.

Ikke bare utviser han lite kunnskap om hvor lang tid det tar å lage en plate, men også hvor lang tid det tar å lage et barn. Et lett regnestykke viser at platen må ha vært påtenkt og påbegynt lenge før hennes første barn. Og uansett er Bertine Zetlitz en såpass dyktig og rutinert musiker at disse forholdene høyst sannsynlig ikke hindrer henne i å gjøre det hun skal. Enhver kunstner trekker veksler på eget liv. Så hvorfor skal en av de mest naturlige tingene i livet være et hinder?

Mangel på etikk. Dette sier noe om hvor fraværende etikk er blitt i musikkjournalistikken.

Oftere og oftere fokuseres det på utenom-musikalske ting i anmeldelser.

Personkarakteristikk, flåserier, sleivspark og kjendisstatus skyver bort det som burde være i fokus, at anmelderen bruker sin fagkunnskap til å si noe om hva slags musikk det handler om. Selvsagt kan det være enkelte forhold som vil være relevante for at man skal kunne forstå en kunstnerisk ytring, men det bør hele tiden være musikken det skal redegjøres for. For å si det litt enkelt: Natt og Dag-journalistikken, som fungerer utmerket der i gården, har inntatt Akersgata.

Det er tross alt artistene som skaper det vi anmeldere skal forholde oss til. Klart vi skal være kritiske, men uten gjensidig respekt for faget, er vi på ville veier.

SITAT

«Natt og Dag-journalistikken, som fungerer utmerket der i gården, har inntatt Akersgata»

©Aftenposten

REPLIKK Kjønnsløshet til besvær



Aftenposten Morgen - 11.09.2006 - Side: 3 - Seksjon: KOMMENTARER - Del: 2

Forfatter: Talseth Thomas - Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning - Emne: Plater, Anmeldelser, Etikk

Av Thomas Talseth, journalist, VG Rampelys MUSIKK-KRITIKK. Fredag 8. september kritiserer Aftenpostens Svein Andersen meg for å antyde «at graviditet har gjort Bertine Zetlitz inkompetent til å lage god musikk».

Videre klager han over bruk av referanser til «utenom-musikalske ting» i plateanmeldelser. En av flere årsaker. Å bære frem og føde et barn er en overveldende tilstand og opplevelse, ifølge mine kilder. I min Zetlitz-anmeldelse er imidlertid ikke graviditet noe stort poeng. Det er bare nevnt som én av flere mulige årsaker til at platen er blitt kjedelig.

Når en så profilert og respektert artist som Bertine Zetlitz lager sitt første svake album, er det selvsagt anmelderens fordømte plikt å se etter årsaker til hvorfor det har gått skeis.

Noe fasitsvar vil man neppe finne. Men det er lov å sette døren på gløtt for de omstendigheter rundt henne som er offentlig kjent.

Andre aspekter viktige. Musikkjournalistikken har lang tradisjon for at skribenter tar for seg aspekter ved artistene som ikke direkte handler om musikken, men som likevel er avgjørende for det artistene lager.

Det er trist hvis plateanmeldelser skal henfalle til kjønnsløse, generelt formulerte omtaler som hverken sier noe vesentlig om musikken eller historien bak den.

Svein Andersen erklærer høytidelig at det tar veldig lang tid å lage en plate, men jeg vet nå ikke helt. Beyoncé Knowles' nye album, som jeg ga en sekser i VG nylig, ble spilt inn på tre uker.

Muligens går sånt fortere når man ikke er gravid, men akkurat dét får Andersen finne ut av selv.

Spears som inspirasjon. Britney Spears gjorde seg ferdig med sine foreløpig siste innspillinger før hun ga seg i kast med svangerskap nummer én. Det kan hende Bertine Zetlitz gjorde det samme.

Hun nevnte i hvert fall Spears som viktig inspirasjonskilde for den nye platen i VG tidligere i sommer, men har ikke greid å nå Spears' nivå hva spenstig pop angår.

Kan bli opptur ... I lys av dette vil jeg ønske Bertine Zetlitz lykke til med neste album, som for alt vi vet kan bli en gedigen kreativ opptur som følge av småbarnsmortilværelsen, slik for eksempel Madonnas «Ray Of Light» var det.

I så fall kommer jeg til å legge meg i selen for å nevne dét aspektet i min anmeldelse, så får det være andre mediers tap om deres anmeldere velger å overse det.

©Aftenposten

Dagbladet

Sist og først

Tlf: 24 00 10 00 - MMS/SMS 2400

PB. 1184 Sentrum, 0107 Oslo. Besøksadresse: Langkaia 1

Været
Side 31

TV-kvelden
Se midten

Selv vi som en gang elsket Oasis, klarer ikke å sørge i det store formatet.

EN BESKJEDEN NOTIS i Aftenposten. En litt større registrering her i Dagbladet. Nesten en helside i Verdens Gang.

Det var ikke mye i de norske avisene i går som tilsa at en æra faktisk er over. Men da Liam Gallagher knuste storebror Noels gitar for Oasis skulle på scenen i Paris fredag kveld, punkterte han også den slunkne, dalende britpopballongen en gang for alle. Noel Gallagher sa opp med et middelbar virkning, og med det er antakelig Oasis historie for godt.

OASIS HVEM? Britpop hva? En æra er over? Vel, kanskje du må ha vært der for å oppleve det slik.

Der er i dette tilfellet både åra 1994-1998 og en mental tilstand hos en generasjon fans (født cirka 1973-1983) og i en hel nasjon (Storbritannia) hvor Oasis' relativt konservative rock og grenseløst brautende framtoning gikk opp i en høyere enhet.

GALLAGHER-BRØDRENE SATTE i glansdagene på siste halvdel av 90-tallet sin ære i å levere varene som konfliktorienterte (seg imellom), konfrontasjonssøkende (rivalene Blur), kokainsniffende og storkjeftede *lads* med Manchester City-troyer, skyhøy drinkefaring og celeber omgangskrets. Man kan bli med i dyndlinger av langt mindre.

Oasis ble symboler på arbeiderklasseverdier, sosial mobilitet, patriotisme og framtidstro, og sto slik sett for lydsporet til en epoke hvor Storbritannia blåste opp sin stolthet og nasjonalfølelse – brandet som *Cool Britannia* – i et

helhjertet forsøk på å riste av seg diverse mindreverdighetekomplekser for den amerikanske dominansen innenfor kultur og politikk. Slik ble Oasis og mannen som oppdaget dem, Creation Records-grunnleggeren Alan McGee – i et anfall av pur populisme og sne dig tidsåndsurfing – symboltunge ambassadører for Labour-partiet og selveste Tony Blair i Downing Street 10. Så lenge det varte.

DET HELE ER GANSKE lattervekkende, men var altså dypt meningsfylt og alvorlig for oss som kjøpte pløka midt på 90-tallet. Det er en ytterst fascinerende epoke, en flaggveivende, pubertal miniatyrjapp eid med politisk rødskjør som varte i fire-fem år. Gjen-

tatte forsøk på å blåse luft *inn* i den sprukne ballongen har siden holdt den så vidt flygende.

I DEN GRAD DETTE handlet om musikk isolert sett, og ikke musikk som en bit av et stort tidsåndpusle spill, baserer hele Oasis-renommet seg på et fantastisk Beatle-s-møter-Sex Pistols-møter-T-Rex-debutalbum («Definitely Maybe» fra 1994) hvor summen av attityde, musikk og timing var langt høyere enn delene skulle tilsi. Og et overvurdert og litt overekkt oppfølgeralbum («What's The Story» Morning Glory», 1995) preget av et par enorme hits, deriblant den allereste eviggroenne «Wonderwall». Resten er historien om bandet som hadde det, mistet det og aldri fant tilbake til det. Mer enn ti år i en ørken preget av uinspirert bluesrock og brutte løfter.

SELV VI SOM EN GANG elsket Oasis, klarer ikke å sørge i det store formatet. Minnene er alt vi har hatt i årevis allerede. Derfor er tapet til å leve med. Og vel så det. Da blir en dobbeltside litt mye. Selv om en æra faktisk er over.



SVEN OVE BAKKE
sob@dagbladet.no

DAGBLAD-TOPPEN **DB.NO**

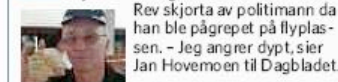
De fem mest leste sakene på Dagbladet.no den siste uka.

1 Staten Kongo krever 3038 milliarder kroner fra Norge og de tiltalte
Nyheter torsdag, 165 961 unike klikk.



Fordi Moland og French tjenestegjorde i Garden, krever Kongo 500 milliarder dollar – 3038 milliarder kroner – fra staten Norge og de tiltalte. Hele tre av ukas fem toppsaker handler om Kongo-saken.

2 Jan (54) angrer på at han holdt flyvertinne fanget på do
Nyheter onsdag, 111 319 unike klikk.



Rev skjorta av politmann da han ble pågrepet på flyplassen. – Jeg angrer dypt, sier Jan Hovemo en til Dagbladet.

3 Tv-tittere overrasket av snikporno
Nyheter lørdag, 104 537 unike klikk.



Etter naturprogrammene er det mennesker som parer seg på tv.

4 – Tror vi blir dømt på alle punkter
Nyheter fredag, 95 951 unike klikk.



Aktor la ned påstand om dødsstraff for Moland og French. Dagbladet fulgte rettssaken direkte.

5 Nå snakker de ut om drapsdagen
Nyheter tirsdag, 94 488 unike klikk.



Her forteller Tjostolv Moland (28) og Joshua French (27) sin versjon av skjebnedøgn i Kongo.

Kilde: www.db.no

I morgen: **FILM-TOPPEN**

Synlige og personifiserte skribenter. Dagbladet ønsker at vi skal ha et tydelig bilde av *hvem* som har ”Sterke meninger”.

Intervjuguide

A) Oppvekst og utdanning (habitus- relaterte spørsmål)

1. Hvor gammel er du?
2. Hvor vokste du opp? (gir senter/periferi- distinksjonen noe utslag?)
3. Hvilken utdanning har du?
4. Hva slags tidligere relevant jobberfaring har du?
5. Hva slags utdanning/stilling har/hadde foreldrene dine?

B) Orientering

1. Hvordan ble du interessert i musikk og når skjedde det?
2. Har du spilt eller sunget selv?
3. Har du noen høyere musikkfaglig skolering?

C) Jobbpraksis

1. Når begynte du å skrive om musikk, og hvordan skjedde det?

2. Hvordan fikk du jobb som (musikk)journalist/anmelder?
3. Er du fast ansatt/frilans som anmelder, og hvor lenge har du vært frilans/fast ansatt?
4. Jobber du for andre medier eller i andre deler av kulturlivet parallelt med jobben her i avisen (har du f.eks. gitt ut bøker osv.)?

D) Feltverdier

1. Hvilke (journalistiske) egenskaper bør en god musikk anmelder ha?
2. Hvilken musikkunnskap er den viktigste en anmelder bør ha?
3. Hvordan bør en god musikk anmeldelse være?
4. Hvilke typer musikk anmeldelser har du ikke sans for? (be informanten om å gi eksempler)
- 5a. Er musikk viktig?
- 5b. Hvorfor er musikk viktig?
- 6a. Er det viktig å skrive om musikk?
- 6b. Hvorfor er det viktig å skrive om musikk?
7. Har musikk anmeldelsen en egenverdi som tekst?

8a. Det å oppdage nye band/artister/sjangre osv. har historisk sett vært ettertraktet blant musikkjournalister (jf Eggen). Er det fortsatt status å være først ute med å ”oppdage” et nytt band/artist? (her er det kanskje forskjell på norske og utenlandske artister?)

8b. Har noen aktører/medier/publikasjoner osv. større mulighet til å innlemme nye artister/band i feltet enn andre?

8c. Tar man en sjanse når man legger sin prestisje i å lovprise eller hype et nytt og ukjent band/artist (jf Bjånesøys artikkel om å få rett i sin kritikk)? (kanskje også flere spørsmål som får frem positive/negative sanksjoner jf Bourdieu 1993:76)

8d. Hvilke sanksjoner står man i fare for å utsette seg for?

9a. Hva gir anerkjennelse blant kollegene i avisen hvor du jobber?

9b. Hva gir anerkjennelse blant norske musikkjournalister generelt?

10. Føler du at du er en del av en musikkjournalistisk tradisjon? (norsk, internasjonal eller begge deler)?

E) Kvalitetskriterier (Generelt om smak)

1a. Finnes det grunnleggende kvalitetskriterier for all type musikk, eller vil du si at ulike sjangre har forskjellige kvalitetskriterier? (evt. både og)

1b. Kan du gi eksempler på hvordan du praktiserer dette når du skriver?

2. Legger du forskjellige kvalitetskriterier til grunn når du anmelder norske versus utenlandske band/artister?

3. Vil du si at populærmusikk er kunst?

4. Er noen typer (populær)musikk mer kunst enn andre?

(jf Thornton i *Club Cultures*)

F) Smak (individuell om smak), posisjon (og feltverdier)

- Her gjennomføres artistsurveyen.

1a. Er du opptatt av norsk musikk?

1b. Liker du norsk musikk?

2. Hvilke (om noen) norske/internasjonale plateselskap anser du som viktige?

3a. Hvilke begivenheter i populærmusikkfeltet, både nasjonalt og internasjonalt, er det viktigst å dekke i løpet av året?

3b. Hvilke av disse synes *du* personlig er viktigst?

4a. Hvilke norske/internasjonale musikkfestivaler vil du si er viktigst?

4b. Hvis du kunne velge, hvilke festivaler ville *du* personlig besøkt i sommer?

5. Kan du gi noen eksempler på artister/band du personlig setter ekstra høyt og hvorfor? (be dem om å gi utfyllende svar knyttet til et par artister)

6. Kan du gi noen eksempler på artister/band du absolutt ikke liker? (be dem om å gi utfyllende svar knyttet til et par artister)

7a. Hvilke(n) musikkjanger(e) er du personlig mest opptatt av, og hvilke(n) har du mest kunnskap om?

7b. Vil du si at disse sjangrene (de ovennevnte sjangrene informanten evt. svarer) har høyere kunstnerisk verdi enn andre musikkjanger?

7c. Evt. hvilke kunstneriske verdier (eller andre verdier) er det snakk om?

8. Hva vektlegger du mest, tekst eller musikk?

9. Hva setter du høyest: originalitet eller godt håndverk? (her er det rom for å nyansere)

10a. Har du noen "guilty pleasures" i musikk-samlingen din? Kan du nevne noen av disse? (hva den enkelte anmelder anser for å være en "guilty pleasure" vil sannsynligvis variere ut ifra hvilken posisjon den enkelte har i feltet)

10b. Finnes det artister/sjangre du ikke ønsker å legge vekt på at du liker i redaksjonen eller i anmelderfeltet generelt?

11a. Hvordan stiller dine kvalitetskriterier og din musikksmak seg i forhold til de andre anmelderne i redaksjonen du jobber?

11b. Hvordan vil du plassere dine kvalitetskriterier og din musikksmak i forhold til de andre anmelderne i det norske/internasjonale anmelderfeltet generelt?

12. Hvor står du i forhold til... (nevne noen av de seneste debattene som har foregått i feltet)?

13a. Hvilke anmeldere/publikasjoner/blogger osv. leser du ofte, og hvilke anser du som viktige?

13b. Er du selv inspirert av andre kritikere (både norske og utenlandske)? Evt. hvem og hvorfor?

14. Er det forskjell på eldre og yngre anmeldere? I tilfellet hvilke forskjeller?

15. Er det forskjell på mannlige og kvinnelige musikkjournalister? I tilfellet hvilke forskjeller? (gi litt hjelp for å få frem opposisjoner eks: har de samme ekspertiseområder osv.)

16a. Hvor ligger ditt fokus i forhold til: Kommersiell/ikke kommersiell, stor skala/liten skala, bredt/smalt, folkelig/ikke folkelig osv.?

16b. Hvordan vil du si at de andre anmelderne/publikasjoner osv. forholder seg til dette (det ovennevnte spørsmålet)? (hvordan vil de distingvere seg fra "de andre"?)

17. Spørsmål om langtid/korttidsperspektiv (jf Bourdieu 1993:97). Hva er viktigst: å gi ut flest mulige debutanter, eller bygge opp noen artister over tid?

18. Hva mener *du* er det mest prestisjefylte man kan oppnå som musikk anmelder/musikkjournalist?(henviser opp til feltverdier)

G) Arbeidsforhold/stilling

1. Hvilke redaksjonelle føringer ligger til grunn for musikk anmeldelser i din avis?

2. Har avis- og anmeldelsesformatet noen innvirkning på musikk kritikken, og i tilfellet hvilken (ikke glem terningkastet)?

3. Har du noen tanker om hvorvidt dette kunne eller burde dette være annerledes?

4. Hva er din avis/redaksjons holdning til: Kommersiell/ikke kommersiell, stor skala/liten skala, bredt/smalt, folkelig/ikke folkelig osv.?

5. I hvor stor grad kan du selv velge hvilke artister/band du vil skrive om?

6. I hvor stor grad føler du at du selv kan velge hvilke musikk sjangre du ønsker å skrive om?

7. Har musikkjournalistyrket blitt det du ønsket at det skulle være? (Jf Bourdieu ”om fjernsynet” s 51)

H) Forhold til rundt liggende felt (Spørsmål knyttet til autonomi, forholdet til journalistikken og kulturproduksjonsfeltet generelt)

1. Ser du på deg selv som hovedsakelig som journalist eller musikk anmelder?

2. Evt. på hvilken måte spiller det journalistiske håndverket inn i musikk anmelderiet ditt?

3. Populærmusikkhistorien er full av forskjellige produsent/kritiker allianser (jf Bourdieu 1998:82-83). Norske eksempler kan for eksempel være Håkon Moslets forhold til Turboneger, og Natt og Dags forhold til Montee. Hvordan stiller du deg til slike allianser, og hvordan stiller man seg til dette i din avis?

- 4a. Har de forskjellige musikkformatene (LP, CD, og lovlig/ulovlig nedlasting osv.) ulik status for deg? (Etter at ”nedlastningsmonsteret” trådte i kraft for alvor, har musikkformatene for alvor begynt å si noe for anmelderiet. Denne debatten var for eksempel oppe i Aftenposten onsdag 18.03.09 ved Audun Vinger).
- 4b. Hvorfor har evt. LP, CD osv. høyere status for deg? (her kommer sannsynligvis spørsmålet knyttet til autenticitet tilbake jf Fonarow:58).

5. Er du for eller i mot gratis fildeling? (be om at informanten utdyper denne holdningen noe, da det mest sannsynlig ikke er snakk om et helt entydig svar)

- 6a. Er det viktig for deg/avisen du jobber i å være først ute med å anmelde en plate, eller å skrive om en artist? (jf artikkel av Robert Hoftun Gjestad fra slutten av mars)
- 6b. Er dette noe som eventuelt har forandret seg eller er i forandring? (i og med at lanseringskontrollen i stor grad har forsvunnet)

7. Er det viktig å lese det de andre avisene/mediene skriver om musikk og musikkfeltet? (jf ”det å speile hverandre” Bourdieu 1998:28-32)

- 8a. Noen anmeldere har vært anvendt i andre medier (blant annet idol- dommere, underholdningsnytt på tv 2, ”kvitt eller dobbelt” og ”landeplage” på nrk osv.) Kunne du selv stilt opp som idoldommer, eller i andre fjernsynsprogrammer, i tilfellet hva slags programmer?

8b. Noen anmeldere har verv som for eksempel jurymedlemmer for forskjellige priser, uttak til samleplater, deltakelse på festivaler og lignende. Har du noen slike verv? Kunne du tenke deg å ha slike verv?

10a. Har du venner og/eller bekjente som jobber i plateselskap, for festivaler eller som konsertarrangører?

10b. Har du venner og/eller bekjente som er relativt kjente artister eller spiller i relativt kjente band?

10c. Hvor går grensen for ”nærhet” til andre i feltet? Kan man for eksempel anmelde platen til en venn?

11a. Til hvilken grad fungerer musikkjournalistyrket som et springbrett til andre jobber?

11b. Hva slags jobber er det i tilfellet snakk om, og er dette noe du kunne tenke deg å gjøre?

12a. Det har vært en del skriverier om hvorvidt anmeldere får ”rett” i bedømmelsen av en plate eller artist i retrospekt (jf artikkel i Dagbladet 07.02.2004). Hva betyr det egentlig å få *rett* i denne sammenhengen?

12b. Kan du nevne eksempler hvor *du* ar fått rett eller tatt feil? (på hvilken måte rett/feil?)

