

SAMMENDRAG

Denne oppgaven forsøker å si noe om hvordan høykultur og lavkultur blir konstruert. Arbeidet er basert på et seks måneders feltarbeid i Bergens Tidendes kulturredaksjon. I lys av den postmodernistiske tesen om at grensene mellom det høye og det lave i kulturen er mindre tydelige enn før, konkluderer jeg min empiriske gjennomgang med at de kulturelle arenaene "høy" og "lav" har endret seg. Likevel består høykultur og lavkultur, og er klart avgrensede. Det har i Bergens Tidende kommet til en tredje posisjon langs aksene mellom høy og lav, det de høykulturelt orienterte konstruerer som det "vulgære". Et fjerde kulturelt felt kaller jeg "middelkultur". Denne kulturen distingveres det lite rundt, og derfor er det vanskeligere å plassere den langs høy/lav-aksen, som nettopp blir til i en distingverende diskurs om kultur.

Ofte er de kulturelle distinksjonene mellom høy og lav bare en av mange tilgjengelige metoder for å skape sosial differensiering. Oppgaven er også en fortelling om makt i en kunnskapsbedrift. Jeg bruker en semiotisk innfallsvinkel for å analysere noen av maktens minste former i en organisasjon der forskjeller underkommuniseres. Jeg fant at journalistene i Bergens Tidende brukte samhandlingsformer som på mange måter *både* ga form til, underbygget og skjulte strukturelle forhold. Disse språklige formene fikk direkte konsekvenser for maktfordelingen mellom de yngre og de eldre i redaksjonen.

TUSEN TAKK TIL

alle informantene mine i Bergens Tidende; som tok imot meg med stor vennlighet, og som lot meg holde på.

Min veileder Odd Are Berkaak, som har ristet på hodet, nikket, og vært med på å gjøre det moro.

Siv Lier Jahnsen og Nicolay Paus, Jan Erik og Elisabet for et godt bergensk hjem; Hans Arneberg for modem, minidiskspiller, og mye annen hjelp i feltarbeidperioden. Vigdis Holmås og Turid Fadnes for bergensk bakgrunnsinformasjon.

Tian Sørhaug og Halvard Vike for verdifulle innspill.

Journalistvennene mine, som har bidratt med distinksjoner og analyser som oppgaven trekker på. En særlig takk til Susanne Hedemann Hiorth, Sigrid Hvidsten og Kåre Bulie.

Hele kullet mitt for hyggelig selskap i Eilert Sundts hus og omegn.

Jorunn Aarseth (www.joffr.net) for forsideillustrasjonen.

Berit Skorpen for faglig fellesskap og riktige ord til rette tider. Einar Stueland og Per Engan-Skei for stipendordninger, sjåførtjenester med mer. Espen Stueland og Anne Arneberg for høyttenking og tilgang til Elsa Beskows samlede verker.

Jens Oldgard for appelsinsjokolade, skarpe lesninger og utslagsgivende tro.

Gro Stueland Skorpen

Oslo, 20. mai 2005.

SAMMENDRAG	1
TUSEN TAKK TIL	3
INTRODUKSJON: “What’s Your Take On Fassbinder?”	9
FØRSTE DEL	11
KARTET	11
Motivasjon	11
Distinksjon	11
Kunnskapsteoretisk posisjon	12
Organisatorisk magi	15
Forståelser av makt	16
Høyt og lavt – før og nå	17
Avgrensning	21
Problemstillinger	22
TERRENGET	25
Å komme til Bergens Tidende	25
Morgenmøtet i realtid	29
Morgenmøtet: Et tablå	31
Empiriske furer	38
ANDRE DEL	42
EN DISTINKSJON BLIR SATT I AKSJON	42
Distinksjonene i skrift	42
<i>Kultur som fetisj</i>	48
<i>Lave distinksjoner</i>	49
<i>Høye populærdistinksjoner</i>	50
<i>Middelkultur</i>	52
Distinksjonens posisjoner og sfærer	54
Distinksjonens makt	58
JOURNALISTPRAKSISENS TROPER	63
Pragmatisk legitimering	63
Distansen til desken	65

Gammel	70
Journalistikkens jakt- og verpemetaforer.....	73
Realitetshierarkiet	73
HIERARKIETS TROPER.....	77
Maktens emosjonalitet	77
<i>Profesjonalitet + rock n' roll = gøy</i>	77
<i>Gøy som makt</i>	78
<i>Spøkefulle forhold</i>	83
<i>Gøy som skjulested</i>	84
Taushet som sanksjon og kommunikasjonens flyt	85
Hierarkiets likhet.....	87
TREDJE DEL	89
FESTSPILLSAKEN	89
Aktiv makt og tynne koder.....	89
Forløpet.....	89
Lykkelig selvforståelse og tynne kodifiseringer	94
Kritikk: Men er det sant?	96
Fortellingen beveger verden	96
IDOL – VULGÆRKULTURENS HØYBORG	99
Kjepphesten og terrieren.....	99
Pragmatikeren.....	101
Den journalistiske koden og Idol	101
Idol og desken.....	102
Personlig posisjon blir diskursiv formasjon.....	102
<i>Her er så underlig</i>	102
<i>Det lokale</i>	103
<i>Tett på</i>	104
<i>Fysja meg</i>	105
BIKUBESONG I ODDA	107
Kulturens sanne ansikt.....	107
Konflikten snakkes ut.....	109
STREIK!	113

Forløpet.....	113
Flausens politiske nivå	120
Arbeiderfanene revisited	121
OPPSUMMERENDE OG KONKLUDERENDE BEMERKNINGER	123
FAGLITTERÆRE REFERANSER	129
POPULÆRKULTURELLE REFERANSER.....	134
AVISREFERANSER	135
APPENDIKS	136

INTRODUKSJON: "What's Your Take On Fassbinder?"

Hvordan virker makt i det vi kaller *kulturlivet*?

Hvor mye *makt* ligger bak vår hverdagslige kulturinteresse i Norge på 2000-tallet? Hvilken *form* har denne makten? Hvordan ser dette ut på bestemte lokaliteter, hvor forestillingene omkring kultur blir produsert?

For meg var det prekjære og personlige spørsmål. Da jeg begynte å tenke på dette prosjektet i begynnelsen av 2003, frilanset jeg som filmanmelder i en gratisavis. Jeg var en forundret tilskuer til effekten av min egen maktutøvelse, eller snarere til omgivelsenes testing av den. En kveld kom en fremmed mann bort til meg på bar og spurte om mitt forhold til Fassbinders filmer. Jeg sa jeg ikke hadde sett mer enn to. Det var løgn, jeg hadde bare sett én, og husket ikke annet enn brunsjatteringene i de tyske 70-tallsinteriørene. Han nikket over dette med det jeg oppfattet som en triumferende mine. Det var en type sosial sondering av hvor samtalepartneren er i det kulturelle hierarkiet som er så vanlig at det har fått en sang, med en annen filmregissør i hovedrollen: "What's Yr Take on Cassavetes?", synger Le Tigre (2001).

På omtrent samme tid skalv jeg av skam hver gang jeg tenkte på den gangen det ble avslørt at det jeg trodde var tomatsuppe i Robert Altmans film *Gosford Park* i virkeligheten var drinken Bloody Mary. Jeg kaldsvettet da foreldrene mine så på det jeg oppfattet som det latterlig middelaldrende sangprogrammet *Beat for beat* på TV. Jeg ble lykkelig over min egen eksklusivitet da jeg fant en referanse til Alice Munros bøker i en roman av Per Petterson, og fortærte grådig et par romaner av henne før jeg rakk å finne ut at andre også leste henne. Mens jeg holdt magen inne, snakket jeg meg med langs store omveier rundt temaet musikk, for å slippe å avsløre for vennene mine hvor lite jeg visste – selv om jeg visste de visste jeg var grønn.

Disse sterke emosjonelle og kroppslige reaksjonene på kulturelle distingveringer, som jeg både ble gjenstand for og selv gjorde, pekte for meg i retning av at *her er det noe*. Hvorfor

er det så *maktpåliggende* å mene noe når vi har lest en bok, sett en film, et teaterstykke, en konsert? Var det like viktig for våre foreldre å smykke seg med de riktige kulturuttrykkene? Spørsmålet var kanskje forankret i en hverdagslig form for politikk. Denne hverdagspolitikken (politics of everyday life; Abu-Lughod og Lutz 1990; Gullestad 1989) var imidlertid igjen forankret i store, uhåndterlige spørsmål, som hvordan kulturelle distinksjoner mellom det høye og det lave blir konstruert, arter seg, blir snakket om og vedlikeholdt i Norge i dag.

Da jeg skulle finne et sted å studere "kulturen" dro jeg til en avisredaksjon, nærmere bestemt til Bergens Tidende i Norges nest største by, Bergen. Jeg har ikke plass til å diskutere kulturbegrepet inngående, og nøyer meg derfor med å si meg enig med Terry Eagleton i at "Culture [...] is a kind of Romantic symbol, as the infinite takes on a local incarnation" (2000:53). Som Eagleton ser jeg kultur som *både* et romantisk symbol på ett kognitivt nivå, og "lokale inkarnasjoner" som er reduserbare til praksisformene litteratur, musikk, teater, billedkunst osv.. Med andre ord åpner jeg for både en symbolsk antropologisk forståelsesmåte, og en praksisteoretisk tilnærming.

Jeg ville gjøre feltarbeidet mitt blant kulturjournalister. Dette skyldtes at selv om jeg tror kulturell distinksjonsmakt er en form for hverdagspolitikk vi alle er delaktige i, er journalister *særlig* delaktige, rett og slett på grunn av deres store diskursive produksjon, og det store nedslagsfeltet det de skriver har. Jeg ville forsøke å finne ut noe om hvordan journalistene produserte, levde ut eller "fant på" disse ofte så "sleipe" kulturelle klassifikasjonene som bestemmer hva som er bra eller dårlig, høykultur og lavkultur.

Opgaven forsøker derfor å vise hvordan det kulturelle hierarkiet spiller sammen med andre former for hierarkisering. Oppgaven kan leses som en utforskning av de kulturelle distinksjonenes sosiale form. Del 2 og 3 kan også leses som en fortelling om makt i den formen for kunnskapsbedrift en avisredaksjon er, hvor de kulturelle distinksjonene er en av mange tilgjengelige ressurser for å skape sosial differensiering.

FØRSTE DEL

1

KARTET

Motivasjon

Jeg har studert journalistikk, og da jeg dro på feltarbeid hadde jeg levert stoff til flere aviser og tidsskrifter i litt over fire år. I løpet av disse årene hadde det bygget seg opp en nysgjerrighet på hvordan de kognitive strukturene som danner høy/lav-skillen produseres og reproduseres. Jeg hadde i løpet av disse årene fått mange venner som var journalister, og dette var grunnen til at jeg dro til Bergens Tidende. I den osloavisen hvor jeg ikke kjente noen av journalistene så godt at det var etisk problematisk, fikk jeg ikke innpass.

Distinksjon

Med *kulturell distinksjon* mener jeg den virkningen kulturkonsumpsjon får som *tegn*, som signaliserer noe om hvem vi er i over/under-relasjoner. Ifølge Bourdieu (1984) gir de kulturelle distinksjonene oss måter å skille oss ut på som korresponderer med et *sosialt* hierarki. For eksempel er "en forkjærlighet for chablis" en type kulturell distinksjon som bare er tilgjengelig for dem som befinner seg langt oppe i det sosiale hierarkiet, og som kjenner taksonomiene som gjelder for hvitvin.

I min empiri fra Bergens Tidende kan for eksempel en distinksjon se slik ut, her fra en frilansers anmeldelse av Jolie Hollands plate "Escondida":

"Til tider står det i fare for å tippe over i kaffebar-bakgrunnsmusikk, men heldigvis har Holland fortsatt nerve nok til å gripe fatt i deg".

Slik jeg forstår det plasserer anmelderen platas potensielle publikum i et sosialt hierarki ved å plassere dem i en kaffebar. Kaffebar-publikummet er formodentlig fra (den øvre) middelklassen, siden de liker duse farger, italienske kaffe og minimalistiske interiører? Det er sjelden slåsskamp eller TV hvor det vises fotball i hjørnet på kaffebarer. Slike tegn kunne kanskje vist rommets arbeiderklasses tilhørighet. "Kaffebar-bakgrunnsmusikk" kan dermed forstås et tegn som alluderer til et sosialt hierarki for å konstruere et kulturelt ett.

I distinksjonene ligger det makt, og vi er alle både utøvere av og dominerte av slik distinksjonsmakt. I min forforståelse så det ut til at de kulturelle distinksjonene hadde blitt enda viktigere som hverdagslig og strukturelt maktmiddel siden Pierre Bourdieu utga *Distinksjonen* på fransk i 1979. Jeg trodde det kanskje var slik at kulturelle distinksjoner var enda viktigere enn de har vært før, og enda mer finmaskede. Videre sto det skrevet i min forforståelse at siden ideologiske tanketråder som ”vi er alle middelklasse” har hatt et visst gjennomslag i den store, vestlige samtalen, er kulturen kanskje en av de få arenaene vi har igjen hvor det er stuerent også å *snakke* om forskjellighet. Da blir kulturelle distinksjoner et skjulested for sosial differensiering, og slik kan kulturelle distinksjoners *kraft* bli større. Jeg ville vite mer om hvordan de kulturelle distinksjonene ”så ut” i dag, om det var slik at de på tross av postmodernismens påstand om det motsatte var i ferd med å bli mektigere.

Bourdieu's *Distinksjonen* (1984) og det perspektivet den representerer danner minst én vegg i det paradigmet jeg befinner meg i. Jeg baserer meg på Bourdieus tese om at kulturelle tegn danner matriser som er sosiale: “The network of oppositions between high [...] and low [...] is the matrix of all the commonplaces which find such ready acceptance because behind them lies the whole social order” (Bourdieu 1984:468). Bourdieus dialektiske forståelse av strukturen som strukturert og strukturerende (Bourdieu 1977) innebærer i en (streng) tolkning at dette sosiale ”nettet” er noe vi *både* er fanget av og spinner andre inn i¹.

Kunnskapsteoretisk posisjon

Mitt viktigste epistemologiske perspektiv er at meningsstrukturer kan være metaforiske og således ”upresise”. De kan bære med seg uventede konnotasjoner. Wagner (1986) og White (1990) mener meningsdannelse slik kan være en form for *tropes* – på latin ”metaforer” eller ”språklige bilder” (White 1990:2). ”Social actions of various kinds acquire

¹ Jeg er klar over kritikken mot Bourdieu, som mener han er for instrumentalistisk (Bugge 2002:247-8) eller for vidløftig i sine generaliseringer ut fra parisiske forhold (Lamont 1992:181). Jeg mener likevel ikke disse kritikkene har større konsekvenser enn at Bourdieus ”grand theory” har verdi når den som her testes empirisk.

form through the metaphors and paradigms in their actors' heads," skriver også Victor Turner (1974:13).

Når tegnet som "står for" noe eksisterende kan være sammensatt som et bilde, medfører dette at det ikke nødvendigvis er et presist referanseforhold mellom "tegn" og "objekt". Ordet "katt" denoterer eller står i et en-til-en-forhold objektet med værhår og pels, men ordet "kaffebar-bakgrunnsmusikk" i eksemplet fra BT er en høyst sammensatt meningsstruktur som kan ha en mengde konnotasjoner, altså være mettet med metaforiske bindinger til verden. I "kaffebar-bakgrunnsmusikk" konnoterer ordet "bakgrunn" noe som er lett, lite krevende. At kaffebar-bakgrunnsmusikken blir forstått som lett av anmelderen støttes også allusjonen til kaffebarens publikum, som vi lett kan se for oss som melkekaffe-entusiaster som sluker hva det skulle være når det gjelder musikk. Det er et ikonisk sin-tegn (Peirce 1994:100) – et som skaper et bilde.

Disse lagvise bindingene til verden bærer tegnene alltid med seg. Nettopp disse konnotasjonene kan være ladet med makt. Mest grunnleggende sett mener jeg at slike språklige former eller troper ofte blir gjentatt, og slike gjentatte språklige former kommer til å danne strukturer som er sosiale. Makten som ligger i dem blir utilgjengelige for oss dersom vi ikke forutsetter at mening grunnleggende sett kan være metaforisk. Derfor velger jeg dette perspektivet når jeg skal inn i et empirisk landskap der maktens meninger ofte er underkommunisert og -forstått, men der det likevel foregår strategisk maktutøvelse.

Til tross for denne flyten mellom tegnene og den objektive virkelighet, forutsetter jeg at mening er tilgjengelig for oss, og vi kan nå den ved hjelp av semiotisk analyse etter Peirce (Peirce 1994). Jeg legger også til grunn at noen av metaforene er mer sentrale enn andre – de er *summerende symboler*. (Ortner 1973:1339).

Mening finnes ifølge Peirce kort og godt i en handlings *effekt* (Peirce 1994:22). Dersom tegnets *effekt* i verden er det sentrale, kan det godt være et metaforisk, indirekte forhold

mellom tegn og tolkning, som Peirce kaller *interpretant*. Med Peirce kan jeg også forstå ordenes historiske endringer som *semiose*, en meningsforskyving der tegnene får andre interpretanter enn de hadde opprinnelig: Ordenes "innhold", den tolkning vi gir dem, endres. Slik kan en forstå historisk endring på mikronivå, som i Bergens Tidendes lokaler i Krinkelkroken 1, Bergen.

Bourdieu mener den kulturelle distinksjonens kraft er avhengig av at smaken er "umulig å plassere" (1984:416). Distinksjonene må være vage nok til at den som utøver dem ikke kan arresteres for å være snobbete eller harry. Smaken må altså ikke direkte og åpenbart kunne refereres tilbake til sosial struktur. Det er mye greiere å si at du har en forkjærlighet for Burberry-vesker enn å si at dine smakspreferanser er determinert av din sosiale plass i den økonomiske overklassen. Smak må vises gjennom "sin-tegn" (Peirce 1994:99); materielle uttrykk for eller *eksempler på* den immaterielle smaken. "Kaffebar-bakgrunnsmusikk" er nettopp et slikt sin-tegn. Den bruker musikk som står på i en gitt setting for å eksemplifisere musikken på plata som anmeldes. At smaken er umulig å plassere gir plass til det Mauss kaller "flytende uttrykk" (Lévi-Strauss 1987:63) og Hertzfeld (1992:27) kaller "semantisk instabilitet". Begge viser til at referansen mellom distinksjonens tegn og dens objekt ikke er direkte eller lineært gitt, men avhengig av kontekst.

I mitt eksempel har jeg bare vært inne på bare én mulig tolkning av hva "kaffebar-bakgrunnsmusikk" egentlig betyr. Eksempelen viser *hvor* flytende distinksjonenes flytende uttrykk (Lévi-Strauss 1987:63) kan være. Det er ikke gitt at min tolkning er riktig. Likevel kan man finne mye i assosiasjonsflommen i sin-tegnenes kjølvann.

Det har ofte en *hensikt* at de språklige uttrykkene er så flytende at det blir lett å blande de kulturelle kategoriene "høy" og "lav". Det er nettopp språkets flyt som sørger for at de sosiale forskjellene kan bli kulturelle forskjeller, slik Bourdieu postulerer. Høy:lav er *ment* å kunne oppfattes som overlappende med hva som er bra eller dårlig; overklasse eller masse; moralsk eller umoralsk. Nietzsche er inne på viktigheten av noe slikt når han skriver:

”[D]et har været ”de gode” selv, det vil sige de fornemme, mægtige, højerestående og højsindede, der følte og værdsatte seg selv og deres gøren som god, nemlig som førsterangs i modsætning til alt lavt, lavsindet, gement og pøbelagtig. [...] Fornemhedens og distancens pathos, [...] *dét* er oprindelsen til modsætningen ”god” og ”slet”. (Nietzsche [1887] 1993: 27).

”God” har en udifferensiert trippelbetydning som sann, moralsk og vakker,” mener Sørhaug (2004:54). Det tilsynelatende overskuddspregede ved å være ”glad i kultur” blir et sentralt og alvorlig menneskelig tema når det å se en dårlig film indirekte kan smitte deg med lav moral. Når ”morsk”, ”høy” og ”god” fungerer som synonymer, blir man høy og god samtidig: Den kulturelle distinksjonen *smitter* fra et felt til et annet.

I plateanmeldelsen jeg har brukt som eksempel konkluderer anmelderen med at Jolie Holland *ikke* en representant for kaffebar-bakgrunnsmusikken, men får godkjent-karakter. Dette fordi hun har *nerve*, altså en sterkere følelse enn den vanlige bakgrunnsmusikken. Uten *følelse* (Pattison 1987) er ikke musikken *autentisk* (Berkaak 1992:227), altså *sann*. Denne ”nerven” er altså Hollands billett til å komme godt ut av sammenlikningen med musikk som konkurrerer med fresingen fra espressomaskiner.

Organisatorisk magi

Det finnes mange bidrag til den antropologiske litteraturen som har et magisk verdensbilde som teoretisk grunnform. Jeg er særlig påvirket av de antropologene som er opptatte av såkalt rasjonelle, vestlige organisasjoner, og betrakter disse som symbolske systemer preget av magiske logikker – som Vike (1996a, 1999, 2002); Sørhaug (1996b, 2004); og Herzfeld (1992). I tillegg til innsiktene om meningens metaforiske vesen, støtter jeg meg til Vikes postulering av at symboler ikke er ”bare symbolske” (1996a:306) – de *virker*. Det er det samme Peirce slår fast når han sier mening ligger i en (magisk) handlings *effekt* (Peirce 1994:22). Magi er ikke så ”irrasjonell” som den har fått rykte på seg for å være – den har alltid et *formål* (Sørhaug 1996b:28). Denne innfallsvinkelen supplerer den semiotiske når

jeg skal si noe om hvordan samhandlingsformer på et mikronivå kan være ladet med makt (se for eksempel kapittel 5): Magiske former er *rettet mot noe*.

Magiske språkhandlinger er et nødvendig bidrag til å konstruere egen virkelighet for aktører som føler sine sosiale jeg under sterkt press (Sørhaug 1996b). Slikt press kan gå mennesker inn til beinet av deres eksistensvilkår, og jeg vil forsøke å vise at det kan være slik for journalistene i Bergens Tidende. Jeg vil også forsøke å beskrive noen av de magiske besvergelsene deres.

Forståelser av makt

Så langt har jeg forstått makt som *distinksjon*. Distinksjon har jeg i tillegg forstått som et diskursivt fenomen, som blir skapt i de utsagnene og begrepene som danner diskursive formasjoner (Foucault [1969] 2002:41). Distinksjonene har ofte form som *eksempler*, altså *sin-tegn* som er materielle uttrykk for smak (Peirce 1994). De diskursive formasjonene sin-tegnene bidrar til nedfelles i sin tur som sosial struktur.

”The social agents whom the sociologist classifies are producers not only of classifiable acts but also of acts of classification which are themselves classified,” skriver Bourdieu i *Distinksjonen* (1984:467). Det finnes med andre ord flere *lag* i distinksjonens klassifiseringer. Når vi velger oss et kulturelt uttrykk som for eksempel en komposisjon fra Verdi eller basketsko fra Nike er de allerede klassifiserte, og vi klassifiserer dem én gang til ved å velge dem. Journalistenes distingveringer er *ett* av leddene i den uoversiktlige tegnkjeden som er individets samspill med det offentlige rom.

Jeg må også ta høyde for at det finnes andre former for diskursiv makt enn den som faller inn under distinksjonsbegrepet. Foucault snakker om diskursens innkapslende og utelukkende funksjon (Foucault 1999:24). En ting er *hvordan* ting snakkes om, altså hvilke distinksjoner som produseres rundt et gitt kulturuttrykk. Kanskje viktigere er *hva* som snakkes om, og *hva* som *ikke* snakkes om. Bourdieu snakker om at vi ødelegger alt hvis vi

spør *hvorfor* Verdis *Trubaduren* er bra. Foucault er snarere opptatt av å se Verdi i operaen får plass innenfor diskursens orden, mens det finnes annen kulturkonsumpsjon som diskursen overhodet ikke har plass til. Mye krimlitteratur er behørig hevet opp i kanon, mens enorme mengder av den underholdningslitteraturen som produseres sjelden er del av det Habermas (1991) kalte den *borgerlige offentlighet*. Disse er snarere del av "ikke-legitimerbare kulturelle kretsløp" (Ytreberg 2004:12) og tilfredsstillende ikke "betingelsene for [diskursenes] iscenesettelse" (Foucault 1999:22). Hva som får plass i diskursen, og hva som i stillhet utelukkes fra den, er viktig når jeg skal forsøke å si noe om journalistenes distingvering.

Jeg kommer også inn på maktformer som best beskrives av Bourdieus habitus-begrep. Bourdieu sier maktstrukturen kan nedfelles som disposisjoner i den enkelte menneskekropp. Dette er makt som kroppsliggjort sosial struktur (Bourdieu 1984:467). Journalistenes følelse av maktesløshet har ofte form som habitus, og får emosjonaliserte uttrykk. Som vi skal se formidler for eksempel en journalist at det åpne kontorlandskapet for ham fører til konsentrasjonsvansker (se kapittel 2), noe som kan forstås som en slik kroppsliggjort dominansform.

Bourdieu opererer med et dialektisk maktbegrep, som han konseptualiserer som de dominertes dominans (Bourdieu 2000). Dette er et fruktbart perspektiv i Bergens Tidende, der journalistene kontinuerlig forsøker å forme diskursen med makt, samtidig som de er underlagt strukturell makt – ledelsen² bestemmer alltid i siste instans. De er dominerte og dominerende.

Høyt og lavt – før og nå

Det kulturelle skillet mellom høy og lav har vært så rotfestet at det har vært lett å tenke på det som *naturlig*. Min praksisteoretiske tilnærming (Bourdieu 1977) gjør at jeg betrakter det

² "Ledelsen" er et emisk begrep. Med det følger mange konnotasjoner om kamp, arbeiderbevegelse, motsetninger og avmakt. Jeg bruker det både på tross av og på grunn av disse sidebetydningene.

kulturelle skillet mellom høy og lav som en form for meningsstruktur som har kommet til verden gjennom menneskelig handling. Høy/lav-skillet eksisterer og reproduseres stadig i snakk og skrift – og er avhengig av dette vedlikeholdet. Med en historisk og empirisk tilnærming skal jeg forsøke å nøste noen tråder i den historiske produksjonen av ”det store skillet”.

Jeg begynner å nederst, av respekt for alt det lave – eller ”fordi en sjømann er min venn”, som det heter i barnesangen. Den lave, folkelige kulturen er høykulturens Andre, det lave som finkulturen alltid har vært symbolsk lenket til (Stallybrass & White 1986:278). Robert Pattison (1987) skriver om den ”lavkulturelle” rocken, som han mener er forankret i den jordiske, sensoriske *opplevelsen*. I det han kaller populærkulturens *intranscedens* ligger det at ingenting eksisterer utenfor det jordiske. Dermed gir ikke det lave rom for å forankre absolutte prinsipper for bra og dårlig noe sted utenfor individet. Denne måten å tenke på sporer Pattison tilbake til den greske filosofen Heraklit, som postulerer at Gud er *både* natt og dag, krig og fred – altså både opp og ned, rett og galt. I en slik filosofi finnes det ikke *noen distinksjoner overhodet* (ibid:7). Da forsvinner også skillet mellom høyt og lavt.

Rockens intranscendens er grunnleggende uforenlig med den antikke filosofien som etter kristendommen har blitt mer avgjørende i den vestlige kulturkrets, nemlig den platoniske. Platon postulerte det Godes idé som et grunnleggende element i verden, og mente noe var *enten* godt eller ondt (Sørhaug 1996a:217). Rockerne er på sin side opptatte av det gode *i* det ”onde” eller umoralske: De vil feire livets opplevelse gjennom for eksempel sex, underbuksehumor, rus og følelse. De understreker sin villskap, av Bakhtin kalt det *karnevaleske* (Bakhtin 2001). Rockens moralske lavmål, takket være vekten den legger på de jordiske goder, gjør den for høykulturen både til en yndet og symbolsk *nødvendig* skyteskive. Kulturelt ”lave” uttrykk som rock danner symbolske trusler mot det kulturelle hierarkiet, ved sin uforskammede jordiskhet, og ved å ikke godta regelen om en ubevegelig, overjordisk regel for hva som er god kunst.

Man kan argumentere for at rocken og dens talsmann Pattison bidrar til å *bekreft*e høy/lav-aksens betydning i den vestlige kulturkrets. Rocken tar ikke hensyn til at den ikke ville ha noen kraft hvis den ikke selv forholdt seg til høy/lav-aksen som en struktur i verden. Fantes det ikke noe høyt, ville ikke det lave ha injurierende kraft. Da ville rockeren bare være en fyr som klødde seg i rumpa mer enn det som er vanlig.

Noe Pattison ikke tar høyde for er at selv om rocken er bygget som opprør, har den også fått en institusjonalisert plass innenfor det kulturelle hierarkiet. Også rocken har fått sine meningshåndverkere i faste stillinger som tar seg av denne jobben – journalistikken er et åpenbart åsted for dette. Dette er heller ikke spesielt nytt. I Norge kom avisenes satsning på "underholdningsjournalistikk" allerede på 1930-tallet (Ottosen m.fl. 2002:136). Plassen for såkalt folkelige uttrykk innenfor det kulturelle hierarkiet var på plass allerede før rocken som stiluttrykk ble til. Dette at den "ville" rocken blir kolonisert av den målrasjonelle verden kan bidra til en destabilisering av rockens lavhet. Som vi skal se i kapittel 3, definerer populærkulturjournalister i BT rock "oppover" i det kulturelle hierarkiet, og kan dermed forsterke denne destabiliseringen av det laves posisjon.

Vi må til Levine (1988) for den påkrevde påminnelsen om at "det store skillet" er historisk konstruert. Levine viser ved hjelp av et empirisk case at Shakespeare, nå så trygt plassert på parnasset, ikke alltid har vært høykultur. Shakespeares skuespill var første halvdel av det 19. århundre populærkultur i USA. Store, folkelige publikum over hele landet så stykkene, og kunne dem så godt at pastisjer og harselaser over teksten ble mottatt med latter. Stykkene ble gjerne spilt sammen med en farse og med forskjellige sangnumre mellom aktene (ibid:21). "Shakespeare was presented as part of the same milieu inhabited by magicians, dancers, singers, acrobats, minstrels, and comics" (ibid:23).

Fra at teatret var et sosialt mikrokosmos der de forskjellige lag av samfunnet var samlet, ble den sosiale segregeringen sterkere mot midten av 1800-tallet. Levine mener dette hadde å

gjøre med behovet for klarere sosiale distinksjoner i urolige tider (ibid:60). Slik oppsto det store skillet mellom høy og lav.³

"The integration of Shakespeare into the culture as a whole should bring into serious question our tendency to see culture on a vertical plane, neatly divided into a hierarchy of inclusive adjectival categories such as "high", "low", "pop", "mass", "folk", and the like. [...] The study of Shakespeare's relationship to the American people helps reveal the existence of a shared public culture to which we have not paid enough attention. It has been obscured by the practice of employing such categories as "popular" aesthetically rather than literally". (ibid:30-1).

Levine konkluderer med at "høy" og "lav" tydeligvis ikke er essensielle motsetninger, og at disse kategoriene er for rigide i vår forståelse av dem i dag. Denne rigiditeten er på ingen måte rettfærdiggjort av den historiske utviklingen som ledet opp mot disse kategoriene, mener han.⁴

Andreas Huyssen (1986) bruker kunsthistorien som ramme for å kartlegge postmodernismen i det han mener er en tid han mener kommer *etter* det store skillet mellom høyt og lavt. Med ham godtar jeg at postmodernismen er en ny estetisk epoke, distinkt fra de tidligere epokene modernisme og historisk avantgardisme. Jeg godtar også at den blant annet kjennetegnes av et *annerledes* forhold mellom høykultur og massekultur (Huyssen 1986:194), selv om det ut fra dette materialet ikke er grunnlag for å si at om at de er *nærere* enn før, eller at skillet har blitt svakere eller mindre relevant.

Postmodernismen postulerer at det store skillet er opphevet. Gjennom postmodernismens "blurring" av "høy" og "lav" *vedlikeholdes* imidlertid også skillet, argumenterer Huyssen for (ibid:194). Dette er et paradoks, og således i seg selv tilpasset den postmoderne sensibilitet.

³ Levines case kan altså leses som en empirisk bekreftelse av Bourdieus tese om at sosiale fakta beveger det kulturelle hierarkiet.

⁴ Van der Merwe (1989:19) argumenterer likeledes for at skillet mellom høy og lav i musikken oppsto rundt midten av det 19. århundre, altså i samme periode som Levine anslår at Shakespeare ble høykultur.

Postmodernismens opphøyelser av det lave er en utfordring *innenfra* høy/lav-aksens sfære, for eksempel gjennom at et så høykulturelt medium som billedkunst tas i bruk. Rocken symbolske utfordring av høy/lav-skiellet kommer forsøksvis *utenfra*. I likhet med rocken er postmodernismens utfordring av høy/lav-aksen avhengig av symbolstrukturen. En utfordring av de symbolske posisjonene "høy" og "lav" er bare meningsfull dersom aksens består som en dikotom⁵ symbolstruktur. Ironien i et fenomen som kitsch, der tradisjonelt "dårlig" kultur som bilder av gråtende sigøynerpiker gjøres til noe høyt, er ikke meningsbærende dersom dens publikum ikke kjenner "høy" og "lav" i deres rene symbolske former. At kunstuttrykk får sin posisjon forskjøvet i hierarkiet er avhengig av at hierarkiet er der. Slik kan altså postmodernismens "spill" forstås som en videreføring av det høy/lav-skiellet, like gjerne som et totalt brudd med det.

Jeg godtar altså at det høye og det lave er historisk konstruert, og slik har oppstått som et fenomen i verden. Jeg legger også til grunn at postmodernismen har betydd noen forskyvinger mellom det høye og det lave, *men* at symbolstrukturen høy-lav fortsatt består. For å etablere bildet har det også vært viktig å vise populærkulturens symbolske logikker, fordi disse er virksomme i det empiriske bildet vi skal inn i. Til sammen innebærer disse premisene at høy/lav-aksen *ser annerledes ut* enn sist vi kikket, selv om den ikke er borte. Hvordan det høye og det lave spiller sammen i det sosiale rommet i BT nå, er et av to hovedtemaer i denne oppgaven.

Avgrensning

Det finnes etter hvert et stort antall samfunnsvitenskaplige bidrag til litteraturen om mediene. Fordi det særegent *antropologiske* perspektivet har vært viktig for meg, har det vært nødvendig med en avgrensning.

⁵ Jeg forutsetter at man kan si at høy/lav aksens på mikronivå ofte er variabel – det er *graderingene* mellom "småharry" og "helt Bob-Kåre" (BT 11.09.04) som er avgjørende. På et idéhistorisk plan må derimot "the great divide" kunne sies å være dikotomt, nettopp fordi det er en symbolstruktur som er avhengig av at vi kjenner høy og lav i deres rene symbolske former.

Jeg har derfor i liten grad forholdt meg til medievitenskapelig litteratur. Jeg har likevel hatt glede av hovedoppgaven til Gunnhild Ring Olsen (2004), om bruk av vikarer i avisene, en praksis som også mange i BT problematiserer som en form for grunnleggende og strukturell urettferdighet. Jeg bruker dessuten en del av medievitenskapens pensum, Dayan og Katz (1992) for en del av analysen av "festspillsaken" i kapittel 5.

Den unge skolen innen "medieantropologi" vier mest plass til resepsjonsstudier (se Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin (red.), 2002, for et eksempel på dette.) Arne Martin Klausens bok om Dagbladet (1984) og Mark Pedeltys etnografiske studium av krigsjournalister i El Salvador (1995) er eksempler på etnografi som i likhet med meg er opptatt av journalistenes sosiale system. Dessuten har jeg hatt glede av Ola B. Siverts avhandling i sosialantropologi, basert på et feltarbeid i Bergens Tidende (1984).

Problemstillinger

Noe av det jeg ville undersøke med dette prosjektet var om man kunne finne den destabiliseringen av "høykultur" og "lavkultur" som det snakkes om i postmoderne teori, på et sted i verden hvor nettopp disse kulturelle kategoriene blir produsert og vedlikeholdt. Når man forstår kultur som konstruert, innebærer det at de diskursive formasjonene – *snakket* om kultur – på sikt vil endre statusen til bestemte kulturelle uttrykk. Da kan man følge denne endringen med en finlesning av kulturjournalistenes snakk om kultur.

Mitt spørsmål var fra begynnelsen av at postmodernismen som estetisk epoke har bidratt til at de områdene av kulturen som er "lave" – i antropologisk språkbruk "urene" (Douglas 1966) – nå gjerne ligger tettere inntil de høye eller "rene" områdene enn de gjorde før. Dermed blir kategorienholdet mer krevende. Dersom vi godtar at det har skjedd en slik "blurring" (Huysen 1986) mellom det høye og lave, så blir det kanskje viktigere enn det var under modernismen å gå opp grensene mellom høyt og lavt. En av dette prosjektets største empiriske oppgaver ble altså å samle data om hvordan de kulturelt "rene" områdene "så ut". Fantes det forskjellige, klart avgrensede sfærer – en høy og en lav, som under

modernismen? Var alt blitt en postmodernistisk salat, der det lave og det høye eksisterte om hverandre, eller var det enkelte uttrykk som var blitt hevet opp fra det lave til det høye, mens sfærenes grenser besto? Se kapittel 3 for mer om dette.

Mitt andre spørsmål kom til etter hvert. Var det i Bergens Tidende noen samhandlingsformer og språklige troper som *både* ga form til, underbygget og skjulte strukturelle forhold? *Hvordan* disse språklige formene "så ut" eller var, og hvordan de *virket*, var noe av det jeg ville undersøke. Jeg ville også finne ut om det var slik at de språklige formene var en måte å pakke seg inn, å legge et beskyttende retorisk lag mellom aktøren og en truende strukturell virkelighet. Oppgaven vil fra kapittel 4 og utover vil ha form som analyser av disse tropene eller emiske kategoriene.

Dette andre spørsmålet førte til enda et spørsmål. I løpet av streiken jeg beskriver i kapittel 9 undret meg på om det var slik at de unge journalistene trådte bort fra fagforeningens maktmidler på grunn av at streikens estetikk tilhørte en estetisk tradisjon de følte seg fremmede overfor, og disse "fremmede tegnene" ble for "sterke" eller "pinlige". I og med at de tar avstand fra legitim makt vil dette i så fall være et eksempel på tegnenes evne til å forandre den objektive virkeligheten, eller på "symbolenes instrumentalitet". Jeg vil i kapittel 9 forsøke å sannsynliggjøre at tegnene fikk strukturelle konsekvenser på denne måten.

2

TERRENGET

Å komme til Bergens Tidende

Jeg kommer til Bergen fra Oslo seint om kvelden, etter en ganske stri kjøretur over fjellet fra Hol til Aurland. Det er midt i januar, stamveien er en av de få veiene over fjellet som er åpne. Det snør på fjellet, noen ganger så tett at jeg ikke kan se kjeppene på siden av veien på grunn av snøføyka. Jeg blir redd for at vi skal kjøre av veien. Når vi kommer til Aurland ser vi vestlandsjordene, som er kupert på en annen måte enn på Østlandet. De er både butte og spisse på samme tid, som kremtopper, og noen steder som lakrisbåter. Jeg blir glad.

Å dra til Bergen var for meg på noen måter å dra hjem. Jeg vokste opp i en bygd ikke så langt unna, og ble gjennom barndommen godt impregnert med en motkulturell vestlandspatriotisme. Jeg identifiserer meg som vestlending, og i likhet med mange andre vestlendinger kan jeg derfor føle meg som del av hovedstadens Andre. Samtidig flyttet jeg fra Vestlandet da jeg var 13 år, så Bergen var også et nytt sted.

Jeg får kjøpt Bergens Tidende (BT) på Camilla's kro på Dale, omtrent en time fra Bergen. I helgedelen står det en lengre featuresak om at det skal bygges høyhus i bydelen Nøstet i Bergen. En bydel blør, står det. Jeg blir slått av den sterkt følelsesladde tonen i artikkelen, og noterer meg at det er lov med en mer personlig featurestemme enn i Oslo-avisene. Jeg er ikke så inne i det, og tenker at det kanskje kan være like greit med noen nye hus. Senere skal jeg komme til å tenke at det er både synd og skam at trehusene på Nøstet rives. Det er søndag, den eneste dagen i uka da BT er i tabloidformat. Når vi kommer fram regner det sidelengs, slik det ifølge klisjéen gjør i Bergen. Jeg finner ut hvor Krinkelkroken er, gatestubben hvor Bergens Tidende har lokaler. Det er inn til venstre fra Vestre Torggate, som er en slags forlengelse av hovedgata Torgallmenningen. BT-huset er et steinkast unna den blå steinen, der Ole Bulls Plass møter Torgallmenningen. Hvis man skulle plassere Bergens hjerte ville det kanskje bli liggende her, hvor bergensere avtaler å møtes når de

skal treffes i byen. BT ligger altså et steinkast unna og en liten stigning oppover fra byens hjerte.

Dagen etter kommer jeg til det store, stålbeslåtte, avrundede huset som troner over Vestre Torggate. De ringer kultureddaktøren fra resepsjonen, og ber meg ta heisen opp i fjerde etasje. Kultureddaktøren tar imot meg ved heisen med de røde dørerne, og viser meg inn på kontoret sitt. Jeg blir overrasket over at en redaktør har så lite kontor. Møblene er i lys bjørk. Det gir et inntrykk av at stedet er nytt – vinteren 2003-4 var det ikke mer enn et år siden at interiørmagasinene var fulle av lyst bjørketre. Bjørketreet er for meg et tegn som viser BTs ønske om å være tidsriktig, og tegnet *virker* – de blir nettopp fornyede, tidsriktige, *på plass* på riktig sted i tiden. Kontorene har skyvedører i glass, og er ikke spesielt store. Også dørkarmene er av bjørketre. Linoleumen på gulvet er lysebrun i nesten samme nyanse som bjørketreet. Kultureddaktøren har livsstilsmagasiner i en hylle på veggen og en gjestestol i en gulgrønn farge, som ser veldig designeraktig ut. Jeg lurer på om den berømt. Den er formet som en smultring, med hull i midten. Den er bøyd i noe i nærheten av en 90-graders vinkel. Jeg setter meg først forsiktig på kanten, før jeg skjønner at det er meningen å plassere rumpa i hullet i den bøyde smultringen. Min klossete nedstiging i stolen gjør meg ubekvem. Selv om kultureddaktøren er vennlig, understreker møtet med stolen at jeg er nervøs over mitt første møte med et sted jeg skal være mye i månedene som kommer.

Kultureddaktøren viser meg rundt i de tre etasjene hvor det sitter redaksjonelle medarbeidere. Det er små kontorer langs veggene, med skyvedører i glass. Alle kontorene likner på den kultureddaktøren har. De er såpass små, kanskje 6 – 10 kvm, at man tenker på kuber. Mellom rekkene med kontorer er det åpne kontorlandskap. Det er nydelig utsikt mot Bergen by mange steder, gjennom store vinduer. Kultureddaktøren viser meg styrerommet, hvor utsikten er spesielt vakker. Den ene siden av rommet er avrundet. Det er den samme runde formen jeg la merke til på utsiden av huset. Ut gjennom vinduene kan jeg se opp og ned Vestre Torggate: Opp til venstre ser jeg Johanneskirken i rød murstein. Den

troner oppe på Nygårdhøyden, bakkekammen som går gjennom Bergen by fra nordvest til sørøst. Ser man nedover Vestre Torggate ser man mot en åsside overstrødd med små hus, det er Skuteviken og Sandviken, som ligger over Bryggen, der fjorden kommer inn – i Bergen bare *Vågen*.

Vi kommer til kulturavdelingen ved å ta til venstre når du kommer ut av heisen i 4. etasje. Innerst i gangen ligger sjefsredaktørens kontor, men tar du til venstre igjen, kommer du til kulturavdelingen. Her er det åpent landskap til venstre, og kontorer til høyre (se appendiks). Til høyre er det en rekke med kontorer langs vinduene ut mot Vestre Torggate, og et møterom, Børsen, midt i lokalet. Børsen har frostede glassvegger og et møtebord av eldre årgang, ikke i bjørketre, men i bøk. Det kommer etter hvert til å slå meg som betydningsfullt. Hele det nye bygget er så gjennomdesignet, men på møterommet hvor kulturavdelingen holder til ser det ut til at de har fått et gammelt bord som ble til overs, og noen litt slitne gamle stoler med rosa trekk. Fordi det ikke er så farlig med dem? De fysiske omgivelsene peker symbolsk sett effektivt i retning av at kulturredaksjonen er anakronistisk og aparte, *annerledes* enn resten av det bjørketre-innredede huset.

På den andre siden av møterommet er det et åpent kontorlandskap. I kulturavdelingens landskap er det skillevegger i tre mellom flere av pultene, og det finnes en viss grad av fred for hver journalist. Du kommer først til en gruppe pulter hvor det sitter journalister med forskjellige funksjoner. TVHordalands kulturjournalist sitter her, det samme gjør en musikkjournalist, en økonomijournalist og en featurejournalist. En fast frilanser kommer ofte innom. Det er også her jeg skal ha min plass i feltarbeidsperioden. Lenger inn, bak en bokhylle i det åpne landskapet, sitter medlemmene i nettredaksjonen Bergenspuls. De er ikke lenger unna enn at jeg skal høre mye av småpraten deres i månedene som kommer.

Fotografene springer til og fra, men likevel råder det en nesten underlig rolig stemning, sammenliknet med de redaksjonene og andre slags kontorlandskap jeg har vært i før. I

kulturavdelingens kontorlandskap er det relativt sett lite støyende småprat og få telefoner som ringer. Det går omtrent en uke før jeg hører en privat samtale. Det er en diskrepans mellom den følelsen av stress jeg selv har kjent på kroppen som journalist, og det uttrykket av ro som råder.

Senere skal jeg legge merke til at det i stor grad er slik at de høykulturelt orienterte journalistene sitter på individuelle kontorer, mens populærkulturjournalistene sitter i det åpne landskapet. En av kulturjournalistene bekrefter at den kulturelle differensieringen mellom høy og lav korresponderer med en romlig deling når han sier at "det går en demarkasjonslinje" gjennom kultureddaksjonen og møterommet Børsen (se appendiks). Han bekrefter at de "høye" sitter på den ene siden, og de "lave" på den andre. Dette skyldes i stor grad at kontorene tildeles etter ansiennitet, og at de høyt orienterte har høyere gjennomsnittsalder, men er likevel et slående uttrykk for den kulturelle todelingen.

Kulturredaktøren tar meg med videre, og like ved heisen går det en vindeltrapp opp til 5. etasje, hvor sentralredaksjonen eller desken ligger. Mellom rekkene med pulter, hvor folk sitter side om side uten skillevegger, er det et "kafébord" i ståhøyde, også det i bjørk. Det ser ut som det er til for hastige rådslagninger og har ujevne kanter – det er "riflet". Det er her jeg etter hvert skal være med på mellomledermøtene, som finner sted hver morgen klokka 09.15. Når diskusjonene blir hissige gynger det riflede bordet alle står rundt og lener seg til, slik at man får en vag følelse av sjøgang.

Rommet er del av den avrundede delen til bygget, som jeg også la merke til i styrerommet. Den runde formen – det er vinduer langs hele halvsirkelen – gir en ikke helt korrekt følelse av at du har panoramautsikt. Slik underbygger husets arkitektur og plassering følelsen av at jeg er i sentrum – av Bergen, avishuset, *der det skjer*. Det gyngende bordet gjør at det er lett å assosiere til broa på en båt. Inntrykket av å være i sentrum underbygges av samtalene som finner sted. Når meldingen om drapssaken i parkeringshuset City Park i

Bergen kommer inn er dette for eksempel lenge før man kan lese om det i avisen eller høre det på nyhetene. Det gir en følelse av privilegert tilgang på verden.

Morgenmøtet i realtid

Det er morgenmøte i kulturavdelingen hver dag klokken 08.45. Det gjøres ikke noe forsøk på å skjule at møtet har en sosial funksjon i tillegg til å være en administrasjonsnode. Det gis tid til anekdotisk utbrodering, digresjoner og vitsing. Det er mye latter innimellom de alvorlige temaene, og ofte turneres også det alvorlige med besk humor. Det er lite åpenbart stress som sukking, stramme innpust, fortsnakking når man lister opp alt man skal.

Journalistene morer hverandre og seg selv, men lufter også frustrasjonene sine. Dersom en av journalistene har mye på seg uttrykker vedkommende gjerne det med balanse i stemmen: "Eg har pinedø så mye på meg, atte," som Grønn⁶ rolig uttrykker det.

Det var kulturredaktøren som godkjente at jeg kunne gjøre feltarbeid i Bergens Tidende, og blant enkelte av kulturjournalistene kunne jeg i begynnelsen merke en viss skepsis. De visste jeg hadde bakgrunn som journalist, men heldigvis sluttet jeg tidlig å forsøke å være en slags kvasi-journalist som foreslo saker og liknende. Dette ga meg en dobbeltrolle ingen av oss helt håndterte. Etter hvert tror jeg journalistene fikk en oppfatning av meg som en rimelig orientert og ikke-truende samtalepartner. Etter hvert ble jeg også "deres"; min daglige tilstedeværelse posisjonerte meg hos kulturavdelingen og ikke som en fri agent som løp inn og ut av alle kontorer. Denne fortroligheten gjorde nærhet til andre, som for eksempel ledelsen, vanskeligere. Samtidig betydde det ikke at jeg var helt "stengt" for andre informanter. Også folk fra andre avdelinger kom til meg og snakket til meg, gjerne da om det de definerte som problemer i avisa.

⁶ Jeg har anonymisert informantene mine ved hjelp av fargenavn, i stedet for å finne på fiktive navn. De som er nært tilknyttet kulturredaksjonen har fått primærfarger til navn. De med løsere tilknytning har fått navn som Burgunder, Rubin, Elfenben. Slik er også navnene en kode for å forstå hvor sentrale journalistene for fortellingen. Der selv aliaset lett avslører hvem det er snakk om, bruker jeg en mer generell vending som "en informant". I en viss forstand er anonymisering umulig. Sentrale informanter er innforståtte med dette – som de er innforståtte med at jeg ikke har tilgang på noen universal sannhet, men i stedet bidrar med én, posisjonert fortelling. For å anonymisere de få kvinnene som er, har jeg gjennomgående brukt det maskuline personlige pronomenet "han" i stedet for "hun", også der informanten er kvinne.

Jeg oppfattet humor som viktig for å få innpass. Første gangen kulturjournalistene lo av noe jeg sa på morgenmøtet på den måten de lo av hverandre, oppfattet jeg som skjellsettende. Etter hvert fikk jeg gode vilkår; stor vennlighet fra noen, mer avmålt aksept fra andre. Min sjenanse i begynnelsen, som jeg oppfattet som et problem, gjorde kanskje at de forsto meg som en dårlig antropolog etter mål av hva en dårlig journalist er – en som ikke jager ned byttet og fester det til blokka. Jeg kom likevel til å se det som en fordel. Den betydde at jeg begynte å vanke bare på de kontorene hvor jeg visste jeg var velkommen. Det innebar at jeg slapp å gå for mye i veien, og sørget for at journalistene selv fikk styre sin egen tilgjengelighet.

Dagen etter mitt første møte med Bergens Tidende har det blitt tirsdag, og jeg møter kulturjournalistene for første gang. Kulturredaktøren introduserer meg. Han har ikke lederansvar for kulturavdelingen – det har kulturlederen, Blå. Selv er kulturredaktøren kun medlem av kommentaravdelingen. Når lederen sier at jeg kan være med på mellomledermøtene klokken 09.15 for å få se ”behandlingen av kulturen oppover i systemet” sier to av journalistene, Oransje og Grønn, at jeg vil få se ”...mishandlingen av kulturen, heller”. Det er en programerklæring som introduserer meg for kulturjournalistens forståelse av hvor fronten går mellom oss og dem. Oss er kulturredaksjonens medlemmer; Dem er alle andre ”på huset”, som de sier – og særlig ledelsen.

Hvit presenterer en sak om tradisjonsmat i et gammelt gardshus i Åsane, uten å se så mye opp mens han snakker. Gul skal ha en sak om den journalistiske dekningen av Irak-krigen, og det virker som om beslutningen om at saken skal skrives allerede er tatt, han bare registrerer informasjonen på møtet. Grønn skal anmelde en film fra en filmfestival, og får beskjed om å rapportere til lederen hvor mye plass han trenger. Oransje skal gjøre en ”forhåndssak” fra Den Nationale Scene om *En Midtsommernattsdrøm*, og forklarer hvordan han har forsøkt å velge en innfallsvinkel: Intervju med hovedrolleinnhaveren eller instruktøren? De diskuterer om det burde sendes en musikkanmelder sammen med teateranmelderen til premieren på *En midtsommernattsdrøm*, fordi musikken er nyskrevet.

Granitt presenterer en sak om at Steinerskolen skal gi ut en bok. Han får ingen direkte respons på dette, det bare stopper opp. Det forekommer meg at det ligger en kritikk i fraværet av kritikken. Den stillheten som oppstår hadde jeg selv opplevd som en sterk sanksjon. Når Oransje presenterer en sak om en musikkfølger i Nederland hvor bergenske artister skal delta, får han en helt annen respons. Den er mye mer positiv, uten at jeg på dette tidspunktet klarer å gjøre rede for hva den store forskjellen består i.

Morgenmøtet: Et tablå

For å vise viktige konfliktlinjer og sentrale narrativer hos journalistene vil jeg syntetisere et morgenmøte, basert på samtaler og konflikter som fant sted i løpet av feltarbeidsperioden. Det er et *typisk* morgenmøte, men altså et som aldri har funnet sted akkurat slik.⁷

Jeg kommer som vanlig litt forsinket opp i kontorlandskapet “på kultur” i fjerde etasje. Møtet har likevel ikke begynt. Lederen for kulturavdelingen, Blå, står sammen med Lilla inne i landskapet hvor kulturs nettredaksjon holder til. Jeg går inn til dem. Lilla sier spøkende noe om at jeg overvåker ham og Grå og de andre fra den siden av skilleveggen i kontorlandskapet. Til tross for den lette tonen oppfatter jeg det som om han formidler et ubehag over å være enda mer iaktatt i kontorlandskapet enn vanlig. Han gjør en vits ut av at jeg kanskje får oppgaven min underkjent, fordi det åpenbart bare er tull de driver med. Lilla forteller at det er forskjellig hvordan man håndterer åpent landskap, og at han må dra hjem hvis han skal skrive noe som krever litt konsentrasjon, mens det har vært folk som har jobbet i landskapet har vært i stand til å “dra ned rullegardina”, og som ikke har hørt hva blitt snakket om i landskapet i det hele tatt. Denne evnen har ikke Lilla.

Lilla og jeg slår følge de få meterne bort til møterommet Børsen, etter at Blå har ringt med den lille bjella si. Det er redaksjonen selv som hadde bedt om at han bruker den. Det er ikke

⁷ Oppmerksomme leserne vil derfor oppdage at begivenhetene journalistene snakker om kommer litt hulter til bulter på tidslinja.

alltid møtet begynner på minuttet presis, og da slipper de å bli sittende på møterommet og vente til alle kommer. Det gir likevel en aldri så liten følelse av å være del av en saueflokk.

Kulturjournalistenes alder varierer fra midt i trettiårene til midt i femtiårene. Det er færre kvinner enn menn. Mennene har høyere gjennomsnittsalder og snakker lenger når de tar ordet enn det kvinnene gjør⁸. Vanligvis er det mellom tre og seks journalister på kulturmorgenmøtene, selv om altså redaksjonen teller omtrent ti mennesker.

Kulturjournalistene kommer inn og setter seg rundt det ovale møtebordet. Noen har kaffekopper med. Gul har denne morgenen blazer på, ellers har mennene oftest bare genser eller skjorte. En av kvinnene har lepestift på og ser opplagt ut. Grønn nikker til meg og leverer en av sine underfundige morsomheter, som kan være frekke, vennlige og inkluderende på samme tid. Flere av de andre ser ned i bordet og ser ut som de er mindre tilstedeværende – det er ennå tidlig på morgenen. Som vanlig er ikke Brun der, han sier frimodig at han mener han har blitt for gammel til å gå på møter, og ser ut til å få aksept for dette.

Oransje sier han skal gjøre en forhåndsak om den nye oppsetningen på byens institusjonsteater, Den Nationale Scene (DNS). "Det skjer jo mye annet teater i byen, også. Vi gir DNS store oppslag. Immaturus [studentteatret], for eksempel, blir bedre og bedre," sier Grønn. "Ja, og på Teatergarasjen... [friteatrenes scene]. Jeg er enig i at vi må se på bredden i teaterlivet. Det er mye bra friteater," sier Turkis. Det at han tar opp temaet virker insisterende i en samtale som ellers bare "glir av gårde". Det virker også betydningsfullt for meg at han i stedet for å markere uenighet med Oransje, markerer enighet med Grønn. Oransje repliserer i et forsonende tonefall at det er mye bra teater i byen her. Grønn kan da si seg enig.

⁸ Utover denne setningen er et kjønnnet perspektiv dessverre nærmest fraværende fra dette arbeidet. Dette skyldes mangel på plass, ikke interesse.

“Det går an å gå inn [i friteatrene] som vi gjør på DNS. Men de krever mye ressurser, de teatersakene,” sier Oransje. Blå er enig. “Vi bør se på friteatrene,” sier Grønn enda en gang. “Vi bør heller nedprioritere en del av de opplagte sakene på DNS, og se på de som lager ting helt fra grunnen av,” sier Turkis. “Men tilbake til det vi begynte med: Nå skriver jeg om dette stykket på DNS. Og det er helt nytt,” sier Oransje.

Etter å ha ramset opp de sakene han holder på med, presenterer Oransje ny sak: “Vi burde drive god, gammeldags kampanjejournalistikk på all engelsken i det norske språket”, sier han. Gul er enig i at det er en god idé, og at det godt kan bli en hel serie. “Det er en god sak for Beige,” sier Oransje. “Se på chat og sms og alt dette her – se på det språket.” De andre er enige i at det er ille. “Her ligger det mye,” sier Blå. “Dypdykk⁹ og alt mulig. Den oppvoksende slekt er jo så gode i engelsk [...] men det er desto viktigere at vi tar vare på vårt eget språk,” sier Oransje. De myldrer altså rundt et felt hvor de har lyst å sette dagsorden og utøve direkte makt.

Det blir en slags vag enighet om at Beige skal “se på det”, og så glir samtalen videre. Ofte tas ikke den endelige beslutningen om en sak skal iverksettes på morgenmøtet.

Journalistene går inn og ut av Blås kontor utover dagen når de trenger at beslutninger blir tatt. Derfor kan samtalen på morgenmøtet gli på den litt bølgende måten den gjør.

Så tar Blå ordet og spør musikkjournalisten Rød om hans planer for dekningen av Byfarm, musikkfestivalen som i 2004 fant sted i Bergen. Frilanseren Oker er også til stede, og sier han i løpet av festivalen vil gå på konserter: “Eg kommar til å reke¹⁰ litt, og finner eg noe spænende så sendar jeg deg nåkken fine ord, så droppar jeg det så kommar alt for mye ut”. Det er altså en verdi å holde det som “kommar alt for mye ut” unna spaltene, selv når det

⁹ Et dypdykk er en helsides sak på en “front”, forsiden til den andre delen av fullformatsavisa BT, som går “dypere inn” i en sak eller et temaområde. En dag i uka har kulturavdelingen ansvar for fronten. Et dypdykk kan brukes til å “dykke inn” i denne typen temaområde, definert av journalistene, men ofte brukes den også til en kulturreportasje fra et arrangement.

¹⁰Å henge, slenge rundt.

gjelder en festival for relativt uetablert populærmusikk. Grå snakker om et band som er "på toppen av hypekurven" før festivalen, og Blå spør om det er verdt å gjøre noe på dem. Grå blir stille, og jeg tolker ham dit hen at "toppen på hypekurven" langt ifra er noe kompliment, men snarere det samme som Okers "det så kommar alt for mye ut". Grå og Oker tar over møtet og snakker om musikk på et nivå ingen, bortsett fra kanskje Blå, kan følge dem på. Oker forteller at bookingansvarlig på et av konsertstedene "e så susete", og Grå sier som en intern spøk til Oker at vedkommende ikke engang "visste kem Alice in Chains var".

Mens Oker og Grå snakker seg i mellom, sier Blå "at vi må planlegge litt også ... jeg liker det ikke ... jeg vil helst at det bare skal være rock n' roll". Det er ikke den eneste gangen Blå refererer til produksjonen av musikkidene som "rock n'roll". Han sier at det er enkelte på kultur som han må passe på, men også noen journalister som "holder ham i ørene". En annen gang markerer han at han "elsker at det er slik. Det skal være litt rock n' roll å lage avis."

Svart blir spurt om å gjøre en sak, men sier han "ikke har tenning" på det det spørres om, selv om det "egentlig er ganske tomt på blokka." Hvit lanserer en sak om at Aschehoug skal utstyre forfatterne sine med litterære agenter. Forslaget blir møtt med stillhet fra Blå. Jeg har lært meg at stillhet er en sterk sanksjon, det er den eneste direkte tilbakemeldingen som gis om at det ikke er enighet i at dette er en bra sak. Hvit sier han kan tenke videre på saken, og det slår meg at det er en ganske sta reaksjon. Mange ville sluppet forslaget der og da.

Grønn og Hvit markerer avstand til det Grønn "gjør oppmerksom på" blir den fjerde forhåndssaken om revygruppa Kvinner på randens nye revy. "Vi må diskutere dette ... skal vi ha et sånt kjendisfokus søker jeg meg over på nyhet," sier Grønn. Han sier det har vært mange forhåndssaker om Kvinner på randens nye forestilling. "Vi vet hva som skjer hvis vi gir desken en sånn oppslagsmulighet," sier han. Gul forsvarer at den siste saken ble gjort ut fra at vinklingen er annerledes. Grønn virker ganske sint. Hvit er enig. "Vi må snakke om det

faglege, det er ganske stor frustrasjon, skal eg seie deg. Ikkje minst om bruk av kveldsvakt – vi skriv inkjeretta kultursaker om [tilfeldige] ting som skjer,” sier han. Det går over i en diskusjon om det er mulig å få tilbake faste kulturredigerere, slik det var tidligere.

”Vi må *være på* Idol,” sier Blå. ”Det er viktig at vi tenker gjennom det der,” sier Oransje. ”Vi skal ha kontinuerlig overvåkning av hva som skjer,” sier Blå. ”Jeg bare sier, mange er uenige, jeg synes også vi har gjort rett,” sier Oransje.

”Vi har vært av de mest edruelege [mht. Idol-dekningen], ” sier Blå. ”Det sier jo det meste!” sier Grønn. ”At vi har blitt påvirka er helt klart, vi har klar beskjed fra leddet over, og hvis ikke [vi gjør som de sier] så må jeg gå som sjef,” sier Blå. ”Då går vi med deg!” sier Grønn. Hvit er enig i at det har vært ”eit voldsomt trykk” for å skrive om Idol. På en kveldsvakt måtte han skrive en sak om Idol, selv om Blå ikke hadde sagt et ord om at det skulle gjøres. Oransje mener Idol-finalen burde dekkes med ”skråblikk”. Blå sier at vi har jo for vane å dekke store tv-begivenheter, så det er naturlig å gjøre ”en streit reportasje”.

Lilla slenger en kommentar om ”gratisdritet”, av Grønn også kalt ”torsdagselendigheten”. Med det mener de det nyopprettede gratisavisa *bt.no/ekstra*, som kommer på torsdager. Utgivelsen er ment som en slags utelivsguide, og baserer seg derfor på listene over hva som skjer i kulturlivet som Lilla og de andre i kulturs nettstedet produserer. Den distribueres ved hjelp av stativer på en rekke bergenske utesteder, hvor folk kan forsyne seg. Lilla har sett plaget ut siden gratisavisa kom på markedet. Avisa fører med seg mye arbeid for ham. Han har vært på møte med ledelsen, men innvendingene hans har ikke blitt tatt inn i vurderingen. Blå sier han må føre logg på merarbeidet. Lilla sier han får 10 telefoner ekstra om dagen, og hvordan dokumenterer du merarbeidet med det? Det bare ødelegger konsentrasjonen.

En artikkel om at musikkfestivalen Ole Blues har like mange publikummere som de høykulturelle Festspillene i Bergen, uten å få noe i nærheten av så mye offentlig støtte, får det til å sprekke for Rubin: ”Elles synest eg den saka kom veldig skeivt ut”. Han holder

igjen, og følger ikke kritikken helt ut. Fordi han har hevet stemmen skjønner vi likevel at mye ligger bak, selv om ikke ordene er så harde. Gul sier det ikke var slik saken var ment, det var desken som begynte å tulle med overskrifta ("Ole Blues i seiersrus"). Grønn sier det er å sammenligne epler og bananer å sammenligne Festspillene og Ole Blues-festivalen. "Oransje har jo balansert dette bildet i artikkelen," sier Blå. "Nei, det har han ikke," sier Grønn. "Det er veldig oppkonstruert," stemmer Rubin i. "Det er feil å si at vi "gikk i den fellen", også – det er den fellen vi ønsket å gå i," sier Grønn.

Artikkelserien ble initiert av Oransje, og Rød har skrevet oppfølgingssakene. Den har hele tiden blitt etterspurt av en redaktør. Jeg har fått med meg at denne redaktøren og andre ledere har etterlyst denne saken tre ganger mens Oransje har jobbet med den. Redaktøren har markert overfor Blå at "dere på kultur har en bra sak under oppseiling". Når Gul nå forsøker å gi desken skylda for at saken (etter manges mening) ble misvisende, reflekterer ikke dette den reelle kommandolinjen og maktfordelingen. "Desken" forekommer meg å ikke være en reell størrelse, men et symbol på motstanden mot og uenigheten med resten av avisa.

Før møtet avsluttes har samtalen kommet inn på skihoppspillet Blå spiller på NRKs nettsider, som han spiller i arbeidstida, og har blitt veldig god på ... alle ler.

På vei bortover gangen fra morgenmøtet snakker jeg med Gul. Han kommenterer at jeg har fått mye "mat" på møtet. Det er ikke siste gang jeg skal se journalistenes konfliktorientering. Mange forsøker å mate meg med det de tror jeg vil ha, nemlig konflikt. Gul sier så noe om at "man må få lov til å bli gammel" – og overlate det stoffområdet man ikke har greie på til andre. Også Lilla har vært inne på dette. Gul mener musikksidene på tirsdager er "en anomali", og at det er en etterlevning etter Tid & Sted-bilaget, som var fokusert på eksperimentell, "ung" og (etter mine begreper) høy featurejournalistikk Gul sier han synes det virker som om "rockebandene kan gjøre hva de vil [og likevel få dekning]. Platene er ikke nødvendigvis så gode, jeg ser til min forskrekkelse at de får 3 og 4." Gul ville heller sett

mer korpsmusikk, symfonisk musikk og folkemusikk i spaltene. Vi snakker mer om Tid & Sted-bilaget. Det ble nedlagt i 2001, ifølge ledelsen fordi det var lite annonseinntekter å hente i bilaget. Gul det skyldes at annonseselgerne er dårlige til å selge til det "unge" segmentet, og selger BT som "gammelavis".

Gul går inn på kontoret sitt. Jeg blir med Blå opp vindeltrappen til desken i 5. etasje, for å være med på mellomledernes morgenmøte klokken 09.15. Der står det allerede noen ved det riflede, litt ustøe bordet og blar i dagens aviser. Flere kommer etter hvert til. Blå presenterer "pakka vår", som de kaller det, til dagen etter.

En mellomleder sier noe om budsjettet for bybane i Bergen. som er til politisk behandling: "Det er vanskelig å få den der ut, asså, men vi ligger på det. Der bor det nåkke". Jeg tenker formuleringene sier noe om hvor gjenstridig virkeligheten kan fortone seg for journalistene som skal hale den ut.

En redaktør spør om de har noe nyhetsoppslag som er "noe sånt" – så knipser han. Noe catchy, topp, iøynefallende, selvsagt, skandaløst? Ikke lenge etter på blir det uro på pultene som er strødd utover landskapet rundt det riflede bordet. Noen roper at det er en "død mann på Zachen" [Zachariasbryggen i Bergen sentrum]. Noen av nyhetsguttene begynner å løpe rundt oss, de må vel ut. "Jeg tror ikke jeg har noen ting som kan stille opp mot en død mann på Zachen ..." sier Blå, og lener seg tilbake.

På vei ned igjen til fjerde etasje spør Blå meg om jeg merket meg den manglende interessen de viste der oppe for utstillingen med surrealistisk kunst, som var en del av "pakka" han presenterte. Han har rett, det kom bare noen konstaterende nikk. Samtidig sier det noe om betydningen av respons, også for lederen Blå.

Ved kaffeautomaten i 4. etasje møter jeg Grå, og spør om hvordan helga har vært med Ole Blues-dekning. Han sier at han er sliten, men at det er kult å anmelde igjen: "Å polere sitt

eget ego i stedet for å høre på dumme rockegutter”. Han sier også at han av og til får lyst til å ”skrive om en skulpturpark, der alt er i stein, står helt stille og ikke har noen meninger.”

Jeg spør Grå hva slags saker han har aller mest lyst til å skrive, og han svarer saker som er ”morsommere”, og presiserer: De som er morsomme å lese, ikke nødvendigvis å skrive. De som nøster noen tråder, og tar tid. Men det blir det ikke tid til. Det å følge agendaen tar altså tiden fra ”ordentlig” journalistikk. “Jeg har foreslått en sånn sak, men får lite gjennomslag”. Jeg lurer på hva “lite gjennomslag” betyr, før jeg kommer på at jeg har kanskje har sett det – stillhet. Det er påtakelig at Grå har samme perspektiv som de ”høyt” orienterte journalistene som opererer innenfor finkulturen. Han vil avsløre materielle maktstrukturer innen musikklivet. Det er en stor forskjell mellom at Grønn får reise over hele verden for å gjøre forhåndsintervjuer til Festspillene, men Grå ikke får ”gjennomslag” for en ”gravesak” om musikkbransjen.

Tilbake på plassen min snakker jeg med min sidemann, musikkjournalisten Rød. Han sier det lokale og det nasjonale går foran det internasjonale når de skal velge hva som skal omtales på musikkssidene. Det er også en del av ”formålsparagrafen og samfunnsoppdraget” å fokusere på de små i stedet for de store. Han sier også at de ikke anmelder det hyperkommersielle – de som har ”reklamebudsjett på TV2 som kunne finansiert hele Bergens musikkliv i et år” – som en bluesviskesamling som er i salg mens vi står der og snakker.

Empiriske furer

Så langt har jeg forsøkt å gi gitt et bredt empirisk overblikk av hvordan noen viktige fortellinger snakkes ut. Hele fortellingen blir ikke fortalt hver dag, men etter hvert lærte jeg meg rytmen og de magiske gjentakelsene: Desken har ikke peiling. Vi må *være på* Idol. Vi må skrive om det folk vil ha, og vi må få den ut fort.

Lilla sier noe om forholdene i kontorlandskapet og *den romlige dominansen* han er utsatt for, og som nedfeller seg i hans habitus (Bourdieu 1977) som konsentrasjonsvansker. Det er dette Foucault kaller "bevegelsenes økonomi" (Foucault 1977:126), som han mener er en vel så viktig gjenstand for maktutøvelse som "adferds symbolske elementer" (ibid). Lilla framhever senere sin dominerte posisjon gjennom sin uttalte motstand mot gratisavisa han er satt til å produsere.

I diskusjonen om teaterdekning mellom Grønn, Turkis og Oransje er det mye som blir tydelig. Turkis' markering av enighet med Grønn i stedet for uenighet med Oransje er betegnende for kommunikasjonens form i BT. Det er sjelden det er markert tydelig uenighet. *Særlig* der konflikttettheten er høy er tonen lett. Dette er tilfelle i denne debatten om hva som er viktigst – institusjonsteater eller friteater. Det er motstridende kunstsyn som rulles ut i samtalen. I empirien min finnes det også liknende situasjoner, som bekrefter at der de reelle motsetningene er store omtales de nærmest en passant, som for å slik underkommunisere at motsetningene er der.

Hvordan samtaler "flyter" fra teater og inn på kampanjejournalistikk for færre engelske ord i norsk språk er også karakteristisk. Overgangene mellom tema er myke, og det er ikke alltid det er åpenbare beslutninger som er tatt. Vi har også sett hvordan stillhet kan fungere som sanksjon (se kapittel 5).

Når Oransje sier han vil drive "god, gammeldags kampanjejournalistikk" er dette et eksempel på der den journalistiske makten er på sitt mest pastorale – de vet noe de, og skal *lede* leseren (Bauman 1987). *Pastoral makt* betyr ifølge Bauman "domination exercised 'for the benefit' of the dominated, in their interest, for the sake of the proper and complete conduct of their life business" (1987:19). Zygmunt Bauman (1987) mener de intellektuelles rolle i moderniteten og framover vært preget av slik makt. Som vi skal se i kapittel 6 er disse tilfellene, når journalisten befinner seg nær opplysningsidealet, selv setter dagsorden og avslører, områder der journalistene i liten grad beskjeftiger seg med å lage mangetydige,

konnoterende koder – kodene er ”tynne” eller mer rent denotative enn rundt de ”magiske” punktene i samhandlingen.

I passieren mellom Grå og Oker blir det tydelig at de med populærkulturell kompetanse distingverer langs sin egen høy/lav-aksen *innad* i det populære, ”lave” feltet. Det blir også tydelig at deres diskurs har åpenbare utelukkelsesmekanismer (Foucault 1999:24). Dette er en dominans som virker: Dette blir klart når Gul forteller meg at han ”til sin forskrekkelse” ser at rockemusikken får så stor plass selv om platene ikke er bedre enn at de får terningkast 3 og 4, og at anmeldelsene av populærmusikk er skrevet ”internt og uforståelig”. Grønn gir uttrykk for noe liknende når han ved en annen anledning og med et estetisk argument kaller musikkssidene ”tapeten”.

Blå er motvillig når han hever rasjonalitetens pekefinger, og sier at han ”helst ikke vil planlegge” musikkdekningen. Den skal heller være ”rock n’ roll”. Bruken av tegnet ”rock n’ roll” kan leses som et forsøk på å få kulturjournalistikken til å nærme seg rockens kaos og uorden, *communitas* og overskridelsesetos (Berkaak 1992:276). Semiosen skjer ved at tolkningen av ”rock” – interpretanten ”kaos, uorden, galskap, ungdom” ”smitter” fra ”rock n’ roll” til journalistenes musikkdekning (Peirce 1994).

”Desken” er et antonym (Bauman i Berkaak 1992: 258) til det ”vi” står for. Motivasjonen har sine egne metaforer; de er avhengige av ”tenning” og kan ta oppdrag hvis de ”ikke har noe på blokka”. Avisspråkets uthaling av en motvillig virkelighet er også et område med stor metafortetthet – det ”bor noe” i saksområder som de ”må få ut”. Idol er et område hvor kodifiseringene er mange. Der finnes både pragmatiske legitimeringer fra et ”folkelig” ståsted, høykulturelle motmarkeringer og humoristiske virkemidler. Dette skal jeg ta for meg i kapittel 7. I tillegg ser vi hvordan Rød forvalter en opplysningstanke når han forklarer hva han ser som sitt ”samfunnsoppdrag”.

Det har blitt tydelig at spøk og moro ofte brukes i alvorlige sammenhenger. Jeg skal si mer om slik instrumentell bruk av ordet "gøy" i kapittel 5.

ANDRE DEL

3

EN DISTINKSJON BLIR SATT I AKSJON

Distinksjonene i skrift

Som vi har sett tar en del av de kulturelle distinksjonene form i samtalene i redaksjonen.

Jeg skal gå nærmere inn på journalistenes skriftlige produksjon for å se nærmere på av distinksjonene.

Jeg illustrerte oppgavens teoretiske tilnærming ved hjelp av distinksjonen ”kaffebar-bakgrunnsmusikk”. Der anmelderen der ladet *ett* sammensatt sin-tegn (Peirce 1994) med en mengde konnotasjoner, gir Ibenholt i en konsertanmeldelse fra Ole Blues-festivalen en grundig introduksjon til sin-tegn som distinksjonsmakerens viktigste verktøy, i en inngående og begeistret diskusjon av kunstens vesen:

”Joe Henry er ingen hvem som helst, selv om han synger og ser ut som han kunne vært det. Og der ligger kanskje forskjellen mellom kunst og kunstferdighet, mellom ”Idol” og geni? For Joe Henry er en av oss, både fremmed og kjent, en man kan nikke til på bussen. Man merker det på stemmen, man hører det i sangene ... Samtidig er han så mye mer, han er Sean Penn og Coen-brødrene, han er en forfatter som Frode Grytten og en film som ”Magnolia”. En mannlig Aimee Mann, en stødig Tom Waits og en yngre Bob Dylan. Han er rock, jazz, blues og soul – og i kveld er han her iblant oss. Takk, Ole Blues – og viva Joe Henry!”

Når journalisten ikke eksemplifiserer kan han være *pastoral* - han tar med seg gjeterkjeppen sin og forteller publikum hvordan kulturen skal være (Bauman 1987): Her om Aldo Ceccato, som har dirigert Bergen Filharmoniske Orkester:

” ... en orkesterleder med framragende kvaliteter som med enkle, men krystallklare bevegelser får fram det beste i orkesteret og det viktigste i musikken. Vi er ham stor takk skyldig for det han har gjort med orkesteret [...] Takk Ceccato, for en stor orkesteropplevelse – *for en gangs skyld var det på sin plass med stående applaus i Grieghallen.*” (Min utheving).

Her er det leserens *praksis* som er ment som mottaker av journalistens distingvering. Leseren bør bli sittende i Grieghallen, med mindre musikken som har blitt spilt er *riktig bra*.

Konstruksjonen av middelmådighet har sin plass i distinksjonene: "Om ikke akkurat helmax – så helt OK!" skriver Brun om en Olsenbanden-film. "Mild moro med greie vitser," sier Ibenholt om en revy.

Når noe skal berømmes eller dømmes nord og ned, foregår distingveringene imidlertid langs en metaforisk dybdeakse. Enten felles det aktuelle kunstuttrykket fordi det er grunt, eller det berømmes for at det er dypt.

Slik kan grunnhet bli kritisert:

"At en gjennomført sjargong og en i og for seg god skildring av et tidstypisk miljø ikke er nok til å bære en roman, er Thomas Bjørnskaus debutroman "reality.no" et godt eksempel på. Det trengs noe mer, som gode karakterskildringer, et tydelig "indre anliggende", en substans. Dessuten er det [...] ikke av veien med god dramaturgi, et skikkelig plott, i alle fall en handling med et visst driv og utvikling."

- frilanser.

Også populærkulturen får ofte gjennomgå for sin grunnhet, hos anmeldere som tydeligvis distingverer langs en høy/lav-akse som går innad i det lave:

"Albumet er preget av glade, up tempo låter som ikke vil noe annet enn å fylle gulvet. Og de fleste av dem klarer da også denne beskjedne målsetningen riktig så effektivt."

Khaki om Barabass & The Happy Few.

"Badger er så opptatt av å følge i sine helters fotspor at de ikke klarer å dyrke fram noe eget særpreg. I stedet omfavner bandet de fleste av sjangerens formler. Spesielt gjelder dette de lettvinde tekstene, som stort sett handler om følsomme guttemenn som kikker på pene jenter."

Ibenholt

"Heftig rock ´n´roll, men uten særlig særpreg."

Akvamarin om Carburetors

”David Kitt ... skriver sanger om forelskelse. Det er enormt sjarmerende, nøyaktig på samme måte som sukkerspinn er enormt søtt.”

Grå

”R & b har den forbannelsen over seg at det er veldig lett å tjene penger på den ... Med et så stort team av produsenter og låtskrivere bak seg, burde man klare å løfte et album opp fra barnehagesstadiet. Dette låter rett og slett for billig”.

Khaki om Jamelia.

Det overflatiske er *greit*; det er ”riktig så effektivt”, ”heftig” og ”enormt sjarmerende”, men vi gjøres oppmerksomme på at det det ikke er, er dypt: Det har ”beskjedne målsetninger,” ”omfavner formler”, mangler ”særpreg”. Noen ganger er det også ”billig”, når det er kynisk, og ikke har nok følelse til å være søtt som sukkerspinn på grunn av (ekte) forelskelse.

Ekte følelse er viktig for Rød. Her om Eric Claptons album som hyller blues-forbildet Robert Johnson:

Eric Clapton ”... behersker blues, men han løper alltid en risiko for at versjonene hans blir for polerte. Det skal heller ikke underslås at sangeren Clapton mangler den hudløse desperasjonen som finnes hos originalen. ”Me and Mr. Johnson” er ingen dårlig bluesplate, men den er så kontrollert og perfekt at noe av det som gjør blues til blues forsvinner.”

Uten *følelse* (Pattison 1987) er ikke musikken *autentisk* (Berkaak 1992:227) – når sjelen er ”polert” har man ikke tilgang på den liminale, urolige, jordiske, i Pattisons språkbruk ”intranscendente” som er populærmusikkens fellesskap, beveggrunn og legitimering. Da er man ikke det man sier man er, og har ikke rett til å være det – ”det som gjør blues til blues forsvinner”.

Det lave kan også være dypt, og kreve noe av sin fan, som så vil bli belønnet hvis han klarer å følge med:

”Produksjonen er tonet ned siden sist, for å legge fokus på tekstene og historien. Dette gjør at albumet kan høres monotont ut om man ikke følger med, men det er en liten pris å betale når The Streets setter i gang.”

Khaki om The Streets’ “A Grand don’t Come for Free”

Det er lenge siden filmen var et "rent" populært uttrykk – av de tradisjonelt lave uttrykkene var det av de som historisk sett først ble sublimert opp i høykulturens kanon (jfr. kapittel 1). Film som uttrykk er nå både høy og lav, og danner dermed en variabel som løper gjennom hele det kulturelle hierarkiet (Berkaak muntlig kommunikasjon). For eksempel kan den tradisjonelt lavkulturelle filmen være veldig dyp:

"Det er, dessverre, ikke ofte filmskaperne tar sjansen på å gi sitt publikum mulighet til å tenke sjøl ... da er det bare å lene seg tilbake i kinosetene ... dette blir både underfundig og underholdende," skriver Brun om Sofia Coppolas film *Lost in Translation*.

Det finnes også *moralske* kriterier som kan danne basis for kvalitetsdommer.

"Når det for ørtende gang gjøres narr av Idol-Kurts tanngard, blir det bare plumpt. [...] Også trygdete Birger blir problematisk. Egentlig skaper Otto Jespersen en litt herlig figur av det naive mobbeofferet i all sin tafatte optimisme. Det virker heller ikke som han har noe ønske om å utlevere Birger, men responsen tyder på at det likevel er nettopp slik mange opplever situasjonen."

Grønn om Otto Jespersens revy.

Det minner også om Sørhaugs poeng om at sann, moralsk og vakker har en trippelbetydning (Sørhaug 2004:54). Da blir det umoralske fort stygt – eller dårlig. Kunsten kan også være umoralsk når den *ikke* mener det – altså ved at folk ler mer av frekke vitser enn de egentlig skal, selv om journalisten innrømmer at det er "egentlig litt herlig". Umoralen er uforvarende:

"... Du mener det helt sikkert godt, Herman. Vi mistenker deg ikke en gang for å ha noen stygge baktanker med det du foreslår. Men skal en først benytte kommunale ressurser til beste for det bergenske musikkmiljøet, finnes det så mange bedre måter å gjøre det på. Gi støtte til øvingslokaler. [...] Så slipper man å få en generasjon som tror at dagens musikkverden består av Idol-helter og Pepsi Live."

Oker i en kommentar henvendt Bergens ordfører Herman Friele.

Andre ganger er det umoralske helt oppe i dagen, og adresseres fyndig:

”Idol er i full gang, og stinker om mulig enda verre enn sist. Rått og kynisk utnytter man ungdommers drøm om å bli popstjerner, lar dem dumme seg ut på tv og bli mobbet av dommerne.”

Oker

Det er kanskje denne typen raseri Bourdieu har in mente når han skriver om

“...the sense of distinction...which demands that certain things be brought together and others kept apart [...] responds with visceral, murderous horror, absolute disgust, metaphysical fury, to everything ... [which] by challenging the principles of the incarnate social order [...] violates the mental order, scandalously flouting common sense” (Bourdieu 1984: 474-5).

Jeg har skrevet at distinksjonene brukte mange metaforer om dybde og grunne i kunsten. Selvfølgelig er det ikke så enkelt som at distinksjonene benytter seg av bare én metafor, nemlig graden av dybde.

”Kritikk av fremmedgjøringen i globaliseringsregi er forestillingens bærende tema. Men noe av kritikken drukner i regissørenes åpenbare fascinasjon for fremmedgjøringens elektroniske instrumenter ... det blir *en overtydelighetens estetikk*. Visuelt besnærende, men ikke stort mer.”

Grønn om teaterforestillingen ”Aladdin”, min utheving

”Overtydelig” kunne kanskje være noe som hadde dukket for langt inn i kunstens materie og gravd ut for mye, altså er for *dyp*. Det ser her snarere ut til at det er noe som sier for mye, altså er rett ut skravlete, der kunstens ritualitet krever stillhet.

Det går også an å være hyllet for noe annet enn sin dybde, som sin *energi*, altså sin kraft.

Grå skriver om Th’Legendary Shack Shakers:

”Det er ikke det at Nashville-kvartetten er så enormt interessante musikalsk. Rå hillbillypunk faller neppe innenfor det sentrale politikere kaller kunstnerisk krevende uttrykk. Men for en energibombe Colonel J.D. Wilkes og kompanjongene hans sitter på. Hadde de ikke vært amerikanere, hadde de aldri i verden sluppet innenfor det landets grenser igjen.”

Th'Legendary Shack Shakers får altså den største populærkulturelle anerkjennelse: Dere er ville. Villhet erstatter dybde; de er nettopp *ikke* kunstnerisk krevende, men snarere rå kraft. Grå anerkjenner likevel tilstedeværelsen av en *annen* høy/lav-akse enn den som løper innad i populærmusikkens sfære – når man ser større på det, og anvender en mer inklusiv, "total" høy/lav-akse, er det åpenbart at Th' Legendary Shack Shakers ikke representerer er "krevende" – men det er moro, lell.

Vill og grunn er bra, men man kan også komme godt ut av det med å være fet og grunn:

Den største gåten ved katastrofefilmer av denne typen er ikke hvordan heltene skal redde verden og seg selv, men hvor mye sentimentalt småpjatt det går an å skvise inn i manus. [...] Det er nesten fascinerende hvor mye møl som siger ut av munnvikene til hovedpersonene [...] Resten av denne gigantproduksjonen er noe av det tyngste, flotteste og feteste innen datagrafikk som noen gang er satt på lerretet".

Journalist om filmen "The Day After Tomorrow"

Det feteste innen datagrafikk må sies å være en postmoderne distingvering. Nettopp produksjonen av den glatte, "glossy" overflaten som skapes ved hjelp av datagrafikk kan være komplisert, ha mange lag, altså være "tjukk": Fet. Det fete innbefatter det som tradisjonelt kunne bli kalt "meningsløs action"¹¹. Det er det sentimentale småpjattet som sjaltes ut som ødeleggende for verkets helstøpethet.

Det kan også være slik at det ikke er dybde, men enkelhet, *fravær av ornamentering* som er det som berømmes:

"Helt uten fiksfakserier. Fortalt kronologisk [...] Det er ren filmmagi. Og det er en sjeldenhet i en tid da det både i hjemlige og fremmedlandske filmer altfor ofte pøses på med finurlige virkemidler for å skjule at innholdet er temmelig tynt."

Brun om Andrej Zvyagintsevs film "Tilbake".

¹¹ Action stilles for eksempel opp som antonymet til "det gode" i Grønns høye distingveringer, som her fra en filmfestival: "Flere av filmene har gjerne en annen og roligere rytme, en refleksiv ro, som er nokså fremmed for hollywoodsk tenkning. Men det er ikke bare kontrastene til hissig action og hektisk komedie som gjør festivalprogrammene så viktige, det er også den kreative galskapen, absurde humoren..."

Kultur som fetisj

Journalistene har tilsynelatende et eget "stemmeleie" når de virkelig gir seg ende over. Når journalisten virkelig bøyer seg for kulturens rituelle potens, slik den er på sitt mektigste, kan det synes som han blir målløs.

"To viktige deler i forestillingen fikk undertegnede til å juble av fryd ... når truppens medlemmer ved hjelp av trampolinen bokstavelig talt spaserte opp pleksiglassveggene [...] Det kan ikke beskrives – det må oppleves."

Blå om nysirkus

"Kanskje er det som skjer på scenen så enkelt at det ikke skal forklares, bare oppleves med åpne sanser. Kanskje er det så symbolsk at vi aldri finner ut av det. I sin poetiske skjønnhet lyser det ... "

Grønn om bhutodans.

Strong (1984) skriver om "wonder as power" i kunsten. I antropologisk språkbruk kan vi snakke om den rituelle relasjonen mellom kunstens totemer og menneskene (Durkheim 1995; Radcliffe-Brown 1959:123). "Wonder", følelsen vi får når vi bøyer oss for det vidunderlige, er manifestasjonen av denne rituelle relasjonen. En fetisj er et objekt som blir gitt magiske evner fordi det investeres en menneskelig kraft i tingen (Sørhaug 2004:282). Det er den relasjonen som menneskene har til objektet og den kraften de investerer i den som så oppfattes som tingens egen kraft.

Det er mulig å argumentere for at det finnes en slik "rituell relasjon" (Radcliffe-Brown 1959:123) mellom oss og "honnørkulturen" i den sekulære, vestlige verden: "There exists a ritual relation whenever a society imposes on its members a certain attitude towards an object, which attitude involves some measure of respect expressed in a traditional mode of behaviour with reference to that object" (ibid). Bourdieu kaller kultur "the supreme fetish" (1984:250). Tilbedelsen av fetisjen Kultur er språkløs, fordi kulturen som andre fetisjer mister sin rituelle kraft om man spør hva den gjør eller er godt for: "It is barbarism to ask what culture is for," sier Bourdieu ([1979] 1984:250).

I deler av offentligheten kan produksjonen av distinksjonene – alt snakket om campingvogner og balsamicoeddik – synes øredøvende. Likevel er det altså noe vi "simpelthen ikke snakker om" i midten av det orkanliknende pratet. Der foregår den rituelle oppbyggelsen av totemen Kultur.

Lave distinksjoner

I noen av anmeldelsene i Bergens Tidende kan det synes som det er de "lave" som snakker, de som har sin legitimitet fra "folket":

"Dominic [Miller] er en altetende gitarist. Pop, jazz, klassisk. Jeg tipper mange voksne musikkvenner som føler seg fremmedgjort i dagens platebutikker, vil se på "Shapes" som en juvel. En godbit. Her er det melodios varme, høyt kunstnerisk nivå, elegante versjoner av kjente komposisjoner. Deilig! Sting synger karakteristisk i den mer popifiserte "Shape of My Heart", og duetter med Plácido Domingo i "Ave Maria."

- Magenta om Dominic Millers "Shapes".

Sammenstillingen av Sting og Plácido Domingo som synger "kjente komposisjoner" med "melodios varme" får det kanskje til å få kaldt nedover ryggen på de som tar mål av seg til å "heve seg over noen" ved hjelp av sine kulturelle preferanser. De musikkvennene som føler seg og fremmedgjort i platebutikken er imidlertid ivaretatt. Magenta er dem svært tro:

Trenger verden egentlig nye versjoner av opera-svisker som "Perlefiskerne" og "Nessun dorma"? Men det er jo lov å prøve seg, og her kommer tidenes første opera-band. Etter popband, jenteband og boyband lå vel dette i kortene. [...] Min frykt for at dette var en spekulativ sammensausing av opera og kommersiell musikk, var ubegrunnet. Amici Forever er flinke, stemmene står flott til hverandre - dette er høyverdig kunst."

Magenta om Amici Forevers plate "The Opera Band"

Selv om Magenta er hengiven den "vanlige" leseren; som er "glad i musikk", røyner det på når han blir satt til å anmelde Vikingarna, det symbolsk lave – i egen høye person:

"Dette er en god - og en dårlig - nyhet for Vikingarna-menigheten. Den gode er at denne dobbelt-cd-en rommer 42 låter – de beste fra "Kramgoda"-serien, pluss syv nye. Den dårlig nyheten er at dette er Vikingarnas punktum-album. 3. juli er det slutt. Når Vikingarna skal musikk-

anmeldes, er det viktig å ha klart for seg at gruppen spiller til dans. Gruppens grunnmur er en dansevennlig beat, beregnet på voksne. Det kribler! Stilmessig står Vikingarna med beina i 50-tallets rock, 60-tallets pop - ispedd litt country. De har sin "sound", er flinke på jobben."

Her plasserer han seg utenfor målgruppen, og omtaler "Vikingarna-menigheten". Han diskuterer sine egne kriterier eksplisitt, og sier det er viktig å huske dette er ment som dansemusikk. Til sist konkluderer han med at Vikingarna er "flinke på jobben", altså kan håndverket, de får det til og med til å krible. De utløser altså den emosjonaliteten de skal. Likevel er det er langt fra anerkjennelsen "høyverdig kunst", som Amici Forever får.

Jeg vil hevde Vikingarna og danseband i Norge er et symbol på det aller laveste. Som vi skal se, blir tradisjonelle lavkulturelle uttrykk som rock av sine praktikere konstruert som noe som er i det gode selskap mellom høy og lav. Dermed må man slutte at Magentas distingverer rundt noe som er *lavere enn lavt*. Det må kunne sies å være det *stygge* i trikotomien *the good, the bad and the ugly*.

Høye populærdistinksjoner

Ibenholt markerer motstand mot det "lave" når han blir satt til å anmelde den "folkelige" listepopen:

"Unge, kvinnelige popvokalister er ikke mangelvare i Norge for tiden. [...] Har [Anne] Hvidsten det som trengs for å skille seg ut blant Marlin, Mena, Solheim, Arredondo, Knutson, Nordnes, Gulbrandsen og de andre jentene? Ærlig talt, jeg vet ikke."

Ibenholt om Anne Hvidsten "Need To Know"

En annen gang:

"I foajeen på et stort Oslo-hotell gjør en liten flokk mediefolk tafatte forsøk på å finne tonen sammen. [...] Hvorfor [de er der] er uklart, men noen må vel gjøre det?"

Ibenholt fra pressekonferansen til reality-programmet 24-7.

Ibenholts motstand mot lav listepop og reality-TV peker i retning av at han befinner seg i et høyere distingveringsfelt enn det Magenta gjør når skriver om Vikingarna.

Det finnes dessuten tegn til at distinksjonene innen det populærkulturelle feltet oftere bruker historiserende distinksjoner, som forholder seg til kultur som *tradisjon*. Det er hovedsaklig et *implisitt* krav i mange av anmeldelsene av populærmusikk at man bør kjenne tradisjonen.

En anmeldelse innledes slik:

"Los Angeles-rapperen Knoc-Turn'Al sliter i Snoop Doggs lange skygge. Der Snoop debuterte på Dr. Dres "The Chronic" i 1992, dukket Knoc opp på Dres "2001" i 1999. Men der Snoop fulgte opp med solodebuten "Doggystyle" allerede i 1993, har Knoc brukt fem år på sin solodebut."

Akvamarin om Knoc-Turn'Als "The Way I Am"

"The Last Emperor har på tross av sine knivskarpe rim aldri fått det helt til å klaffe. Mens jyplinger som Chingy, J-Kwon og Juelz Santana raskt fikk gigantiske slagere, har Last Emperor ventet på debuten siden han gjorde en låt med KRS-One og Zack de la Rocha på "Lyricist Lounge"-samleren i 1999. [...] Faller du for ekstravagant ordlek og fantasifulle konsepter, er "Secret Wars" verdt inngangsbilletten alene," skriver Akvamarin om The Last Emperor. "Palace of the Pretender" under overskriften "Flott debut, men mest for menigheten".

I disse anmeldelsene avslører detaljrikdommen at Akvamarin forutsetter at han har en leser som er kompetent nok til å henge med i gjesterapper- og samleplate-svingene, noe som i høyeste grad stiller krav til leserens kjennskap til tradisjonen. Distinksjonene er her svært innkapslet i seg selv. De stiller store krav til leserens evne til å konnotere til det de denoterer. Den diskursive veven er tett, det Foucault kaller "rasteret" er mange svarte felter og få hvite punkter (Foucault 1999:9). Denne formen for tett diskurs forutsetter at leseren er satt inn i tradisjonen på forhånd – at han er "medlem" av diskursens orden.

Andre ganger kan denne formen for historisering forutsette stor historisk bevissthet hos leseren. Da danner den en "høy" distingvering gjennom å sette verket inn i en tradisjon av høye kulturuttrykk. Som her, hvor rockeren Jim White settes inn i samme tradisjon som en av den litterære kanons frontmenn, William Faulkner:

”Sørstatenes uoffisielle nasjonalpoet er tilbake og han er ikke blitt mer lystig siden sist. Med sitt blikk for det tarvelige, tragiske og tungsindige føyer White seg inn i Southern Gothic-tradisjonen etter William Faulkner og Flannery O'Connor.”

Ibenholt om Jim Whites album "Drill A Hole In The Substrate And Tell Me What You See."

Distinksjonspraktikeren kan gjennom sine sin-tegn nærmest *konstruere* en tradisjon, slik Ibenholt gjør det når han plasserer Joe Henry inn i samme tradisjon som

”... Sean Penn og Coen-brødrene, han er en forfatter som Frode Grytten og en film som ”Magnolia”. En mannlig Aimee Mann, en stødig Tom Waits og en yngre Bob Dylan”.

Disse høye distingveringene sier noe om de populærkulturelles ambisjoner om å rykke opp i det kulturelle hierarkiet, om de ikke er der ennå. De definerer seg oppover.

Middelkultur

Jeg har forsøkt å beskrive distingveringene rundt det høye og det lave i Bergens Tidende. Uttrykk som Vikingarna og Idol representerer det laveste – det vulgære eller *ugly*. Det passer inn som det høykulturelles Andre, og befinner seg således langs høy/lav-aksen. Vi har sett at populærkulturelle uttrykk som film og rock snarere enn å bli konstruert som vulgært definerer seg oppover i hierarkiet. Det er fortsatt lave – men ikke stygge.

Jeg må imidlertid også nevne det jeg oppfatter som en *annen type folkelig kulturelt uttrykk* enn det stygge og det lave. Dette har Ytreberg (2004; også Macdonald 1964) konseptualisert som *middelkultur*. Ytreberg bruker Jakob Weidemanns kunst som eksempel. Denne mener han gikk fra å være høy og avantgardistisk for så å ”koble seg på” den norske egalitetstankegangen (Gullestad 1989) som springer ut fra den sosialdemokratiske tradisjonen i Norge. Weidemann vendte seg i sin kunstneriske tematikk mot noe så rotnorsk som *naturen*. Fra å være smal og høy ble han slik bred og folkelig (Ytreberg 2004). Denne måten å knytte an til det *norske*, er ifølge Ytreberg sentralt i middelkulturen. I Norge ble en ideell midte som samtidig var kulturell, sosial og politisk konstruert parallelt med fremveksten av sosialdemokratiet (ibid:8). I tillegg til naturen kan

andre slike "norske tematikker" sies å være egenskapene "å være lik", "ikke gjøre seg til", og verdiene enkelhet og likhet. Dette siste har blitt konseptualisert som portsvaktbegrep i antropologien om Norden (Gullestad 1989; Vike 1996b).

For kulturutøvere kan det da sies å være viktig ifølge et middelkulturelt ideal å synge rent, å nå og forstås av mange "like" nordmenn, og å ikke "skape" seg for mye, altså være for avvikende fra likhetstankegangen. Kanskje er Sissel Kyrkjebø det beste bergenske eksemplet på et middelkulturelt uttrykk.

Jeg vil også hevde at fenomener som amatørteater, barneteater og buekorps er eksempler på middelkultur, altså har såkalt "bred folkelig appell". Alle disse får plass i Bergens Tidende.

Det som Gul kaller "breie uttrykk" kan forstås som slike middelkulturelle uttrykk:

"Det er frekt og freidig av populærkulturen at han tar den plassen han tar. Eg er meir opptatt av breie uttrykk – korpsmusikk, amatørteater. Eg vil gjerne lage sak frå plass i Sverige og Danmark, å kartleggje alt som finnest av amatørkultur i løpet av ei veke.

Det er påtakelig at det distingveres rundt både det høye og det lave. Også det de høye konseptualiserer som "vulgært" har sine distinksjonspraktikere som kan skriver at Vikingarna "får det til å krible". Når det gjelder det jeg har kalt middelkultur finnes det imidlertid få distinksjoner i skriften. De middelkulturelle uttrykkene anmeldes sjelden, og det er påtakelig at jeg må til samtaledata for å finne disse uttrykkene. Dette stemmer med Ytrebergs tese (2004) om at det middelkulturelle ikke er noen "stasjon" i den norske diskursen om kultur. For de høye og for de lave kan det virke som om det middelkulturelle er *uvedkommende*. Denne kulturen har likevel sine talsmenn når jeg snakker med kulturavdelingens medlemmer. Lilla problematiserer at det middelkulturelle ikke får like mye plass som det lave:

Pop og rock får plass, medan for eksempel korps, som jo er veldig folkeleg, fell utanfor. Det er inga planlegging i forhold til det. På NM i korps, som skjedde samtidig med [populærmusikkfestivalen] Bylarm, var det 1900 deltakarar, medan det kanskje var 1600-1700 på Bylarm. Vi dekkja jo korpsa òg, men det var ikkje planlagt på same måten.

Hvit problematiserer på sin side at de bruker så mye plass på middelkulturelle uttrykk som barneteater:

Vi brukar mykje energi på å dekke slike forestillingar, særleg der barn er involverte – det gjer vi veldig mykje av, altså. Då skriv du for foreldre og ungar, eg kan ikkje tenka meg at andre er det aller, aller minste interessert. Det kjennest ganske meiningslaust.

Også Svart markerer avstand til det middelkulturelle når han ironiserer barneforestillingen om Gråtass, den lille traktoren. Han lurar på om de ikke "har en landbruksmedarbeider de kan sende."

I en samtale om å anmelde en teaterforestilling på Fana Gymnas, sier Grønn at han er "usikker på om vi skal anmelde" amatører, fordi de ikke kan legge lista på samme sted som med profesjonelle. De blir enige om at de i stedet kan lage en *reportasje*. Med andre ord er det vanskelig å distingvere i dette folkelige, men å *rapportere* det er mer legitimt.

Som vi skal se i kapittel 5 blir *kommersielle* middelkulturelle uttrykk, som Sissel Kyrkjebø, mottatt med glede på desken. Andre folkelige uttrykk møtes med en mer avmålt holdning. En dag står Blå ved det riflede bordet og presenterer en sak om at det står dårlig til med kirkeorglet i Arna, og en om folkemusikk-klubben Columbi egg. Vaktsjefen svarer at han "ikke ser det klare oppslaget her".

Distinksjonens posisjoner og sfærer

Det har utkrystallisert seg noen *posisjoner* som journalistene befinner seg i i distingveringsøyeblikket. Flere av journalistene har posisjoner som grenser til det idealtypiske.

Grønn er alltid en forkjemper for det "høye", Gul er en middelkulturell tradisjonalist som ønsker seg folkelige uttrykk som korpsmusikk og folkemusikk. Blå og Brun er i stor grad postmodernister som distingverer både i både det høye og det lave. De skriver for eksempel om film, sirkus, billedkunst. Sammen utgjør alle disse, til tross for litt forskjellige posisjoner, en blokk som produserer "høykultur". Dette er den sterkeste diskursive formasjonen (Foucault 2002:42) i redaksjonen. De befinner seg ofte i nærheten av Frankfurt-skolens kunstsyn (for eksempel Adorno og Horkheimer 1991), som postulerer at det kulturelle massemarkedet er en trussel mot folkets behov for erkjennelse.

Rød, Oransje og Svart legitimerer på sin side det de driver med gjennom populistiske og pragmatiske argumenter, og vil gjerne skrive om "det folk vil ha" (se kapittel 4). Magenta utøver dette pragmatiske kultursynet til glede for "den voksne musikkvenn". Grå, Oker og Ibenholt er "høye" populærkulturjournalister som distingverer langs en høy/lav-akse som løper innad i det populære, men som også forholder seg til at det finnes en slik akse som omslutter hele kulturfeltet.

Alt dette bringer oss til innsikten at det i Bergens Tidendes kulturavdelinger ikke er én høy/lav-akse i virksomhet, som inkluderer hele kulturavdelingen. I stedet opererer journalistene i forskjellige sfærer som er klart atskilte.

"Det høye" er i BT først og fremst legitimert og drevet av et modernistisk erkjennelsesideal. Kulturuttrykkene er underfundige, gir tid til ettertanke, har indre anliggende, er poetiske, så symbolske "at vi aldri finner ut av det". De er ren magi, gir refleksiv ro og består av kreativ galskap og absurd humor. Det er noe der man kan gå inn i og bli klokere av.

Interessant nok tyder mine data på at det snarere er i populærkulturdistinksjonene og ikke i det høykulturelle at vi finner et rent dannelsesideal. Det er her det er viktig å kjenne historien og tradisjonen, og mottakerens erkjennelse i møte med kunsten er mindre sentralt.

Det tradisjonelt *borgerlige* dannelsesidealet forholder seg til en høykulturell, vestlig kanon. Dette idealet er utpreget kulturfetisjistisk, og mener man må kjenne sin Shakespeare fordi det må man. Fetisjen kultur er sin egen beveggrunn og legitimering. Denne måten å forholde seg til kunst på er relativt fraværende i min empiri.

Magentas pragmatiske og lave kultursyn leder han til å anmelde dansebandet Vikingarna, som i mange medier ville blitt oppfattet som en kulturell pariakaste, mer eller mindre på deres egne premisser. Hans behov for å stille seg utenfor det han kaller "Vikingarnamenigheten" vitner om en bevissthet om at det finnes *en annen akse der ute*, en som ikke har plass til Vikingarna. Likevel forholder ikke Magenta seg i særlig grad til denne tradisjonelle aksene mellom høy og lav, slik Ibenholt gjør med stor selvtillit når han setter Jim White inn i en "høy" litterær tradisjon. Dette får meg til å tro at Magenta og pragmatikerne befinner seg fjernere fra det tradisjonelle hierarkiet mellom høykultur og lavkultur enn de høyt orienterte populærkulturelle journalistene.

Det som også er interessant med pragmatikerne er at de kommer til orde i den grad de gjør. Utrykkene de skriver om – Idol, Vikingarna eller operasviskeplater – representerer det som i den høye, Adorno-inspirerte diskursen om bra og dårlig kultur avvises som latterlig, dårlig eller bare *ikke kultur*. Denne "ikke-kulturen" er "the ugly", og slik utstøtt fra det gode selskap dikotomien "the Good and the Bad" utgjør (Sergio Leone 1966; jfr. oppgavens tittel). Mange av de uttrykkene de befatter seg med har sin plass i det Ytreberg (2004:12) kaller "ikke-legitimerbare kulturelle kretsløp". Det er derfor interessant at disse får så vidt mye plass i en av landets viktigste regionaviser.

Det middelkulturelle er på sin side nærværende i spaltene i Bergens Tidende, gjennom reportasjer fra for eksempel barnekorkonsert, korpsfestivaler og amatørteaterforestillinger. Denne kulturproduksjonen blir imidlertid anmeldt sjeldnere enn mye annet, selv om for eksempel en sjanger som folkemusikk anmeldes. Den er altså ikke i like stor grad del av *den distingverende diskursen mellom høy og lav*.

Det kan derfor argumenteres for at det middelkulturelle skjer *på siden* av den tradisjonelle aksene mellom det høye og det lave, som jo konstrueres nettopp i denne diskursen. Ytreberg mener middelkulturen er det øvre, legitimerbare sjiktet i populærkulturen (ibid:13). Jeg har i likhet med ham forsøkt å sannsynliggjøre at middelkulturen i Norge er nært knyttet til et kulturelt "norskhetsideal", men jeg er mer usikker på om middelkulturen så lett lar seg plassere langs høy/lav-aksen.

Er middelkulturen preget av et grunnleggende "norsk" symbolunivers, er det viktig å underbygge at *vi er alle like*. Vil man være *lik* er man ikke på jakt etter sin motsetning. Dersom det er slik at middelkulturen ikke er del av diskursen der det høye og det lave er hverandres symbolske motparter, forklarer dette at middelkulturen ikke er så tydelig. Opererer man ut fra et likhetsideal, kan det bli viktig å nettopp ikke forholde seg til de symbolske formene høy og lav. Man kan forstå det som at underkommuniseringen av sosial ulikhet gjør det nødvendig å også underkommunisere det kulturelle hierarkiet.

Det postmoderne kommer til uttrykk forskjellige steder. Det kan argumenteres for at de lave uttrykkene som postmodernistene Blå og Brun omfavner er sublimert opp til å bli høye, fordi de er innlemmet blant de høye uttrykkene de forsvarer. For eksempel rettferdiggjør Blå ofte sin fascinasjon for sirkus på en humoristisk måte. Dette virker – Gul bekrefter at han har begynt "å ta sirkus på alvor" takket være Blå. Det lave blir høyt fordi det har høye talsmenn. Man kan også forstå de høye populærkulturelles "tilnærmelser" til en høy tradisjon som en postmoderne bevegelse.

Jeg mener å ha identifisert tre hovedsfærer hvor distingveringen utøves: Det finnes en populistisk-pragmatisk distinksjonsakse; en "høyt" orientert populærkulturell distingveringsakse; og en "høy" kulturtilnærming med rot i et modernistisk erkjennelsesideal. Jeg har kalt dem *pragmatikerne*, *de høye populærkulturelle*, og *de høye*. I tillegg kommer det "middelkulturelle", en kulturell sfære hvor distinksjonene ikke er så mange som i de andre sfærene.

Distinksjonens makt

Distinksjoner bruker ofte eksempler, altså viser til noe annet som eksisterer i verden: Det går an å konstruere distinksjonen "hun er litt sånn Oslo Vest". Det er eksempler som "Oslo Vest" jeg med Peirce har kalt sin-tegn. Sin-tegn skaper språklige sammenhenger mellom to felt – mellom eksemplet og det objektet det eksemplifiserer. Tegnet og objektet kan *ligne på hverandre* (sin-tegnet er ikonisk), eller *ha kvaliteter til felles* (sin-tegnet er indeksikalt) (Peirce 1994:100).

Her er jeg interessert i det som kan kalles "eksemplets makt". Jeg vil argumentere for at det ligger stor makt i hvordan eksempler eller sin-tegn kobles med objekter. Makten ligger i at den distingverende aktøren har beslutningsmyndighet til å koble sammen for eksempel objektet "blond dame" og tegnet "Barbie"; objektet "tenåring" og tegnet "troll". Tegnenes bindinger til verden stilles sjelden spørsmål ved. Sin-tegnet sier at blonde damer *minner om* Barbie-dukker, ikke at de er Barbie-dukker. At eksemplet ofte forholder seg billedlig eller metaforisk til objektet gjør det også vanskeligere å gripe an hva slags makt som ligger i distinksjonen.

Det kan være en stor *vaghet*¹² i bindingen mellom distinksjonenes eksempler og verden. "Selv min kone kom i går og ville se på TV2," sa en av mine informanter en dag i februar 2004. Da fungerer "TV2" som et sin-tegn. Distinksjonen i utsagnet ligger i den premissen at kona hans normalt hever seg over å se på TV2. Det er en *underforstått* premiss. Bruken av sin-tegnet "TV2" gjør at han får distingveringen "dårlig" på kjøpet, uten å si det. Han lager en sammenheng mellom tegnet "TV2" og tolkningen "dårlig". Denne sammenhengen var ikke etablert før han sa det.

¹² Man trenger ikke være klar over rekkevidden av egne sin-tegn. Jeg bruker meg selv som eksempel for å ikke skape kontrovers: Jeg har fått påpekt at jeg har et anstrengt forhold til mennesker som går på salsakurs, og kan ganske riktig bruke adjektivet "salsadansende" nedsettende. Men *hva betyr det?* Sannsynligvis er det en *vag* måte å formidle en fordom mot mennesker som jeg mener har et for enkelt forhold til "det eksotiske". Imidlertid er *selv ikke jeg helt sikker*. Det er det tiltrekkende med å bruke sin-tegn i distingveringer.

Andre distingveringer er mer direkte. Ved en annen anledning sa Grå at en bookingansvarlig på en bergensk konsertscene "aldri hadde hørt om Alice in Chains" (kapittel 2). Her brukes igjen et sin-tegn, "Alice in Chains", et band som de som var unge på 1990-tallet gjerne hadde hørt om. Der "dårlig" underforstås i det forrige eksemplet, er "å aldri ha hørt om" oppe i dagen, og står synonymisk til "å ikke vite noe vesentlig".

Noen slike indeksikale distinksjonskoblinger blir godtatt som "naturlige". For eksempel kan tegnene "kaffebar" eller "caffè latte" i Norge sies å ha fått en generalisert binding til et overflatisk, urbant, ungt, trendy segment av befolkningen. Anmelderen Akvamarin spiller på disse etablerte sammenhengene mellom objektet "overflatiske mennesker" og sin-tegnet "kaffebar" når han snakker om "kaffebar-bakgrunnsmusikk" i anmeldelsen av Jolie Hollands plate.

Distinksjonenes sin-tegn er metaforiske. De sier ikke $a=b$, de sier *det minner meg om ...* Det distingverende subjektet må være til stedet i alle de arbitrære møtene mellom tegn som "kaffebar-bakgrunnsmusikk" og interpretanter som "teite, trendy overflatemennesker", og dermed er det kvalitetsdommens og distinksjonens vesen at *ens egen tilstedeværelse er det viktigste*. Det kan argumenteres for den *vagheten* som blir mulige gjennom disse tropene er en måte å kreve sin subjektivitet på, å sette seg selv i sentrum. Det viktige er at *jeg* kan komme med assosiasjonen "Barbie" når jeg ser en blondine. Ziehe og Stubenrauch argumenterer at vi har et behov for dette, fordi den målrasjonelle verden presenterer individet med et "subjektivitetsunderskudd" (1982:33).

Kan man virkelig si at mange som liker italiensk kaffe har lyst til å høre på lett musikk? Er det *sant* at slik kaffe har med middelklassebakgrunn og overflate å gjøre¹³? Hvorfor er det akkurat Alice in Chains som blir det avgjørende for at den bookingansvarlige ikke har peiling på rockehistorien? Tenk om vedkommende hadde voldsom oversikt over resten av 90-

¹³ Kanskje er det ikke dette som er ment. Det er ikke godt å vite, for som sagt er distinksjonens vaghet stor, og vagheten er hensiktsmessig. Jeg håper likevel å ha sannsynliggjort at dette er en mulig tolkning.

tallsrocken? *Er* TV2 så dårlig at det at det er dårlig kan underforstås? Denne språklige formen kan danne en strukturell maktform som sparker både oppover og nedover.

Baudrillard mener tegnets politiske økonomi består i at tegnet blir sterkere enn det objektet det representerer, og at det slik "undertrykker" sitt objekt (Baudrillard 1981:17;143-153).

Dersom Baudrillard har rett, kan tegnene blir sterkere enn den objektive verden.

Karakteristikken "Barbie" kan bli mer tilstedeværende eller tydeligere i verden enn blonde kvinners selvopplevelse.

Det er ingen *naturlig* binding mellom tegnet "Barbie" og selve den blonde kvinnen. Tegnet er arbitrært i Saussures forstand (Saussure 1983). Hvordan sin-tegnet og dets interpretant – eksemplet og tolkningen – blir bundet sammen, er likevel ikke så tilfeldig. Mange vil være enige i at "Barbie" er et tegn som latterliggjør blonde kvinner. De arbitrære tegnene knyttes til verden om og om igjen på samme sted. Da slutter bindingene å være tilfeldige. De virkemidlene distinksjonen bruker for å koble sammen to felt vil i siste omgang bli byggesteiner i den sosiale strukturen. "The whole social structure is present in each interaction (and thereby in the discourse uttered)," skriver Bourdieu (1991:67). De danner en språklig maktstruktur, og blir uunngåelige for de menneskene som beveger seg i denne strukturen. Makten ligger i hvilke eksempler som stilles ved siden av hvilke eksisterende objekter, og denne er ikke *etterprøvbar*. Deri ligger dens sjarm, og dens makt.

Journalistene kan velge et hvilket som helst tegn og *bestemme* at for eksempel tegnet "kaffebar-bakgrunnsmusikk" eller "noen som ikke visste om Alice in Chains" kan representere uvitenhet om musikk. Behovet for å selv være bindeleddet mellom verdens ting og ladede tegn er en form for maktutøvelse på mikroplan som kan gi stor tilfredsstillelse for individet. Det vet alle som har gitt en treffende karakteristikk av noe de ikke liker. Jeg vil hevde at distinksjonens makt til å velge eksempler ikke er noe som er begrenset til å gjelde journalister, men også opptrer i andre sosiale systemer. Jeg har forsøkt å sannsynliggjøre

at makten i tegnets tilfældighed kan være betydelig, selv om den utøves på et språklig mikroplan.

4

JOURNALISTPRAKSISENS TROPER

Hvordan samtalene bare fløt av gårde og hvordan plutselig stillhet ble tolket som sanksjon er to av kommunikasjonsformene som har kommet fram i kapittel 2. Jeg vil se nærmere på disse og flere slike former i dette og neste kapittel.

Jeg har forsøkt å dele inn i en del om de samhandlingsformene og språkhandlingstropene som jeg mener er knyttet til journalistisk praksis (dette kapitlet), og troper som mer generelt kan knyttes til kunnskapsbedrifter som sosiale systemer (kapittel 5).

Pragmatisk legitimering

Blå spør Brun om det er greit for ham å bruke en frilansersak om stuntdamen til Uma Thurman. Brun spør om han heller vil ha den saken enn en om Uma selv. "Hun snakker jo bare om skilsmisse og utro ektemenn og sånn," svarer Blå og ler. "... alt sånn så folk vil lese om," sier Oransje, og ler ikke.

I Bergens Tidende snakket journalistene ofte om "det folk vil ha", eller som her om "alt folk vil lese om". Det ble gjentatt så pass ofte i forskjellige formuleringer at jeg begynte å tenke på denne pragmatiske holdningen til hva de drev med som et forklarende symbol. Slike symboler " ... sorterer ut udifferensierte følelser og ideer, og gjør dem forståelige for en selv, mulige å kommunisere til andre, og mulige å omsette i ordnede handlinger" (Orter 1973:1340, min oversettelse). Jeg mener "det folk vil ha" kan forstås som journalistens forsøk på å ordne sin egen erfaring, og at det er symbolsk fordi det finnes en *lovmessighet* i hva som menes med "det folk vil ha" (Peirce 1994:100).

"Pragmatisk" betyr at noe er riktig å *gjøre*. Pragmatisme går ifølge Peirce ut på at mening finnes i en handlings *effekt* (Peirce 1994:22). Utsagnet tar altså ingen omvei til et metaplan. Det er legitimert her og nå, uten omveier til høye prinsipper om "det som er bra", et utsagn som forholder seg til den kulturelle høy/lav-aksen. "Det folk vil ha" er et utsagn som legitimerer den journalistiske praksisen utenfor journalisten og hans kunstsyn og idealer.

Argumentet "det folk vil ha" er populistisk argument, og slike knyttes ofte til markedsorientert tankegang og lavt kultursyn. Det kan synes som om det for pragmatikerne er mer naturlig å legitimere sin praksis med hva *leseren* vil ha, enn det er for de høyt orienterte journalistene. Utøvelsen av et høyt kultursyn er gjerne avhengig av å legitimere seg lenger unna praksis. Et tenkt "høyt" legitimeringsutsagn som "det folk *bør* ha" er lengre fra leserens ønsker – men nærmere egen kulturfetisjisme.

"Leserne vil selvfølgelig hoppe på alt de kan få av den typen stoff, men vi må holde igjen," sier Blå om Idol på et mellomledermøte. Dette er et tilfelle hvor "det folk vil ha" må vike for "det folk *bør få*": Legitimeringsmåtene "det folk *bør få*" og "det folk vil ha" brukes begge i Bergens Tidende, men står i opposisjon til hverandre.

Den pragmatiske legitimeringen av praksis som uttrykkes gjennom tropen "det folk vil ha" er tilsynelatende et legitimeringsutsagn som minner om de store soppene i Elsa Beskows *Smånissene* (1978). Smånissene har på seg hatter som ser ut som sopper, slik at de bare kan dukke ned i mosen for å skjule seg. I Bergens Tidende er "det folk vil ha" for enkelte en slik beskowsk sopphatt. "Det folk vil ha" kunne være en hatt å skjule seg i når journalistene befant seg for langt unna prinsippene sine. Når de ble tvunget til å skrive om det de selv ikke syntes var verdig kultur, "det *jeg* vil ha", kunne legitimere det de ble satt til å jobbe med slik. Da vektlegger de gjerne sin "profesjonalitet" (se kapittel 5). Blå sier det slik:

"Personlig synes jeg ikke det er fryktelig morsomt å skrive om Idol. Men da har jeg to valg: Å si opp jobben min, eller forholde meg til retningslinjene jeg får fra mine overordnede. Det er egentlig ikke noe problem for meg å dekke Idol. Jeg mener det er arrogant å ikke tilnærme oss stoff som så mange lesere følger."

Det er ikke *gøy*, og ikke det han selv har lyst til å gjøre – men å ikke gi folk "det de vil ha" ville være overlegent. Han omgjør altså sin egen ulyst til et moralsk spørsmål om arroganse. Dessuten får han ikke *lov* til å la være å be journalistene skrive om Idol. Den pragmatiske legitimeringen av praksis er en dyd av nødvendighet i møtet med ledelsens maktbruk.

Imidlertid var "det folk vil ha" *ikke* en magisk sopp for flere av mine mer populistisk orienterte informanter. Oftest ble "det folk vil ha" brukt som en omskrevet forfektelse av et kultursyn. I alle fall to av journalistene legitimerer det de holder på med gjennom argumenter som "det folk vil ha". Dette til tross for at de åpenbart er glade i både fotball, revy og TV-programmer selv, og i andre sammenhenger snakker og skriver ut dette "folkelige" kultursynet. Da handler ikke den pragmatiske legitimeringen av egen gjerning om "det folk vil ha", men om "det *jeg* vil ha". De legitimerte altså sin egen journalistiske praksis utenfor dem selv, selv om de kunne legitimert det med sitt eget kultursyn. Skal man videreføre det språklige bildet fra Elsa Beskow, kan man si at de *var* de sopper, mens de lot som om soppeformen bare var en hatt de "måtte" ha på seg.

Både å bruke uttrykket "det folk vil ha" og å kalle seg "pragmatiker" kan bety forskjellige ting for de forskjellige aktørene. Det er semantisk instabilt (Herzfeld 1992:27). For de som sier de er pragmatiske når de egentlig forfekter et kultursyn ut fra egne prinsipper, og skriver om det de selv liker, blir "pragmatikk" og "det folk vil ha" doble semiotiske skjulesteder. Som før nevnt kan slik instabilitet være hensiktsmessig. For den populært orienterte kulturjournalisten kan slike retoriske skjulesteder forhindre at han blir en skyteskive for de høykulturelles vrede på grunn av det kultursynet han har – han er jo bare "pragmatisk". For de høyt orienterte kan de henvise til den tvangen de rent reelt er underlagt gjennom ledelsens markedsorientering – de er *nødt* til å skrive om det folk vil ha. Det er de ofte, selv om de ofte overlater å skrive om det lave til pragmatikerne.

Distansen til desken

"Distansen til desken" er noe kulturjournalistene stadig vender tilbake til. Distansen til desken blir stadig og nesten kjærlig understreket av kulturjournalistene, og denne avstanden er en grunnleggende binær opposisjon i deres konstruksjon av "oss" versus "dem". Det kan synes som denne grensen er det Ortnet kaller et summerende symbol. Gjentakelsene gjør det åpenbart at dette er et av de magiske punktene i diskursen

(Sørhaug 1996b:58), og distansen til desken "representerer på en følelsesmessig sterk og enhetlig måte hva systemet betyr for dem" (Ortner 1973:1339, min oversettelse).

Det kultursynet desken forvalter er uforenlig med kulturjournalistenes felles, høye kultursyn. Får desken gjennomgående bestemme hva som skal stå på kultursidene, betyr det døden for det høye kultursynet. I dette avsnittet vil jeg argumentere for at den grensen de konstruerer gjennom elegiene over hvor vanskelig det er å nå fram til desken minner om en konstruksjon av den endelige grensen. Desken er i sin ytterste symbolske konsekvens demonisk.

Det finnes flere diskursive arenaer innad i kulturredaksjonen, som vi så i kapittel 3: *De høye* står på mange måter fjernt fra både *de høye populærkulturelle* og *de pragmatiske*. Når kulturavdelingen måler opp distansen til desken og slik forhandler sin posisjon i avisa, vinner den høye diskursive formasjonen (Foucault 2002:41). Samlet sett blir hele kulturredaksjonen diskursivt høy mot resten av avisas "lave" og markedsrettede tilnærminger til kultur. I de verbale grensemarkeringene mot desken underordnes det at de høye populærkulturelle og pragmatikerne innad i reaksjonen ellers til tider betraktes som en trussel mot de høyes idealer.

På morgenmøtet snakker journalistene en dag om at de "legger inn for mye til desken". Da må desken prioritere hva av kulturstoffet som skal med. På kulturavdelingen er det enighet om at dette fører til dårlige kultursider med prioriteringer de ikke er enige i. Denne dagen er det for eksempel et enormt bilde av revygruppen "Kvinner på randen", et "lavt" valg som de fleste i kulturredaksjonen tar avstand fra (selv om Beige forsvarer desken.)

"Det er det populære som vinner," sier Grønn. "Det er et problem at det er så lav kulturkompetanse på desken," stemmer Blå i. "Det var nydelig da vi hadde egne kulturredigerere," sier Oransje.

"Men det skal da mye til for at deres prioriteringer blir overprøvd, hvis dere er realistiske?" sier Burgunder. "Ja, selv om det er mye stoff er det jo prioritert fra vår side," sier Grønn. "Så lager de et stort bilde, samtidig som

mange saker står over¹⁴,” mener Oransje. ”Det er ofte slik det gjøres fra deskens side,” kommer det fra Grønn.

*”Be de gutta på desken ringe dere hvis de er i tvil,” sier Burgunder.
”Problemet er vel at de ikke er i tvil,” sier Grønn.*

En annen dag:

Blå: Det er et problem at det er lite interesse for og kunnskap om kultur blant redigererne.

Oransje: Cerise er jo direkte kulturfjendtlig. Smaragd lytter, men han har ikke peiling.

Grønn: Det underlige er at vi har en redaksjonsledelse som kan leve med dette: Det er vel de vi må snakke med, da.

Oransje: Vi burde ha et seminar om dette.

Blå: Det hjelper jo ... [tvil i stemmen, underforstått ”ikke”]

Grønn: Vi burde ha et møte om dette, med dette som eneste tema.

Oransje: Vi burde ha faste kulturredigerere.

Blå: Det har vi jo! Problemet er hvem de er.

Distansen til desken er også et område kulturjournalisten kan fylle med det Sørhaug kaller heroisk etikk:

Heltens oppgave eller skjebne består i å bekrefte seg selv og den sosiale ordenen – dette er to sider av samme ”sak” – gjennom personlig handling og dåd. Han trenger en krig eller en annen form for unntakssituasjon for å oppnå bekeftelsen, og slike bekeftelser bærer i seg irrasjonelle utfordringer” (Sørhaug 2004:65).

Denne heroiske etikken består, selv når helten taper: ”Jeg tror ikke jeg har noen ting som kan stille opp mot en død mann på Zachen ...,” sier Blå melankolsk, en dag de andre tilstedeværende på mellomledermøtet blir ukonsentrerte mens han snakker. Det har kommet inn melding om et likfunn på Zachariasbryggen i sentrum av Bergen.

Følelsen av distanse bærer med seg en truende følelse for enkeltindividet:

Problematiseringene av hvordan meldinger kommer fram i avisas ”store, tungrodde” organisasjon (Blå) sier noe om at de svært reelle konfliktene som finnes er romliggjort, og

¹⁴ Når en sak ”står over” blir den ikke trykket før neste dag eller senere.

konseptualisert som avstand. Hvordan de formidler organisasjonens ugjennomtrengelighet er følelsesmessig øredøvende på flere møter jeg deltar på. Blant annet et evalueringsmøte om søndagsutgaven i tabloidformat kommer til å handle mest om skrivefeil og hvor vanskelig det er å få gitt tilbakemeldinger avdelingene imellom. Bare å være til stede gir en følelse av å ro i graut.

Avisledelsens markedsretting får overstyre kulturjournalistenes krav til hva som er viktig og god kultur. Dette skjer særlig når kulturjournalistene ikke overkommer sin egen magiske distanse¹⁵ til desken og får vært med på å styre deskens beslutninger. Da er det det kjente og det som desken mener har nyhetsverdi som blir slått opp: For eksempel et stort bilde av den lokale revygruppa "Kvinner på randen". Derfor er det en *objektiv* distanse mellom kulturjournalistenes holdning på den ene siden og holdningen til de andre journalistene og ledelsen på den andre. Likevel er grensen også magisk. Dette kommer til uttrykk i scenen der Gul forsøker å plassere "det lave" hos desken, mens Grønn henter det inn i "Oss". Om saken "Ole Blues i seiersrus" (BT 30.04.05), er en sammenlikning av den offentlige støtten som gis til henholdsvis Ole Blues og Festspillene, foregår denne utvekslingen:

"Det var vel ikke slik saken var ment, det var desken som begynte å tulle med overskriften," sier Gul. "Det er som å sammenlikne epler og bananer å sammenlikne Festspillene og Ole Blues. Det er ikke sammenliknbart," sier Grønn. "Oransje har jo balansert dette bildet i artikkelen," sier Blå. "Nei, det har han ikke," sier Grønn. "Det er veldig oppkonstruert," sier Rubin. "Det er feil å si at vi "gikk i den fellen" – det er den fellen vi ønsket å gå i," sier Grønn.

Her blir det tydelig at skylden for det lave ikke så enkelt lar seg plassere hos desken. Grønn plasserer i stedet det lave inne i "Oss" når han sier "det er den fellen vi ønsket å gå i". Dette blir et sjamanistisk utsagn, altså et som "ser gjennom" deres egen magiske struktur og avkler opposisjonen mellom kulturavdelingen og desken. Grønn står for denne avkledingen,

¹⁵ Jeg går ut ifra at det på desken finnes en tilsvarende kategori som kan kalles "distansen til kultur", men dette har jeg ikke hatt mulighet til å bekrefte.

til tross for at han ofte er en samvittighetsfull grensevakt og bidrar til å patruljere mellom oss og dem.

Siden grensen oss-desken er så viktig, er det naturlig å anta at det fremmede desken representerer for kulturjournalistene er noe farlig – kanskje også demonisk. Om demoner skriver Kapferer:

”The demonic is the fatal twist of culture, the inversion and negation of its order. Demons are the embodiments of the manifold dimensions of life’s suffering and are the ultimate contradiction of life: death. They symbolize the destructive possibilities of a cultural and social order” (Kapferer 1991:320).

Desken er det farlige antonymet til ”Oss”. Bauman kaller det at vi skaper slike antonymer for konstruksjonen av ”the conceptual Jew” (Bauman 1989; sitert i Berkaak og Ruud 1992:258.)

Dersom desken for kulturjournalistene er en så viktig grense som jeg går ut fra, kan man kanskje gå så langt som å si at grensen også representerer et ’memento mori’ – en påminnelse om døden. På spørsmål om han tror at hans høykulturelle posisjon kommer til å eksistere om 30 år, svarer Grønn på sin sedvanlige, lakoniske måte: ”Ja, det er vel ikke på frammarsj, akkurat. Men det tar nok mer enn 30 år”. Kulturjournalistene høykulturelle prosjekt – og i møtet med desken er de alle høykulturelle – er avmektig og på vikende front i den emiske forståelsen.

I de høye kulturjournalistenes kosmologi eller *sansefellesskap* (Sørhaug 2004:53) er de helt autonome fra resten av avisa. Deres verden har få forbindelseslinjer til etosen hos avishuset som helhet. Samtidig er de strukturelt sett underlagt ledelsen og eierskapets beslutninger og forvaltninger av avisas økonomiske kapital. Denne ambivalensen mellom å være overlegen i egenforståelsen og underlagt makt utenfra, danner den grunnleggende dynamikken i deres venting på at døden skal ta igjen deres høye kultursyn. Denne pessimismen har trekk som minner tusenårsbevegelser; sosiale eller religiøse bevegelser

som er "karakterisert av kunngjøringen av at en tidsalder eller livsform skal ta slutt, og en annen skal komme" (Barfield 1997:324, min oversettelse).

Gammel

Jeg tror ikke det er noe poeng med dialog når det gjelder Idol. De er ikke interesserte i hva vi tenker når det handler om ungdom, og ungdom er jo mantraet i denne avisen. (Grønn)

"Harry" er et spesifikt norsk uttrykk for smaklig lavmål. Det kan forstås som en kulturell kode for det laveste av det lave, og har en klar klassesdimensjon: "Harry" er et tegn som ofte knyttes til arbeiderklassens smak; barter og "grilldresser", campingvogner og danseband. Man kan kanskje si at det er en syntese av engelske "bad taste" og "white trash". Jeg vil påstå den har vært svært tilstedeværende blant norske distinksjonstroper i alle fall ti år, i de legitimerbare kulturelle kretsløpene (Ytreberg 2004) som må sies å være preget av middelklassens smak. Fordi harry forekommer meg å være en slags "ur-distinksjon" i Norge, var jeg interessert i å se på dets retninger i Bergens Tidende.

I løpet av feltarbeidsperioden hørte jeg aldri den kulturelle kategoriseringen "harry" på kulturavdelingen. Snarere er det slik at "harry" er en merkelapp som festes til "mine" journalister utenfra. En som jobbet et annet sted i avisa kalte dem "bart- og vestavdelingen", et metonymisk harrystempel (se kapittel 3). En annen stempler på liknende vis avisa som helhet som "helt danseband". Innad er "harry" totalt fraværende i diskursen.

Jeg bet meg merke i at noe de gjorde var å markere resignasjon over å være "gamle". Jeg skal forsøke å vise de forskjellige maktdimensjonene i tegnet "gammel", og så stille spørsmålet om det kan finnes en sammenheng mellom tropen "gammel" og distinksjonen "harry".

Først noen ord om min egen posisjon. Innad i kulturavdelingen konseptualiseres det som et problem at de har lite kunnskap om ungdomsstoff. Redaksjonens høye gjennomsnittsalder oppfattes som et problem. Mine 25 år betyr at jeg er yngre enn alle de andre, og det

plasserer meg i en litt uventet maktposisjon. Dette kommer fram for eksempel når Grønn spør om ikke vi burde gjøre noe på [det islandske bandet] Sigur Rós, som kommer til festspillene? Han sier det "er et kompetanseproblem i denne gammelmodige redaksjonen" når det kommer til popmusikk. Grå er nemlig ikke der. De tuller med at jeg kan skrive noe om bandet. I kraft av min alder har jeg altså et mindre "kompetanseproblem" enn de har på visse områder. Det må også bemerkes at jeg underveis i feltarbeidet selv til tider ergrer meg over redaksjonens gammelmodighet. Det hadde sammenheng med at jeg var interessert i hvordan postmodernismen hadde destabilisert skillet mellom høykultur og lavkultur. Ute av teorien og inne i verden fant jeg en sterk gruppe modernister som snarere enn å "lete høyt og lavt" var opptatt av å sementere kategorien høykultur i opposisjon til alt det lave. Før jeg fikk justert meg og sett deres og empiriens sjarm, oppsto oppgittheten over det "gamle" – men også heldigvis en oppmerksomhet på tropen "gammel".

"Gammel" er et flytende uttrykk: Blå kan være morsom på bekostning av seg selv når han på spørsmål om han skal på konsert med Frank Zappas gamle band, Mothers of Invention, sier: "Nei, jeg pleier å legge meg på den tiden, jeg!" I den andre enden av uttrykkets flyt kan det se ut som en distingvering, som når Oransje sier at [det vestlandske, populære viseorkesteret] Stavangerensemblen "burde vi ta på alvor". Blå rister på hodet og sier "de har gått ut på dato".

"Gammel" er ofte en dominert posisjon: "Man må få lov til å bli gammel," sier Gul, og underforstår at det får man ikke alltid lov til. En annen situasjon illustrerer en mer trassig holdning:

Oransje: Jeg kan heldigvis ikke dekke Idol 14. mai. Gul, jeg tenkte du kunne ta det?

Gul: Ja, jeg setter pris på yrkestilpasning for eldre arbeidstakere! [bitende ironisk]

Lilla: Ja, dess eldre du er dess mer ungdomsstoff skal du holde på med.

Dette eksempelet viser også at kravet om "ungdomsstoff" er en strukturell dominans som truer alle som ikke er definert som unge.

Samtidig kan "gammel" være en maktposisjon, når "de the elders" benytter seg av nostalgis patos og bygger en fortid omhyllt av et rosa skjær. Dette skjer når Grå skal til Sverige og dekke en musikkmonstring, og er usikker på om han får sent en sak hjem torsdag når han kommer fram klokka 18 om kvelden. De andre begynner å snakke om teknologien i gamle dager, og det fremgår at ting var langt vanskeligere før, da de ikke kunne sende bilder, og tegnet ut avissidene for hånd. Grå får spøkende beskjed om at han ikke vet hva han snakker om, og at det ikke burde være noe problem å sende en sak den kvelden han kommer.

Jeg mener Blås utsagn om at Stavangerensemblen har "gått ut på dato" – altså er for gamle – *kan* forstås som en distingvering som kunne vært foretatt langs høy/lav-aksen. Dette peker i retning av at "gammel" kan fungere som en distingvering man benytter seg av når man ikke kan eller vil bruke en distingvering langs høy/lav-aksen. En tilsvarende bruk av "harry" ville vært en slik høy/lav-distingvering.

"Harry" er et tegn som plasserer noen langt ned i et sosialt hierarki. Som tegn betraktet er det dermed langt mindre attraktivt enn gammel når det gjelder å bruke det på seg selv eller i nærheten av seg selv – kanskje Blå vet Oransje liker Stavangerensemblen når han sier de har "gått ut på dato". "Gammel" tillater i stedet journalistene å formidle en strukturell posisjon i en avis hvor ungdom, ifølge Grønn, er et mantra. "Gammel" er et tegn som ikke bare er ikke bare flytende, det forvandler seg fra avmaktsmarkering, til maktutøvelse til distingvering.

I kampen mot følelsen av at kultursynet de høye representerer "ikke akkurat er på frammarsj" er "gammel" en posisjon de også kan vri til noe morsomt eller *gøy*, slik Blå gjør når han sier han "legger seg på den tiden" Frank Zappas gamle band spiller.

Dets semantiske instabilitet (Hertzfeld 1992:27) gjør at det samme ordet kan representere både en dominant og en dominert posisjon.

Journalistikkens jakt- og verpemetaforer

Flere av de journalistiske tropene fører tanken til både mannlige jaktmetaforer og mer kvinnelige verpemetaforer. Slike har for eksempel blitt beskrevet av Runar Døving (2003) fra hans feltarbeid i Østfold i Norge.

Kanskje er det en verpemetafor når en mellomleder sier om budsjettet for bybane i Bergen: "Det er vanskelig å få den der ut, asså, men vi ligger på det". Det er mer nærliggende å tenke i retning av jaktmetaforer, å få byttet i siktet og felle det, når Oransje vil være "på" Kurt [vinner av sangkonkurransen Idol 2003], og Blå betoner viktigheten av å være "frampå, ikke bakpå". Også han snakker om saker som "må ut". Mellomlederen som snakker om bybanen sier ved en annen anledning at en sak "må ut, for den ligger og blør". Dette kan forstås som en metaforblanding: De har skutt saken, med andre ord, informasjonen er innhentet – men byttet blør så mye at de må skynde seg å "verpe" den ut i spaltene.

Metaforenes semantiske instabilitet (Hertzfeld 1992:27) er også her hensiktsmessig. Skal dette noe "ut" fra journalisten som produsent, eller er det virkeligheten de forholder seg til som "sitter fast" og ikke vil gi fra seg godbitene? At noe virkelig skal "ut" uten at det *kommer* ut er en nøytral betegnelse som ikke fordeler skyld. Den forteller ikke om det er noen som ikke drar hardt nok – eller om det rett og slett er Ole Brumm som er for tykk.

Realitetshierarkiet

Selv om skriftmediet i seg selv åpner for en tid-rom-distansering, er det grunnleggende for mediene å få nyheten fort ut, sier Anders Johansen (2001:365). Dess kortere tid det er siden noe skjedde, dess sannere er det. "Folk fra andre deler av riket tilhører en annen tidsalder, eller et annet virkelighetsnivå", skriver Johansen (ibid:366). Med andre ord

forplikter journalistene å få nyhetene fort ut hvis de ikke skal ta fra folk "fra andre deler av riket" – det vil si alle leserne deres – deres andel i virkeligheten.

Verpe- og jaktmetaforene kan forstås i sammenheng med dette behovet for å motvirke tid-rom-distanseringen så mye som mulig. Verpemetaforene er det språklige uttrykket for avisas uthaling av en gjenstridig virkelighet. Når skipet Rocknes kantrer i Vattlestraumen rett utenfor Bergen, følger det lange og inngående diskusjoner om nyhetsdekningen på mellomledermøtene. Etter en lang omgang med dette er Blå litt på defensiven når det gjelder hva kultur gjør: "Vi kjører *gladkultur*, vi! Kurt¹⁶-lansering i Nederland!" "Jeg er en sterk forsvarer av at denne ulykken skal brettes ut, altså, men vi *må* ha andre nyheter," fortsetter han.

For kultur er det viktigere å være "på" virkeligheten enn man kunne tro ut fra forestillingen om at kulturnyheter er "myke" nyheter som ikke blir uferske så fort. Mine data tilsier likevel at det er viktig for kultur å være raske, nettopp for å ikke komme "bakpå" i forhold til andre nyheter. Det er viktig for kulturavdelingen å ikke melde seg ut av konkurransen om realitet. Dette "realitetshierarkiet" er noe kulturjournalistene godtar formelt, fordi de vil "selge inn" sine saker til resten av avisa. Samtidig markerer de motstand mot at det er slik verden er rangert, at kultur er mindre "virkelig" enn nyheter. Som Grønn sier: "Hadde det vært opp til meg hadde vi hatt kultur på alle sider". Samtidig er de selv på innsiden av det samme hierarkiet. Den tidligere nyhetsjournalisten Oransje kommenterer viktigheten av å drive med kulturnyheter slik: "Det er klart, jeg er jo vant til å vasse i lik. Da er det kanskje ikke like viktig med en kunstutstilling, men *jeg klarer likevel å synes det er viktig.*" Døde mennesker er i journalistikkens kosmologi "virkeligere" enn kultur, men Oransje motvirker dette med å oppjustere kulturen i sin egen opplevelse av den. Svart er inne på noe liknende når han sier at "på kultur, der dør det jo ikke folk".

¹⁶ Kurt Nilsen, bergenseren som vant den norske, tv-sendte sangkonkurransen Idol i 2003, og senere den internasjonale konkurransen World Idol.

Da jeg var med på reportasjetur til Odda hvor BT skulle dekke oppsetningen av Frode Gryttens *Bikubesong* (se kapittel 8), var journalistene på forhånd opptatte av at de ikke skulle lage en "konstruert" sak. Da de skulle intervju skuespillerne i oppsetningen ville de likevel at skuespillerne skulle *gjøre* noe, ta del i en eller annen aktivitet, for at oppslaget ikke skulle bli for statisk – eller for "uvirkelig". De ble derfor fornøyde da det viste seg at skuespillerne uansett hadde tenkt seg på fjelltur, og at vi kunne kjøre dem dit de skulle og ta bilder i fjellsiden.

Behovet for "realitet" minte meg om Vike (1999:131), som skriver om "realisme", av lokalpolitikere i Skien brukt som et ord med flere forskjellige kjernebetydninger. Det synes som om "realiteten" i at skuespillerne går på tur for egen maskin veier tyngre enn når skuespillere går på tur fordi journalistene har bedt dem om det, selv om handlingen tilsynelatende er den samme. Slik det er forskjellige semiotiske former for "realisme" hos Vike, er det altså forskjellige nivåer av "realitet" for kulturjournalistene.

Så snart skuespillerne satte hendelsen i gang selv ble den sannere. Altså er aktørenes "agency", det å instigere en hendelse, noe som styrker graden av virkelighet. Et slikt behov for å styrke "realiteten" i såkalt myk kulturjournalistikk *kan* sees som kulturjournalistikkens ønske om å justere seg opp i medienes realitetshierarki.

5

HIERARKIETS TROPER

Maktens emosjonalitet

Profesjonalitet + rock n' roll = gøy

Gøy ble i Bergens Tidende brukt som et argument som ofte virket lett, men som jeg etter hvert forsto var ladet med kraft. *Gøy* har tilsynelatende som interpretant "noe som produserer eller består av glede". Etter hvert forsto kom jeg til å forstå det som om *gøy* ble brukt der det var en emosjonell intensitet til stede, som indikerte maktbruk i den språklige relasjonen (Bourdieu 1991).

Kulturjournalistikken er tuftet på en forventning om at journalisten skal være ekte og personlig interessert. Derfor dekker journalistene først og fremst saksområder de er *interesserte* i, og musikkanmeldere får utdelt plater innen sjangre det allerede er etablert at de liker. For å skrive godt må journalisten også ha motivasjon og følelse i språket. "Han skriver godt når han er inspirert," blir det sagt om en journalist i kulturavdelingen. Den *emosjonelle tilstedeværelsen* inspirasjon kan være, er altså et kvalitetskriterium i journalistikken.

Denne interessen er dypest sett det motsatte av profesjonalitet. "Morskap betyr å distansere seg fra konvensjon og etablert mening, mens seriøsitet betyr å la omgivelsene få makt over seg," skriver Berkaak om *gøys* funksjon i rocken (Berkaak 1993:85). I Bergens Tidende var *gøy* nærmere et seriøst – eller konvensjonelt – profesjonskrav.

Det er oftest med negativt fortegn at journalistene betoner viktigheten av å være profesjonell. Ved en anledning spør jeg Oransje: "Men liker du det, da?" Han svarer: "Nja, men jeg er jo profesjonell". "Profesjonell" forstår jeg som nært beslektet med "pragmatisk". Om "pragmatikk" handler om journalistens kultursyn, handler "profesjonell" om den pragmatiske utøvelsen av hans eget yrke. Dette illustrerer den ambivalensen i kulturjournalistikken som kommer fram i kapittel 2, mellom profesjonalitet og ønsket om å

være "rock n' roll". Det kan synes som om profesjonaliteten er en magisk sopp de søker tilflukt i når de ikke har tilgang på å ha det gøy.

I kapittel 2 brukes "rock n' roll" av Blå som en adjektivisk karakteristikk av kulturjournalistenes praksis. Rockeres fellesskap på siden av samfunnet (det Turner kaller "communitas" (1969)) er bygget mot normalsamfunnet ved å understreke at de er "gærne". Rock n'rolls fellesskap og kulturelle "uorden" kobles med journalistikken, selv om "galskapen" i det journalistiske gøy altså er en konvensjonell forventning til journalistens rolle. Denne konvensjonelle forventningen kan likevel problematiseres, som Lilla gjør det når han sier at de planlegger dårlig fordi det finnes en holdning om at det er "pysete å planlegge".

Svart viser noen av sammenhengene mellom gøy og journalistisk legitimitet:

*"Viss eg er normalt opplagt så gler jeg meg alltid til å gå til intervju, det er gøyt! Du treffer de gøyaste folka gjennom kulturjournalistikken.
[...] Å ikke vite kva du skal – oi! skal eg gjere det - det er ikke stress, det er eigentleg en del av det som er gøyt. Dei absurde situasjonane blir komiske – når du står der plutseleg med et kinesisk symfoniorkester som ikke kan engelsk – då blir det positivt."*

Han tilfredsstiller kravet om å ha det "gøy" på jobb – selv når jobben er krevende.

Gøy som makt

Gøy kan forstås som en trope for reforhandlingen mellom profesjonalitet og moro. Gøy var ikke en selvstendig *concern* (Barth 1993:286), for det hadde ingen kvalitet, ingen "utstrekning", men det virket som en *retning* argumentet ofte ble gitt. Det som i Peirce' semiotikk analyseres ved hjelp av den andre trikotomien (Peirce 1994:100) har å gjøre med karakteren på *forholdet* mellom tegn og objekt, altså den *måten* de tegnene vi bruker om objektet forholder seg til objektet.

Jeg skal beskrive tre ladede bruksmåter av gøy. Jeg vil også argumentere for at gøy er en grunnleggende figur i forhandlingen av interne maktrelasjoner gjennom 'joking relationships'.

Gøy som avvæpning

27. februar 2004 kom nyheten om at den norske sangeren Sissel Kyrkjebø og den danske humoristen Eddie Skoller skal skilles. Den har førstesiden i alle de andre avisene, men på grunn av en menneskelig svikt har BT ikke fått med seg pressemeldingen, som kom sent om kvelden. "Vi skal være klar over at i manges øyne er dette den største skandalen i BTs historie," sier Grønn på kulturavdelingens morgenmøte. Sissel er ikke bare en nasjonal sangskatt. Hun er også fra Bergen. Derfor er denne tabben mer alvorlig for BT som helhet enn den ville vært i en annen avis. P kulturavdelingens morgenmøte er de likevel fornøyde med at det blir så lite dekning på grunn av glippen: "Vi skal ikke strekke oss særlig langt [for å skrive om dem]," sier Blå. "Du vet du har min fulle støtte. Hundre prosent!" sier Grønn. Kulturavdelingen er enig med seg selv i at dette er en privat skilsmisse, ikke kulturstoff, men stålsetter seg på morgenmøtet mot presset "fra resten av avisa".

På mellomledermøtet blir denne fronten tydelig. "Jeg nekter å gjøre noe på det – utover spørsmål som gjelder hennes karriere," sier Blå om Sissel og Eddie. "Hvem er vår Sissel...[korrespondent]," sier en redaktør uten å se på Blå. "Det er sjelden vi ser schizofrenien vår så godt som i dag ...," sier en mellomleder. Redaktøren som hadde ordet svarer: "Vi vet at det er forskjellige meninger i redaksjonen om dette. Vi trenger ikke ta den nå." "... Men vi kan ha mye *moro* med det!" ler Blå. En annen mellomleder peker på en overskrift i avisa: "Lei av å være barnevakt". Den gjelder en helt annen sak, men han hentyder til aldersforskjellen mellom Eddie Skoller og Sissel Kyrkjebø og sier at de hadde overskriften, de bare manglet saken. Med dette løses konflikten løses opp i latter.

Redaktøren som leder møtet bruker tegnet "forskjellige meninger" om den underliggende konflikten. Dette tegnet tillater så vidt en erkjennelse av at det er en konflikt til stede. Blå tar fatt i dette, og sier at man kan ha "mye *moro*" med en slik konflikt. Tegnet er "forskjellige meninger", interpretanten er "konflikt" og objektet er denne emosjonelle kvaliteten som altså kommer til uttrykk. Blå vrir så på dette: Han tar fatt i interpretanten "konflikt", og sier at dette

er "moro". Ser man samtalen som en tegnkjede blir da "konflikt" til et tegn som har interpretanten "moro". Det ligger i semiosens vesen at denne interpretanten i neste rekke blir til *tegnet* "moro". Dette åpner for en sosialt mer håndterbar interpretant enn "konflikt" – for eksempel "noe vi kan le av", en vanlig tolkning av "gøy". Så snart "konflikt" har blitt til "gøy" ler de da, også – semiosen er vellykket.

Humor brukes ofte for å ta luven av konflikter i BT. Omgjort til spøk kan konflikten kommenteres i diskursen, og det kan virke som det er en lettelse i latteren. Tøys virker som en trøst på de tilstedeværende i alt alvor. Det er produksjonen av takhøyde vi er vitne til. Slik blir denne omdefineringen av virkeligheten en konsoliderende sosial prosess, fordi den gjør konfliktnivået tolererbart. Det er et integrerende opprør, ikke en omveltende revolusjon (Gluckman 1991:28). Med å le viser man at det ikke er farlig, og institusjonen er ikke truet av noe som ikke er farlig. Produksjonen av takhøyde en paradoksal prosess – når takhøyden er oppnådd er ikke lenger det journalistene trengte å "få plass til" ved hjelp av takhøyden så stort og farlig lenger.

Gøy som vertikal maktutøvelse – ovenfra og ned

En annen bruk av "gøy" kommer fram når Blå spør om Oransje om han kan dekke Idol-finalen i Oslo 14. mai: "Urch", svarer Oransje [Et "æsj" med mye utpust i]. Ikke bare er Idol etablert som et kulturelt lavmål innad i kulturredaksjonen, men en TV-sendt finale er dessuten en uoversiktlig affære det kan være journalistisk krevende å dekke. "Det blir en *gøy* jobb, det!" innvender Blå.

Godtar man at kulturjournalistikken er tuftet på en forventning om at journalisten skal være interessert, er det *profesjonelle* ved deres rolle paradoksal. Den journalistiske yrkesutøvelsen er avhengig av den fundamentalt uprofesjonelle begeistringen.

Maktdimensjonen ligger i at om du ikke er entusiastisk er du også en dårlig journalist. Å ha det gøy er et profesjonskrav som kan likne på et fetisjpunkt: Du kan ikke krangle med gøy. Det er en fetisjisert relasjon mellom journalisten og objektet for hans praksis, nemlig

Kulturen (Radcliffe-Brown 1959; Sørhaug 2004:280). I denne situasjonen er det altså Blå som utøver "gøy" som makt, den samme personen som brukte "gøy" som en måte å ta ladningen ut av situasjonen på mellomledermøtet. Gøy kan av samme person brukes både som horisontal og konsoliderende avvæpning, og som vertikal maktutøvelse.

Gøy som tilraning – maktutøvelse nedenfra og opp

Gøy fungerer som en diskursiv kamouflasjedrakt i mange situasjoner. Alvorlighetsgraden i de konfliktene som ble kamouflert med "gøy" tok det meg lang tid å forstå.

Det var i min tid i BT en vedvarende konflikt mellom kulturavdeling og ledelse. Konflikten er som vi har sett i visse situasjoner underkommunisert, i andre er den målbåret. Man kan diskutere om kulturjournalistenes forbrytelse sett fra ledelsen er nettopp at de litt for ofte målbærer uenighetene. Konflikt synes å være farlig for organisasjonen først når den er uttalt. Kulturjournalistenes motstand gir dem på sin side en kosmologi som former en levelig rolle, hvor motstand som distansen til desken gjør at de kan forstå seg selv som helter mot i møte med (over)makten (se kapittel 4).

Etter en periode hvor kulturavdelingen hadde laget mye "bråk", fikk de samlet refs.

Kulturjournalistene markerte sin uenighet med veivalgene ledelsen tok når det gjaldt avisas profil på allmøter, og det var ikke lenge siden flere kulturjournalister hadde markert seg på arbeidstakernes side i streiken, en formalisert form for konflikt. Det hadde også foregått ordvekslinger via e-post, og det var mye hissig prat i gangene.

Den emosjonelle alvoret i å ha rollen som "bråkebøtter" ble klar for meg på seinsommeren 2004, da feltarbeidet var formelt avsluttet. Først traff jeg Grønn tilfeldig. Han fortalte meg at hele kulturredaksjonen hadde blitt "kalt inn på teppet" på sjefsredaktørens kontor etter at jeg forlot dem i juni. *"Det var rett og slett gøy"*, sa Grønn. Med et flir la han til: "Der skulle du ha vært!". Noen dager etter at jeg hadde snakket med Grønn var jeg i BT-bygget og stakk innom Bruns kontor. Vi snakket om det vi gjerne snakket om - alt som var galt med avisa

ifølge Brun. Brun hadde et naturlig underholdende vesen og det var alltid morsomt å snakke med ham, også om alvorlige temaer. Vi snakket om at kulturjournalistene stelte i stand bråk med ledelsen; at han mente at det var en skam at ikke ledelsen ga fast ansettelse til de unge, flinke journalistene Brun mente burde få ansettelse; at det var synd at Tid & Sted-bilaget - lenge BTs flaggskip for ung og eksperimentell featurejournalistikk - ble lagt ned sist på 1990-tallet. Brun lo mens han fortalte om møtet hos sjefsredaktøren, og fortalte at han "hisset seg så voldsomt opp". Brun sa han hadde vært lei seg over situasjonen i avisa, men sa at han nå hadde "meldt seg ut".

Jeg gikk ut fra Bruns kontor. Selv om det hele tiden hadde vært en lett og morsom samtale, kjente jeg den som et blyteppe over magen. "Emotion discourse is only apparently about internal state, but in fact about social life," skriver Abu-Lughod og Lutz (1990:16), og jeg velger derfor å se på denne følelsen som data. Jeg forsto det følelsesmessige alvoret i den sosiale konflikten da det forplantet seg i min egen kropp som tyngde. Å kalle konflikt "gøy" slik Grønn gjør er en måte å håndtere det på, nettopp fordi det er så alvorlig. Dette er kanskje også en måte å leve opp til en formell organisasjons krav om rasjonalitet, og underspille at organisasjonen også rommer en masse følelser som går folk helt inn til beinet av hva som er viktig i livene deres.

Grønns utsagn var et forsøk på å mobilisere makt og verdighet mot ledelsens dominans. "Det var rett og slett gøy!" er den dominertes forsøk på å tilrane seg den makten han ikke har. Journalisten inntar stolt den posisjonen han allerede er tildelt gjennom å si at det var gøy: Han definerer seg forsøksvis inn i overtaket. En av funksjonene til forskyvningen mellom "konflikt" og "gøy" at du kan fortelle omgivelsene at du *ikke* er en person som er underlagt andres dominans. Å kimse av andres maktbruk kan kalles en dominert maktform (Bourdieu 1991). Meningsforskyvingen fra konflikt til "gøy" en svært kompetent måte å hankses med noe vanskelig. Det betyr likevel ikke at konflikten forsvinner. For meg tok det lang tid å forstå det følte alvoret i konfliktene i BT, takket være "bråkebøttene"s smil og latter. Jeg "gikk på" at de syntes konflikt var mest moro: Gøy fungerer.

Spøkefulle forhold

Radcliffe-Brown beskrev (1959) i sin empiri fra det sørlige Afrika det standardiserte spøkefulle forholdet som kan oppstå i asymmetriske relasjoner, hos han beskrevet i relasjonen en mann kan ha til sin kones familie og til sin mors brors familie.

"What is meant by the term 'joking relationship' is a relation between two persons in which one is by custom permitted, and in some instances required, to tease or make fun of the other, who is in turn required to take no offence" (Radcliffe-Brown 1959:90).

Det Radcliffe-Brown kaller "et krav om å være respektløs" (ibid:93) er noe man kan finne igjen i en norsk avisredaksjon, som vist i passieren mellom kulturlederen og en redaktør i kapittel 2:

"Skal du ødelegge mitt gode humør, nå?" sier redaktøren. "Du vet jeg gjør så godt jeg kan!" sier Blå..

En annen dag:

"Det er veldig typisk å klage på det som er dårlig og så ikke nevne det som er bra. Men jeg er bra på å dra oss opp igjen når vi er psyka ned!" sier redaktøren. "... men jeg drar deg ned igjen!" sier Blå og ler.

Ifølge Radcliffe-Brown er respektløsheten en måte å understreke det asymmetriske i relasjonen (ibid:95). Denne understrekningen framhever altså det strukturelle forholdet, men strekker samtidig ut en vennlighet over den grensen som ligger implisitt i asymmetriske forhold. "Any serious hostility is prevented by the playful antagonism of teasing," skriver Radcliffe-Brown (ibid:92). Spøkefulle relasjoner kan altså være verktøy for å både vektlegge og godkjenne forskjellighet.

Tian Sørhaug har et liknende poeng i forhold til moderne, vestlige organisasjoner: "I organisasjoner kan minimale nyanser i tiltaleformer eller små forskjeller i rett til løssluppenhet, blant annet adgang til å fortelle vitser, artikulere et hierarki." (Sørhaug 2004:52). Hierarkier er gjerne graderte, og Sørhaugs bruk av begrepet peker i retning av at det finnes *grader* av adgang til vitsing. Det finnes ikke i min empiri slike grader av

tilgjengelighet til tull. Gøy er en arena å markere seg på som jeg tror man ikke erobrer før man har en strukturell posisjon som tilsier at man har tilgang. Det er bare de trygge sjefene som forteller om ungene sine.

Det spøkefulle forholdet ser i Radcliffe-Browns funksjonalistiske analyse ut som en sosial struktur som fungerer så knirkefritt at den blir en sterkt konsoliderende faktor: Den skaper "fred i feiden" (Gluckman 1991). I Bergens Tidende framstår de spøkefulle forholdene mer som kontinuerlige (re-) forhandlinger av relasjonenes farlighet. Ofte er det spøkefulle forholdet en artikulering av en konflikt som er alvorlig. Spøken ligger i at det egentlig er alvor.

Gøy som skjulested

Gøy var en *trope* journalistene delte. Dette retoriske skjulestedet kan forstås som en strategi journalistene kunne bruke for å skjule det de kanskje egentlig mente – at kravene til å skrive om Sissels skilsmisse var bak mål, eller at konflikten med ledelsen var tung. Det var også et tegn de kunne kle asymmetriske maktrelasjoner i, og et tegn som kunne vise at de tilfredsstilte kravet om profesjonell begeistring. Som de store soppene i Elsa Beskows *Smånissene* kan gøy leses som en magisk størrelse.

Det emosjonelle ved uttrykket "gøy" setter oss på sporet av at det er en "følellespolitikk" (Abu-Lughod og Lutz 1990) i virksomhet i maktrelasjonene i Bergens Tidende. Dette er en "maktens emosjonalitet" som ikke handler om individets indre liv, men om akseptable uttrykk for – og som vi har sett – omskrivninger av – de maktforholdene som er til stede.

Det er individuelle forskjeller i bruken av retoriske skjulesteder som *gøy*. Det er ofte de konfliktsterke journalistene som Blå, Grønn og Brun som bruker dem. De som er mest i konflikt, blir også mest avhengige av å "kle" konflikten som *gøy*.

Kulturjournalistene er svært opptatte av å verbalisere det de oppfatter som det ulevelige i de strukturelle forholdene i avisa. De mener den økonomiske kapitalen dominerer og

eroderer deres kulturelle kapital (Bourdieu 1995; se kapittel 7). Samtidig viser eksempelet om "gøy" at journalistene også selv oljer det maskineriet de føler seg presset av: De bidrar til en konsoliderende sosial prosess som samtidig gjør deres egen dominantheit mer knirkefri.

Taushet som sanksjon og kommunikasjonens flyt

Fra feltnotater:

Oransje: En av [revyen] Absolutt Mammars forfattere er her – noe på det? Det er perfekt for Svart.

Svart rynker brynene.

*Det blir også nedstemt av Blå. **[Men hvordan?!]***

Ved at han ikke sier noe.

Allerede på første møte (kapittel 2) la jeg merke til at taushet fungerte som sanksjon på forslag om artikler journalistene ville skrive. Det gjaldt særlig lederens taushet, men ikke bare.

Flere steder i feltnotatene mine står det "NN sier ikke noe", "Ingen kommentar fra ..."

Tausheten er åpenbart betydningsfull nok til at jeg skriver den ned. Blå bekrefter viktigheten overfor meg når han gjør et poeng av lederkollegiets manglende interesse for surrealistisk kunst (kapittel 2). Ingen sa at de syntes surrealistisk kunst var håpløst på det møtet. De bare kommenterte ikke det han sa i det hele tatt.

Jeg har beskrevet (kapittel 2) den kommunikasjonsflyten som alle samtalerne på morgenmøtene er preget av. Det ene temaet avløser det andre nærmest sømløst, og det er ikke så lett å få øye på hva som framkaller overgangene. Denne flyten minner om kommunikasjonsformene i andre egalitære fellesskap (Vike muntlig kommunikasjon 2005). Det er dokumentert i fra flere jeger- og sankersamfunn at det er viktig at ikke uenighet eller i det hele tatt diskusjon kommer til uttrykk. I slike egalitære fellesskap er taushet en nyttig form for sanksjon. Taushet er med andre ord beslektet med kommunikasjonens flyt.

Taushet markerer en grense uten å uttale denne grensen, i samfunn hvor en åpen, verbal grensemarkering er truende for fellesskapets trygghet på sin egen enhet.

Georg Henriksen (1996) beskriver hvordan det er usagte regler som regulerer hvem som blir med på jakt hos naskapiene i Canada. Jaktgruppene settes sammen med at mennene følger fra teltet sitt når det er tid for jakt, for å se om noen ledere setter ut. Når de ser ham de vil følge, følger de bare etter ham. Slik skjer også utvelgelsen av den første jegeren, *wotshimao* (Henriksen 1996:28).

Når samtalen flyter i BT kan man si det dannes en diskursiv struktur som minner om den underkommuniserte maktfordelingen som finner sted når naskapiene velger leder. I samtalen er det som hos naskapiene bare en som går foran, og de andre følger. Denne "løse" strukturen er bare tilsynelatende løs. Jean Briggs (1970) har demonstrert hvor store konsekvensene kan bli i et tilsvarende egalitært samfunn, dersom disse uuttalte reglene brytes. Hun er uheldig nok til å stadig gjøre på sitt feltarbeid hos eskimoer. Dette rimer med at tausheten når den fungerer som sanksjon oppfattes som *betydningsfull* både av meg og Blå. Taushet kan ellers oppfattes som et "ingenting", men i BT har den "innhold", og danner i de sammenhengene den opptrer en struktur.

I BT virker det som om det *nettopp* er der det foregår en forhandling om makt at samtalen blir mest flytende og alle ting sies "tilfeldig" og med et tonefall som er tømt for emosjon. Dette kommer fram når Grønn, Turkis og Oransje snakker om hva de bør skrive mest om – institusjonsteater eller friteater. Det er snakk om grunnleggende forskjellig kunstsyn mellom Grønn og Turkis på den ene siden, og Oransje på den andre. Dette snakker de om i et tonefall jeg oppfatter som lettere enn det man bruker for å snakke om været. Hos Henriksen er det kanskje det viktigste tegnet på distinksjon hos naskapiene hvem som leder jakten. I BT kan det synes som om forskjellig kultursyn er en grunn til å gjøre maktutøvelsen mest mulig en passant, usynlig og flytende, og benytte taushet som den endelige sanksjonen. At lederens taushet er spesielt betydningsfull peker i retning av at slik underkommunisering av

maktbruk også er viktig i asymmetriske maktrelasjoner. Altså kan denne kommunikasjonsformen forstås som en måte å "døye" både det kulturelle og det sosiale hierarkiet.

Hierarkiets likhet

Jeg har i dette avsnittet, samt i den empiriske gjennomgangen i kapittel 2, forsøkt å vise hvordan flere kommunikasjonsformer bidrar til å underdrive betydningen av avisens rasjonalitet og hierarkisk ordnede rom. Det er som om de "pakker inn" kommandolinjene i diskursive former, samtidig som de følger dem. Taushet som sanksjon; underkommuniseringen av konflikt gjennom kommunikativ letthet; og samtalens flyt, der tilsynelatende ingen beslutninger tas – alle disse formene bidrar til å underspille at avisens BT faktisk er en organisasjon er full av konflikter, og hvor autoritet og myndighet utøves gjennom blant annet sanksjonering av forslag. Jeg har også fra forskjellige vinkler forsøkt å vise *hvorfor* underspillet av organisasjonens hierarkiske former kan være viktig. Jeg mener det er sannsynlig at fordi egaliteten i journalistenes fellesskap er viktig å ivareta, blir det viktig å motvirke hierarkiets tydelighet gjennom disse kommunikasjonsformene. Dette rimer med Gullestad (1989), som mener likhet i Norge beskyttes gjennom at man gjør seg utilgjengelig for de som ikke er like på en selv. På liknende måte *produserer* de i BT likheten gjennom sine kommunikasjonsformer.

Denne produksjonen av likhet kan være spesielt viktig i såkalte kunnskapsbedrifter, som gjerne er preget av egalitære fellesskap der det viktig å underspille reelle over- og underordninger. At arbeidet skal være *gøy* drar i samme retning – arbeidet skal være en del av individets realisering av sin egen subjektivitet (Sørhaug 2004). Profesjonskravet om at journalisten skal ha det "moro" (kapittel 2 og 4) gjør det viktig å underspille organisasjonens ofte nitide rasjonalitet. Kravene til å være lik og ha det *gøy* er kanskje krav man kan finne igjen i andre kunnskapsbedrifter. I slike bedrifter, som oftest er hierarkisk ordnede, kan man ikke som i Gullestad og Liens (2001) empiri regulere sin egen

tilgjengelighet som et ledd i å skape likhet. Derfor produseres likhet i BT gjennom at den kommuniseres *over* den strukturelle ulikheten.

TREDJE DEL

Så langt har organiseringen av oppgaven blitt bestemt av de kognitive modellene jeg selv har lagt til. I denne delen skal jeg forsøke å la fortellingen styres av fire hendelsesforløp, og *anvende* noen av de analytiske kategoriene jeg fylte ut i kapittel 4 og 5.

6

FESTSPILLSAKEN

Aktiv makt og tynne koder

Det som skulle bli kjent som *festspillsaken* begynte i november 2003, da BT trykker en serie artikler som forteller om et "arbeidsmiljø som går på helsen løs" i Festspillenes administrasjon. Artiklene er basert på anonyme kilder. To av elleve ansatte er langtidssykemeldte, og åtte andre har "sluttet eller blitt betalt ut" i løpet av Bergljót Jónsdóttirs periode som festspilldirektør (BT 22.11.03). Etter hvert fører festspillsaken, slik den spilles ut i Bergens Tidendes spalter, til at festspilldirektør Jónsdóttir må forlate sin stilling.

Jeg vil argumentere for at festspillsaken var en anledning hvor kulturjournalistene fikk innta den plassen de følte de burde ha: De utøvet den makten de syntes det var riktig at de utøvet. Som vi skal se forplantet denne følelsen seg i de diskursive formasjonene (Foucault [1969] 2002:41). De søkte sjeldnere ly i magiske, retoriske skjulesteder. Jeg har argumentert for at "gøy", "profesjonalitet" og "pragmatisk" er slike magiske størrelser. De konnoterer mer enn de "tynne" eller mer rent denotative kodene journalistene bruker i forbindelse med festspillsaken. Da ferdes journalistene i åpent retorisk lende, og opplever dette som trygt.

Forløpet

Når urolighetene i festspilladministrasjonen blir rullet opp høsten 2003, rykker styreformann i Festspillene, Jannik Lindbæk, ut til Jónsdóttirs forsvar. Hun er en "krevende sjef som oppnår resultater", sier han (BT 22.11.03). Lindbæk er også styreformann i Statoil, og har i

den kapasitet vært i hardt vær kort tid før festspillsaken. Han har et nært personlig forhold til Bergljót Jónsdóttir, rulles det opp. En annen i organisasjonen rykker også ut til Jónsdóttirs forsvar i løpet av de kommende dagene. Til tross for at festspilldirektøren har styreformannens støtte beslutter styret at arbeidsmiljøet i festspillorganisasjonen skal kartlegges (BT 25.11.03). I begynnelsen av desember rapporterer BT at mannen som skal foreta en uavhengig granskning av arbeidsmiljøet er funnet. Han uttaler i intervjuet: "Jeg har jobbet med ledelse og organisasjon de siste tjue årene. Noen arbeidsplasser er veldig konfliktfylte, andre ikke. De førstnevnte utgjør et klart mindretall, men Festspillene synes å høre hjemme der" (BT 03.12.03). Dette utsagnet fratrar ham jobben. Styreleder Lindbæk sier det skal "ytes rettferdighet i alle retninger", og at granskeren derfor ikke kan brukes, siden "det han sier er noe av det som skal undersøkes" (BT 09.12.03). Det å konstantere at det er en konflikt i organisasjonen er altså å ta stilling i et stridsspørsmål – et stridsspørsmål man ikke vil innrømme at finnes. I løpet av noen dager kommer så en ny gransker til (BT 12.12.03).

6. desember trykker BT et leserinnlegg som kritiserer måten avisa håndterer festspillsaken på, og i løpet av festspillsaken kommer det flere slike innlegg til støtte for "Bella", som de kaller Jónsdóttir¹⁷. Budskapet i innlegget er at det som blir kalt "kulturkontoristene" i Festspillene burde tåle en visjonær sjef. Så kommer granskningen i gang, og det blir stillere rundt Festspillene til midten av februar 2004, da programmet for 2004 skal presenteres på en pressekonferanse. Fra BTs kulturredaksjon sendes to journalister for å dekke pressekonferansen, men Blå oppfordrer alle til å gå. Alle BTs kulturjournalister vil være involvert i å dekke Festspillene, så alle vil ha glede av informasjonen som blir gitt. Grønn vurderer det dit hen at det som virkelig er spennende "er om "damen selv" er der eller er indisponert".

Festspillene i Bergens pressekonferanse holdes 19. februar 2004, i Grand selskapslokaler på Ole Bulls plass, et steinkast over den blå steinen fra BT-huset. Der er det manden,

¹⁷ Det må i en note bemerkes at journalistene gjennomgående er på fornavn med *Bella* og på etternavn med *Lindbæk*.

borgerlig atmosfære: Gullrammer rundt bildene, småbord, nikk og wienerbrød.

Kulturredaktøren sitter for seg selv. Jeg er der, og det samme er Grønn, Hvit, Blå, Gul fra kulturredaksjonen.

Det er den kunstneriske rådgiveren Erling Dahl som innleder. Han ber pressen om ro rundt utredningen av arbeidsmiljøet, som den uavhengige granskeren er i gang med. Dette bruker han en del tid på. Disse første minuttene handler tydelig, men aldri uttalt, om Bergens Tidendes dekning. Det er de som har "rullet opp" saken. Jeg har vært lenge nok i redaksjonen til å ha fått hverdagslig forhold til journalistene "mine", så på dette tidspunktet blir det tydelig og føles betydningsfullt at de er mektige nok til å omtales på en pressekonferanse. At det gjøres implisitt gjør det selvfølgelig enda mer betydningsfullt, nesten pirrende. Så gir Dahl ordet til Bergljót Jónsdóttir.

Det som så skjer er en hendelse som får hele sin karakter av at den er en mediehendelse. Kanskje blir til og med hendelsens kausalitet preget: Det skjer fordi det skjer på TV. Det er en mediehendelse som er en "begivenhet i seg selv" som "søker å påvirke en framtidig virkelighet" (Dayan og Katz 1996:152). Dayan og Katz sier slike hendelser er "symbolsk effektive" – de er "pseudo-events which work". (ibid:155). Det som skjer, skjer på TV, og hendelsesforløpet preger det som blir fortsettelsen på "festspillsaken". Derfor vil jeg også gjenfortelle hendelsen i den form den har på TV.

NRK Hordaland intervjuet Jónsdóttir under pressekonferansen, og intervjuet ender med at hun truer journalisten med advokat. Saken "sprekker" på kvelden, og jeg ser det på TV.

Slik forløper NRK Hordalands nyhetsinnslag:

Journalistens voice-over mens Jónsdóttir filmes: "Ein omstridt festspeldirektør. Átte medarbeidarar har slutta i hennar tid i Bergen. I dag er det første gong vi ser Bergljót Jónsdóttir etter den interne konflikta i festspelkontora kom opp i dagen i november.

[Her zoomer kamera inn på Grønn og ryggen til kulturredaktøren i BT der de sitter på pressekonferansen.]

Voice-over fortsetter: "Eit større pressekorps enn vanleg møtte opp for å høyra om årets festspillprogram. Eller var det Jónsdottir sjølv som var spennande? Ein medarbeidar ba først pressa om å ikke spørja om konflikta, fordi en organisasjonspsykolog ser på arbeidsmiljøet. Så er det direktøren sin tur:"

Bergljot Jónsdottir: "Den negative oppmerksomheten som jeg og festspillene har fått den senere tiden, *har* gått inn på meg. Det er tungt å bli rammet [pause, blunker] av vedvarende negativ oppmerksomhet."

Voice-over: "Og det var det som skulle seiast om arbeidsmiljøet rundt Jónsdottir, der folk også går langtidssjukemeldt."

Så kutter journalisten til intervjuet med Bergljot Jónsdottir når selve konferansen er over. Han spør først om Festspillene "blir gøy", og hun svarer bekreftende på dette. Hun smiler. Hun fortsetter å smile når han spør om hun grudde seg til pressekonferansen, og svarer at det å presentere et så fint program ikke var noe å grue seg til.

[Journalisten tar en liten kunstpause]. **Journalistens spørsmål:** "Kvifor vil du ikke snakke om konflikten i administrasjonen?"

Jónsdottir forsvinner med hodet ned ut av bildet i venstre kant.

Kameraet fortsetter å filme bakgrunnen; en storskjerm med fargene fra designet til 2004s festspillprogram, rosa og mørk turkis.

Voice over: "Og for å ha stilt dét spørsmålet blei NRK trua med advokat".

Jónsdottir: [fra utenfor bildet, hører bare stemmen] "Du får ikke lov til ... spørsmålet ditt, min reaksjon, det er ikke lov til å bruke. Gjør du det, så får du min advokat på deg."

Så kommer hun tilbake i bildet, litt for nært kamera, og hun ser mer oppover enn hun gjorde da hun var i bildet før hun gikk bort: "... men jeg tror du er såpass klok at du forstår hva jeg har sagt at jeg skal snakke om her i dag, og det mener jeg". BT-journalistene plukker opp nyhetsinnslaget, og det blir kommentert dagen etter av Grønn, under tittelen "Prøvde å diktere journalistene" (BT 20.02.04). Da har Grønn innhentet kommentarer fra generalsekretær i Norsk Presseforbund, Per Edgar Kokkvold, som uttaler: "Maktmennesker har rett til å la være å svare, hvis de ikke orker det. Men true skal de ikke gjøre. Hvis hun ikke takler det, må hun overlate til andre i systemet å svare". Grønn beskriver også hvordan han kom til et forhåndsavtalt intervju med Jónsdóttir, og ble spurt om han visste hva han kunne spørre om. Han svarte at han "ikke tar diktat".

Kulturredaktøren kommenterer også begivenheten under tittelen "En trist opplevelse". Han vurderer det dit hen at episoden viste Jónsdóttirs "manglende vurderingsevne", og sier "det var ille å være vitne til reaksjonen hennes da enkelte journalister ikke fant seg i å bli diktert hva de skulle stille spørsmål om. Dette er en opptreden overfor offentligheten som Festspillene ikke kan leve med i fortsettelsen".

Det er nettopp denne opptredenen overfor offentligheten som slik feller Jónsdóttir, i alle fall slik saken blir beskrevet i mediene. Det er ved denne mediehendelsen at dramaturgien i "festspillsaken" har sitt tyngdepunkt. Det hjelper ikke at styrelederen beklager hennes oppførsel – hun har truet en journalist, og det er mot reglene i offentlighetens spill.

I festspillsaken er journalistene grå eminenser i kulissene. Samtidig er deres maktutøvelse spektaklets sanne stjerne. Jónsdóttirs maktutøvelse i festspillorganisasjonen utløste mediehendelsen, men journalistenes maktutøvelse driver den fram, gir den dens dramaturgiske tyngdepunkt og tvinger fram slutten. De holder fortellingens bukt og dens begge ender.

Fem dager etter pressekonferansen kommer nyheten om at Jónsdóttir i arbeidsmiljørapporten blir anbefalt å forlate stillingen sin. Hun "trakk den eneste mulige

konsekvensen,” og forlater sin stilling, skriver Grønn (BT 25.02.04). I dagene som følger er det flere oppfølgingstråder til saken. BT problematiserer styrelederens rolle og hans nære forhold til Jónsdóttir (”Styrelederen får krass kritikk”, BT 26.02.04). Det skrives om at administrasjonen får ro og ser framover. Bergens ordfører Herman Friele, som sitter i festspillstyret, rykker ut og forteller at ”rapporten er ikke fæl for Bella” (BT 26.02.04). Han sier han ikke ville trukket den konklusjon at direktøren måtte gå på grunnlag av rapporten – hadde hun ikke gjort det selv. Det kommer også støtteerklæringer til Jónsdóttir i form av leserinnlegg, et av dem med tittel ”Bella ciao!” Brevskriveren sier det er et tap for byen å miste en direktør som har ”løftet himmelen over byen” som ellers er preget av ”sirupsseig folkelig dypkultur og flosshattkonservatisme” (BT 27.02.04).

Konklusjonen i arbeidsmiljørapporten kommer som en naturlig avrundning av sakens dramaturgi, der festspilldirektørens uhørte oppførsel på TV var tyngdepunktet. Selv om rapporten er den formelle grunnen til at direktøren *velger* å gå (hun blir ikke kastet), er det mediehendelsen som er fortellingens dramatiske tyngdepunkt. Vi får ikke vite om fortellingen ville vært så tvingende på omgivelsene at hun måtte gått uansett, men får inntrykk av hendelsen inntreffer fordi den inntreffer på TV. ”Hun kjørte seg sjøl i grøfta. Hun må skjønne hvordan offentligheten er,” sier en av BT-journalistene i dagene etter pressekonferansen. En annen sier det rett ut på mellomledermøtet: ”Bella måtte gå fordi hun dreit seg ut på pressekonferansen.” Det blir sagt i dagene like etter at Jónsdóttir har tatt beslutningen. I løpet av denne diskusjonen om festspillene gynger det riflede bordet mellomlederne står rundt, ettersom noen lener seg fram, andre tilbake. Folk hiver seg frampå – både bokstavelig og billedlig. De er så ivrige at ”temperaturen” i diskusjonen gir seg fysisk utslag i denne gyngingen, som gir meg en følelse av kraftig sjøgang.

Lykkelig selvforståelse og tynne kodifiseringer

I løpet av perioden hvor festspillsaken pågår er det åpenbart på kulturavdelingens morgenmøter at det er maktutøvelse de driver med. Det blir sagt rett ut i avisa at de ønsket

seg underveis at også Festspillenes styreformann måtte gå: Det er noe *uanfektet* ved hvordan de snakker om at styrelederen nok hadde måttet gå, var det hadde politisk nødvendig å ikke felle Lindbæk over en "liten kulturinstitusjon i Bergen". Dette mener flere kommer fra høyeste politiske hold, fordi Lindbæk er utpekt til redningsmann i Statoil etter den såkalte Iran-skandalen, hvor Statoil ble anklaget for korrupsjon. Det (stor)politiske domenet Statoil er del av er mer "virkelig" enn kultur. Det gjør tanken på å felle Lindbæk *enda mer "gøy"*.

I disse samtalene backstage bruker kulturjournalistene ingen retoriske drakter som *det er gøy å drive politikk*. I stedet sier de *det ville vi*. Ordene denoterer meningen mer direkte enn de metaforiske kodene som "gøy" eller andre "tykke" konnoterende koder. De er frimodige når de snakker om makten de vil utøve.

Dette at det ikke er så farlig med kodenenes ornamentering tolker jeg dit hen at det er stort samsvar mellom journalistenes selvforståelse av hva jobben hans er, og den sosiale posisjon han befinner seg i. Den emiske forståelsen som ligger nærmest selvets ønsker kaller Rød "samfunnsoppdraget", og Grønn kaller det "folkeopplysningstanken". I festspillsaken befinner de seg så nære den avsløringen av maktmennesker som ligger implisitt i denne selvforståelsen at det ikke blir så stort behov for omskrivinger som at det er "gøy" eller at de er "profesjonelle". Selvet og den sosiale personen møtes, og det er det powerrocksangerinnen Bonnie Tyler sang på 80-tallet: *A Total Eclipse of the Heart* (2004). Sola som er selvet og månen som er rollen møtes, men det er ikke en skummel "formørkelse", men et hyggelig "eclipse" – noe som klikker på plass. Min bruk av metaforen "formørkelse" dytter her beskrivelsen i retning av at dette samsvaret mellom rolle og selvforståelse er noe som *sjelden* inntreffer hos kulturjournalistene. Journalistene bekrefter at festspillsaken er et slikt "heldig tilfelle".

Både Grønn og kulturredaktøren kommenterer dagen etter pressekonferansen de mente felte Jónsdóttir at journalistene "ikke ville la seg diktere". Dette er romantisk, ridderlig

tolkning av journalistens rolle som stemmer med det Sørhaug kaller "heroisk etikk" (Sørhaug 2004:65). Journalisten får et hyggelig møte med seg selv i døra.

Kritikk: Men er det sant?

I månedene som kommer er det flere som problematiserer BTs takling av festspillsaken. Dette skjer både internt i avisa og "ute blant folk", noe som vi har sett kommer til uttrykk blant annet gjennom leserinnlegg som støtter Jónsdóttir. Internt i BT kan det virke som det eksisterer forskjellige diskurser rundt festspillsaken (Abu-Lughod 1986:257). En "offentlig", som er den kulturjournalistene forholder seg til. Kulturavdelingen har hele veien ledelsens støtte på at måten de kjører fram saken er riktig. Uten denne støtten hadde en så kontroversiell sak ikke vært mulig å drive fram. Samtidig "bobler" det i det vi kan kalle den uformelle diskursen, som inkluderer sladder og gangprat. Flere kommer til meg og sier at de lurte på om det var riktig å felle festspilldirektøren. Jeg spør Grønn, en av dem som har skrevet om festspillsaken, om han har hørt noe av denne kritikken. Han sier han ikke har hørt noe som helst.

Det slår meg at kritikken som målbæres har opphav i en tvil om det bildet som blir presentert av Jónsdóttir er *virkelig*. Det er en grunnleggende tvil på konfliktdiskursens tilgang på virkeligheten som presenteres. Det er som om kritikerne føler at konfliktbildet som presenteres i dekingen av festspillorganisasjonen ikke *leder* forståelsen av saken, men at den like gjerne kan være et filter mellom oss og verden. Noen lurte på om Bergljót Jónsdóttir *kan* ha vært mindre vanskelig å samarbeide med enn hun ble framstilt, andre sier at hun *uansett* var så viktig for kulturlivet, og at det kanskje var viktigere enn hennes lederstil.

Fortellingen beveger verden

Festspillsakens forløp viser flere forskjellige temaer i kommunikasjonsformene i Bergens Tidende, som jeg har forsøkt å beskrive fra forskjellige punkter. Jeg har argumentert for at i forbindelse med festspillsaken, hvor samsvaret mellom sosial rolle og selvforståelse er stor,

blir journalistenes kodifiseringer av hva journalistgjerningen er, tynnere. Dette støtter min påstand om at de magiske retoriske størrelsene blir til der rolledefinisjonen og selvforståelsen ikke stemmer overens – som når posisjonens ”profesjonalitet” overstyrer selvets behov for å ha det ”gøy”.

En annen konklusjon er at dersom festspillsaken betraktes som en narrativ, blir det tydelig at formen beveger innholdet. Tegnene beveger verden – eller er verden. Kravene som ligger i den journalistiske fortellingens dramaturgi får strukturelle konsekvenser, nemlig at festspilldirektøren må forlate sin stilling. I en postmoderne debatt plasserer dette seg på samme side som de som sier at tegnene og den ”objektive” virkeligheten er det samme. Da blir det en misforståelse å tro at dette analytiske skillet mellom tegn og objektiv virkelighet er noe som eksisterer i verden: ”There is no distinction between the sign and the phenomenal referent, except from the metaphysical perspective that simultaneously idealizes and abstracts the sign and the *Lebenswelt* ,” skriver Baudrillard (1981:154).

IDOL – VULGÆRKULTURENS HØYBORG

Det journalistene sa og skrev om den fjernsynssendte sangkonkurransen Idol våren 2004 kan betraktes som et diskursivt område hvor de forskjellige kultursynene kunne spille seg ut. For de høye var Idol det Andre. For dem jeg har kalt pragmatikerne representerer Idol noe nærmere dem selv.

Jeg vil i denne delen vise hvordan samtalene i redaksjonen uttrykker noen av journalistenes posisjoner i forhold til Idol. I min feltarbeidsperiode bruker de høye Idol som et viktig symbol på det lave. Det er et de ofte har for hånden, fordi BTs sider stadig fylles med Idol-stoff våren 2004. Jeg vil også forsøke å vise hvordan de samme diskursive formasjonene blir tydelige i det journalistene skriver. Denne delen vil ikke følge et horisontalt forløp. I stedet vil jeg forsøke å la skriften være et kamera på en skinne, og panorere over de forskjellige holdningene til Idol, og de korresponderende diskursive formasjonene. Det som forhåpentligvis vil komme til syne er at svært *forskjellige* holdninger til Idol uttrykkes i Bergens Tidende, og at disse holdningene bruker svært forskjellige koder.

Kjepphesten og terrieren

På mellomledernes møte fredag var det "bønnemøte" hvor de bekjente sin glede over Idol, sier Gul til meg. Gul omtaler mellomlederen Elfenben som "unge" Elfenben. Elfenben kunne på møtet fortelle at hjemme hos han satt alle samlet foran fjernsynet og sendte stemmer.

Gul hadde ikke tenkt til å sende noen til Oslo for å dekke Idol. Han mener Idol er et tredjerangs sangprogram og tror at man ville fått noe bedre hvis man hadde tatt med et karaokeapparat til en brun bar – men han fikk beskjed av redaktøren om å finne noen som kunne dekke det. Derfor brukte han fire timer fredag for å finne noen.

Gul sier at det er bare fordi det er en bergenser som er med og en bergenser som vant sist at de må dekke det. Under Big Brother hadde de ikke dekket det annet som "fenomen". Bortsett fra siste dagen – da var det ingen fra kultur til stede på desken, og de slo til med en helside om Big

Brother. Etter det leverte Blå sin avskjedssøknad, siden hans linje ble overprøvd av desken. Søknaden ble ikke godtatt av sjefsredaktøren.

Gul representerer de høyes symbolske motstand mot det lave, representert ved den dårlige sangkonkurransen Idol. Det er ikke første gang Gul drar parallellen til Big Brother. Han har før sagt at "de", kulturavdelingen i Bergens Tidende, startet en debatt om Big Brother var "drittsekk-TV". Den gangen var det en redaksjonell linje å ikke rapportere "fra under dynene", sier han, men heller kommentere konkurransen som fenomen. Også Blå har fortalt meg historien om da kulturavdelingen klarte å "holde igjen" overfor presset om å skrive om Big Brother. Den gangen hadde han støtte fra sjefsredaktør og nyhetsredaktør om at de skulle dekke selve sendingene, men ikke skrive om enkeltpersoner og deres sexpartnere. Da en utgavesjef fikk press på seg til å skrive om finalen i Big Brother ble dette gjort, selv om det var klarert fra øverste hold at dette ikke skulle gjøres. Det var da Blå leverte sin avskjedssøknad.

I forbindelse med Idol fikk ikke Blå et liknende mandat, men skulle rapportere om konkurransens detaljer. Siden Big Brother har det altså skjedd en forskyvning i makten mellom ledelsen og kulturredaksjonen – eller kanskje også av reality-TVs posisjon i det kulturelle hierarkiet. På grunn av denne forskyvingen blir den heroiske gjenfortellingen, om at kulturavdelingen fikk til å sette sitt merke på verden når det gjaldt Big Brother, desto viktigere i fortellingen om Idol.

Gul får selskap av Grønn i sin markering mot Idol. Der Guls virkemiddel er gjentakelsen av den heroiske fortellingen om den gangen da kulturredaksjonen "sto imot" og ikke skrev om Big Brother, er Grønns "metode" en stadig, terrieraktig symbolsk motstand. Hans grensevakt hold består i å aldri la Idol stå uimotsagt når det kommer opp i samtalen. Som vi har sett mener han det "sier det meste" at BT har vært edrueelige i dekningen av Idol. En annen gang mener han det er "helt på trynet" at Idol får så mye plass i avisen. Slike markeringer kommer han med hver gang han mener det er nødvendig.

Pragmatikeren

Svart er en av de viktigste representantene for den "pragmatiske" holdningen til å skrive om populærkultur: "Det er noe jeg så trengtes. Det lå i kortene da jeg fikk fast stilling at det var dette jeg skulle jobbe med. Jeg er usnobbete slik ... om det er en dirigent eller popstjerne. For meg er det akkurat det samme," sier han.

Som nevnt i kapittel 4 er ikke denne formen for pragmatikk legitimert i at "vi må fordi ledelsen sier det". I virkeligheten er Svart *opptatt* av populærmusikk og revy og tv-programmer. Det er altså ikke en pragmatikk som handler om å "strekke seg ned" fra det høye. Svarts pragmatikk er en reell forfektelse av et kultursyn som det er hensiktsmessig å *kalle* pragmatisk.

Blå representerer som vi har sett en annen form for pragmatisk holdning, når han sier han personlig ikke synes det er fryktelig morsomt å skrive om Idol, men at han enten må gjøre det eller si opp jobben sin. Han anerkjenner validiteten i høykulturens kvalitetsprinsipper, og ikke minst at makten ligger hos ledelsen, og de vil ha Idol.

Den journalistiske koden og Idol

Oransje sier ved en anledning at Idol-finalen burde dekkes med "skråblikk". Den journalistiske koden "skråblikk" kan forstås som en tilkjemping av et perspektiv der skriverens perspektiv er mer dominant enn i motsatsen "streit reportasje". Det er journalisten som får bestemme at synsvinkelen skal være "skrå", altså ha plass til ironi og subjektivitet. En "streit reportasje" kan i sammenlikning sees sin en direkte referering av virkeligheten etter de gjeldende normer for realitetsgjengivelse. Blå svarer Oransje at de jo pleier å dekke store tv-sendinger, så han mener det er naturlig å gjøre "en streit reportasje". Han mener da kanskje at situasjonen ikke tilsier at journalisten har rett til å innta en subjektiv posisjon. Samtidig kan "en streit reportasje" på kulturavdelingen paradoksalt nok også bety at journalisten ikke tar det *grep* om virkeligheten som kulturjournalistikken ofte ser på som sitt viktigste mandat. Det ligger en honnør overfor det journalistikken skriver om å anvende et

subjektivt perspektiv. Dermed kan den godkjenningen av realitetshierarkiet som ligger i ønsket om en streit reportasje være å trekke seg tilbake fra kulturjournalistikkens område å si *dette ikke er vårt*. "Streit reportasje" kan da være en grensemarkering, mens "skråblikk" er et forsøk på å lade det journalistiske formatet med egen makt.

Idol og desken

Oransje: Hvorfor skal vi da dekke Idol, når alle ha sett det? Vi må få en dialog med desken om dette, så de vet hva vi tenker.

Grønn: Jeg tror ikke det er noe poeng med dialog når det gjelder Idol. De er ikke interesserte i hva vi tenker når det handler om ungdom, og ungdom er jo mantraet i denne avisen.

Som jeg har beskrevet kan Idol betraktes som den endelige grensemarkeringen av det som er "utenfor" kulturjournalistenes område, som Baumans "konseptuelle jøde" i det kulturelle hierarkiet. Desken har en tilsvarende rolle innad i det sosiale rommet i avisa. Desken kan forstås som en representasjon av den samme grensen i det sosiale rommet i BT som Idol representerer i det kulturelle hierarkiet. I samtalen referert ovenfor konkluderer Grønn med at desken ikke vil høre på kulturavdelingen når det gjelder Idol. Dette er en avmaktsmarkering hvor han selv blir "gammel", og en konklusjon som viser at "distansen til desken" er så stor at den er uoverkommelig.

Personlig posisjon blir diskursiv formasjon

Her er så underlig

En av posisjonene journalistene inntar i samtalen seg i mellom når det gjelder Idol kan med Sigbjørn Obstfelder kalles "her er så underlig". Journalistene markerer at de lurer på om de er kommet til feil klode. En dag snakker de om hvordan Idol-saken skal følges opp i spaltene.

Gul sier han tenkte på å vinkle det i forhold til janteloven. "Men vet noen hva janteloven er nå, da?" spør han. Han tenker seg en artikkel om "hvordan ungdommen har blitt slik" når

hans egen generasjon var så sjenerte. De andre bidrar, og mener skoleverket dyrker showmentaliteten. Diskusjonen ender med at Beige skal dra til en skole og lage en reportasje fra skolens egen Idol-konkurranse. "Det har skjedd noe i dette landet når 7000 ungdommer melder seg på for å bli med i "Idol" på TV2. Før var det viktig å være alminnelig – nå våger de unge å skille seg ut", skriver flere fra kulturredaksjonen under overskriften "Ungdommene vil vise seg på Idol"¹⁸.

Den diskursive formasjonen "her er så underlig" kan betraktes som et forsøk på å forstå noe som er fundamentalt annerledes, med journalistens mistanke om at han er "gammel" (se kapittel 4) hengende over skriften. Det kan forstås som en avstandens trope, en diskursiv avmaktsposisjon konstruert som journalistisk vinkling. I tilnærmingen til "hvordan ungdommen har blitt slik", altså så fundamentalt annerledes enn journalisten selv, ligger kanskje også et islett av pastoralitetens klagesang: De vil ikke gjetes. De vil holde på for seg selv, med noe "vi" ikke forstår.

Det lokale

"Der sceneskrekke er et fremmedord", skriver Beige i en reportasje fra en skole som arrangerer "Fritt show". At slike show arrangeres på skolene kobler journalistene direkte til den frie, ekshibisjonistiske mentaliteten hos ungdom som de ser som en bakenforliggende årsak til at Idol er en suksess. Det er en "tett", lokal reportasje: "Musikken slår tungt i gymsalen og guttene spretter som gummiballer over scenen. Armer og bein, på hodet i parketten, med breakdansluene godt over ørene og velvillig publikum i salen". Av billedteksten framgår det at tredjeklassingene Daniel, Even og Vladik "gir alt". "Det er gøy å vise noe, og gøy å vinne," sier et av barna, og blir sannhetsvitne på dette nye som har skjedd, og som journalistene har identifisert: At ungdommen vil vise seg fram.

¹⁸ For å ikke svikte anonymiseringen av informantene mine har jeg i dette kapitlet utelatt dato på alle artiklene som er sitert. Av hensyn til oppgavens etterrettelighet finnes likevel en liste over artikler og datoene de ble trykket sist i oppgaven, der de ikke er knyttet til enkelte journalister.

En liknende entusiasme kommer for dagen når journalistene rapporterer fra den lokale Idol-konkurransen på kjøpesentret Øyrane Torg i Arna. Denne diskursive formasjonen er preget av jovial profesjonalitet og glede over å se folkeliv, selv om det også finnes islett av den diskursive formasjonen "her er så underlig" i disse reportasjene.

Tett på

Blå vil ha reportasje om Idol og hva deltakerne "fyller dagene med" mellom opptakene. Det er Svart som skal ta det. Han har "ikke så veldig store forhåpninger" om at han skal få tilgang til deltakerne, for en del av støtteopplegget er nettopp å skjerme deltakerne fra pressen mellom slagene. Etter mange intervjuer med det "vestlandske Idol-håpet" Håkon Njøtens familie kommenterer Grønn ironisk: Er det noen i familien hans vi ikke har snakket med ennå, så må vi kanskje det?

Til tross for Svarts tvil om hvor nært de egentlig kommer til å komme Idol-deltakerne rent fysisk er den *diskursive* nærheten stor når han forsøker å være "tett på": "Gul eller rød topp? Dress eller dongeri? Og så er det jo alle sangene som skal pugges," rapporterer Svart fra Oslo, hvor han også er på "formiddagskafé med vårt vestlandske Idol-håp," som avkrefter at han er kjæreste med en annen Idol-deltaker, Sandra. Fra lokalpuben i Eivindvik, Njøtens hjemsted i Sogn og Fjordane, skriver han ved en annen anledning: "Så snart godguten de alle kjenner kommer på skjermen er det vill jubel og hoing".

"Tett på" er en diskursiv formasjon som er nært beslektet med de magiske *posisjonene* "pragmatisk" og "profesjonell". Nærheten som oppnås i artiklene er en nødvendighet for å gjøre jobben kulturavdelingen er pålagt av ledelsen. For mange i kulturavdelingen, deriblant Blå, er det dette pålegget som gjør at artiklene skrives. Blå initierer at disse artiklene må skrives og sender Svart til Oslo fordi han *må*, mens Svart skriver dem fordi han synes det er *greit*.

Altså er *begge typene pragmatisk legitimering i aksjon* i artiklene som benytter seg av grepet "tett på": "Pragmatikk" brukes som tegn både av de som lar det stå som navn på et populistisk kultursyn, og av de som må være pragmatiske fordi de er underlagt ledelsens makt og må skrive om det som ikke er høykulturelt.

Fysja meg

"Det er så fælt og fy," sa Thorbjørn Egners Tante Sofie. Til tider kan det synes som om BT-journalistene underskriver på dette i møte med Idol. Den ene diskursive formasjonen som omgir Idol preges av det Bourdieu kalle "morderisk skrekk, absolutt avsky, metafysisk raseri" (Bourdieu 1984:474-5, min oversettelse). Det ser for eksempel slik ut: "Idol er i full gang, og stinker om mulig enda verre enn sist. Rått og kynisk utnytter man ungdommers drøm om å bli popstjerner, lar dem dumme seg ut på tv og bli mobbet av dommerne," skriver Oker. "I ei tid då det er nok å visa magen sin ned til venusberget for å bli rik og berømt, eller å syngja falskt på TV 2 for å bli idol for en heil generasjon, er det liksom som om lettbeint lureri og falskspel er sett i system," heter det i en kommentar fra en journalist som ikke er tilknyttet kulturavdelingen. En av kulturjournalistene anmelder Idol og kaller det "et NM i sursang". Dersom "her er så underlig" er den pastorale maktutøvers milde hoderysting, kan "fysja meg"-formasjonene forstås som den illsinte maktutøveren som raser over at leseren 1) utsettes for Idol og 2) motsetter seg å gjetes og *liker* noe så dårlig som Idol. "Fysja meg"-formasjonene har tynnere kodifiseringer – altså færre "retninger" eller konnotasjoner enn de "magiske" diskursive formasjonene. Det er ikke så lett å være ambivalent til retningen din når du suser nedover den motorveien Bourdieu kaller metafysisk raseri.

8

BIKUBESONG I ODDA

1. mai-helga 2004 ble jeg med til Odda. Flere av journalistene skulle dekke premieren på stykket *Bikubesong*, basert på oddingen Frode Gryttens roman.

Denne helga hadde jeg en følelse av å være nær det som er *viktig*. Det minnet om følelsen jeg hadde under festspillsaken. I Odda handlet det imidlertid ikke som i kapittel 6 om vellykket og legitim journalistisk maktbruk, men om møtet med *ekte* kultur. Jeg var i nærheten av journalistenes lykkelige kjerneverdier. I Odda gikk gleden over hvordan en kulturbegivenhet *kan* være, hånd i hånd med sorgen over at det ikke skjer oftere, og at Bergens Tidende ikke gir mer plass til den gode kulturen.

Kulturens sanne ansikt

Jeg dro innover til Odda med Hvit og en fotograf. Grønn skulle komme dagen etter. BT stilte mannsterke for å dekke at stykket *Bikubesong* "kom hjem", etter at Lasse Kolsrud hadde dramatisert Gryttens roman og satt den opp ved Det Norske Teatret i Oslo. Der hadde det gått lenge og med fulle saler, og nå skulle det bli satt opp i Odda. Oppsetningen skjedde i Lindehuset på det nedlagte smelteverket, og dette var tilrettelagt av den lokale dugnadsgjengen Positive Døgn.

Fredag ettermiddag var vi på utstilling i Odda bibliotek, hvor bildene BT-fotografen Oddleiv Apneseth hadde tatt til bokutgaven av *Bikubesong* var utstilt i stort format. Senere var det forestilling i Oddas vakre funkiskino, der kulturminister Valgjerd Svarstad Haugland sa hvor glad hun var for at dette var kommet i stand, og Frode Grytten leste fra egne verker akkompagnert av jazzgruppa Lett Ferd. Flere av skuespillerne som skulle spille i forestillingen dagen etter var til stede i salen. Mange av de som skulle være med på begivenheten – skuespillere, journalister, musikere, dugnadsgjeng, tilreisende kulturfolk, og Frode Gryttens slekt og venner – var til stede allerede fra denne forestillingen. Hendelsen var i gang.

Lørdag formiddag holder Frode Grytten, også han med en fortid som BT-journalist, omvisning i sitt mytiske Odda. Omvisningen begynner i murboligen, den store bygården i Odda sentrum hvor handlingen i *Bikubesong* utspiller seg. Det er et sterkt innslag av ymse kulturfolk i gjengen som toger rundt i Odda, og det er en strålende vakker dag. Vi får alle mye sol. Turen blir rundet av på rådhusetaket. Det er fra dette taket karakterene i *Bikubesong* forsøker å ta av med et romskip, fordi de er kommunister og må skynde seg til månen før amerikanerne. Det er nydelig utsikt til den knallblå Sjøfjorden, og til høyre når vi skuer mot fjorden ser vi det grå smelteverket som har vært så viktig for Odda, og som ser flatt og rart ut oppe fra taket. Det er i ferd med å utkrystallisere seg en gjeng av BT-journalister og tilhørende kulturfolk de kjenner. Når vi kommer ned fra taket kommer vi rett ned i 1. mai-markeringen i Odda, med hornmusikk og faner. Oddas arbeideridentitet griper rett inn i den fiksjonsreisen vi har vært i på taket, og et øyeblikk er jeg behagelig forvirret når det gjelder hva som er virkelig og hva som er det mytiske ved Odda.

Om kvelden er det teaterpremiere. Grønn smugler meg inn, for jeg har ikke billett – de spør ikke en gang etter den når jeg kommer med BTs journalist. I pausen forteller han meg at kulturavdelingen i BT blir holdt ansvarlige for at to redaktører i BT måtte gå i løpet av 1990-tallet. Kulturavdelingen har rykte på seg for å være sterke i konfliktene med ledelsen. Dette skyldes delvis stor retorisk kraft hos enkelte av dem, men også at de har hatt verv i klubben, som har gitt dem en formell plattform for motstand.

På premiefesten etterpå sier flere at de blir rørt over at de har fått til noe slikt i Odda. Entusiasmen både til lokalpolitikere som holder taler og av engasjementet til dugnadsgjengen Positive Døgn bidrar til dette. Samtidig finnes en overhengende følelse av fare, siden smelteverket er stengt og Odda har mistet en viktig arbeidsplass. Et sted kan ikke ha teaterpremierer som hjørnesteinsbedrift, men den store energien som er lagt ned i arrangementet gir et håp hva stedet kan få til. Vi snakker om det paradoksale i at Grytten sitt forfatterskap blant annet handler om lengselen ut, og så ender han opp med å få en

rolle som Oddas store sønn gjennom denne forestillingen. Noen kommenterer at han nok er vel forlikt med å ta på seg denne rollen.

Hendelsen i Odda var en stor kulturbegivenhet. Det var en feiring av stedet selv, både i kraft av selve begivenheten og fordi Odda er så sentral i handlingen i romanen og stykket *Bikubesong*. Hendelsen preget hele det lille sentret; fra Hardanger Hotell, opp til kinoen og biblioteket, bort til smelteverket, ned forbi utestedet Smeltaren og ned igjen til fjorden og Hardanger Hotell. Det er en kulturell *hjemkomst* til Vestlandet og Odda, og denne hjemkomsten er samtidig en nasjonal begivenhet. Ikke tilfeldig foregår det hele på 1. mai, slik at stedets arbeidertradisjon blir feiret samtidig.

Begivenheten er stor nok til å involvere mange av menneskene og stedene i Odda. Bygda ble snudd på hodet, som det heter. Det kan med andre ord sies å være et lite karneval, for i det karnevaleske (Bahktin 2001) ligger en inversjon av den vante orden. Riktignok godt hjulpet av en entusiastisk Odda kommune får kulturfolket gjennom denne hendelsen et sjeldent overtak på målrasjonell økonomisk tankegang, som oftest overtar også der kulturen er i fokus. Det er ikke rart kulturfolket var glade og rørte: Kultur kan på en viss tid være *det viktigste* i en bit av verden. Slik var det denne helgen i Odda.

Konflikten snakkes ut

Underveis vil mange med forskjellig tilknytning til BT vil snakke med meg om kulturredaksjonen. Flere er opptatte av at de er "for dårlige". En sier at kulturredaksjonen har for lave ambisjoner på kulturens vegne, og kaller det en "redsel for kvalitet". En frilanser sier han selv er avhengig av inntektene fra avisa, men at han forsøker å skaffe seg flere oppdrag andre steder, fordi han får for sjeldne og for uinteressante oppdrag. Det ligger en understrøm av aggresjon under samtalen. En sier også at han blir "sint og deprimeret" av å snakke om det. Han sier det er en "enorm haryfaktor" i avisa, og at det aldri vil bli noen marginer å gå på fordi aksjonærstyret tar ut utbytte, slik det at økonomisk alltid vil være trangt. "Avisa kjøres ned, og det er middelmådighet i alle ledd," sier han. En mener at de

flinke, unge journalistene ikke får fast ansettelse i avisa fordi de er "dobbelte så skarpe" som alle i mellomledersjiktet. Dette at de unge journalistene har dårlige vilkår er et tilbakevendende tema i de "høye"s kritikk av ledelsen. Dette er ofte en kritikk som kommer fra folk i trygge jobber, og som altså ikke handler om egne vilkår, men som brukes som et eksempel på at avisa ikke forvalter sine egne menneskelige ressurser godt nok.

Turen til Odda var preget av glede over hendelsen – å være i Odda, alle arrangementene, og selve teaterpremieren. Samtidig ble turen for meg preget av mange som ville snakke om det de syntes var vanskelig med å jobbe i Bergens Tidende. Det ble slik også en fortelling om konflikt som var rettet mot meg. Underveis forteller Grønn meg at de håper at denne oppgaven min kan gagne kulturavdelingen, også. De ble også forsterket av at vi var ute av avishuset, og var sammen på en mer uformell måte.

For flere av de jeg snakket med var ikke frykten for at avisa var i ferd med å bli dårligere bare et prinsipielt standpunkt basert på ideelle verdier av hvordan kultur skal være. Det de så som en omfattende forringing av kvaliteten i avisa ville også berøre deres levebrød direkte: De hadde den jobben de ville ha, gitt at potensialet i kulturjournalistikken ble tatt ut, men drømmejobben forsvant som sand gjennom fingrene på dem. Der frustrasjonen i andre sammenhenger kunne bli omgjort til en spøk om at det er "moro med bråk", var fortvilelsen i Odda rett på sak. De var åpent fortvilte – "sinte og deprimerte", som de sa, fordi de var "avhengige" av avisa. Jeg forsto det som om fortvilelsen over at "den gode kulturen" holder på å forsvinne ikke handlet om å sitte på sin høye hest og lage prinsipper som holdt seg til et konservativt begrep om hva "høykultur" er (jfr. kapittel 2). Det handlet også om en aggresjon fordi deres egne materielle vilkår var truet. Grønns åpne ønske om at oppgaven min skulle gagne kulturavdelingen stemmer med mitt inntrykk av at historiene som når meg på turen til Odda er inderlige fremstillinger av tilværelsen for flere som er tilknyttet avisa. Det er prekært at noen, det vil si jeg, hører dem. Målet med fortellingene om sinne og frustrasjon og vanskelige vilkår er at det skal *bety noe*, føre til noen forandringer i verden.

Journalistene viste fram sinnet og fortvilelsen sin for meg i Odda. Samtidig var det noe performativt over fortellingene. Konfliktene ble fortalt som et ledd i en redigering av meg, og en kjærkommen mulighet til å sette dagsorden.

STREIK!**Forløpet**

12. mai 2004 erklærer Norsk Journalistlag (NJ) streik. Journalistenes fagforbund har ikke kommet til enighet med motparten Mediebedriftenes landsforening (MBL). Blant NJs krav er blant annet sikring av pensjonsrettigheter og bedre vilkår for midlertidig ansatte.

I Bergens Tidendes kulturavdeling bygger det seg i dagene før streiken opp en retorisk *voll* mellom journalistene og "ledelsen", der det før har holdt med en grense. "Kjører vi en kjølig linje overfor ledelsen i dag?" spør Gul spøkende dagen før streiken blir erklært, 11. mai. Blå svarer ja. "Har vi ikke alltid en kjølig linje, da?" sier Brun lystig. Blå sier at de i dag i hvert fall skal "gå hjem i riktig tid og følge arbeidsmiljølovens bestemmelser," og underforstår at de ikke alltid gjør det. Blå sier også at han håper at det ikke blir streik, men at "vi klarer det, også". Det er mai og festspill i Bergen, og mye kulturstoff som skal produseres.

11. mai er det klubbmøte om den mulige streiken i auditoriet i kjelleren i BT-bygget. Alle NJ-medlemmer har rett til å være der. "Vi har en veldig ryddig motpart her," sier klubbleder. Han informerer om at i tilfelle streik må alle slå av PC-en, så ikke ledelsen kan hente ut noe de ikke har rett til å bruke. Han sier det er lurt å ikke levere noe som ikke skal "på" dagen etter, selv om sjefsredaktøren har forpliktet seg til å ikke bruke noe av det innleverte materialet. Han sier alle bør ta med seg verdisaker og ting de trenger de "neste ukene".

Klubbleder minner om at journalistene har NJ som arbeidsgiver under streiken, ikke BT. Klubblederen sier det er et "grovt tillitsbrudd" overfor klubben dersom noen tar seg inn på arbeidsplassen under streiken. Han gjør oppmerksom på at dersom folk sluntrer unna pliktene sine kan NJ holde tilbake streikebidrag. Det er møteplikt på streikemøtene på Studentsenteret. Noen forteller meg at dette er noe nytt, at de strammer inn fordi folk sluntra unna sist.

På dette møtet snakker klubblederen om de gule streikevestene som streikevaktene utenfor BT-bygget skal ha på seg. De skal legge vestene et sted slik at de som skal ha den første vakta får vester. Det diskuteres hvor – 7-Eleven eller Mix-kiosken? De blir enige om hotellet oppe ved Rema 1000, lenger oppe i Vestre Torggate. Klubblederens planlegging er svært detaljert. I løpet av denne passieren om vestene går alvoret i at det kan bli streik opp for meg. Det er en rar følelse av en mellomposisjon. Fortsatt skal avisas vanlige rytme følges, journalistene skal gå på jobb og gjøre alt de pleier. Samtidig har streiken på dette møtet allerede blitt virkelig. Det er en stor prosent av realitet i følelsen, selv om ingen vet om det blir brudd i forhandlingene.

Streiken er svært rutinisert. Det er bare to år siden forrige streik, og journalistene har denne erfaringen friskt i minne. Dette er de glade for. De husker hvordan de skal gå fram. Som tidligere journalistfrilanser merket jeg meg også tryggheten i å være organisert i NJ. For de fast ansatte journalistene er NJ en forening som omslutter dem når de skal kjempe mot ledelsen¹⁹. Den nye, sterke sammenslutningen blir enda sterkere gjennom detaljdiskusjoner om gule vester i et auditorium i avishusets kjeller. Det er en konsolidering av et fellesskap som består av alle journalistene, et fellesskap som kanskje ikke eksisterer ellers, når avdelingsgrenser og aldersforskjeller er tydeligere enn journaliststandens enhet.

Dagen etter er det 12. mai, og på morgenmøtet i kulturavdelingen snakker journalistene om hvordan tidligere redaktør Erichsen måtte snakkes til vett under streiken i 1990. En av kulturjournalistene "tok en runde rundt huset med ham". Dette er en magisk fortelling som skal bli gjentatt de kommende dagene. Det er fortellingen om *inversjonen*, hvordan de helt reelt hadde makt over ledelsen en gang. Hierarkiet var snudd på hodet, slik det ifølge Bahktin er i det karnevaleske – når folket eller undersåttene tar over i et midlertidig styre (Bahktin 2001). Også klubblederen forteller denne historien på klubbmøtet dagen før. Det er

¹⁹ Det er verdt å gjøre oppmerksom på at min følelse av at journalistene er "omsluttet" på denne måten blir ekstra betydningsfull på grunn av at jeg føler min posisjon er "utenfor". Selv tjente jeg for lite som journalist til å tilfredsstillende NJs krav til ordinært medlemskap. Dette er først og fremst *min* holdning. En frilanser jeg snakket med som jobbet fulltid for BT var f. eks. prinsipielt mot NJ-organisering, og deltok heller ikke i streiken.

en oppbyggelig historie om BT-hierarkiets bakvendtland – da vi kastet sjefen. Historien leder ut i en samtale om det kan bli liknende mistillit overfor sjefsredaktøren med denne streiken: ”Det hadde jo vært gøy, da,” sier en. Blå rapporterer lattermild at Brun, som er på en pressevisning på kino, har telefonen på stille og gjerne vil bli varslet hvis det blir streik. Han er i tilfelle klar for å marsjere ut av kinosalen.

Møtet avsluttes og Blå og jeg går på mellomledermøtet. Jeg er tilbake ved pulten min litt over halv ti. Rett før ti blir det streik.

En av de som sitter i landskapet får først meldingen via telefon. Så kommer Blå: ”Det er streik!” roper han. Jeg ser Turkis løpe nedover gangen, og den løpefarten gjør streiken virkelig for meg. Turkis er ellers så rolig og elegant.

Som avtalt dagen før møtes alle journalistene på Studentsenteret klokka tolv. Her skal møtene foregå i streikeperioden. Studentsentret i Bergen er en stygg, flat betongbygning mellom vakre bygninger på Nygårdshøyden. Den har botanisk hage på en side, og Nygårdsparken på en side. Studentsenteret er så stygt og så lite funksjonelt at det snart vedtas at det skal rives²⁰. I andre etasje er det en kantine inn til høyre, og inn til venstre er rommet streikekomiteen har leid. Rommet ligger bak en brun trekkspillskyvedør som får meg til å tenke på 1970-tallet. Det er selvfølgelig tilfeldig, men svært passende at streikemøtene skal foregå bak denne døra. Den minner om en tid da arbeiderbevegelsen var mer vital, og demonstrasjonstogene var fulle av folk. Ellers har rommet et litt lurvete preg, med stoler som er satt utover med en midtgang imellom, og med et røykerom det siger sigarettøyk ut fra innerst til venstre. Der går folk inn og ut. I mai 2004 har det lenge vært lovbestemt at norske arbeidsplasser skal være totalt røykfrie. At det finnes et røykerom viser at vi ikke er ”på jobben”, selv om det ligner.

²⁰ Rivningen vedtas høsten 2004, og når dette skrives er rivingen av Studentsentret i god gang.

BTs klubbleder snakker om "brutalisering av arbeidslivet", og sier journalistene bør være med på å utforme pensjonsrettighetene sine. Det er ikke et urimelig krav, sier han. Som på klubbmøtet før streiken siger følelsen av at dette er viktig og alvorlig på for meg.

Klubblederne snakker fra talerstolen. En lokalavisjournalist sier "det er godt at de store streiker for oss små, vi må bare takke for det". Dette er en forståelse flere i BT deler. Blant andre Gul har fortalt meg at han ser på streiken som en solidaritetsstreik med de som ikke har like gode rettigheter som de fast ansatte i BT. Pensjonsavtalene til de andre journalistene²¹ som er til stede på streikemøtene er dårligere enn den de har i BT. De snakker fra talerstolen om utryggheten for midlertidig ansatte journalister. Et av kravene i streiken er at disse skal få flere rettigheter.

Det bygges en ny enhet på streikemøtene – der opposisjonene mellom avdelingene, ofte ellers oppe i dagen, legges døde, mens det legges stein til vollen mellom journalistenes "oss" og ledelsens "dem". For meg blir den nye enheten tydelig ved at jeg i løpet av streiken treffer mange som jeg før ikke har snakket med, og at jeg ikke føler meg like trygg sosialt som jeg gjør på kulturavdelingens møter. Yngre og mer middelaldrende journalister²² er også kastet sammen på en ny måte – selv om det er en tendens til at de unge sitter bakerst i lokalet, og de eldre forrest. Jeg blir sittende bakerst med de unge.

Vi synger streikesangene redaktørviser og pensjonsviser. Pensjonsviser har teksten "Jeg vil ha en god pensjon" på tonen av "jeg vil ha en blå ballong". Jeg vrir meg på stolen, mimer at jeg synger, og spør Ibenholt, som sitter ved siden av meg, om han også blir flau. Han bekrefter forsiktig. Det er noe med den fyndige arbeiderbevegelse-estetikken og den øredøvende enheten. Det føles som om det hører hjemme i en annen tid, ikke i vår, og at jeg er på feil sted. Estetikken, visene og vitsene sier "vi står sammen mot makten". Likevel

²¹ Disse kommer fra lokalavisene Strilen, Nordhordaland og Vest-Nytt, BTs tabloidkonkurrent Bergensavisen. Dessuten fra TVHordaland, som er eid av BT, har lokaler i samme hus og delvis er integrerte i BTs kommandostruktur – man utveksler ideer, journalister o.l.

²² Her er alder en sosial konstruksjon. Det er ikke nødvendigvis mange årene som skiller de "yngre" og de "middelaldrende".

er det et språk som ikke inkluderer meg. Samtidig understreker streikeestetikkens fynd og klem alvoret: Her *står* vi faktisk sammen i streiken, et legitimt maktmiddel for å kjempe for journalisters rettigheter. Jeg er forundret over styrken i dette, og anerkjenner viktigheten av streikeretten. Likevel føler jeg et ubehag²³.

Torsdagens streikemøte åpner igjen med sang. En NJ-representant fra Stavanger viser tilløp til å være en karismatisk folketaler. ”Vi har arbeidgivere som har null og niks respekt for dere,” sier han. Han sier han er ”møkka lei av det brutale arbeidslivet, hvor unge folk ikke kan stifte bo fordi de blir sendt fra sted til sted med utilfredsstillende arbeidsforhold”.

Gul kommer med indirekte kritikk av klubblederen fra gulvet: Han sier han er ”luta lei” av å høre om hvor ryddige de i ledelsen er. Gul hever stemmen på en måte jeg ikke har hørt før. Han legger på et stort ekstra volum som på meg virker litt utvendig. Det blir en retorisk stil der stilismen er tydeligere enn innholdet. For meg skaper stilen mer avstand. Noen kaller BTs sjefsredaktør for ”storefar”. Blå bruker den samme fagforeningslederstemmen som Gul når han fra talerstolen snakker om det ”makkverket” sjefsredaktøren gir ut når journalistene ikke er på jobb. ”De er jo helt høye,” sier Hvit lakonisk ved siden av meg, og markerer dermed avstand til den samme retoriske stilen jeg reagerer på.

Fredag 13. mai skal NJ-medlemmene støtte Transportarbeiderforbundets markering ved den blå steinen i Bergen sentrum. Senere skal et opprop leses opp utenfor BT og BA. ”Vi aksepterer ikke”, skal vi si til redaktørene, ”at du løper rundt som en duracellkanin i amfetaminrus”. Å tro at man kan gi ut avis uten journalister er en manglende respekt for journalistenes arbeid, ifølge blant andre Blå og Gul. Før vi går mot Torgallmenningen forteller igjen Grønn meg og Ibenholt historien om da tidligere sjefsredaktør Erichsen ble kastet. Ibenholt sier han ikke vet noe om konfliktene som har vært. Grønn sier at de bare

²³ I dette avsnittet og videre i kapitlet bruker jeg min egen flauhet som data. Jeg går ut fra en antakelse om at følelse kan være indikator på noe som oppstår sosialt, med støtte i Abu-Lughod og Lutz, som mener følelse er del av en hverdagslig politikk som kan forstås som å være “... about social life rather than internal state”, (Abu-Lughod og Lutz 1990:1-2).

tilsynelatende har blitt færre siden den gangen med Erichsen, og at skillelinjene ofte går gjennom redaksjonene.

På vei ut snakker Ibenholt og jeg om streiken. Han sier at det er en trygghet i fast jobb, og at han har respekt for den jobben arbeiderbevegelsen har gjort. Han sier det likevel er vanskelig for ham å ikke føle en viss ironisk distanse til virkemidlene i streiken. Vi travers nedover og det blir luke i toget. Vi er rett og slett et demonstrasjonstog, med megafon og det hele. Ibenholt organiserer litt for å tette hullet i toget. Selv om jeg var med i mange demonstrasjonstog med foreldrene mine da jeg var liten, øker følelsen av å være på feil sted. Vi går forbi BT-huset og smiler til streikevaktene, og så går vi ned til selve markeringen til transportarbeiderne. Jeg blir stående og se på med de yngre journalistene fra forskjellige avdelinger. En av dem sier noe om at "seniorklubben liker seg nå". Han flirer, og jeg tenker at gliset hans er beslektet med min flauhet da vi sang pensjonsvisa oppe på Studentsentret. "Dette er jo *kjedelig*, da", sier en respektert journalist i 30-åra. Han går litt fram og tilbake og ser ut som han ikke klarer å stå i ro.

Flere av journalistene går i langt mer uformelle klær under streiken enn de gjør til vanlig. En av mellomlederne kommer nå vandrende i gummistøvler. Flere andre har anorakker på og ser ut som om de er på vei til fjells. Jeg tenker at dette uformelle er beslektet med det at de tar med seg ungene på streikemøtene. Som det heter i folkeeventyret - de kommer ikke kjørende, og ikke ridende: De har ikke fri, men er ikke på jobb, heller. Den sosiale posisjonen deres er dobbel og paradoksal.²⁴ Dette blir tydelig for meg når en mellomleder begynner å ta en "sjefete" tone fra gulvet på streikemøtene. I streiken er han bare vanlig NJ-medlem; et nytt hierarki har trådt i kraft. Han "glemmer seg" imidlertid, og faller tilbake i

²⁴ Jeg bruker her *ikke* Turners begreper om liminalitet eller overgangsfasenes form (Turner 1969, 1974). Det er enkelte trekk ved det liminale i Turners forstand som passer godt på streikeperioden i BT: Som at man er atskilt på et annet sted; karnevaleske trekk i form av fester med "billig øl"; at tid som kategori føles opphevet – en av journalistene kaller det "ikke-dager". Også det at en ny, sterk struktur trer i kraft i streiken kan være et liminalt trekk (se Bruns fortelling om de strenge streikelederne lenger ned). Det viktigste som taler mot å kalle streiken liminal er at den ikke er en fase mellom to utviklingsstadier. Streiken er så rutinisert at den heller kan sies å være en fase av normalkultur. Utover dette lar jeg derfor begrepet ligge, for å ikke la denne empiriske fortellingen forfalle til å bli en kulisser i en teoretisk diskusjon.

den andre rollen. Det er forskjell på elegansen i maskebruken, og andre mellomledere håndterer dette bedre. De glir naturlig ut av sjefsstolen og inn i t-skjortene NJ har trykket for anledningen, med påskriften "Ikke rapp pensjonen min!".

Framme ved scenen som er satt opp på Torgallmenningen er flere fagforbund representerte; deriblant Hotell- og restaurantarbeiderforbundet og Kjemisk forbund. En bergenstrubadur synger. Fanene til fagforeningene går i fargene rødt og gull. Mens vi står der sier Svart at man kanskje burde finne et annet ord enn "makkverk" om avisa sjefsredaktøren gir ut i journalistenes fravær. Han distanserer seg altså fagforeningsretorikkens stil. Noen bak oss foreslår "skitavis". Jeg spør om han støtter streiken og han nikker. "Ja, det er jo tryggheten vår det går på," sier han, og snakker i samme åndedrag om journalistenes rettigheter og journalistikken de driver med. Svart mener markedsrettingen truer både kvaliteten på journalistikken og journalistenes materielle rettigheter.

Noen spør Brun om han skal være med bort til punktmarkeringen utenfor Bergensavisens lokaler: "Ja, men så går jeg vel hjem, tenker jeg," sier Brun. Jeg sier det er ganske stram justis og klare rammer fra streikeledelsen, og han repliserer: "Justis, ja?! Jeg, som er så anarkistisk på jobben, vet du ... jeg tør ikke det med disse guttene her!" Han forteller at han knapt hadde turt å gå fra et av streikemøtene, og "snek seg ut" i frykt for sanksjoner. På veien ned til BA for å høre på oppropet som blir lest opp forteller også Brun meg anekdoten om Erichsen som ble kastet som redaktør: "Vi kastet jo en redaktør noe så voldsomt," innleder han blidt, som om han skal fortelle en morsom historie. Brun påstår (kap. 5) å ha "meldt seg ut" av konflikten med ledelsen, men har ikke noe problem med å snakke engasjert om konflikter i avisa. Etter hvert dabber markeringen utenfor BA av. Grønn og Brun blir stående og snakke om streiken. "Står dere her og øser hverandre opp?" spør jeg. "Ja!" svarer de i kor. "Det har vi gjort før! Det har vi trening i!" sier Brun. De ser uskikkelige og fornøyde ut.

Noen dager etter er det streikefest. Festen foregår i den litt kjølige og for formålet for store kantina på Studentsentret, men det er likevel fest nok til at folk sladrer og har lerke på innerlomma. Kantina på Studentsentret stenger etter hvert ølserveringen, og vi går videre på en bar. Jeg har vært der før, og synes det er morsomt å se de middelaldrende av journalistene som blir med i denne konteksten. Fra å ha vært på deres arena i mange dager, med trekkspillakkompagnement til oppildnende arbeiderviser, er vi nå på de unges arena, og det er de eldre som er på feil sted.

Klubblederen og jeg blir sittende i baren. Han sier at de unge journalistene helt klart kunne tatt over redaksjonsklubben i BT og dominert og fått det som de ville, men de er ikke interesserte. Klubblederen – selv en mann rundt 50 – sier han har stor støtte hos de unge, og at de unge ikke vil ha konflikt. Han sier at det er derfor han inntar en relativt forsonende linje overfor ledelsen – blant de yngre NJ-medlemmene er det dette han har mandat for. Han trekker avslappet på skuldrene når jeg nevner kritikken mot ham fra blant andre Gul.

Flausens politiske nivå

Min flauhet og de unge journalistenes markeringer av distanse til streikens tegn handler om makt. "We must ask [...] how emotional discourses are implicated in the play of power and the operation of a historically changing system of social hierarchy," skriver Abu-Lughod og Lutz (1990:15; 24-46). Det er dette jeg skal forsøke å gjøre her. Jeg vil argumentere for at streikens estetikk gjør fagforeningens makt utilgjengelig for de "unge". Denne får konsekvenser for maktfordelingen i BTs redaksjonsklubb.

Hvits markering av at de eldre journalistene er "helt høye" når de skrur opp volumet fra streikemøtets talerstol, er en markering av avstand til streikens retoriske virkemidler. Det samme er Svarts klage på tropen "makkverk"; at en journalist sier at Transportarbeiderforbundets markering er så "kjedelig", og at de unge ler av det de kaller "seniorklubben". Ibenholts ambivalens – takknemligheten for alt arbeiderbevegelsen har

oppnådd for ham, og samtidig en erklært distanse overfor streikens estetiske virkemidler, handler om det samme. At klubblederen bekrefter at de trekker seg bort fra klubben og ikke vil ha konflikt i streiken, støtter dette. Streik er i Norge en institusjonalisert rettighet og et legitimt maktmiddel. Likevel altså denne avstanden.

Flauheten min og journalistenes avstandsmarkeringer handler om at vi tar del i noe *som ikke er for oss*. Det minner om den flauheten som kan oppstå når du kikker inn til naboen og ser ham naken. Det er ikke avhengig av selvforståelsen til den du observerer – naboen blir ikke flau, for han vet ikke at du ser på ham. Det som for de journalistene som er skolerte i fagforeningens stil er en stolthets estetikk, føles for de unge som *å ta del i* naboenes nakenhet. Samtidig blir vi lammet av noe *latterlig* – den boblende latteren som kan oppstå ved den situasjon der du plutselig ser over gata og inn til en naken nabo.

De unge og de gamle er i utakt med hverandre. Streiken rommer en anakronisme: Noen er i feil tid. Utakten bidrar til den flau følelsen. Vanligvis har de forskjellige gruppene strukturer som holder dem atskilt, men nå har de blitt kastet sammen. Den flau følelsen jeg og Ibenholt deler er sammen med de andres avstandstagen de *tilgjengelige uttrykkene* for følelsen av fremmedhet og anakronisme.

Arbeiderfanene revisited

Ibenholt og Svart sier og viser at de ikke er uinteresserte eller "utakknemlige" overfor verken streiken i nåtid eller arbeiderbevegelsens historiske resultater. Begge er erklært politiske mennesker. Det handler om at den politikken *form* gjør den utilgjengelig for dem. Den makten som er tilgjengelig er makt som står i arbeiderbevegelsens estetiske tradisjon. De unge avviser denne formen for makt på grunn av dens stil. *Estetikken politikk* er så sterk at streikens strukturelle virkemidler blir utilgjengelige. Den strukturelle effekten av denne tilbaketrekningen er kanskje *større* enn det de unge journalistenes politiske engasjement i klubben ville vært. Da ville de ha bidratt med kontinuitet i en politisk tradisjon. I stedet skaper de et brudd.

På et overflatisk nivå kan det virke som en argumentasjon mot den gamle den gamle klisjeen at ungdommen er slapp og burde skjerpe seg. På et annet nivå kan vi se dette i sammenheng med det kulturhistoriske fenomenet "cool". *Cool* forstås av mange som en en stilmessig betinget tilbaketrekning fra verden som ungdomsgenerasjoner siden 1950-tallet har benyttet seg av: Leland (2004:59) siterer Stearns (1994), som mener "cool" fungerte som en beskyttelse i den truende modernismen. Leland mener *cool* er en funksjon av det liknende fenomenet *hip*, og at det ligger en tilbaketrekning fra den "streite" eller "skikkelige" verden i kjernen av disse fenomenene: "Hip steps back" skriver han (Leland 2004:9).

Ziehe og Stubenrauch (1983) fører et beslektet argument når de identifiserer en ungdomsgenerasjon de mener har en sterk lengsel i seg etter å bli anerkjent som *subjekter*, og som reagerer mot at verden stadig blir mer preget av målråsonalitet. De mener det oppstår et underskudd på subjektivitet i moderne menneskers møte med "det anmassende i realiteten" (1983:35). Det som oppstår når subjektet ikke får bekreftelse av seg selv i en sosial kontekst, er at det blir redd for å miste seg selv (ibid:88).

Ziehe og Stubenrauch sannsynliggjør at de unges fremmedhet overfor streikens formmessige virkemidler ikke er et isolert spørsmål om *stil*. De estetiske virkemidlene som tilhører streiken – trekkspillet, fanene og "seniorklubben"s voldsomme stemmevolum – er *tegn som ikke gir rom for de unges subjektivitet*. Den rollen som kreves i streikens estetikk, er for langt unna de unges opplevelse av hva deres selv er. De er ikke seg selv hvis de synger "pensjonsvise" av full hals. Det gjør det umulig å stemme i. Synger vi, *blir* vi den nakne naboen. Min egen og Ibenholts ambivalens mellom å anerkjenne streikerettens historiske betydning, samtidig som vi tar avstand fra dens estetikk, peker dessuten i retning av at det flauet delvis består av en erkjennelse av at det finnes noe viktig i det tegnene representerer, noe *vi er nødt til å anerkjenne*. Dette er ubehagelig, når streikens tegn oppleves som så fremmede. Ubegaget er også en avkledning av oss selv idet vi tar del i noe som ikke er oss – slik at vi får øye på hva vi er.

Flauheten og den uttalte motstand vi har sett oppstår som en sosial konsekvens, og får strukturelle effekter: De unge tar ikke over ledelsen klubben, ifølge klubblederen, slik de kunne gjort fordi de er mange nok. Streikens stil fører til forskyvning av makt. At arbeiderfanene er en trussel mot å være seg selv – samtidig som man anerkjenner deres betydning – viser hvor mye makt det kan ligge i estetikk.

Baudrillard mener tegnets politiske økonomi består i at tegnet blir sterkere enn det objektet det representerer, og at det slik "undertrykker" sitt objekt (1981:146). Tegnøkonomien beveger den strukturelle økonomien når tegn som "pensjonsvise" blir så sterke at de undertrykker den *verdien* pensjonsvisen uttrykker, nemlig det journalistene streiker for – bedre pensjonsrettigheter og bedre arbeidvilkår for midlertidig ansatte journalister. I Bergens Tidende blir tegnene blir for sterke – naboen for naken – og "pensjonsvise" kan ikke synges uten ironi. Denne *makten i tegnene* gjør i Bergens Tidende at de gamle – "the elders" – beholder makten. Det estetiske er det strukturelle.

Kanskje er det slik at den yngre voksengenerasjonen i Norge finner nye kanaler for makt, eller forstår makt grunnleggende annerledes enn tidligere generasjoner. Uavhengig av dette håper jeg her å ha vist at det i Bergens Tidende foregår en tilbaketrekning fra de tradisjonelle maktmidlene. Jeg har forsøkt å vise at *tegn* i verden – i denne empirien i Bergens Tidendes redaksjonsklubb – får umerkelige og mer overskuelige konsekvenser for maktfordeling i Norge.

OPPSUMMERENDE OG KONKLUDERENDE BEMERKNINGER

1

Noe av det jeg ville undersøke med dette prosjektet var om man kunne finne den destabiliseringen av "høykultur" og "lavkultur" som det snakkes om i postmoderne teori, på en arena hvor nettopp disse kulturelle kategoriene blir produsert og vedlikeholdt.

Jeg fant at det ikke er én høy/lav-akse hvis sfære inkluderer hele kulturavdelingen. De opererer snarere i forskjellige sfærer som er klart atskilte.

Det høye er i BT først og fremst legitimert og drevet av et modernistisk ideal om at kunsten skal gjøre oss klokere. Det er i de populære distinksjonene produsert av *de høye populærkulturelle* at vi finner noe som minner om det klassiske dannelsesideal. Dette postulerer at det er viktig for kulturkonsumenten å kjenne den kulturelle kanon innen for eksempel rock eller film.

Jeg fant også en populistisk-pragmatisk distinksjonssfære. *Pragmatikerne* er utøvere av et kultursyn som ligger fjernt fra kravene som ligger i det høykulturelle. De distingverer rundt lave uttrykk som Vikingarna. Dette må ikke forveksles med den "pragmatiske" legitimeringen av praksis enkelte høye journalister bruker når de skriver om noe "lavt". Mens *pragmatikerne* forfekter et kultursyn, er "pragmatikk" for andre journalistene et retorisk skjulested når de ikke kan forankre sin journalistiske praksis i et høyt kultursyn.

Dersom jeg har rett i min tolkning av at det finnes en *høy* populærkulturell sfære som både forholder seg til hierarkiet mellom høy og lav, og som dessuten forholder seg til sin egen kanon på en "høy" måte, må pragmatikerne og det lave de forfekter plasseres *under* de høye populærkulturelle. Okers raseri over at Idol "stinker" (kapittel 7) viser at de høye populærkulturelle kan være like foraktlige overfor "folkelige" eller vulgære uttrykk som det de høye er. Da kan man argumentere for at de folkelige – eller fra en høy synsvinkel "vulgære"

uttrykkene pragmatikerne distingverer rundt, er *under* både det tradisjonelt høye og det tradisjonelt lave.

Espen Ytreberg (2004) mener *middelkultur* er et viktig sjikt i det kulturelle hierarkiet i Norge, samtidig som det er svært fraværende i den norske diskursen om hva som er kultur. Nettopp derfor er det ikke enkelt å plassere middelkulturen langs høy/lav-aksen. Det kan synes som om det distingveres lite rundt "middelkulturen". Den er med andre ord ikke noen stor del av diskursen om kultur. Dette peker mot at denne delen av den brede, folkelige kulturen befinner seg *på siden* av den tradisjonelle aksen mellom det høye og det lave, siden dette spennet konstrueres nettopp i en kulturell diskurs. Det kan synes som om den ikke har sin plass som del av den strukturen der det høye og det lave er symbolske motparter. Forutsetter man at det er en symbolsk logikk mellom høy og lav som er virksom i de fleste distingveringsprosesser, kan dette forklare at middelkulturen står svakere i diskursen.

Det *kan* være slik at middelkulturens sterke bindinger til det sosialdemokratiske (Ytreberg 2004) og dens tilknytning til det norske kulturelle kravet om å *være like* gjør det vanskelig å plassere middelkulturen langs en kulturell variabel der noe er oppe og noe er nede. Det kan også hende at middelkulturen er del av en kulturell konstruksjon som er beslektet med et "norskheitsideal". Dette har imidlertid ikke vært et hovedtema for denne oppgaven. Middelkulturens plassering i kulturen er et svært iøynefallende tema for fremtidig undersøkelse. Her har jeg imidlertid konsentrert meg om å se på høy/lav-aksens symbolske logikk.

Jeg undret meg innledningsvis om det kunne være slik at den postmoderne destabiliseringen av høy/lav-aksen i kulturen kunne føre til at kulturelle områder som er "urene" eller lave (Douglas 1966) nå gjerne ligger tettere inntil de "rene" eller høye områdene enn de gjorde før. Å være virkelig distingvert blir da å vite hva av det "urene" som er akseptabelt, og hva av det som fortsatt er kulturelt skittent. Vet man ikke 1) hvor

grensene går og 2) hvor de er visket ut, ville man da risikere å rynke på nesen av Sergio Leones spagettiwesternfilmer, og snakke frydefullt om Frid Ingulstads historiske underholdningsromaner – stikk i strid med reglene i det gode, postmoderne selskap.

Jeg utelukker ikke at det finnes slike postmoderne distinksjonssfærer. I Bergens Tidende var det imidlertid slik at de tre kulturelle distingveringsfærene var klart atskilte. Det modernistiske erkjennelsesidealet hadde fortsatt det meste av den diskursive makten. Dessuten hadde redaksjonen medlemmer med så vidt forskjellige kunstsyn som drev så utstrakt grensemarkering, at klarheten innad i de forskjellige sfærene var mer fremherskende enn kategoriernes uklarhet.

Et spennende spørsmål for en fremtidig analyse ville være om det *finnes* slike postmoderne sfærer der det høye og det lave ligger tett inntil hverandre. Et viktig spørsmål blir da om det er slik at grensevedlikeholdet blir så viktig at sfærene forblir atskilte, *også* i slike sosiale systemer hvor aktørene opererer etter et postmoderne kunstsyn.

2

Min andre hypotese var at det i Bergens Tidende fantes noen samhandlingsformer og språklige troper som på mange måter *både* ga form til, underbygget og samtidig skjulte strukturelle forhold.

Til tross for at kulturjournalistene var eksplisitt opptatte av strukturelle forhold og selv representerte motstanden mot økt markedsretting fra ledelsen, bidro de til å gjøre de strukturelle forholdene de levde under levelige ved å "pakke dem inn" i håndterbare språklige former. Troper som "gøy" er skapt for å kle dominansforhold i en språklig drakt man kan snakke om og le av. Dette benyttes gjerne som en maktutøvelse som er paradoksal, fordi den underkommuniserer aktørens egen dominerte posisjon. Det sosialt integrerende vinner, og man oppnår fred midt i feiden (Gluckman 1991).

Selv om mange av tropene var konstruerte for å sukke den pillen som var virkelighetens dominansforhold, betød ikke dette at journalistene alltid iførte seg sine språklige kostymer. I Odda snakket de ut en konfliktdiskurs som var direkte rettet mot meg og den fortellingen om dem jeg skulle komme med med en nærmest performativ direktet. De var isende fortvilte på en måte det var umulig å føle seg uberørt av. Det en av dem kalte "åndskampen" handlet dessuten ikke bare om ånd, men også om materie – deres egne livsvilkår følte truet. Det innstendige ønsket mange av dem bar, om en kulturjournalistikk som kunne være rom for stort kunnskapstilfang, økt erkjennelse og sakte tanker, levde i trusselen om at et slikt kultursyn fort kunne føre til at de ble det som i sysselsettingspolitikken eufemistisk kalles "overtallige".

Jeg forsto det som den diskursive veven (Foucault 1999, 2002) var tykkere og mer kunstferdig kodifisert der det var tett mellom konfliktene. Altså hadde kodene mange konnotasjoner og var metaforiske. Kodene var også tykke der avstanden mellom de sosiale kravene og det journalistene ønsket som individer var størst, og der det ble utøvet mye makt. "Gøy" og "pragmatisk" er eksempel på slike koder. Rundt dekningen av Festspill-saken var kodene tynnere. Dette støtter opp om hypotesen om at dess lengre journalistenes selv fjernet seg fra der det ville være, dess viktigere blir de retoriske skjulestedene.

3

Beslektet med mitt andre spørsmål var spørsmålet drøftet i kapittel 9, om de unge journalistene trådte bort fra streikens institusjonaliserte maktmidler på grunn av tegnene i streikens estetikk blir for sterke.

Jeg vil hevde at streikens symbolske formet den strukturelle virkeligheten i Bergens Tidende. De yngre journalistene tok ikke makten i klubben fordi de følte seg fremmede overfor fagforeningens estetiske virkemidler. Symbolene *virker* (Vike 1996a:306). De virker på forhold som lønn og tilsettelser og tilgang på makt, også i såkalt rasjonelle, vestlige

organisasjoner. I BT betød det at det høye kulturidealet og de "eldre"s styrke ble svekket saktere enn om de unge ville tatt over allerede etablerte maktmidler.

Dette viser nyttigheten av å studere symbolenes instrumentalitet (for eksempel Vike 1999, 2002). Estetikkens og tegnenes strukturelle effekter kommer til syne i en norsk journaliststreik. Om estetikk eller stilistiske virkemidler får politiske konsekvenser også andre steder er noe som kan være interessant for fremtidige studier.

FAGLITTERÆRE REFERANSER

Adorno, Theodor og Horkheimer, Max, 1991: *Kulturindustri. Opplysning som massebedrag*. Cappelen. Oslo

Abu-Lughod, Lila og Lutz, Catherine A. (red), 1990: *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge University Press. Cambridge.

Bakhtin, Mikhail, 2001: *Karneval og latterkultur*. Det lille forlag. Fredriksberg.

Barfield, Thomas (red), 1997: *The Dictionary of Anthropology*. Blackwell. London.

Barth, Fredrik, 1993: *Balinese Worlds*. Chicago.

Baudrillard, Jean, 1981: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Telos Press. St.Louis.

Bauman, Zygmunt, 1987: *Legislators and Interpreters*. Polity Press. Cambridge.

Benson, Rodney og Erik Neveu (red), 2005: *Bourdieu and the Journalistic Field*. Polity Press. Cambridge.

Berkaak, Odd Are og Ruud, Even, 1992: *Den påbegynte virkelighet. Studier i samtidskultur*. Universitetsforlaget. Oslo.

Berkaak, Odd Are, 1993: *Erfaringer fra risikozonen. Opplevelse og stilutvikling i rock*. Universitetsforlaget. Oslo.

Bourdieu, Pierre, 1977: *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press. Cambridge.

_____, [1979] 1984: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.

_____, 1991: *Language and Symbolic Power*. Blackwell. London

_____, 1995: *The Rules of Art*. Stanford University Press. Polity Press. Cambridge.

- _____, 2000: *Den maskuline dominans*. Pax. Oslo.
- Briggs, Jean L., 1970: *Never in Anger. A Portrait of an Eskimo Family*. Oxford University Press. London.
- Bugge, Lars 2002: "Pierre Bourdieus teori om makt" i *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*. Aschehoug 20 (3-4) ss. 224-248.
- Dayan, og Katz, 1992: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.
- Douglas, Mary, 1966: *Purity and Danger: an Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Ark Paperbacks. London.
- Døving, Runar, 2003: *Rype med lettøl. En antropologi fra Norge*. Pax. Oslo.
- Durkheim, Emile, 1995: *The Elementary forms of Religious Life*. The Free Press. New York.
- Eagleton, Terry, 2000: *The Idea of Culture*. Blackwell. Oxford.
- .Foucault, Michel, 1977: *Overvåkning og straff*. Gyldendal. Oslo.
- _____, 2002: *The Archeology of Knowledge*. Routledge. London.
- _____, 1999: *Diskursens orden*. Spartacus. Oslo.
- Ginsburg, Abu-Lughod, og Larkin, 2002: *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. University of California Press. Berkeley.
- Gluckman, Max [1956] 1991: *Custom and Conflict in Africa*. Blackwell. London.
- Gullestad, Marianne, 1989: *Kultur og hverdagsliv. På sporet av det moderne Norge*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Habermas, Jürgen, 1991: *Borgerlig offentlighet*. Gyldendal. Oslo.
- Henriksen, Georg, 1996: *Hunters in the Barrens. The Naskapi on the Edge of the White Man's World*. Institute of Social and Economic Research, Memorial University of Newfoundland. St. John's.

Herzfeld, Michael, 1992: *The Social Production of Indifference. Exploring the Symbolic Roots of Western Bureaucracy*. The University of Chicago Press. Chicago.

Huysen, Andreas, 1986: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Macmillan. Basingstoke.

Johansen, Anders, 2001: *All verdens tid*. Spartacus. Oslo

Kapferer, Bruce, 1991: *The Celebration of Demons*. Berg. Providence.

Klausen, Arne Martin, 1984: *Med Dagbladet til tabloid : en studie i dilemmaet "børs og katedral*. Gyldendal. Oslo.

Lamont, Michèle, 1992: *Money, Morals, and Manners. The Culture of the France and American Upper-Middle Class*. The University of Chicago Press. Chicago.

Leland, John, 2004: *Hip: The History*. HarperCollins Publishers. New York.

Levine, Lawrence W., 1988: *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.

Lévi-Strauss, Henri, 1987: *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. Routledge. London.

Lien, Marianne E., 2001: "Likhet og verdighet. Gavebytter og integrasjon i Båtsfjord" i Lien, Lidén, Vike (red): *Likhetens paradokser. Antropologiske undersøkelser i det moderne Norge*. Universitetsforlaget. Oslo.

Macdonald, Dwight, 1964: "Masscult and midcult". I Rosenberg, Bernard og White, David Manning (red): *Mass Culture: The Popular Arts in America*. The Free Press. New York.

Nietzsche, Friedrich [1887]1993: *Moralens oprindelse*. Det lille forlag. Fredriksberg.

Olsen, Gunnhild Ring, 2004: *Vikarkarusellen. Om hvordan vikarers arbeidsforhold utfordrer den klassiske journalistrollen*. Hovedfagsoppgave i journalistikk. IMK/JBI. UIO/HIO. Oslo.

Ottosen, Rune m.fl, 2002: *Norsk pressehistorie*. Det Norske Samlaget. Oslo.

Ortner, Sherry B., 1973: "On Key Symbols" i *American Anthropologist*. 75,nr. 5. ss. 1338-1346.

Pattison, Robert, 1987: *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. Oxford University Press. New York.

Pedelty, Mark, 1995: *War Stores. The Culture of Foreign Correspondents*. Routledge. New York.

Peirce, Charles Sanders, 1994: *Semiotik og pragmatisme*. Gyldendal. København.

Radcliffe-Brown, A.R., [1952] 1959: *Structure and Function in Primitive Society*. Cohen & West. London.

Saussure, Ferdinand de, 1983: *Course in General Linguistics*. Duckworth. London.

Stallybrass, Peter og White, Allon, 1986: *The Politics and Poetics of Transgression*. Methuen. London.

Strong, Roy, 1984: *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*. The Boydell Press. Woodbridge.

Siverts, Ola B., 1984: *Nyheter i BT? : Endrings- og vedlikeholdsprosesser i Vestlandets storavis*. Magistergradsavhandling i sosialantropologi. Universitetet i Bergen.

Sørhaug, Tian, 1996a: *Fornuftens fantasier. Antropologiske essays om moderne livsformer*. Universitetsforlaget. Oslo.

_____, 1996b: *Om ledelse: Makt og tillit i moderne organisering*. Universitetsforlaget. Oslo.

_____, 2004: *Managementaltitet og autoritetens forvandling: Ledelse i en kunnskapsøkonomi*. Fagbokforlaget. Bergen.

Turner, Victor, 1969: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Routledge & Kegan Paul. London.

_____, 1974: *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press. Ithaca.

van der Merwe, Peter, 1989: *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Clarendon Press. Oxford.

Vike, Halvard, 1996a: *Conquering the Unreal. Politics and Bureaucracy in a Norwegian Town*. Dr.polit-avhandling. Universitetet i Oslo. Oslo.

_____, 1996b: "Norden". I Melhuus og Howell (red): *Fjern og nær. Sosialantropologiske perspektiver på verdens samfunn og kulturer*. Ad Notam Gyldendal. Oslo.

_____, 1999: "Semantikk og politikk. Tegn og handling i lokalhistoriske prosesser". *Sosiologisk Årbok 4 (2) 1999*. ss. 109.138.

_____, 2002: "Formelt organiserte verdener" i Rugkåsa og Trædal Thorsen: *Nære steder, nye rom. Udfordringer i antropologiske studier i Norge*. Gyldendal. Oslo.

Wagner, Roy, 1986: *Symbols that Stand for Themselves*. The University of Chicago Press. Chicago.

White, Hayden, 1990: *The Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore.

Ytreberg, Espen, 2004: "Norge: Mektig middelkultur". I *Samtiden 3/04*, ss. 6-15.

Ziehe, Thomas og Stubenrauch, Herbert, 1983: *Ny ungdom og usædvanlige læreprocesser*. Politisk revy. Danmark

POPULÆRKULTURELLE REFERANSER

Beskow, Elsa, 1978: *Smånissene*. Damm. Oslo.

Leone, Sergio, 1966: *The Good, the Bad and the Ugly*. MGM.

Tigre, Le, 2001: "What's Yr Take on Cassavetes" fra *Le Tigre*. [Wiiija](#)

Tyler, Bonnie, 2004: "Total Eclipse of the Heart" fra *Bonnie Tyler: The Best*. Sony

AVISREFERANSER

"Ungdommene vil vise seg på Idol": BT 03.02.04

"Underholdingsmobberne": BT 03.02.04

"Der sceneskredd er et fremmedord": BT 06.02.04

"Slik drilles Idol-finalistene": BT 26.03.04

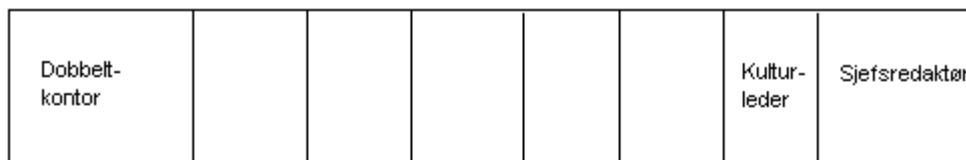
"Jippi – han klarte seg!": BT 27.03.04

"Et NM i sursang": BT 02.05.05

"Idol": BT 04.05.04

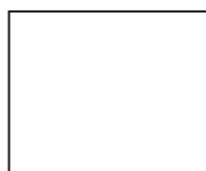
APPENDIKS

Skisse over kulturavdelingens kontorlandskap



Individuelle kontorer: De emisk
"høye"

KULTURAVDELINGEN
4. ETASJE BERGENS TIDENDE
BERGEN SENTRUM



Kaffe
Heis

Åpent kontorlandskap: De emisk
"lave"

