

JOURNALISTISKE JAZZOMTALER -bekymringer og begeistring

Diskursanalyser av avisdiskurser
i Dagbladet og Aftenposten



Øystein Johnsen

Masteroppgave i kulturstudier
Høgskolen i Telemark – Bø
Avdeling for allmennvitenskapelige fag
Institutt for kultur- og humanistiske fag
Høsten 2006

Forord

Jeg ser det som et privilegium å ha fått bruke over ett år av mitt liv til å studere media og musikk. Norske avisers dekning av jazz er et lite utforsket felt som det har vært interessant å fordype seg i, og jeg bruker gjerne mer tid på å forsøke å forstå og forklare feltet ytterligere, da en rekke spørsmål fremdeles står ubesvart og min nysgjerrighet fremdeles er stor. Likevel gleder jeg meg over å kunne konstatere at nettopp denne oppgaven er i havn. Det har utvilsomt vært en lærerik og spennende, men også krevende og til tider komplisert prosess. En prosess jeg ikke ville vært foruten, men som det nå føles riktig å avslutte.

I studien har jeg forsøkt å anvende diskursanalytisk teori i praksis. De følgende beskrivelser og analyser av et utvalg avisartikler, støttet av en rekke relevante teorier, er et innspill i debatten om medias samfunnsrolle, sett fra et historisk, medie- og kultursosiologisk perspektiv. Jeg håper og tror oppgaven vil gi leseren nye og interessante innsikter om norsk kulturjournalistikk, hovedsakelig omhandlende jazz.

I den følgende teksten benytter jeg kursiv skrift for å markere viktige ord og uttrykk. Også boktitler, titler på tidsskrifter, og lignende, er kursivert av undertegnede. Kursiv skrift i sitater stammer derimot fra gjengitt tekst. For å framheve viktige sider i et sitat, har jeg benyttet understreking, mens hakeparenteser er brukt for å markere tilføyelse eller utelatelse av tekst i et sitat.

Flere personer har på forskjellige måter hjulpet meg å gjennomføre denne masteroppgaven. Gerd von der Lippe fortjener en stor takk for å ha veiledet meg gjennom hele prosjektet. Hennes nyttige råd og konstruktive kritikk til utkast jeg har skrevet, har vært godt å støtte seg til. Også Kjetil Jakobsen fortjener en stor takk for å ha kommet med mange interessante innspill gjennom store deler av studien. Jeg vil også takke Per Mangset for alle hans innsiktsfulle og grundige kommentarer i en midtfase og slutfase av oppgaveskrivingen. Bibliotekets ansatte ved Høgskolen i Telemark skal ha ros for å ha skaffet meg mye relevant litteratur, og i tillegg for utlån av mikrofilmer, filmframviser og diverse teknisk utstyr under innsamling av empirisk materiale. Videre takker jeg venner og medstudenter, som har gitt meg en fin tid i Bø, og en særskilt takk til Amélie, som har bedret min tilværelse ytterligere. Sist, men ikke minst, en stor takk til mine foreldre Marit og Bjørn, og min bror Espen, som har stilt opp og tatt godt vare på den studerende.

Bø, 9. november 2006

Øystein Johnsen

Innholdsfortegnelse

1	INNLEDNING	5
1.1	FRA BEKYMRING TIL BEGEISTRING	5
	<i>Jazz før og nå</i>	7
1.2	JAZZMUSIKK I MEDIESAMFUNNET	8
1.3	PROBLEMSTILLINGER	9
1.4	OPPGAVENS OPPBYGNING	11
2	ET OFFENTLIG FORFALL?	12
2.1	MEDIEMAKT I MEDIESAMFUNNET	12
	<i>Dødelig skapende kulturkraft</i>	13
2.2	TABLOIDENE I EN HISTORISK SAMMENHENG	15
	<i>Tidlige tendenser</i>	16
	<i>Tabloidavisene og tabloidformatet</i>	16
	<i>Tiltagende tabloidisering</i>	17
	<i>Tabloidisering på norsk</i>	18
2.3	DET TABLOIDE – DISTINKSJONER OG DEFINISJONER	19
	<i>Tabloidaviser og avistyper</i>	20
2.4	KAMPEN OM OPPMERKSOMHETEN	21
2.5	MOT EN DEFINISJON AV ”DET TABLOIDE”	23
3	ETABLERING AV FORSKNINGSFELTET	25
3.1	SOSIALT FELT	25
	<i>Flere feltyper</i>	26
3.2	EGENSKAPER VED DET JOURNALISTISKE FELTET I HISTORISK PERSPEKTIV	27
3.3	EGENSKAPER VED MUSIKKFELTET I HISTORISK PERSPEKTIV	28
	<i>Dannede definisjoner, distinksjoner og dikotomier</i>	30
	<i>Stigende status på musikkfeltet</i>	32
	<i>Jazzens funksjoner og former</i>	33
	<i>Hva var jazz?</i>	34
	<i>Tidlige jazztyper og jazztendenser</i>	35
	<i>Senere jazzstiler og jazzstrømninger</i>	37
	<i>Mot mer mangfold på musikkfeltet</i>	41
3.4	FAST ELLER FLYTENDE JAZZFELT	42
	<i>Destabiliserte distinksjoner og dikotomier</i>	44
3.5	RELASJONELLE, PÅVIRKELIGE OG PÅVIRKEDE FELT	47
3.6	SKIFTENDE VURDERINGER OG SYMBOLSKE VERDIER	49
	<i>Verdsettinger og verdier mellom kunst og kommers</i>	52
3.7	VISUELL VERSUS VERBAL KOMMUNIKASJON	53
	<i>Visuellverbal kommunikasjon</i>	54
4	METODE	57
4.1	DISKURSANALYSER AV AVISDISKURSER	57
	<i>Diskursbegrepet og diskursanalysen</i>	57
	<i>Foucaults diskursforståelse</i>	58
	<i>Konstituerte og konstituerende diskurser</i>	60
4.2	FAIRCLOUGHS KRITISKE DISKURSANALYSE	60
	<i>Tekst, diskursiv praksis og sosiokulturell praksis</i>	61
	<i>Intertekstualitet</i>	63
	<i>”Objektivitet”, begrensning og avgrensning</i>	63
	<i>Ideologi og hegemoni</i>	64
4.3	VISUELLVERBALE AVISDISKURSER	65
4.4	AVISENE AFTENPOSTEN OG DAGBLADET	66
4.5	DET EMPIRISKE UTVALGET	69
4.6	KVALITATIV OG KVANTITATIV METODEKOMBINASJON	71

5	AFTENPOSTENS OG DAGBLADETS DEKNING AV MOLDEJAZZ.....	74
5.1	KVANTITATIVE DATA.....	74
5.2	1965 OG 1966: DEN HALVLEGITIME JAZZJOURNALISTISKE DISKURS.....	76
	<i>Jazz og narkotika.....</i>	<i>76</i>
	<i>Nøytral, negativ narkotikadiskurs jamfør partisk, positiv jazzdiskurs.....</i>	<i>78</i>
	<i>Fra galt til legalt, fra kjent til anerkjent.....</i>	<i>79</i>
	<i>Mindre populær, men mer elitær.....</i>	<i>81</i>
	<i>Tabloide og ikke-tabloid tendenser.....</i>	<i>84</i>
	<i>Med fokus mot musikken.....</i>	<i>85</i>
5.3	1985: DEN LEGITIME JAZZJOURNALISTISKE DISKURS.....	85
	<i>Mer moderne framstillingsformer.....</i>	<i>86</i>
	<i>Schizofrenisk stoff – smal og bred jazzjournalistisk diskurs.....</i>	<i>87</i>
	<i>Personifisering og kjendiseri, kjente og ukjente jazzartister.....</i>	<i>89</i>
	<i>Stigende sosial status – Den velansette jazzdiskurs.....</i>	<i>91</i>
	<i>Blått blod i byen.....</i>	<i>95</i>
5.4	2005: DEN JOVIALE JAZZJOURNALISTISKE DISKURS.....	96
	<i>Tydeligere tabloidestetikk.....</i>	<i>97</i>
	<i>Den forbilledlige festivaldiskursen.....</i>	<i>98</i>
	<i>Fokus mot festivalfeirende folkevalgte.....</i>	<i>100</i>
	<i>Den norskhyllende jazzdiskursen.....</i>	<i>103</i>
	<i>Tabloidisert personfokus på ”problematisk” popstjerne.....</i>	<i>105</i>
6	JOURNALISTISKE JAZZOMTALER I SOSIOKULTURELLE SAMMENHENGER.....	108
	<i>Sammensatt stoffområde.....</i>	<i>109</i>
6.1	FRAMTREDENDE OG FORANDREDE FRAMSTILLINGSMÅTER.....	110
	<i>Mot mer lesevennlig layout.....</i>	<i>110</i>
	<i>Teknologiens tilvirkning?.....</i>	<i>111</i>
	<i>Formende formater?.....</i>	<i>112</i>
	<i>Fordelaktige fangstmidler og salgsfremmende celebriteter.....</i>	<i>114</i>
	<i>Schizofrenisk festivalformidling.....</i>	<i>115</i>
	<i>Medienes markedsstrategier.....</i>	<i>118</i>
6.2	DISKURSIVE ENDRINGER TIL JUBLENDE JAZZJOURNALISTIKK.....	120
	<i>Fra fryktet til ”forbilledlig” festival.....</i>	<i>120</i>
	<i>Jazzen opp i eliteklassen.....</i>	<i>123</i>
	<i>Godt norsk.....</i>	<i>125</i>
	<i>Medieformet Moldejazz, mediefangeren Moldejazz, eller et symbiotisk samliv?.....</i>	<i>126</i>
7	AVSLUTNING.....	129
8	LITTERATUR.....	132

1 Innledning

1.1 Fra bekymring til begeistring

To av de mest sentrale skikkelsene tilknyttet den såkalte Frankfurterskolen, Theodor W. Adorno og Max Horkheimer, hadde i 1944 ferdig manuskriptet til *Opplysningens dialektikk* (1947¹/2004), der det berømte essayet *Kulturindustri – Opplysning som massebedrag* inngår. Boken er en pessimistisk skildring av et vestlig samfunn som har slått feil. Menneskets universelle opplysningsprosjekt, som skal bryte med naturtvangen, bruker selv tvang, påpekes det (Adorno og Horkheimer 1947/2004). ”Frigjøringsprosjektet” er et undertrykningsprosjekt mot så vel ytre natur som indre menneskenatur. Det er et prosjekt som gir seg utslag i en fremmedgjort verden, styrt av instrumentell rasjonalitet (ibid.).

Adorno og Horkheimer er ikke minst kritiske til sin egen tids gryende framstilling av populærkulturelle produkter. De går til angrep på en form for kulturproduksjon som setter samme stempel på alt, enten det dreier seg om film, radio, tidsskrifter eller musikk (ibid.). I bekymrede tonefall skildres en standardisert kulturindustri, bestående av kapitalistiske korporasjoner, som medfører tilsvarende standardisering av menneskets tenkemåter og levesett. ”De svake ego” reagerer direkte på kulturindustriens økonomiske impulser, mister sin selvstendighet, og tilpasses fullt ut det rådende samfunnssystemets normer (ibid.). I en industrialisert sivilisasjon, preget av evig mekanisk rytmikk og gjentakelse, uten reelle brudd, blir fritiden like mekanisk firkantet som arbeidet ved samlebåndet (ibid.).

Denne samfunnsforståelsen kan virke fjern, sammenlignet med utbredte oppfattelser av vår egen, såkalte post- eller seinmoderne samtid. Framfor å bli betraktet som et gjennomgripende uniformt og standardisert system, hevdes gjerne dagens vestlige samfunn å være preget av nisjeproduksjon, fleksibilitet, spesialisering og individualisering (Barker 2003). Om det tilføyes at Adorno og Horkheimer faktisk betegner jazzmusikk som en sentral bestanddel i det truende, konforme kulturindustrimaskineriet som slår alt med likskap, vil nok enkelte riste fortvilet på hodet eller kanskje trekke på smilebåndet. I vår tid regnes jo jazzen som en autonom kunstform, preget av kreativ, fri improvisasjon (bl.a. hos Dybo 1996, Eriksen 2001, Opsahl 2001, Blokhus og Molde 2004). Som musikalsk kategori sies den å skille seg fra mye annen musikk ved å manifestere seg i svært ulike former og sjangere (ibid.). Få, om i det hele tatt noen, vil nok i dag velge å trekke fram jazz som et godt eksempel på en lite krevende

¹ *Opplysningens dialektikk* ble først utgitt i bokform i 1947, selv om det ferdige manus lå klart allerede i 1944 (Adorno og Horkheimer 2004: 21).

musikkategori med mangel på originalitet, slik Adorno og Horkheimer gjentatte ganger gjorde på 1940-tallet:

Ikke for ingenting stammer kulturindustriens system fra de mere liberale industrilande, ligesom da også alle dens karakteristiske medier, især biografen, radioen, jazzen og ugebladene, triumferer der (Adorno og Horkheimer 1947/2004: 193f).

I kulturindustrien er individet illusionært, og det ikke kun på grund af standardiseringen i dens produktionsmåde. Individet tolereres kun i dets omfang, det uforbeholdne identitet med det almene er hævet over enhver tvivl. Det er pseudoindividualiteten, der hersker – fra den normerede improvisation i jazzen til den originale filmpersonlighed, som må lade en hårtjavs hænge ned over øjet, for at man kan se, at han eller hun *er* en personlighed (ibid.: 222).

Ingen Palestrina kunne forfølge den uforberedte og uopløste dissonans mere puristisk, end jazzarrangøren forfølger enhver vending, der ikke passer nøjagtigt ind i jargongen. Udsetter han Mozart for jazz, så forandrer han ham ikke kun på de steder, hvor Mozart var for vanskelig eller seriøs, men også dér, hvor han bare harmoniserede melodien anderledes, ja enklere, end det er skik og brug i dag (ibid.: 188).

Rundt 60 år etter Adorno og Horkheimers negative karakteristikk av jazz hyller Norges statsminister samme musikkategori som både grenseløs, inspirerende, svingende, annerledes og mangfoldig². Han betegner Norges største og eldste jazzfestival, *Molde Internasjonale Jazzfestival*³, som et musikkens Mekka, og slår fast at festivalen er en stor og viktig begivenhet, som betyr mye for mange. Arrangementets arrangører fortjener all vår honnør, artistene holder et høgt nivå, og publikum er fantastisk, mener statsministeren. Året før denne hederlige omtalen av jazzen og Molde-festivalen⁴, peker Norges kulturminister på den rike og rytmiske utfoldelse, og den ukuelige frie improvisasjon som selve kjennetegnet ved jazzmusikk⁵. Hun mener det er en ære å få åpne den 40. jazzfestivalen i Molde, og ser fram til å kunne nyte både musikken og stemningen i byen. Ifølge ministeren er Moldejazz et arrangement hvor artister deler sine følelser med oss, og fyller oss med rytme, glede og inspirasjon. Videre mener hun at det resterende kulturlivet har mye å lære av de dyktige, alliansebyggende musikerne, og den ukuelige innsatsen festivalarrangørene i Molde legger ned. Arrangementet har bidratt sterkt til at Norge er vel plassert på det kulturelle verdenskartet, og erfaringer fra jazzen kan komme det resterende kulturlivet til nytte om Norge vil nå tydeligere ut i verden, uttaler kulturministeren, for deretter å slå fast at festivalen

² Uttalt av statsminister Jens Stoltenberg under åpningen av Molde Internasjonale Jazzfestival 16. juli 2001. Talen kan leses i sin helhet under *Ministrenes taler og artikler* på internettsiden www.odin.no (10.06.06).

³ I oppgaven betegnes denne jazzfestivalen som både "Molde Internasjonale Jazzfestival", "Molde-festivalen", "jazzfestivalen i Molde" og "Moldejazz". Alle de fire benevnelsene viser altså til ett og samme arrangement.

⁴ I oppgaven vil jazzfestivalen i Molde, samt avisene Aftenposten og Dagbladet, omtales ofte. Navnet på festivalen og de to avisene vil være kursivert første gang de omtales, men deretter ser jeg det som nødvendig å markere navnene hver gang de nevnes.

⁵ Uttalt av daværende kulturminister Ellen Horn under åpningen av Molde Internasjonale Jazzfestival 17. juli 2000. Talen kan leses i sin helhet under *Ministrenes taler og artikler* på internettsiden www.odin.no (06.06.06).

hun er i ferd med å åpne, ”vil bety noe”, ikke bare for den enkelte utøver, men for norsk kulturliv overhodet⁶.

Molde by må være veldig stolte over seg selv, og har all ære av en enestående innsats for jazzen som kunstform. Arrangementer som dette favner langt utover dagen i dag, og utover fylkesgrensene til Møre og Romsdal. Molde Internasjonale Jazzfestival styrker ikke bare musikklivets, men hele landets selvfølelse.

Kulturministeren, som på denne dag er både stolt, lykkelig og takknemlig over å få åpne Molde-festivalen 2000, påpeker selv at hennes begeistring for jazz ikke virker å være et problem:

Jeg har for øvrig ikke mottatt protester fra noe hold mot at jeg utfører dette oppdraget i dag. Min habilitet som statsråd har vært gjenstand for mye oppmerksomhet når det gjelder teatersaker, men foreløpig har ingen tatt opp habiliteten i forhold til mine personlige relasjoner innen jazz!⁷ Gudskjelov! Jeg står fritt til også å kjempe jazzens sak i min nye posisjon, og jeg lover å gjøre mitt beste!

Jazz før og nå

Vi skal ikke i denne sammenheng ta stilling til det omtalte kulturindustriessayets aktualitet i et norsk, seinmoderne samfunn, men derimot nøye oss med å påpeke at flere i dag muligens finner Adorno og Horkheimers syn på jazzen både overdreven og misvisende, om ikke ufornuftig og uriktig. Framfor å slutte seg til kulturindustriessayets knusende jazzkritikk er trolig de omtalte regjeringsministrenes jazzhyllest fra begynnelsen av det nye årtusenet å foretrekke blant mange musikkinteresserte her til lands.

Men, til tross for krass kritikk mot jazzen, vet vi at Adorno og Horkheimer den dag i dag betraktes som to av det 20. århundrets fremste intellektuelle. Deres skarpsindige og kritiske tekster, hvor et mett og metaforisk språk preger et omstendelig innhold, siteres fremdeles hyppig i akademiske miljøer verden over. Adorno, som både var musikkfilosof og komponist, hadde etter alt å dømme god kjennskap til jazz, og det er derfor forståelig at hans angrep mot nettopp denne musikkformen kan oppleves underlig blant dem som kun kjenner vår tids utbredte, mer positive jazzforståelser. Om man derimot sitter inne med noen musikkhistoriske kunnskaper, og vet at ”jazz” har et ganske annet innhold og en ganske annen mening i dag, sammenlignet med den ”evig stampende jazzmaskinen” som skildres i kulturindustriessayet fra 1940-tallet, trenger kanskje ikke Adorno og Horkheimers kritikk mot musikkformen å være så merkverdig likevel (Adorno og Horkheimer 1947/2004: 214). Som redegjørelsene over er et godt eksempel på, har måten det *gis* eller *skapes mening* til jazz på,

⁶ De to følgende sitater er hentet fra åpningstalen som daværende kulturminister i Norge, Ellen Horn, holdt under Molde Internasjonale Jazzfestival i år 2000.

⁷ Ellen Horn er gift med jazzmusikeren Jon Christensen.

endret seg betraktelig de siste tiårene. Mens den gjerne ble betraktet som enkel og enfoldig, ”lav” dansemusikk på Adorno og Horkheimers tid, ser norske kulturelitter den samme musikkategorien som grenseløs, krevende og høgverdig kunst i vår tid⁸. Jazz har med andre ord gjennomgått en *sjangermessig statusheving* (Eriksen 2001, Opsahl 2001, Gripsrud 2002: 19).

Vi nærmer oss med dette en helt sentral side ved nettopp denne oppgaven. Uten å gå spesielt inn på Adorno og Horkheimers refleksjoner rundt jazzen skal den følgende studien ta for seg noen historisk forankrede forståelser av jazz, og argumentere for hvordan synet på musikkategorien virker å ha endret seg i Norge de siste tiårene. Et sentralt stikkord i denne sammenheng er *diskurs*. Begrepet vil bli drøftet grundig senere i oppgaven, men det kan allerede nå påpekes at diskurser kommer til uttrykk gjennom *bestemte måter å forstå og snakke om verden på* (Jørgensen og Phillips 1999: 9, Røssland 2000: 8). Et viktig formål med studien er å kaste lys over noen slike diskurser, i hovedsak måter å forstå og snakke om jazz på, som viser hvordan musikkategorien, samt dens utøvere, er blitt oppfattet og omtalt her til lands i tidligere tider, sammenlignet med i vår tid.

1.2 Jazzmusikk i mediesamfunnet

Et samfunn bygges på kunnskap, sies det, og det hersker liten tvil om at mediene er en sentral kunnskapsformidler i vår tids norske, såkalte medie- eller informasjonssamfunn. Mediene hevdes å ha en samfunnsformende effekt, blant annet ved å favorisere visse former for kunnskap på bekostning av andre, og fra flere hold hevdes det at aviser utøver en betydelig definisjonsmakt over opinionsdanningen i landet (bl.a. hos Hernes 1977, Bakke 1999, Allern 2001a, Eide 2001, Raaum 2001, Slaata 2003, Ytreberg 2006). ”Hva som har hendt, er det mediene som avgjør. Mediene tilvirker beskrivelser av virkeligheten, og det er denne virkeligheten samfunnet orienterer seg etter”, skriver Terje Rasmussen (2003: 191). Om mediene ikke nødvendigvis bestemmer hva publikum skal tenke *om* virkeligheten, og deriblant jazzen, har de like fullt betydelig innflytelse når det gjelder hva publikum skal tenke *på*. Slik sett har den journalistikken som er blitt praktisert i norske aviser opp gjennom tidene, bidratt til å skape og forme forestillinger om jazz, innenfor hvilke rammer man tenker på musikkategorien her til lands.

På bakgrunn av dette finner jeg det særlig interessant å ta for meg *journalistiske jazzomtaler*. Den følgende studien skal rette fokus mot noen av de bestemte måter Molde Internasjonale Jazzfestival er blitt presentert på i de norske, landsdekkende avisene

⁸ En ytterligere redegjørelse av musikkformen jazz, sett fra et historisk perspektiv, følger i kapittel tre.

Aftenposten og *Dagbladet*. Ved å studere dekningen av Moldejazz i 1965, 1966, 1985 og 2005⁹, vil jeg redegjøre for noen av de diskurser som tidligere har gjort seg gjeldende i de to avisene, sammenlignet med i vår tid. Jeg vil studere hvordan *Aftenposten* og *Dagbladet*, på mer eller mindre forskjellige måter, dekker jazz og jazzfestivalen i Molde de nevnte år, for deretter å drøfte hvordan journalistikk omhandlende jazz synes å ha endret seg i de to avisene fra midten av 1960-tallet fram til vår tid.

De siste tiårene har det fra flere hold blitt hevdet at medievirksomhetens primære mål i økende grad er blitt økonomisk profitt (bl.a. hos Habermas 1962/2005, Postman 1987, Bourdieu 1998, Bakke 1999). Andre har beskrevet hvordan medienes kamp om publikums oppmerksomhet er blitt intensivert som følge av et økende informasjonsoverskudd i det norske samfunn (Hernes 1977). Slike former for kommersialisering og popularisering innen avisvirksomhet blir gjerne kritisert for å gå på bekostning av det journalistiske innholdet. Flere har bekymret seg over at avisene i økende grad har prioritert oppmerksomhetsfangende, salgsfremmende underholdningsstoff, framfor en mer vesentlig og informativ, ”seriøs” journalistikk (Habermas 1962/2005, Hernes 1977, Postman 1987, Bourdieu 1998, Bakke 1999). Et sentralt stikkord i denne sammenheng er *tabloidiseringsprosesser*. Begrepet skal diskuteres og defineres nærmere i kapittel to, og vil senere i oppgaven stå sentralt i redegjørelser av studiens egen empiri.

Denne studien inngår i forskningsprosjektet *Tabloidisering av idrett og kultur i mediene*, ledet av professor på *Institutt for idretts- og friluftslivsfag ved Høgskolen i Telemark*, Gerd von der Lippe, og finansiert av *Norges forskningsråd*. Prosjektet er et delprosjekt under *Strategisk høgskoleprogram for kultur og idrett ved Senter for kultur- og idrettsstudiar*¹⁰.

Før vi går inn på en drøftning av medienes ulike og endrede samfunnsroller, med særlig vekt på former for tabloidisering i norsk avisjournalistikk de siste tiårene, vil jeg presentere og presisere studiens problemstillinger, samt klarlegge oppgavens oppbygging.

1.3 Problemstillinger

Opgavens forskningsobjekt belyses og begrunnes nærmere i kapittel fire. Likevel påpeker jeg allerede nå at studiens funn i all hovedsak vil bygge på empiriske undersøkelser av et utvalg avisartikler fra de to avisene *Aftenposten* og *Dagbladet*. Disse avisartiklene tar nær sagt utelukkende for seg jazz og jazzfestivalen i Molde, noe som betyr at oppgavens

⁹ Studiens empiriske utvalg presiseres og begrunnes senere i oppgaven.

¹⁰ Ytterligere informasjon finnes på internettsiden: <http://www.hit.no/main/content/view/full/6638> (17.09.06).

slutninger ikke nødvendigvis er betegnende for verken norsk avisjournalistikk generelt, eller norsk kulturjournalistikk spesielt. Derimot konsentrerer studien seg om å forsøke å finne, forstå og forklare *enkelte* av de *framtrede diskursene som gjør seg gjeldende i nettopp Aftenpostens og Dagbladets dekning av Molde Internasjonale Jazzfestival i 1965, 1966, 1985 og 2005.*

Ved å foreta diskursanalyser av et utvalg avisartikler omhandlende Moldejazz vil jeg forsøke å gi noen svar på hvordan forståelser og omtaler av jazz ser ut til å ha forandret seg fra midten av 1960-tallet fram til vår tid. Nærmere bestemt vil studien undersøke og gjøre rede for *hvordan oppfattelser og omtaler av jazzfestivalen i Molde, jazzmusikk og jazzmusikere endres i Aftenpostens og Dagbladets journalistikk fra 1965 og 1966 til 1985, og videre til 2005.*

I disse undersøkelsene av endrede journalistiske framstillinger av Molde-festivalen vil det som sagt rettes fokus mot ulike former for tabloidisering i de to avisene. Jeg vil først undersøke *på hvilke måter det tabloide gjør seg gjeldende i avisartiklene fra Aftenposten og Dagbladet*, og videre vil jeg drøfte former for *tabloidiseringsprosesser* i det utvalgte avismaterialet. Nærmere bestemt vil jeg undersøke og gjøre rede for *hvordan et mer eller mindre tabloid avisinnhold synes å ha endret seg i avisene fra midten av 1960-tallet fram til 2005.*

På bakgrunn av funn fra egne empiriske undersøkelser, supplert med relevant faglitteratur, vil jeg mot slutten av oppgaven *peke på noen mulige årsaker til at journalistikken jeg har tatt for meg fortoner seg som den gjør.*

Dette betyr at følgende fem problemstillinger vil stå sentralt i oppgaven¹¹:

1. *Hvilke framtrede diskurser gjør seg gjeldende i Aftenpostens og Dagbladets dekning av Molde Internasjonale Jazzfestival i 1965, 1966, 1985 og 2005?*
2. *Hvordan endres oppfattelser og omtaler av jazzmusikk, jazzmusikere og Moldejazz i Aftenpostens og Dagbladets journalistikk fra 1965/1966 til 1985, og videre til 2005?*
3. *På hvilke måter gjør det tabloide seg gjeldende i de utvalgte avisartiklene fra Aftenposten og Dagbladet?*
4. *På hvilke måter endrer det tabloide seg fra 1965 til 2005?*
5. *Hva kan være mulige årsaker til at journalistikken i de to avisene fortoner seg som den gjør?*

¹¹ Jeg gjør oppmerksom på at oppgavens problemstillinger ikke vil besvares i helt den samme rekkefølgen som de her er listet opp. Se for øvrig kapittel 1.4.

1.4 Oppgavens oppbygning

Med utgangspunkt i Jürgen Habermas' klassiker *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall* (1962) gir kapittel to et innblikk i mediernes utvikling fra de moderne avisenes fødsel tidlig på 1800-tallet fram til vår tid. Kapitlet retter hovedsakelig fokus mot tendenser og endringer innen norsk avisvirksomhet de siste tiårene, selv om også amerikanske og enkelte europeiske lands journalistiske tradisjoner berøres. Begrepet tabloidisering vil bli diskutert, presisert og definert nærmere i dette kapitlet, for så å knyttes til eget empirisk utvalg senere i oppgaven.

I kapittel tre etableres studiens forskningsfelt. Her presiseres og utdypes Pierre Bourdieus forståelse av sosiale felt, før det, i et historisk perspektiv, redegjøres for egenskaper ved denne oppgavens to mest sentrale felt, *det journalistiske feltet* og *musikkfeltet* (Bourdieu 1993, 1998). Videre peker kapitlet på sentrale trekk ved begrepet jazz. Som vi skal se, har begrepets mening og innhold vært skiftende opp gjennom tidene, og uttrykket kan derfor ikke forstås på samme måte i dag som tidligere (Eriksen 2001, Opsahl 2001, Gripsrud 2002, Blokhus og Molde 2004). Avslutningsvis i kapitlet kommer vi inn på noen mer generelle endringer ved norsk journalistikk de siste tiår, og deriblant den økte betydningen avismediets visuelle sider har fått.

Kapittel fire tar for seg de metoder jeg støtter meg til i studien. Her redegjøres det for hvordan jeg, hovedsakelig inspirert av den britiske lingvisten Norman Fairclough, forstår og benytter diskursbegrepet og diskursanalyse. Videre går kapitlet inn på begrensninger og muligheter ved studiens analytiske tilnæringsmåte, for deretter å omtale og begrunne studiens empiriske utvalg.

I kapittel fem og seks følger beskrivelser og analyser av eget empirisk materiale. Innledningsvis presenteres og kommenteres resultatene fra en kvantitativ undersøkelse som er foretatt på studiens utvalgte avismateriale. Videre redegjøres det for hvordan Aftenposten og Dagbladet dekker jazzfestivalen i Molde i 1965, 1966, 1985 og 2005, og da blant annet med fokus mot det tabloide, før oppgaven går inn på tabloidiseringsprosesser og diskursive endringstendenser i avismaterialet, samt belyser og behandler stoffet ytterligere, setter det i større sosiokulturelle sammenhenger, ved å knytte studiens empiriske funn til redegjorte teorier og påstander fra oppgavens tre første kapitler.

Avslutningsvis relateres studiens empiriske funn til noen mer generelle påstander om tabloidisering i norsk presse, for deretter å rundes av med noen refleksjoner rundt Aftenpostens og Dagbladets kulturjournalistikk omhandlende jazz.

2 Et offentlig forfall?

Jürgen Habermas' klassiker *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall* fra 1962 spiller en vesentlig rolle for mye av samtidskritikken som rettes mot mediene. Habermas gir oss innblikk i mediens utvikling, sett fra et bredt demokratiperspektiv og over en lengre historisk periode. I første del av 1800-tallet var avisene arena for en ny borgerlig offentlighet knyttet til idékamp og politisk debatt. Mediedrift skulle først og fremst bidra til opplysning og meningsdannelse, mens det å tjene penger på virksomheten var et sekundært ønske. Med offentlighetens strukturforandring trengte derimot en ny logikk inn i det offentlige rom og forandret dets funksjonsmåte. Mediene ble i økende grad å regne som kommersielle virksomheter, bedrifter som produserte varer for et marked hvor mediekapital, som annen kapital, ble investert for å gi eierne størst mulig avkastning.

Det primære målet med medievirksomhet har i økende grad blitt jakten på økonomisk profitt, skriver Habermas. Han beskriver dette som en jakt der underholdende stoff prioriteres framfor samfunnsmessig, relevant informasjon og debatt, mens det som finnes av mer seriøst stoff, gjerne blir framstilt på en mest mulig underholdende måte (Habermas 1962/2005). Pressens klassiske ideal om å være arena for demokratiet er blitt forvrent til en ideologi som dekker over at hovedformålet med virksomheten er næringsvirksomhet og påvirkning, mener Habermas (ibid.). Til grunn for denne kritikken ligger en visjon om pressens rolle i et demokratisk samfunn. Den informasjonen som berører det offentlige liv, skal ideelt sett være allment tilgjengelig, og deltagerne i den offentlige samtalen bør behandles på likeverdig basis. Offentlighetens strukturforandring er derfor også et offentlig forfall, ifølge Habermas. Mediene henvender seg i mindre grad til sitt publikum som aktive samfunnsborgere. De ser det ikke nødvendigvis som sin primære oppgave å bidra til opplysning og meningsdannelse. Publikum blir i større grad betraktet som en konsumerende offentlighet, en offentlighet mediene kan tjene penger på.

2.1 *Mediemakt i mediesamfunnet*

Medieforskeren Sigurd Allern mener uroen knyttet til medieutviklingen må sees i sammenheng med journalistikkens økende innflytelse på andre samfunnsfelt (Allern 2001a: 20). Vår tids nyhetsmedier, både med hensyn til økonomisk styrke og påvirkningskraft, er en langt mer selvstendig maktfaktor enn det den borgerlige offentlighetens opinionsaviser var, påpeker han (ibid.: 22). Ifølge Martin Eide vil ingen moderne institusjoner og aktører være uberørt av mediens rådende konvensjoner og virkemåter (Eide 2001: 30). Mediens logikker

ekspanderer, journalistiske forståelses- og formidlingsformer griper om seg, slik at både maktforhold og rammevilkår for samfunnets øvrige aktører og arenaer endres, hevder han (ibid.). Ikke minst språket, hvordan vi tenker, taler og handler, vil i betydelig grad preges av de bestemte logikker mediene retter seg etter.

I tråd med dette påpeker Allern at journalistikken i dag utøver en vesentlig definisjonsmakt over opinionsdanningen i samfunnet. Den er blitt en mektig sosial institusjon, som andre institusjoner i praksis står i avhengighetsforhold til, om de vil fremme interesser og bedre eget image. Kunsten og kulturen må på ulike måter tilpasse seg journalistikkens formater og verdier, da det er mediene som besitter en betydelig del av makten til å synliggjøre og usynliggjøre saker, institusjoner og personer i offentligheten. Journalistikken skaper med andre ord ringvirkninger for kultur og samfunn.

Slaata understreker at også medier tar i bruk strategier for å opprettholde og bekrefte status, anerkjennelse eller troverdighet som en redaksjon eller journalist ønsker eller allerede har (Slaata 2003: 29). Mens andre institusjoner er blitt avhengige av medieinstitusjonen, er mediene knapt avhengige av noe annet ideologisk apparat, hevder Allern (2001a: 23). Dermed kan mye av mediedebatten foregå på medienes egne vilkår. Journalistikken i dagens løssalgsaviser er en kommersiell virksomhet hvor pengene spiller en dominerende rolle. Jo større økonomiske særinteresser aviser representerer, desto større ideologiske behov har de for å vinne aksept, både i opinionen og hos myndighetene, for at nyhetsmediene ivaretar et demokratisk samfunnsoppdrag. Ikke minst derfor bør vi innta en like kritisk holdning til mediene som til andre mektige institusjoner i samfunnet.

Dødelig skapende kulturkraft

Hypotesen om at mediesamfunnet opplever fordummende forfallstendenser, har blitt hyppig diskutert de siste tiårene. Filosofen Hans Skjervheim har uttalt at den moderne journalistikken representerer en ny form for sofisme¹² (Skjervheim 1987). Han mener tabloidpressen er mer opptatt av å skape en oppsiktsvekkende og engasjerende form på oppslag, innslag og reportasjer enn å gi en sakssvarende, sannferdig framstilling av saksforhold. Vi kan ikke forvente at nyheter gir oss et sannferdig bilde av situasjonen i verden, skriver han (ibid.).

¹² Sofistene (gresk: *sofistes*, dvs. vismenn, visdomslærere, fagmenn) var profesjonelle lærere som i antikken reiste rundt og underviste i retorikk, argumentasjons- og diskusjonsteknikker, mot betaling (www.storenorskeleksikon.no). Da deres kunder hadde ulike interesser i forskjellige saker, måtte sofistene lære seg å argumentere for eller imot ulike standpunkt. Målet var å vinne saken, ikke nødvendigvis å nå fram til et riktig svar (Skirbekk og Gilje 2000: 54f). Sofistene ble på denne måten ofte læremestere i diskusjonsknep og lureri, mer enn i rasjonell argumentasjonskunst. De degenererte til å bli spissfindige ordkløyyvere, personer som forsøkte å villedde mottageren gjennom spissfindigheter, villedende resonnement eller logiske feilslutninger, det vil si sofister i vår betydning av ordet (ibid.). Platon betraktet sofistenes virke som samfunnsoppløsende og hevdet de var uten moralsk integritet (www.storenorskeleksikon.no).

Videre har Neil Postman i boken *Vi morer oss til døde* (1987) gitt en svært pessimistisk beskrivelse av et amerikansk kulturliv i en evig runddans av underholdning. Problemet er ikke nødvendigvis at vi "[...] forsynes med underholdende stoff, men derimot at ethvert stoff fremstilles som underholdning", mener Postman (1987: 97). Det dramatiske eller spektakulære i seg selv blir foretrukket. Ulykker, naturkatastrofer, branner og kriminalhistorier, eller det komiske, koselige eller usedvanlige får førsteprioriteten. For et folk oppslukt av trivialiteter reduseres den offentlige samtalen til en form for "barnebabbel". Kulturdød er en nærliggende mulighet, frykter Postman (ibid.).

Også den franske sosiologen Pierre Bourdieu har kritisert en journalistisk virksomhet han knytter spesielt til det kommersielle fjernsynsmediet. Fjernsynet setter andre sfærer for kulturell produksjon i stor fare, hevder Bourdieu (1998: 7). Med sin kritikk ønsker han å motarbeide at fjernsynet, "[...] som kunne ha blitt et usedvanlig godt redskap for et direkte demokrati [...]", forvandler seg til et redskap for symbolsk undertrykking (ibid.: 11). I likhet med Allern peker Bourdieu på den betydelige makten journalistikken har som symbolprodusent for andre institusjoner i samfunnet. Han mener det går i retning av en verden hvor den sosiale virkeligheten på samme tid blir beskrevet og foreskrevet av fjernsynet, da det er dette mediet som sitter med makten over adgangen til en sosial og politisk eksistens (ibid.: 27). Journalistikken, som i stadig større grad ligger under for den kommersielle logikkens strukturelle tvang, tvinger selv sine tvangsformer på andre universer, hevder han (ibid.: 79).

Gjennom seerbarometerets press virker økonomiens makt på fjernsynet, og gjennom fjernsynets makt over journalistikken, virker den på andre aviser, til og med på de "reneste" blant dem, og på andre journalister, som litt etter litt lar fjernsynet diktere dem sine problemstillinger. Og gjennom den tyngden hele det journalistiske feltet har, virker det på akkurat samme måte på andre felter for kulturproduksjon (ibid.).

Med andre ord: Pengene dominerer fjernsynet som dominerer avisene. Det er pengefeltets forståelser som i økende grad triumferer i det journalistiske feltet som følge av fjernsynets symbolske makt¹³.

En enkel gjenfortelling av en hendelse, og det å rapportere den, innebærer alltid en sosial konstruksjon av virkeligheten, som kan ha en mobiliserende eller demobiliserende virkning. Bourdieu viser blant annet til et særegent forhold ved fjernsynets bilde som kan frambringe det enkelte litteraturkritikere kaller virkelighetseffekt, en produksjon av tro som igjen påvirker virkeligheten (ibid.: 25). "Det kan få en til å se bestemte ting og til å tro på det

¹³ Vi berører her to av Bourdieus nøkkelbegreper, *felt* og *symbolsk makt*, som vil bli grundigere behandlet i kapittel tre.

en ser. Denne kraften i framstillingen har en mobiliserende virkning. Den kan få ideer og forestillinger, til og med grupper, til å eksistere”, skriver Bourdieu (ibid.: 25f).

Media sitter med makt til å sette gjennom bestemte prinsipper for oppfattelse av verden. Gjennom media kan jazz framstilles som noe positivt eller negativt, som en verdi eller trussel, noe ønsket eller uønsket. Medier er slik sett med på å skape det bilde, den troen, store deler av befolkningen får av jazzmusikere og jazzmusikk. De sitter med betydelig makt til å bestemme hvordan jazz bør oppfattes, og dermed hva jazz skal være.

I den journalistikken Bourdieu beskriver som ”sensasjonspressens foretrukne beitemark”, er det triviell underholdning, kommersiell eliteidrett, overflatiske politiske debatter og nyheter om ulykker og forbrytelser som dyrkes. For å nå fram med sitt budskap gjennom media må man i dag foreta en type brudd med det ordinære, brudd som egner seg til formidling i konkurransefokuserte og markedsstyrte medier. Budskapet bør signeres av en celebritet, altså av noe som selger, og må være interessant nok til å overvinne en rekke konkurrerende budskap. Journalistene interesserer seg for det eksepsjonelle, det som er eksepsjonelt for *dem*, skriver Bourdieu (ibid.: 24).

Å være, det er å bli oppfattet, mente den irske filosofen George Berkeley for over 300 år siden (Skirbekk og Gilje 2000: 316f). I dagens mediasamfunn betyr det først og fremst å bli oppfattet av journalistene. De sitter med makt over midlene til å uttrykke seg offentlig, til å oppnå en offentlig eksistens, til å bli kjent og til offentlig anseelse. Dette er en makt både enkeltpersoner, medlemmer av foreninger og grupper må innrette seg etter om de ønsker å formidle informasjon bredt ut. Man må både inngå kompromisser og kompromittere seg, skriver Bourdieu (ibid.: 14). Til jazzfestivaler hyres sagnomsuste ”superstjerner” uten jazzmusikalsk bakgrunn eller anerkjennelse, men med desto større medietekke og kjendisstatus. Journalistene blir interesserte og arrangementet får sin livsnødvendige oppmerksomhet. Den blir noe.

2.2 Tabloidene i en historisk sammenheng

Med Bourdieus beskrivelse av ”sensasjonspressens foretrukne beitemark” nærmer vi oss et uttrykk som i dag brukes både om generelle kulturelle praksiser og mer spesifikt om ulike medieprosesser i samfunnet. Jeg sikter til samtidens mye brukte og misbrukte begrep *tabloidisering*. Vi skal komme inn på grundigere redegjørelser av begrepet etter hvert, men i første omgang støtter vi oss til Per Bakkes definisjon:

Med tabloidisering menes den kulturtendens som, under visse betingelser, oppstår når masseinformasjonens innhold og form primært bestemmes av hva informasjonsprodusentene tror er etterspurt på markedet (Bakke 1999: 244).

Tidlige tendenser

En svakhet ved den hjemlige pressedebatten om ulike typer ”medieforfall” er at den har et svært kort tidsperspektiv, mener Allern (2001a: 23). Han påpeker at det vi i dag gjerne omtaler som aktuelle forfallstendenser, er problemstillinger som er blitt diskutert siden de moderne avisenes fødsel tidlig på 1800-tallet (ibid.). Også Jostein Gripsrud har advart mot å overdramatisere de siste års utvikling i journalistikken og minner om at mange har vært kritiske til den moderne presse fra første stund (Gripsrud 1999: 240). Videre er Gripsrud skeptisk til hvordan begrepet tabloidisering i dag gjerne knyttes til seriøse etiske og politiske bekymringer. Til tider kan det grense mot moralsk panikk, hevder han (Gripsrud 2000: 287).

Vi bør altså vurdere aktuell mediekritikk med ”en smule sunn skepsis”, som Gripsrud skriver, og ikke overdramatisere disse hundre år gamle tendensene (Gripsrud 1999: 240). Gerd von der Lippe påpeker dessuten at en tabloid pressedekning også kan få positive følger. I artikkelen *Female flying bodies in Norwegian sports media* (2005) skriver hun at kvinnelige skihoppere trolig ikke ville fått lov til å hoppe skiflyging i *Vikersund* i 2004, hadde det ikke vært for en tabloid pressedekning av saken her til lands (Lippe 2005). Men det er ikke med dette sagt at tabloidisering er blitt et lite aktuelt fenomen som ikke også i vår tid bør vurderes, problematiseres og debatteres med et kritisk blikk. Uansett er det nødvendig å sette det komplekse og flertydige begrepet inn i lengre historiske sammenhenger, gjøre rede for dets bruk i dagens samfunn og presisere hvordan begrepet skal forstås i nettopp denne studien. ”Tabloidjournalistikk” brukes ofte som et skjellsord, av og til som en rosende betegnelse, men sjelden er begrepet så presist definert at det egner seg i en seriøs analyse, skriver Allern (2001a: 23).

Tabloidavisene og tabloidformatet

Tabloid¹⁴ var på begynnelsen av 1900-tallet en betegnelse for et nytt og mindre avisformat identisk med en fullformatavis brettet på midten. For en travel bybefolkning på busser, tog og t-baner ble dette mindre formatet ansett for å være mer hendig enn fullformatet¹⁵. Avisene besto hovedsakelig av korte artikler og mange bilder, og vektla sensasjoner og underholdning i en pågående og urban tone (Allern 2001a: 27).

¹⁴ Kommer av ”tablett” (noe lite) og var i sin tid et kjent varemerke for et legemiddel som ble annonsert i populæravis (Gripsrud 1999: 240, Allern 2001: 26). Uttrykket er også blitt brukt i betydningen ”sammentrengt” (Allern 2001a: 26).

¹⁵ Dette var også en av årsakene til at Aftenposten ønsket å gå over i tabloidformat rundt 100 år senere (www.schipsted.no/no/arsrapporter/2003/viktige hendelser/).

I dag brukes som kjent ikke ”tabloid” kun for å beskrive avisenes format. Gripsrud har påpekt at uttrykket er blitt en betegnelse på en type stoff og et perspektiv som ikke nødvendigvis dominerer i alle aviser av tabloidformat, men som til gjengjeld brer om seg i både fjernsyn og radio.

Tiltagende tabloidisering

Ifølge Per Bakke er *New York Sun* fra 1833 den første avis i tabloidformat som henvender seg til et bredt publikum (Bakke 1999: 244). Dette betyr derimot ikke at avisens innhold nødvendigvis var ”tabloidisert”, slik uttrykket gjerne brukes i moderne forstand. Trolig var det først i perioden 1890 til 1920, da folk fra de lavere klasser ble aviskjøpere, at markedet ble stort nok til et virkelig gjennomslag for ”skandalejournalistikken”, mener Bakke (ibid.: 244f).

Daily Mirror fra 1903 koblet sammen tabloidformatet med den kommersielle populærjournalistiske tradisjonen, og avisen regnes gjerne som den første engelske tabloiden i format og innhold (Gripsrud 1999: 241, Allern 2001a: 26). Den ble en opplagsuksess som bidrog til at nye tabloidaviser etablerte seg i flere land etter første verdenskrig (Allern 2001a: 26f).

I Amerika regnes gjerne *Daily News*¹⁶ fra 1919 som den første tabloidavisen. Den opplevde raskt opplagsuksess og ble allerede i 1924 USAs største avis (ibid.: 27). Kort tid etter så også de konkurrerende tabloidavisene *New York Mirror* og *Daily Graphic* dagens lys. Felles for avisene var ønsket om å vekke oppmerksomhet gjennom sensasjonelle nyhetsfortellinger, forsterket av flere og større fotografier enn man tidligere hadde funnet i avisene.

Bakke har påpekt at tabloidisering, slik uttrykket brukes i dag, er en tendens som i større eller mindre grad er til stede i de fleste aviser, uansett format. Dette er avisen *Paris-Soir* fra 1932 et godt eksempel på. Avisen kom ut med en lignende redaksjonell oppskrift som de omtalte britiske og amerikanske tabloidavisene, men derimot i fullformat (Allern 2001a: 27). Med andre ord vil et typisk tabloidisert avisstoff også kunne forekomme i fullformataviser, mens avisinnholdet i tabloidformatene ikke nødvendigvis trenger å være spesielt tabloid. Tyske *Bild Zeitung* er en typisk kommersiell populær- og sensasjonsavis i fullformat, mens franske *Le Monde* er anerkjent som en seriøs kvalitetsavis i tabloidformat. Blant norske aviser kan nevnes *VG*, *Morgenbladet* og *Avisa Valdres* som alle gis ut i tabloidformat, men i ulik grad og på ulike måter har et tabloidisert avisinnhold.

¹⁶ Avisen hadde også den betegnende undertittelen *New York's Picture Newspaper*.

Tabloidisering på norsk

I Norge var det først på 1960-tallet det ble virkelig lønnsomt å drive aviser, ifølge Bakke (1999: 45). Før den tid hadde velstående folk primært andre mål med avisvirksomheten. De ønsket blant annet å spre kultur, drive folkeopplysning eller agitere for politiske parti. Med vekst i opplagstallene i 1960-årene bedret også mulighetene seg for å tjene penger på aviser, og dette er nok en del av forklaringen på de tiltagende tabloidiseringsprosessene. Motivet ble i økende grad økonomisk profitt og produktene ble deretter, fastslår Bakke (ibid.).

Vi skal likevel være forsiktige med å plassere de norske såkalte tabloidavisene i samme bås som de engelske. Det engelske samfunnet preges som kjent av skarpe og synlige classeskiller, ikke minst innen utdanningsnivå og språkkunnskaper. De store skilnadene i befolkningen gjør at ulike aviser klart retter seg mot ulike klasser. I England betegnes gjerne fullformatavisene som "the qualities", mens aviser i tabloidformat kalles "the populars". De førstnevnte regnes for å være mer seriøse kvalitetsaviser som først og fremst henvender seg til et utdannet middelklassepublikum, mens sistnevnte legger stor vekt på "sensasjoner" og underholdning for det brede lag (Allern 2001a: 27). Å bruke lignende båstenkning på det norske avismarkedet er ikke særlig heldig. Det vil som oftest ha lite for seg benytte helt enkle dikotomier, eksempelvis "høg" eller "lav" kvalitet, "populære" eller "upopulære", "seriøse" eller "useriøse", "saklige" eller "usaklige", for å beskrive avisene på det norske markedet. De fleste norske aviser er rettet inn mot og leses av et sosialt og kulturelt sammensatt publikum, og det blir derfor gjerne kombinert elementer fra forskjellige avistyper i en og samme avis (ibid.: 27f).

Fram til 1960-tallet ble så godt som alle norske aviser utgitt i fullformat. Ingen av dem var "tabloidisert" slik uttrykket gjerne brukes i dag¹⁷. VGs overgang fra fullformat til tabloidformat i 1963 er et landemerke i den norske pressehistorien. Da kan vi for første gang knytte tabloidformatet i en norsk avis til en kommersiell, populærjournalistisk løssalgstrategi (ibid.). VG opplevde kraftig opplagsøkning utover på 1970- og 80-tallet, og salgssuksessen bidro til at tabloidformatet ble det vanligste i norske aviser tidlig på 1980-tallet (ibid.: 28). Dagbladet gikk over til tabloidformat i 1983 og opplevde en lignende opplagsøkning de etterfølgende år. I senere tid har også Aftenposten fulgt trenden ved å gi ut sitt bilag om kultur-, utelivs- og forbrukerstoff i tabloidformat fra 2003, før avisen i sin helhet gikk over til det tabloide formatet fra nyttår 2005. I dag er faktisk *Møre-Nytt* den eneste norske avisen som gis ut i fullformat (Aftenposten 14.09.06).

¹⁷ I Norge var kun 14 av landets 167 aviser, utgitt minst to ganger i uka, i tabloidformat fram til 1960 (Allern 2001a: 28). Se for øvrig definisjon av "tabloidisering" til slutt i dette kapittelet.

Det skulle nå være klart at tabloidformatet og betydelig grad av tabloidisert avisinnhold ikke nødvendigvis opptrer sammen. Dessuten kan det mer tabloide og det ikke-tabloide gjerne forekomme i en og samme avis. Dagbladet trekkes ofte fram som et eksempel på en ”schizofrenisk” avis som pendler mellom det seriøse og det trivielle, politikk og underholdning. Martin Eide oppsummerte det slik på midten av 1990-tallet:

Daglig kan vi skimme en herlig blanding av skit og kanel, av underholdning og nyheter, av det himmelropende likegyldige og det uomtvistelig viktige, av det spekulativt sensasjonelle og det saklig informerende. I Dagbladet er forestillingen om den splittede personlighet blitt et hovedinnslag i avisens feirede selvforståelse (Eide 1995: 43).

Avisen regnes gjerne for å være en mer seriøs og ”sosialdemokratisk” variant av den aggressive britiske populærjournalistikken (Allern 2001a: 29). Dagbladet balansere slik sett på en middelveg. Den forsøker å holde seg med både en populærjournalistisk ideologi og i tillegg en mer tradisjonell ideologi som vektlegger pressens samfunnsmessige rolle som arena for samfunnsdebatt, ifølge Eide (1995: 45). Eide påpeker dessuten at ingen av de to norske løssalgstidningene historisk sett stammer fra en populærjournalistisk tradisjon (ibid.: 48).

I 1869 startet Dagbladet opp som et radikalt opposisjonsorgan, mens den mer populærjournalistiske vinklingen først ble innledet rundt 1930. Avisen vektla da i større grad underholdningsstoff og valgte å fokusere mer på layout¹⁸ og bilder. Dette betydde likevel ikke at utenriksnyheter, politisk stoff, kultur og debatt ble fjernet fra avisen. Det moderne VG ble i 1945 etablert som en seriøs, kulturorientert borgerlig avis i fullformat¹⁹. Med ønske om å øke opplaget gikk avisen tidlig på 1950-tallet over i en populærjournalistisk profil rettet mot løssalgsmarkedet. Avisenes senere formatskifter har derimot vært av begrenset betydning for den populærjournalistiske vinklingen, ifølge Eide (ibid.).

2.3 Det tabloide – distinksjoner og definisjoner

I de foregående kapitler har vi stedvis kommet inn på en del ord og uttrykk som gjerne knyttes til fenomenet ”tabloidisering”. Vi har blant annet tatt for oss en journalistisk virksomhet som retter seg mot det kommersielle, populære, folkelige, underholdende, sensasjonelle, skandaløse, trivielle og overflatiske. Videre er ”det tabloide” blant annet blitt betegnet som lavt, aggressivt, urbant, pågående, spekulativt, likegyldig og useriøst, bestående av korte

¹⁸ Begrepet *layout* betyr rett og slett å legge ut, eller mer presist hvordan tekst, bilder og grafiske elementer er lagt ut på avisidene, hvordan et innhold presenteres på trykk (Sogstad 2004: 14).

¹⁹ *Verdens Gang* ble først grunnlagt som ukeblad i 1868, og ble senere dagsavis i 1885 (www.storenorskeleksikon.no). Under depresjonstiden fikk avisen store økonomiske problemer og ble i 1923 kjøpt opp av avisen *Tidens Tegn*. Rundt utbruddet av andre verdenskrig fikk *Tidens Tegn* et dårlig rykte, ikke minst da avisens leder gikk inn for å avsette kongen under riksrådsforhandlingene 1940, og avisen opphørte i 1941. Rettighetene til avisen ble etter frigjøringen i 1945 overtatt av det nystartede eller ”moderne”, som Eide kaller det, VG (ibid.).

avisartikler med vekt på bilder og layout. Vi berører her flere typiske trekk ved det såkalte ”tabloide”, men fremdeles uten å ha foretatt noen mer presis framstilling av fenomenet og begrepet. I det følgende skal vi derfor ta for oss noen av de mange forsøk som er gjort på å beskrive, presisere og definere hva som menes med ”det tabloide”.

Tabloidaviser og avistyper

Colin Sparks har med modellen *The Two Axes of Journalism* forsøkt å illustrere hvordan ulike mer eller mindre tabloide avistyper kan organiseres i forhold til to kryssende akser. Mens den ene aksene går fra en journalistikk som konsentrerer seg om det offentlige liv til journalistikk som konsentrerer seg om folks privatliv, går den andre aksene fra en journalistikk som konsentrerer seg om politikk, økonomi og samfunn til journalistikk som konsentrerer seg om skandaler, sport og underholdning. Sparks lar to imaginære aviser representere hver sin motpol i modellen, der den såkalte *The Journal of Record* kun konsentrerer seg om politikk, økonomiske rapporter og lignende, mens *The True Tabloide* bare er opptatt av sexskandaler, sport og kjendiseri. Ved hjelp av modellen kan tabloidisering beskrives som en glidning bort fra *The Journal of Record* mot et punkt nærmere *The True Tabloide*.

Som sagt er ikke minst det norske avismarkedet et godt eksempel på hvor utilstrekkelig det som oftest vil være å ganske enkelt skille mellom ”populars” og ”qualities” eller ”tabloide” og ”ikke-tabloide” aviser. Avismarkedet her til lands er mer sammensatt enn dette, og bildet bør derfor nyanseres. Vi kan ta utgangspunkt i Sparks forslag til en noe mer nøyaktig kategorisering av mer eller mindre seriøse eller tabloide avistyper. Han mener å kunne identifisere fem hovedkategorier (Sparks 2000: 14f):

1. *The Serious Press*: Her hører den omtalte imaginære avisen *The Journal of Record* hjemme. I tillegg plasserer Sparks aviser som *Le Monde*, *Financial Times* og *New York Times* i denne kategorien. Kategorien omfatter aviser med et innhold som nesten utelukkende konsentrerer seg om politikk, økonomi og strukturelle endringer i verden.
2. *The Semiserious Press*: *Times* og *Guardian* er eksempler på aviser som plasseres i denne kategorien. Avisene har i høg grad et innhold karakteristisk for den seriøse pressen. I tillegg finner man noen ”bløte nyheter” med underholdning og sport, og et økende fokus på visuelle elementer.
3. *The Serious-Popular Press*: Aviser som *Daily Mail*, *Daily Express* og *USA Today* plasseres i denne kategorien. Dette er aviser som fokuserer mye på visuell design og inneholder større mengder ”skandaler”, sport og underholdning. I tillegg har avisene en betydelig andel stoff som bygger på nyhetsverdiene hos de mer seriøse aviser.

4. *The Newsstand Tabloid Press*²⁰: Den norske avisa VG blir plassert her, men Sparks gjør samtidig oppmerksom på at det innen kategorien finnes store nasjonale forskjeller²¹. De britiske avisene *Sun* og *Daily Mirror* hører også hjemme her, men beskrives som ”mer tabloide” enn VG. Avisene kjennetegnes av store, dramatiske overskrifter og sterk vekt på skandaler, sport og underholdning. Samtidig ser man enkelte elementer fra mer seriøse presseverdier.

5. *The Supermarket Tabloid Press*: I denne kategorien kan man først og fremst plassere flere amerikanske aviser. Også den omtalte imaginære avisen *The True Tabloide* faller inn under denne kategorien. Avisinnholdet domineres av skandaler, sport og underholdning, mens saker som angår det offentlige og nyhetsverdiene mer seriøse avisene retter seg etter, er så godt som fraværende. Avisinnholdet fokuserer derimot på folks private liv og inneholder gjerne elementer av fantasi eller oppdiktning²².

Ut fra Sparks kategorisering ser vi at tabloidisering fører til mindre oppmerksomhet rettet mot politikk, økonomi og samfunnsstrukturelle endringer, men desto større fokus på folks private liv, underholdning, ”skandaler” og sport. Det kommer også fram at det i økende grad er visuelle virkemidler som er med på å presentere budskapene i tabloidaviser. Tabloidestetikkens økte fokus på store overskrifter, bilder og ingress er sammen med på å danne et nivå der man prøver å gi mest mulig informasjon et konsentrert visuelt verbalt uttrykk, skriver Terje Hillesund (1996: 70). Tabloidavisene skal være avgjørende blikkfang som kan fange vår oppmerksomhet.

2.4 Kampen om oppmerksomheten

I artikkelen *Det media-vridde samfunn* beskriver Gudmund Hernes et samfunn så rikt på informasjon at det har oppstått et underskudd på oppmerksomhet (Hernes 1977: 7). Dette gjør at ethvert program vil legge vekt på å fange vår oppmerksomhet, mener han (ibid.). Med media-vridning sikter Hernes til selve den utvalgs måten og framstillingsformen som springer ut av medias egenart. De ulike media har sine interne standarder som ”skjever” både seleksjon og presentasjon (ibid.: 8). Hernes sammenfatter de teknikkene media bruker for å fange oppmerksomhet, i følgende fem punkter (Hernes 1977: 7f):

²⁰ Sigurd Allern oversetter navnet på denne kategorien til ”løssalgstabloider” (Allern 2001a: 41).

²¹ Ifølge Sigurd Allern kan avisa VG også passe inn i kategorien *The Serious-Popular Press* (Allern 2001a: 41).

²² Enkelte norske magasiner og ukeblader kan muligens sammenlignes med aviser som plasseres i denne kategorien. For eksempel domineres ukebladene *Her og Nå* og *Se og Hør* av en (mer eller mindre oppdiktet) underholdnings- og skandalejournalistikk som skiller seg klart fra nyhetsverdiene den mer ”seriøse pressen” retter seg etter.

1. *Tilspissing*. Sendetidens begrensninger gjør at enhver må fatte seg i korthet og omfattende rapporter gjengis i hovedpunkter. Innholdet i budskapet må kvesses til, detaljer erstattes med spissformuleringer.
2. *Forenkling*. Kompleksiteten i budskapet må reduseres, mangfoldigheten begrenses, nyanseringen innskrenkes, og det innviklede fremstilles enkelt og konsist.
3. *Polarisering*. Skal en holde på oppmerksomheten må kontraster i synsmåter holdes frem, gjerne ved å la dem representeres av meningsmotstandere. Dette kan en kalle ”studentersamfunnsmodellen” for media, og spesielt fjernsynet: de sikre, enkle og motstridende standpunkter fordrer den prøvende holdning, den mer omfattende vurdering, den foreløpige og tvilende oppfatning som argumenter kan tale både for og mot. En duell hører med i et drama – og gjør seg godt i et melodrama.
4. *Intensivering*. Et heftig utbrudd tiltrekker seg mer oppmerksomhet enn et sindig innlegg. Streiker og sammenstøt, aksjoner og okkupasjoner er godt stoff fordi handlingenes intensitet er lang større enn den en finner i regulære organer, ordinær administrasjon og dagligdags saksbehandling.
5. *Konkretisering*. En demonstrasjon kan avbildes, men ikke en departementsrutine. Det er enklere å rapportere om et enkelt problem enn å fremstille hva som er felles for en serie – en problemtipe som krever abstrakte kategorier. Dermed vil presentasjonen av det særskilte forhold lett kunne fordrive analysen av det allmenne, ikke minst fordi en ved å ta for seg et særtilfelle kan gi historien ”human touch”.

Som vi har vært inne på, er ”tabloidjournalistikk” blitt utsatt for hard kritikk fra flere hold de siste tiårene. Som kjent knyttes fenomenet ofte til entydig journalistikk og kulturelt forfall. Per Bakke har oppsummert den norske mediedebatten gjennom følgende ni punkter om ”tabloidkulturen” (Bakke 1999: 248-252):

1. Nyhetsstoff blandes med underholdning, og underholdningen blir stadig viktigere.
2. Ekstrem individorientering (lav saksorientering).
3. Vektlegging av pseudobegivenheter, banaliteter og bisarre rariteter.
4. Lite vekt på debattstoff, spesielt om politiske emner.
5. Vektlegging av det ”dramatiske”, som vold, skandaler og seksualitet.
6. Narsissisme (samfunnet angår meg bare når jeg har nytte av det).
7. Sosiale tragedier gjøres til underholdning.
8. Nyheter løsrives fra sin sammenheng.
9. Form fremfor innhold, bilde fremfor ord.

Ut fra sammenfatningene til Hernes og Bakke hersker det liten tvil om at man i aviser som VG og Dagbladet kan finne en rekke gode eksempler på såkalt ”tabloid avisinnhold”. Oppsummeringene kan slik sett være et egnet utgangspunkt når man skal se nærmere på fenomenet. Like fullt bør det settes spørsmålstegn ved hvor representative de ulike tendensene er for dagens avisjournalistikk, sammenlignet med tidligere. For å kunne påstå at ”nyhetsstoff og underholdning blandes”, ”underholdningen blir stadig viktigere”, ”detaljer erstattes med spissformuleringer”, eller at man i senere tid ser en ”ekstrem individorientering” med ”vektlegging av banaliteter og bisarre rariteter”, må man nødvendigvis foreta empiriske undersøkelser. Det må gjøres studier som kan avdekke endringstendenser over en lengre tidsperiode. Utviklingen går ikke nødvendigvis i en og samme retning, da tabloidiseringstendenser også kan tenkes å være motstridende. Dessuten kan det tabloide, også i en og samme avis, komme klart til syne i noe avisstoff og ikke i annet.

Hans Fredrik Dahl har framlagt to hypoteser om hvordan innhold i mediene over tid fordeler seg langs en underholdnings- og informasjonsakse. Han snakker om en *konvergenstype* der underholdnings- og informasjonsrettet journalistikk smelter sammen, eksempelvis ved at underholdningsstoffets presentasjonsmåter smitter over på informasjonsstoff (Allern 2001a: 39f). Den andre hypotesen er en såkalt *segmenteringstype*, hvor ulike former for journalistikk rettes mot ulike publikumsgrupper (ibid.: 40). Avisen kan velge å produsere et stoff som vil appellere spesielt til bestemte nisjer. Noe avisinnhold rendyrker egenarten til de jazzinteresserte, mens annet stoff rettes mot countrymusikkentusiastene. Ut fra *segmenteringshypotesen* er det nærliggende å tro at mye avisinnhold ikke nødvendigvis må ”kvesses til”, eller at ”detaljer erstattes med spissformuleringer”. Nyansene, det innviklede og kompleksiteten i budskapet kan dyrkes for en interessert nisje, og mangfoldigheten, i alle fall i deler av avisstoffet, begrenses ikke nødvendigvis i forhold til tidligere.

2.5 Mot en definisjon av ”det tabloide”

Vi har sett at tabloid både er et vagt og flertydig begrep. Uttrykket har gjennom historien hatt ulik mening, og det brukes og forstås den dag i dag forskjellig i ulike land og blant ulike grupper av befolkningen. Jeg sier meg enig med Allern som påpeker at en kommersiell populærjournalistikk kan praktiseres på mange kvalitetsnivåer. Å betrakte det vide og mangfoldige fenomenet tabloidisering som én enhetlig og ”alternativ” journalistisk diskurs er meningsløst (Allern 2001a: 44).

Det er ikke enkelt å fatte seg i korthet om et begrep som, blant annet, knyttes til alle de tendensene vi har vært inne på i foregående kapitler. I et forsøk på å presentere en kort definisjon vil man selv risikere å utlegge en lite nyansert og ”tabloid” forenkling av fenomenet. Jeg har derfor lagt vekt på å presentere en mer omfattende redegjørelse av ”det tabloide”, en redegjørelse ingen kort og enkeltstående definisjon kan erstatte.

På den annen side er ”tabloid” et begrep som man vanskelig kan unngå å støte på i mediekontekster. Vi er med andre ord nødt til å forholde oss til uttrykket, ikke minst i en studie knyttet til endringstendenser i moderne avisjournalistikk. Desto viktigere er det å presisere hva man mener, og hvordan man skal forstå dette vide, vage begrepet.

Per Bakkes definisjon, som jeg har brukt som utgangspunkt og støttet meg til så langt, er etter min mening en god innfallsport til å diskutere tabloidbegrepet. På den annen side sier definisjonen likevel fint lite om hva slags journalistikk som utvikler seg som følge av kulturtrendens kalt tabloidisering. Den kan derfor med fordel suppleres.

Den følgende definisjonen er først og fremst inspirert av Sigurd Allerns definisjonsforslag i boken *Nyhetsverdier - Om markedsorientering og journalistikk i ti norske aviser* (Allern 2001a: 44f). I tillegg har jeg støttet meg til Colin Sparks (2000) og Terje Hillesund (1996).

Jeg gjør oppmerksom på at den følgende definisjonen er rettet spesielt mot denne studien, og den vil ikke nødvendigvis være godt egnet for bruk i andre sammenhenger. Jeg forsøker på ingen måte å gi noen allmenngyldig definisjon på begrepet tabloidisering, men sier derimot hvordan uttrykket skal brukes og forstås i nettopp denne oppgaven.

I studien skal tabloidisering tolkes som: *En prosess der klassiske, normative idealer som historisk sett er blitt knyttet til journalistisk virksomhet, undergraves. Journalistikken er av kommersielle grunner koblet fra forpliktelser i forhold til en demokratisk, politisk offentlighet. Grensen mellom det private og offentlig rom er i høy grad visket ut, og det prioriteres et intimisert, personifisert fokus på folks privatliv. Kulturpolitikk og kunstkritikk erstattes av underholdende populærkultur som retter seg mot "sensasjoner", "skandaler", dramatik, rykter og kjendiseri. Mediene prioriterer en mer effektiv, visuell kommunikasjon med bruk av ingresser, store bilder og overskrifter, som sammen danner et mer konsentrert visuelt uttrykk.*

3 Etablering av forskningsfeltet

3.1 Sosialt felt

I Pierre Bourdieus mening eksisterer et *sosialt felt* når en avgrenset gruppe mennesker og institusjoner strider om noe som er felles for dem (Broady 1991: 266). Feltet er et autonomt mikrokosmos på innsiden av et sosialt makrokosmos hvor det foregår bestemte aktiviteter etter bestemte regler, men der det også vil forekomme strid om status eller anerkjennelse blant de involverte (Jakobsen 2002: XIII, Gripsrud 1999: 73). Det er et fortolkningsfellesskap bestående av spesialiserte aktører²³, grupper eller institusjoner med en viss samforstand om hva som skal være ”spilletts regler”. En grunnleggende, felles enighet om at det som foretas på feltet, er noe viktig.

Troen på de verdiene som definerer feltet og gir mening til aktivitetene som forkommer her, kaller Bourdieu *illusio*. En grunnleggende, felles tro på spillets mening, og på at verdien av det som står på spill, er noe det er verdt å strides om (Bourdieu 1999: 17). På feltet vil det finnes noen felles forestillinger som det ikke stilles spørsmål ved, men som derimot sees som uproblematisk og tas mer eller mindre for gitt. Denne form for felles, hverdagslig kunnskap som rår blant deltagerne, kaller Bourdieu *doxa*. Selvsagte, ”udiskutable”, verdier, holdninger og ideer som danner en *common sense*, eksempelvis ved at deltagerne innen jazzfeltet²⁴ ikke spør seg om jazzmusikk egentlig er så viktig, da dette er en *doxa* de alle er enige om. Det de derimot vil være uenige om, er *hva* og *hvem* som skal være mer eller mindre viktig på feltet.

Fortolkningsfellesskapet er med andre ord et ”spill” hvor det forkommer stadige kamper. På et felt²⁵ strides aktørene om makten til symbolske og materielle ressurser som er felles for dem og bare dem. De ønsker å finne seg best mulig til rette i feltet, forsøker å forbedre sin stilling eller eventuelt holde på dominerende stillinger. Striden handler om å omskape eller opprettholde feltet, slik at den typen ytringer man er god til, finner mening og høster anerkjennelse. Blant annet vil det på jazzfeltet strides om definisjonen på god jazzmusikk og jazzkritikk, hvilke kvaliteter som skal vektlegges hos jazzmusikere og

²³ Bourdieu gjør et poeng ut av å bruke *agent* framfor *aktør*, da sistnevnte ord bygger på en rolleteori som Bourdieu bryter med. Jeg viser til Bourdieu-oversetteren Annick Prieur som oppfatter motsetningene mellom de ordene som helt forskjellige på fransk og på norsk (Bourdieu 2002: LXXXII). Mens *agent* er avledet av *agir* (å handle), betyr *acteur* skuespiller. En *agent* viser på norsk til en person som representerer noe utenfor seg selv, og Prieur oppfatter konnotasjonene det gir, som enda fjernere fra Bourdieus handlingsteori enn *aktør*. På bakgrunn av dette velger jeg, som Prieur, å bruke *aktør* om den handlende personen.

²⁴ En nærmere redegjørelse av *jazzfeltet* følger senere i kapittelet.

²⁵ Bourdieus beskrivelse av ”felt” kan gi assosiasjoner til både felttog og sjakkspill. Det bør dessuten påpekes at ordet *champ* i fransk språkbruk har sterkere konnotasjoner til strid og militære aktiviteter enn det norske ”felt”.

jazzkritikere, eller hva som i det hele tatt skal anerkjennes som jazzmusikk. Med andre ord blir man ikke ganske enkelt en del av jazzfeltet av å få lyd i en saksofon eller ytre seg om jazzfestivaler til familie og venner.

I tillegg til indre relasjoner og stridigheter på feltet inngår et felt i dominansrelasjoner med andre felt. Innholdet i diskursen, det språket som tales i feltet, bestemmes også av utenforliggende over- og underordningsforhold. Feltet har et blikk rettet mot andre felt og preges av de andre feltenes dominerende eller dominerte blikk (Jakobsen 2002: XIII). Vi kommer tilbake til relasjoner mellom ulike felter, hvordan de påvirker og påvirkes av hverandre, men først vil jeg presentere Bourdieus egen forklaring av begrepet sosialt felt. Hans beskrivelse er noe mer komplisert enn redegjørelsen ovenfor, men desto mer presis. I boken *Den kritiske ettertanke* (Bourdieu 1995: 82) gir han følgende definisjon:

I analytiske termer kan eit felt definerast som eit nettverk, eller som det indre forholdet av objektive samband mellom posisjonar. Desse posisjonane er objektivt definerte ved at dei finst og ved føringane dei pålegg dei som fyller dei, ved den aktuelle og moglege situasjonen dei står i og som den som kontrollerer han kan bruke til å få tilgang til dei spesielle fortenevene som står på spill i feltet, og i same vendet, ved sine objektive relasjonar til andre posisjonar (herredøme, underordning, likskap etc.)

Flere feltyper

Et felt i Bourdieus mening vil også kunne romme mindre *delfelt*, og i tillegg selv være del av et større felt. For eksempel omfatter det Bourdieu kaller ”feltet for kulturproduksjon”, blant annet et litterært felt, et kunstfelt og et journalistisk felt (bl.a. Bourdieu 1993, 1996, 1998, 2002). Jazzfeltet kan betraktes som del av et musikkfelt som igjen tilhører kunstfeltet.

Innen feltet for kulturproduksjon opererer Bourdieu med to delfelt han kaller *feltet for begrenset produksjon* og *feltet for storskalaproduksjon*. Det førstnevnte er et elitært og ekskluderende felt der kunstnere foretrekkes på grunnlag av kunstnerisk kvalitet og kunsthistorisk relevans, og hvor symbolske belønninger er det som teller (Bourdieu 1993). Det som gjerne forbindes med ”finkultur” eller ”høg kunst”, slik som klassisk musikk og ”seriøs” litteratur, vil som regel falle inn under dette feltet. I det sistnevnte felt velges kunstnerne derimot ut fra økonomiske kriterier. Her er det materielle belønninger i form av markedsmessig suksess som betyr noe (ibid.). Feltet viser til det vi ofte betegner som ”massekultur” eller ”populærkultur”, som mye popmusikk, masseprodusert såkalt ”kiosklitteratur” og mange Hollywood-filmer.

Da denne studien først og fremst går nærmere inn på det vi skal kalle *det journalistiske feltet* og *musikkfeltet*, skal vi vie ekstra oppmerksomhet til noen karakteristiske trekk ved

nettopp disse to feltene. Vi skal ta for oss egenskaper som gjør det formålstjenlig å forstå og snakke om to relativt autonome mikrokosmos.

3.2 Egenskaper ved det journalistiske feltet i historisk perspektiv

Sosiologen Jan Fredrik Hovden mener at man, ut fra Bourdieus definisjoner, kan forstå journalistisk praksis i Norge som underlagt et eget sosialt felt kalt *det norske journalistiske feltet* (Hovden 2001). Samtidig påpeker Hovden at man ikke ganske enkelt kan gå ut fra at et slik spesifikt felt er noe som eksisterer. Sosiale felt har ingen fast eksistens, men vil derimot oppstå, endre sine grenser og forsvinne som følge av historiske endringer, skriver han (ibid.: 95). Med andre ord vil et felt ha varierende autonomi, og feltet vil kun eksistere med en tilstrekkelig grad av autonomi. En journalistisk praksis vil også kunne være underlagt andre sosiale felt, for eksempel det økonomiske eller politiske.

Videre bør det ikke tas for gitt at det finnes et eget *norsk* journalistisk felt, da felt enkelte ganger kan omfatte flere land²⁶. Hovden mener likevel det i vår tid er mange faktorer som taler for at en norsk journalistisk praksis konstituerer et eget sosialt felt (ibid.). Ikke minst språkgrensene, de særegne nasjonale regelverk, lover og institusjoner er med på å underbygge dette.

I likhet med Hovden fastslår Tore Slaata at det journalistiske feltet kan forstås som et eget felt styrt og preget av feltspesifikke regler og logikker (Slaata 2003: 32, 38). Det kan betraktes som et historisk situert rom for sosial samhandling og kulturell praksis (ibid.: 38). Hovden viser i denne sammenheng til en norsk journalistisk praksis bestående av *spesialiserte aktører*, deriblant kulturjournalister og fotografer, og *spesialiserte institusjoner*, slik som de enkelte aviser, det være seg Dagbladet eller Aftenposten, journalistutdanninger, *Institutt for Journalistikk og Norsk Journalistlag*.

Videre peker han på det norske journalistfeltets betydelige grad av *selvrefleksivitet*, eller som Bourdieu skriver: "[...] a sort of critical turning in on itself, on its own principle, on its own premises" (Bourdieu 1996: 242, Hovden 2002: 95). Vi kan stadig se eksempler på journalister som mottar anerkjennelse eller kritikk fra personer utenfor det journalistiske feltet, for eksempel fra politikere, akademikere eller musikere. Videre blir journalister ofte anerkjent, og iblant også kritisert, av sine egne, altså andre journalister på feltet. Hovden nevner også særegne journalistiske trosforestillinger som en form for feltspesifikk selvrefleksivitet (Hovden 2002: 95). Her kan også nevnes Martin Eide som har drøftet en

²⁶ Bourdieu har blant annet hevdet at man ikke kan snakke om autonome litteraturfelt i Belgia, Sveits og Canada, da han betraktet den litterære praksisen i disse landene som underlagt et fransk litterært felt (Hovden 2002: 95).

form for journalistisk doxa, hvor han hevder journalister har et selvbilde av å være ”på folkets parti” i kamp mot ”makthaverne”, men ikke selv mener å utgjøre en sosial elite (Eide 1998).

Selv om det i tidligere kapitler er redegjort for flere sentrale sider ved den historiske utviklingen innen journalistisk virksomhet, bør det i denne sammenheng understrekes at dagens journalistiske system regnes som betydelig mer autonomt enn det man hadde på 1800-tallet. Rundt 1830 ble publikasjoner av aviser og tidsskrifter gjerne kombinert med forlagsvirksomhet, boksalg og trykking av kalendere, mens innholdet i avisene primært stammet fra innsendere (Hovden 2001: 96). Skillet mellom tidsskrift, ukeblad og aviser var ofte flytende, mens avisenes layout ikke hadde samme klare skiller mellom historier, typografiske markering av ulik viktighet og overskrifter på saker, som i dag (ibid.).

Et mer autonomt system begynner for alvor å gjøre seg gjeldende rundt forrige århundreskifte, ifølge Hovden (ibid.). Det finner da sted en historisk løsrivingsprosess i retning mer spesialiserte aktører og institusjoner på det journalistiske praksisområdet (ibid. 96f). Blant annet redaktører, journalister og fotografer blir etter hvert å regne som en egen profesjon, og journalistikken blir i økende grad spesialisert og differensiert fra andre praksisområder. Selv om det norske partipressesystemet i perioder kan ha hemmet den journalistiske praksisen i Norge fra å fungere som et eget differensiert felt, viser utviklingen de siste hundre årene at det journalistiske systemet går i retning av et differensiert mikrokosmos, mener Hovden (ibid.: 97). Det kan betraktes som et autonomt felt med egne logikker og praksiser. Vi har å gjøre med en profesjonalisert produksjon av symboler og kretsløp som skiller seg fra andre felter, og, ut fra Bourdieus definisjoner, kan kalles *det journalistiske feltet* (Hovden 2001: 97, Slaata 2003: 35).

3.3 Egenskaper ved musikkfeltet i historisk perspektiv

I likhet med det journalistiske feltet kan også *musikkfeltet* betraktes som et historisk situert og relativt autonomt rom preget av feltspesifikke regler og logikker. Peter Larsen knytter musikkfeltets opprinnelse til siste halvdel av 1700-tallet da de gamle *artes liberales*, ”de frie kunster”, samles under fellesbegrepet *kunst* (Larsen 2002: 113). Kunststartene blir i denne perioden mer autonome gjennom en frigjørelse fra sine representative funksjoner og økonomiske bindinger til aristokrati og geistlige mesener (ibid.: 113f). En mer uavhengig musikk slår gjennom som ideal og praksis, og er med dette å betrakte som en vare formidlet over markedet (ibid.).

Det bør påpekes at forskere på noe ulikt vis knytter framveksten av en egen kunstinstitusjon, mer presist framveksten av et relativt autonomt felt med særegne roller,

spilleregler og institusjoner, til ulike historiske perioder og hendelser. Ser vi på Habermas, kobler han først og fremst selvstendigjøringen av kunstinstitusjonen til framveksten av det moderne samfunn (Habermas 1962/2005). I denne perioden blir kunstneren ”frigjort fra laugets, hoffets og kirkens bånd”, og med dette oppstår et fritt marked for omsetning av kunst, skriver han (ibid.). Gunnar Danbolt fokuserer spesielt på utviklingen fra renessansen og framover når han beskriver den gradvise modningen av en ny, moderne og fri kunstnerrolle preget av genidyrkelse og originalestetikk. Denne kunstnerrollen settes i sammenheng med framveksten av en mer selvstendig kunstinstitusjon bestående av egne formidlingslokaler, et særskilt kunstpublikum og en spesialisert kunstkritikk (Danbolt 1999).

Den tradisjonelle kunstnerrollen det her siktes til, trenger likevel ikke ene og alene være produkt av modernitetens framvekst. Arnold Hauser skriver i *The Social History of Art* fra 1962 at man allerede på Alexander den Stores tid, rundt tre hundreår før Kristi fødsel, finner kjennetegn lignende den mer moderne kunstnerrollen, og i tråd med dette mener Kris og Kurz i *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*²⁷ fra 1934 at rollen har historiske røtter fra flere hundreår før Kristi fødsel (Mangset 2004: 38f). Ut fra Bourdieus lære er det likevel vanskelig å snakke om noe eget og i tilstrekkelig grad autonomt kunstfelt, bestående av spesialiserte aktører, grupper og institusjoner, på den tiden. Bourdieu har selv tidsplassert framveksten av et autonomt kunstfelt til 1800-tallet, og dette samsvarer med den franske kunstsosiologen Raymonde Moulins påstander om at det først er på denne tiden unge og nyskapende kunstnere bryter ut fra de akademisk kontrollerte utstillingsrom og skaper sine egne formidlingsarenaer (Bourdieu 1996a, Mangset 2004: 40).

Uten å gå ytterligere inn på de mange forsøk som er gjort på å tidsbestemme framveksten av moderne kunstnerroller og kunstinstitusjoner²⁸, slutter jeg meg til Moulin som har påpekt at perioder både veksler og glir over i hverandre på mindre entydige og systematiske måter enn historiske framstillinger gjerne gir inntrykk av (Mangset 2004: 40). Ut fra redegjørelsene over hersker det liten tvil om at man de siste par hundre årene kan begynne å snakke om mer autonome kunstnerroller og kunstvirksomheter, med et friere kunstmarked, et borgerlig kunstpublikum og mer særskilte kunstinstitusjoner enn tidligere.

I tråd med dette mener også Larsen det er utover på 1800-tallet den fundamentale oppfattelsen av ”hva musikk er og bør være”, endres (Larsen 2002: 114). På denne tiden blir musikk ”Kunst”, skriver han (ibid.). Den hever seg fra en plass nederst på den kunstneriske

²⁷ Selv om analysen primært begrenser seg til bildende kunstnere, har den også relevans for andre kunstneryrker, ifølge Per Mangset (2004: 38).

²⁸ For mer inngående redegjørelser av kunstnerroller i endring og kunstinstitusjonens framvekst henviser jeg til Per Mangsets drøfting av den karismatiske kunstnerrollen i historisk lys (Mangset 2004, kap.3.1).

rangstigen og blir etter hvert den høyeste av alle kunstarter (ibid.). Kunstmusikken blir et ideal som formidles via framførelser og salg av noter, og som i tillegg brer om seg gjennom undervisningssystem, aviser og tidsskrifter. Det utvikles et institusjonelt støtteapparat omkring musikk, og som resultat av institusjonelt arbeid etableres en musikalsk kanon av anerkjente mesterverk og et ”heltegalleri” av store komponister (ibid.).

Dannede definisjoner, distinksjoner og dikotomier

Hva som anses ”høgt” eller ”lavt” på musikkfeltet, hvem som skal eller ikke skal tituleres ”kunstner”, og hva som skal anerkjennes som ”kunstmusikk” eller ikke, har alltid vært mer eller mindre omstridt og er stadig gjenstand for definisjonskamper. Denne oppgaven skal ikke forsøke å argumentere for nok en definisjon på hva kunstmusikk er, ei heller fastslå om dagens jazzmusikere er å regne som ”kunstnere” eller ikke. Fra et medie- og kultursosiologisk perspektiv vil musikkfeltet, presentert via avisemediet, heller bli betraktet ”utenfra”. Mer presist vil studien forsøke å ”[...] bryte [...] med den brede humanistisk-estetiske forskningstradisjon, der studiet av kunstneriske ytringer er tungt forankret i kunstfeltets egne verdihierarkier – med fokus på ’kanoniserte’ kunstverk” (Mangset 2004: 31).

Medienes musikkfortellinger vil bli studert som en sosialt konstruert sannhet²⁹. En diskursivt skapt ”produksjon av tro” på bestemte verdisystem og forståelsesmåter som igjen er med på å forme verden. Kunstens verden er troens verden, skriver Bourdieu (1992: 55). ”[...] man tror på begåvning, på den unika skaparen som ingen har skapat og når sociologen, som vill forstå, förklara och begripliggöra, kommer instörtande är skandalen ett faktum” (ibid.).

Videre viser Chris Barker til Foucault og påpeker:

Discourse constructs, defines and produces the objects of knowledge in an intelligible way while at the same time excluding other ways of reasoning as unintelligible (Barker 2003: 18). Foucault conceives of the subject as radically historized, that is, persons are wholly and only the product of history [...] Much of his work is concerned with the historical investigation of power, and the production of subjects through that power (ibid.).

Ved å gå inn på noen av de ulike ”sannhetsregimer”, hva som teller som sant, som gjør seg gjeldende innen medieproduksjon av subjekter, ”kunstnere”, ”musikere”, ”jazzartister”, retter også denne studien seg mot historiske undersøkelser av makt. Som Gripsrud påpeker, er det til

²⁹ Foucault hevder det aldri er mulig å nå fram til en endelig ”Sannhet”, da man aldri vil kunne tale fra posisjoner utenfor diskursene (Jørgensen og Phillips 1999: 23). Det er ingen veg utenfor representasjon, noe som betyr at sannhet, ”Sannhetseffekter”, skapes innen diskurser (ibid.). Foucault forstår dermed ”sannhet” som et system av prosedyrer for produksjon, regulering og utbredelse av utsagn. En oppfattelse innleiret i og produsert av maktsystemer (ibid.: 23f). Da man ikke kan nå fram til noen endelig sannhet, skal man, framfor å spørre om noe er sant eller falskt, heller fokusere på hvordan sannhetseffekter skapes diskursivt, ifølge Foucault (ibid.: 24). Med andre ord er det diskursive prosesser, hvordan diskurser konstrueres så de ser ut som sanne eller falske bilder av virkeligheten, som bør analyseres.

enhver tid noe som nedvurderes, mens noe annet aksepteres og respekteres som legitimt eller høgverdig på musikkfeltet. ”Kunstmusikk” har ingen universelle eller absolutte kvalitative kjennetegn framfor ”populærmusikk”. Det er derimot snakk om rent relasjonelle kategorier der den musikken sosiale elitegrupper fortrekker, gjerne anses som ”høg”, mens musikk andre sosiale grupper liker, stemples som ”lavere”, ifølge Gripsrud (2002: 20). Musikkens kvaliteter er i beste fall sekundære (ibid.).

I tråd med dette understreker Larsen at det alltid vil være *noe* musikkfeltets institusjonelle apparat spalter fra (Larsen 2002: 115). Noe regnes som del av en kunstmusikk, noe annet ikke. Larsen beskriver med dette begrepet kunst som både noe sammenbindende og atskillende. Som vi har vært inne på, utjevner begrepet forskjeller mellom tradisjonelle kunstarter ved å samle blant annet musikk, maleri og litteratur under ett begrep og slik markere et nytt sosiokulturelt felt. Men samtidig med at noe musikk, noen maleri og noe litteratur omtales som kunst, altså gjøres til kunst, avvises mye annet. For eksempel har herskende klasser på kunstfeltet hatt tradisjon for å distingvere den ”virkelige” og ”riktige” kunsten fra folkekunst, kunsthåndverk og underholdning. Larsen trekker fram folkemusikken som eksempel på en type musikk komponister har latt seg inspirere av, for eksempel Griegs norske danser eller Schuberts ländler³⁰, men som selv ikke er blitt del av kunstmusikken (ibid.). Det har vært et *for* ”folkelig” og ”vulgært” uttrykk som ”de store komponister” og andre spesialiserte aktører har måttet ”rense”, bearbeide og organisere før det kan framstå og anerkjennes som ”kunst” på kunstfeltet.

I motsetning til skillet mellom kunst og folkekunst ble ikke samme klare grense markert mellom kunst og underholdning gjennom det meste av 1800-tallet, ifølge Larsen (ibid.). I tillegg til ”den store musikk”, som kammermusikk og musikk for større konsertsaler, komponerte anerkjente komponister også ”lettere” dansemusikk, komisk opera og operetter som ble spilt på teatre, varieteer og danselokaler, primært rettet mot industrialiseringens nye og urbane middelklasse (ibid.). Den ”lette musikken” var en selvsagt og viktig del av inntektsgrunnlaget for flere store komponister³¹, og overgangen mellom kunst og underholdning var slik sett relativt flytende gjennom mesteparten av det 19. århundre.

Vi skal likevel merke oss at det musikk-institusjonelle apparat tidlig foretok generelle nedvurderinger av ”lettere” musikkformer. Videre ser man mot slutten av århundret tydeligere tegn på at ”lett” skilles fra ”tungt” og institusjonaliseres i mer selvstendige produksjons- og

³⁰ En folkedans i langsom valsetakt.

³¹ Brahms skrev blant annet sine ungarske danser, mens Grieg en periode levde av å bearbeide norske melodier til egnet bruk for amatørpianister (Larsen 2002: 115).

konsumpsjonskretsløp. Idet den primære formidlingen av ”lett musikk” flyttes fra noteheftet til grammofonplater, oppstår et nytt kulturindustrielt virkefelt, og med dette dannes en dikotomi mellom kunst og ”alt det andre”, som i løpet av det 20. århundre vil falle inn under begrep som ”populærkultur”, ”massekultur” og ”trivialkultur”, skriver Larsen (ibid.).

Selv om dikotomier som tung/ lett, høy/ lav eller kunst/ ikke-kunst kan virke både strenge og stive, må vi huske på at det er sosialt konstituerte og konstituerende kategorier, diskurser, man har med å gjøre. Dikotomier som opprettholdes eller endres som følge av sosiale maktforhold på og mellom sosiale felt. Det eksisterer aldri noen absolutt fast, avgjort dikotomi mellom det som defineres ”kunst” og ”det andre”. Det er derimot snakk om stadige forhandlinger og strider om hvilke distinksjoner som skal gjelde.

Stigende status på musikkfeltet

Gripsrud nevner jazzen som kroneksempelen på en del av musikkfeltet som over tid har ”rykket opp i eliteklassen” (Gripsrud 2002: 19). At jazz har en annen status i vår tid sammenlignet med tidligere epoker, hersker det liten tvil om, noe ikke minst flere bemerkelseverdige strider og ytringer opp gjennom historien kan bevitne.

For eksempel var det i mellomkrigstiden en debatt i Norge hvor det faktisk ble diskutert om jazz i det hele tatt var musikk eller ikke (Larsen 2002: 116). Et annet slående eksempel er beskrivelsene den senere statsministeren Trygve Bratteli gav fra sitt traumatiske møte med et av Oslos populære jazzorkester, Yankee Band, i 1938. Han hadde ”[...] tilfeldigvis hatt den pine å høre det to lange kvelder, uten å være i stand til i deres musikk å høre en eneste harmonisk strofe [...]” fra dette jazzorkesteret som, ifølge Bratteli, hadde ”[...] rendyrket disharmonien, rotet, forvirringen, oppløsningen og forråtnelsen” (sitert etter Gripsrud 1999: 28). Orkesteret fremmer ”[...] viljeløshet [...] avsporer evnen til å tenke og reflektere, og fører ungdommen til sosial rotløshet”, mente Bratteli (ibid.). Noen år senere skrev da også Adorno og Horkheimer, i det omtalte essayet *Kulturindustri – Opplysning som massebedrag*, at jazzmusikeren:

[...] som får til opgave at spille et stykke seriøs musikk, den mest simple menuet af Beethoven, synkoperer den uvilkårligt og lader sig kun med et suverænt smil bevæge til at sætte ind med takt delen. Den form for natur, kompliceret ved det specifikke mediums altid tilstedeværende og sig selv overdrivende fordringer, udgør den nye stil, nemlig ”et ikke-kulturens system som man endda kunne indrømme en vis ”enhed i stilen”, forudsat nemlig at det endnu har nogen mening at tale om et stiliseret barbari”³² (ibid.: 189).

³² Adorno siterer her den musikkinteresserte filosofen Friedrich Nietzsche (1844-1900). I likhet med Adorno var også Nietzsche overbevist om at han levde i en forfallstid. Han foraktet ”massen” og var i opposisjon til samtidens dominerende strømninger (Skirbekk og Gilje 2000: 470).

Et siste tilfelle som kan nevnes i denne sammenheng, er en strid som fant sted på 1960-tallet. Den gang oppstod uenigheter om hvorvidt jazzmusikeren Duke Ellington skulle ha lov til å spille jazzversjoner av Griegs musikk eller ikke (Larsen 2002: 116).

Det skulle nå herske liten tvil om at jazzen har hatt en mye lavere, om ikke fraværende, status blant tidligere kulturelle eliter sammenlignet med hos dagens elite. Vi har sett eksempler på hvordan musikkategorien er blitt beskrevet som ikke-musikk, ikke-kulturens system, disharmonisk, standardiserende og et kommersielt kulturmaskineri, og hvordan den har blitt forbundet med noe truende, pinefullt, en sosial rotløshet og pseudoindividualitet. Sett ut fra nyere tids doxa, løsrevet fra sine kontekster, kan nok eksemplene virke uforståelige, elitære eller komiske, og det er derfor nødvendig å sette stridene og uttalelser inn i historiske, sosiokulturelle sammenhenger for bedre å kunne forstå og forklare hvordan Bratteli, Adorno og andre kunne oppleve og beskrive jazz som de gjorde. Som vi tidligere har vært inne på, er det viktig å huske på at "jazz" verken er stabilt eller refererer til noe fast og endelig. "Jazz" er altså ikke det samme for oss i dag som for andre tidligere. Dette kan klarlegges ytterligere ved å peke på noen sentrale historiske trekk tilknyttet begrepet jazz.

Jazzens funksjoner og former

Den ferske Stortingsmeldingen om kultur og næring, godkjent i Statsråd 18. mars 2005, inneholder blant annet følgende utsagn om musikkfeltet og musikkgenren jazz:

Historisk har det vore relevant å sjå på musikk som næring først og fremst innanfor visse sjangrar. Den klassiske og samtidige kunstmusikken og smalare segment innanfor sjangrar som jazz, vise- og folkemusikk er i hovudsak rekna som eit ikkje-kommersielt produksjons- og formidlingssystem for kunstnariske musikkverk der nærings- og marknadsrelaterte aspekt har vore avgrensa og underordna (St.meld. nr. 22, 2004-2005, Kultur og næring, kap. 7.1).

Med fokus mot jazzfeltet merker vi oss påfølgende avsnitt i meldingen:

Pop, rock og populære delar av jazz-, vise- og folkemusikkfeltet har i motsetnad til dette primært vorte rekna som marknadsbasert musikk. Desse sjangrane har såleis gjeve grunnlag for næringsverksemd tufta på produksjon, distribusjon og konsum av kommersielle musikkprodukt (ibid.).

Ifølge meldingen kan jazz historisk sett regnes som del av et ikke-kommersielt produksjons- og formidlingssystem for kunstneriske musikkverk, og i tillegg som en markedsbasert musikk tuftet på produksjon, distribusjon og konsum av kommersielle musikkprodukter. Kort sagt både kommersielt og ikke-kommersielt, markedsbasert og kunstnerisk. Men kapittelet konkluderer:

I dag gjev ei slik todeling av musikkfeltet mindre mening. Det kan være like relevant å sjå kunstnarisk kvalitet og kommersielt potensial som ulike aspekt ved all verksemd i musikklivet. Næringsaspektet er

ut frå ein slik tankegang eitt av fleire moglege perspektiv på all profesjonell aktivitet i musikkfeltet. Det betyr sjølvsagt ikkje at eit kvart skilje mellom kunstnarisk og kommersiell satsing er oppheva, eller at næringspotensialet er det same innanfor alle delane av musikkfeltet. Når ein skal vurdere musikk som næring, er det nødvendig å ta omsyn til desse ulikskapane, men utan å leggje til grunn eit sjangermessig skilje mellom kvalitets- og kunstnarisk orientert musikk og marknadsbasert musikk (ibid.).

Hvorvidt jazz er blitt betraktet og beskrevet som en kommersiell virksomhet eller ikke, og i hvilken grad jazzen regnes for å være kvalitets- og kunstnerisk orientert musikk eller markedsorientert musikk, har som kjent forandret seg gjennom tidene. Vi har å gjøre med en musikkjanger som i om lag hundre år har utviklet seg i forskjellige retninger og i dag representerer en mengde mer eller mindre forskjellig musikkuttrykk. Som vi skal se, har jazzen hatt ulike praktiske og symbolske funksjoner opp gjennom historien. Funksjoner som har vært med på å gjøre jazzen til det den er i dag, men som også gjør vår tids jazz forskjellig fra jazz i tidligere tider.

Hva var jazz?

Jazz er navnet på en musikkform som oppstod i Nord-Amerika en eller annen gang rundt forrige århundreskifte, og som siden har utviklet mange stilarter og fått fotfeste verden rundt, (Opsahl 2001: 5). Hva navnet opprinnelig betyr, er det ingen som lenger vet, bortsett fra at det kanskje hadde noen seksuelle undertoner (ibid.: 3). Mange har opp gjennom historien forsøkt å definere begrepet jazz. For eksempel skrev franskmannen Hugues Panassié i boken *The Real Jazz* fra 1942 at jazz er de svarte amerikaneres musikk, som oppstod da de svarte overførte den vokale bluesen på instrumenter (Opsahl 2001: 5). Selv om det gjerne sies at jazz oppstod og har en sterk forankring i afrikansk-amerikansk kultur, vil nok likevel Panassiés definisjon på mange måter oppleves utilstrekkelig i vår tid. Vi har å gjøre med et begrep som kanskje er videre og vagere enn noen gang, og det å komme fram til en entydig, presis og god forklaring på hva jazz egentlig er, kan synes vanskelig, om ikke umulig.

Som nevnt skal denne oppgaven avstå fra å argumentere for bestemte eller definitive definisjoner av begrepet jazz. Etter min mening har dette liten hensikt i en studie som nettopp ønsker å fokusere på et jazzbegrep som brukes og forstås forskjellig i ulike sammenhenger og til ulike tider. Like fullt kan det pekes på noen sentrale trekk ved det som kjennetegner og er blitt forbundet med jazz fram til vår egen tid. Jeg understreker at den følgende framstillingen på ingen måte forsøker å gi noe fullstendig eller endelig bilde av verken norsk eller internasjonal jazzhistorie. Den vil derimot peke på enkelte sentrale, historiske trekk som vil være relevante for studiens egne empiriske undersøkelser.

Tidlige jazztyper og jazztendenser

Av mange knyttes som sagt jazzbegrepet først og fremst til jazzens opprinnelse i USA rundt forrige århundreskifte. Ifølge musikkforskeren Tor Dybo har det kanskje vært mindre fokus på hvordan jazzten, samtidig med at den vokste fram i USA, også spredte seg til Europa i form av plater, radio, filmer og turnerende jazzmusikere (Dybo 1996: 27). Jazzten etablerte seg nesten like raskt i Europa som i USA, hevder han (ibid.). Den europeiske jazztradisjonen sies derimot å være mer preget av blandingsformer mellom jazz og andre musikkuttrykk.

Musikkstiler vi i dag gjerne omtaler som blant annet ”baskerjazz”, ”serberjazz” og ”sigøynerjazz” (ibid.: 28). Også Opsahl påpeker at jazz er en hybrid musikkform som alltid har søkt mot nye klanglige landskap (Opsahl 2001: 7). Jazz bør derfor ikke sees som atskilt fra annen musikk, da er det heller snakk om stadige dialoger mellom jazz og en rekke andre musikkuttrykk. Jazz kan heller betraktes som et sekkebegrep. En merkelapp som settes på forskjellig musikk ut fra ulike motiver og begrunnelser.

De første jazztonene er i dag bare bleke minner, skriver Opsahl (ibid.: 37). Lyden av dem er borte, og vi må derfor støtte oss til det blant annet historiske beretninger og fotografier forteller om musikken man kunne høre for rundt hundre år siden. De tidlige amerikanske jazzmusikere hadde et repertoar bestående av ragtime, blues, marsjer og andre populære dansemelodier (Opsahl 2001: 40). Det er viktig å ha klart for seg at denne musikken primært ble forstått som en populær, fengende og munter musikk som egnet seg til dans. Til forskjell fra i dag var det få som tenkte seg, definerte eller verdsatte jazzmusikere som kunstnere. ”Deres jobb var å få publikum til å danse, og i denne sammenheng var sykliske repetisjoner, rytmikk og sound³³, viktigere størrelser enn harmonikk, melodikk og musikalsk form”, skriver Espen Eriksen (2001: 24). Med tekniske nyvinninger, industriell vekst og folkevandring økte også behovet for denne populære dansemusikken. I 1917 ble den første lydinnspilling av et jazzorkester foretatt³⁴, og etter hvert som grammofoner ble mer vanlige, økte markedet for innspilt jazzmusikk. Jazzorkestrene solgte etter hvert store mengder plater og opplevde, til den gang å være, enorm popularitet (Opsahl 2001: 42). Jazz ble mote. Det ble et ord som ikke minst avisskribentene visste å benytte seg av for å skape blest rundt arrangementer og andre hendelser.

³³ ”Sound” dekker mer enn ”lyd” og oversettes derfor som regel ikke til norsk. Begrepet betegner det (totale) klang- eller lydbildet som er karakteristisk for et ensemble eller en individuell musiker. Blant annet er arrangementteknikk, personlig stemme- eller instrumentbehandling, og rytmiske, melodiske og harmoniske faktorer utslagsgivende for ”sunden” (Dybo 1996: 144f).

³⁴ Utgivelsen, som inneholdt *Livery Stable Blues* og *Dixieland Jass Band One-Step* med *Original Dixieland Jazz Band*, solgte over en million kopier (Opsahl 2001: 42).

Utover på 1930- og 40-tallet ble jazzmusikken stadig mer populær. I USA markerte den seg blant annet i nye landsdekkende radiostasjoner, på plateutgivelser med stadig bedre lyd kvalitet, og ikke minst i underholdningsfilmene³⁵. Jazz, primært i form av swing og storband³⁶, ble nær sagt allemannseie, på samme måte som mye av vår tids populærmusikk. Opsahl skildrer perioden, *The swing era*, på denne måten:

Det var på den tiden swing var pop. Jazz ble spilt på alle radiostasjoner og hver eneste lille avkrok hadde minst ett storband. Det var på den tiden storbandene spilte i svære glitrende ballsaler med musikere i strøkne smokinger bak lekre notestativer. Det var på den tiden mennesker på film begynte å snakke og synge. Det var på den tiden menneskene flyktet fra virkeligheten inn i drømmeland med sanger som "Let me sing and I'm happy" og "Wrap your troubles in dreams (Opsahl 2001: 59).

På bakgrunn av denne beskrivelsen kan kanskje Adornos kritiske beskrivelser av den "tanketomme" sivilisasjon, preget av en standardiserende kulturindustri "evig stampende jazzmaskineri", gi noe mer mening³⁷. 1930-årenes økonomiske krise i USA skapte kanskje behov for drømmer og virkelighetsflukt, og dette var noe underholdningsindustrien stod parat til å etterkomme, skriver Opsahl (ibid.: 60). Vi kan dessuten merke oss at storband, med musikalsk fengende og visuelt staselig smokingkledde jazzmusikere, under andre verdenskrig ble brukt som propagandamiddel i USA. Ifølge Opsahl var jazz en amerikansk uttrykkform, og swing gav landet et musikalsk selvbilde.

Selv om jazz hadde en sentral rolle i USAs kulturelle selvprofilering, hadde krigen også negative konsekvenser for mye jazzmusikk. Med den økende ressursmangelen ble jazzmusikk som var godt likt av mange prioritert framfor mindre populære, det vil si mindre inntektsbringende, musikkuttrykk. De store musikkforlagenes faste låtskrivere skrev ofte melodier over en standardform som unektelig bar preg av masseproduksjon, ifølge Opsahl (ibid.: 60). Det å satse på et smalere, mer særegent uttrykk var derimot vanskelig.

Det må understrekes at det her er snakk om noen typiske tendenser knyttet til musikk og musikere i perioden rundt andre verdenskrig. Med andre ord var ikke all jazz å regne som mer eller mindre masseprodusert amerikansk underholdningsmusikk. For eksempel hentet den franske jazzgitaristen Django Reinhardt impulser fra sigøynermusikk, noe som gav et uttrykk markert forskjellig fra mye amerikansk jazz, mens Robert Normann er eksempel på en norsk

³⁵ Alan Croslands økonomiske spillefilmsuksess *The Jazz Singer* (1927), med den populære stjernen Al Jolson i hovedrollen, regnes gjerne som verdens første lydfilm, eller mer presist den første spillefilm hvor bilde og lyd, deriblant talt dialog, spill og sang, synkroniseres sammen (Cook 1996: 246).

³⁶ "Storband" er betegnelse på et jazzorkester ofte bestående av bass, gitar, piano og trommer, og i tillegg fire trompet, fire tromboner og fem saksofoner.

³⁷ Adornos bakgrunn som jøde tvang ham til å emigrere fra Tyskland under Hitler-tiden. *Opplysningens dialektikk*, hvor kulturindustri-essayet inngår, er et bokprosjekt som primært stammer fra perioden Adorno og den såkalte Frankfurterskolen var flyttet til California (Adorno og Horkheimer 2004: 7-9). Det er nærliggende å tro at han først og fremst beskriver jazz fra dette miljøet, framfor samtidig europeisk jazz.

jazzartist som av mange huskes for sitt særegne gitarspill. At tiden var preget av mye ”lett”, mer eller mindre standardisert underholdningsmusikk, vil nok likevel de fleste si seg enige i. Ifølge Opsahl blir faktisk flere jazzartister og jazzband fra perioden valgt bort når historier om jazz skal fortelles. De regnes for å være *for* ”kommerse” eller ”polerte” underholdningsartister, som ikke kvalifiserer til betegnelsen ”jazz” (ibid. 75).

Også i Norge var jazz og swing mer eller mindre synonyme begreper på 1940-tallet, selv om swingjazz her ble brukt mer om mindre orkestre enn storband (Dybo 1996: 21). Den gang, som i dag, var jazz et omstridt begrep, noe NS og den tyske okkupasjonsmaktens fornorsking av typiske jazzbetegnelser er et godt eksempel på. De ville ha full oversikt over hva som foregikk i jazzmiljøet, og var imot alt som luktet av ”jødisk-depressiv” eller ”vill retardert negermusikk”, skriver Opsahl (2001: 148). For eksempel ble ”rythm” fornorsket til ”rytme” og ”string” til ”strengemusikk” (Dybo 1996: 21). Det var dessuten forbudt å synge på engelsk eller å ha engelske melodititler, noe som førte til at kjente jazzlåter som *Ain't misbehavin'*, *Body and soul* og *Lover come back to me* ble til *Jeg har fått en god oppdragelse*, *Legeme og sjel* og *Liebling komm zuruck zu mir* (Opsahl 2001: 148f). Dette skulle ikke gjøre jazzbegrepet mindre uproblematisk også etter krigen.

I siste halvdel av 1940-tallet hadde ikke jazz noen sterk stilling i Norge. Årsakene til dette er flere, men blant annet ressursmangel og prioritering av andre samfunnsområder var utslagsgivende for jazzmusikerens dårlige arbeidsvilkår (Dybo 1996: 21, Opsahl 2001: 150). I mediene foregikk dessuten en diskusjon om hva som egentlig var ”jazz”. Jazz ble oppfattet som et upresist sekkebegrep for flere strømninger og stilarter, og det stod strid om hva uttrykket skulle vise til. ”Rytmemusikk” ble negativt assosiert med nær nazitid, mens ”swing” var forbundet med lett, underholdende storbandmusikk. Det var derimot ”[...] den lødige småbandjazzen den toneangivende fredsgenerasjonen ville dyrke”, ifølge Dybo (1996: 21).

Senere jazzstiler og jazzstrømninger

I USA oppstod mot slutten av andre verdenskrig musikkstilen *bebop*, *rebop*, eller kort og godt *bop*. Dette var en jazzstil som vendte seg bort fra den rene underholdningsestetikken og fikk en sterkere kunstnerisk dimensjon, ifølge Yngve Blokhus og Audun Molde (2004: 101). Med dette blir jazz ”moderne, *avant garde*”, hevder Opsahl, mens Eriksen beskriver det som ”jazzens hamskifte” (Opsahl 2001: 87, Eriksen 2001: 20).

De såkalte ”boperne”, med pionerer som pianisten Thelonious Monk, trompetisten Dizzy Gillespie og saksofonisten Charlie Parker, spilte både fort og kaotisk, og tok ikke mye hensyn til at noen ville danse til musikken deres (Opsahl 2001: 87). Jazzpublikummet ble i

større grad delt i hver sine leire. Mens deler av publikummet vendte tilbake til jazzens røtter, omfavnet andre den moderne jazzmusikken (ibid.).

Selv om *bop* var et musikkuttrykk som ble til over tid, og dessuten sies å ha solide røtter i swingjazzen, opplevdes den for de fleste som en ny, radikal musikkstil. Bopens uvante dissonanser, melodilinjer og rytmer var mer eller mindre umulige å danse eller for den slags skyld plystre til, og kom som et sjokk på samtidens lyttere, ifølge Opsahl (ibid.: 89). Den hektiske, energiske og emosjonelt ladede musikkstilen gav inntrykk av grenseløs spontanitet (ibid.: 102). Videre skriver Eriksen:

Som mange andre forskere vil også jeg plassere jazzens hamskifte til bop, og den etterfølgende institusjonalisering og akademisering av jazz. [...] etter min mening [var det] først med stilarten bop, og de moderne prioriteringer den brakte inn i jazz, både av musikalsk og ekstramusikalsk art, at jazz kunne legitimeres som moderne (og) kunst" (Eriksen 2001: 20).

Han nevner blant annet mer avansert harmonikk, mer vekt på improvisasjon og mer kompromissløs musikalsk eksperimentering som viktige faktorer som skiller *bop* fra tidligere jazzmusikk.

Bopernes prioriteringer av "moderne musikalske elementer", som ekstremt sene og raske tempi, "vanskelige" improvisasjoner, som ikke hadde noe med melodien å gjøre, og avansert harmonikk var nært forbundet med deres "moderne holdninger" og uvilje mot at musikken deres skulle bli mottatt som dansemusikk og at de selv skulle betraktes som underholdningsartister (ibid.: 21).

I likhet med Opsahl peker også Eriksen på det raske tempovalget som gjorde det, om ikke umulig, så i alle fall vanskelig å danse til bopen (ibid.). Jazzen får i større grad en annen funksjon. Fra å være musikk man primært har stått opp for å danse til, blir den også musikk man setter seg ned for å lytte til.

1950-årene blir på flere måter en vekstperiode for jazz i Norge, med *bebop* og en mer tradisjonell jazz som to framtrepende retninger (Dybo 1996: 21). Norsk Jazzforbund stiftes i 1953, det etableres flere populære jazzklubber, og mange internasjonalt kjente jazzmusikere gjester landet. Mens jazz i USA og store deler av Europa i løpet av tiåret går fra fortrinnsvis å være dansemusikk til i større grad å bli lyttemusikk, er situasjonen en noe annen i Norge. Selv om det også her eksperimenteres med nye jazzformer, og et mindre bop-miljø gjør seg gjeldende, preges tiåret også av den mer "dansbare" jazzmusikken. Swing er stadig populært, og mange av musikerne som var aktive i årene før krigen, fortsetter å spille utover på 1950-tallet (Opsahl 2001: 151). Til tross for et større stilistisk mangfold, var det norske jazzmiljøet såpass lite på denne tiden at det "[...] ikke var rom for skylapper og rigorøse skillelinjer",

ifølge Bjørn Stendahl³⁸. Norske jazzmusikere spilte swing den ene kvelden og bop den neste. ”Alle spilte med alle”, noe som ”[...] førte til at store deler av norsk 50-tallsjazz gled inn i et konglomerat av forskjellige impulser, en ’mainstreamjazz’, gjerne betegnet som en ’cool’ syntese av swing og bop” (ibid.).

Bopen i USA utviklet seg i en periode hvor det var vanskelig å få tak i amerikanske plater i Norge. Da norske musikere omsider hadde fått kjennskap til og begynt å praktisere bop-musikk, var derimot såkalt *cool*, ifølge Opsahl et mer neddempet, ”tilbakelent” og ”behersket” musikkuttrykk enn bop, den ledende jazzretning i USA (Opsahl 2001: 103, 151f). Dette bidro til at bop fikk relativt kort blomstringstid i Norge. Allerede på midten av 1950-tallet var det slutt på bebop som den dominerende retning, ifølge Dybo (1996: 22).

Mens enkelte har oppfattet cool som en reaksjon mot bop, ser andre den som ”[...] en annen måte å spille bop på” (Opsahl 2001: 103). Mange av utøverne som spilte cool, hadde bakgrunn fra nettopp bop-musikk, og de fortsatte også å spille bop eller bop-influert musikk etter at cool-jazzen begynte å gjøre seg gjeldende. Ikke minst jazztrompetisten Miles Davis’ musikk er et godt eksempel på nære bånd mellom bop og cool. Davis var en del av bop-miljøet på midten av 1940-tallet, for så å bli en av cool-jazzens forgrunnsfigurer på 1950-tallet. Davis utviklet og forandret dessuten spillestil flere ganger, fra tidlig bop, via cool, til senere *jazzrock* og *fusion*³⁹.

Først ved inngangen til 1960-årene ser man også i Norge en mer markert overgang fra jazz som dansemusikk til jazz som lyttemusikk, ifølge Dybo (1996: 23f). Endringene foregikk ikke uten konflikter, noe konserten jazztrompetist Don Ellis holdt på et nylig åpnet *Metropol Jazz Center* i 1959, er et talende eksempel på. Ifølge jazztrombonisten Gerhard Aspheim ble Ellis ”[...] truet med juling om han ikke spilte musikk man kunne danse til. Hans forslag til de mest aggressive om at de kunne danse, så skulle bandet akkompagnere dansen, ble heller ikke nådig mottatt” (sitert etter Dybo 1996: 23f). Et annet betegnende eksempel er en debatt om jazz og dans fra tidsskriftet *Jazznytt* i 1963. Her uttales blant annet: ”Opprinnelig var dans meningen med jazzen... Hvem kan danse til Ornette Coleman...? Dersom en akrobat får det til – så værsgod (sic.). Det er hans sak” (ibid.). Og videre: ”[...] jazzen blir vel ikke mindre som kunstart fordi man danser etter den” (ibid.).

³⁸ Fra artikkelen *Cool, kløver & dixie. Jazzens lykkelige 50-tall* av Stendahl, Bjørn, under ”Jazzhistorie” i www.jazzbasen.no (20.10.05).

³⁹ Mer om jazzrock og fusion under.

Ifølge Aspheim var det da heller ikke den omtalte bop-konserten med Don Eliss, men derimot en ”avantgardistisk” konsert i 1963 som skapte mest oppstandelse og røre på *Metropol Jazz Center*. Han skriver:

Enda vanskeligere for publikum var den frie improvisasjon som trioen Cecil Taylor, Jimmy Lyons og Sonny Murray presenterte. En musikk som den gang var totalt fremmed for norske musikere og jazzinteresserte [...] en håndfull yngre norske musikere fikk imidlertid utvilsomt svært meget inspirasjon [...] (ibid.).

Musikkstilen Taylor og hans medmusikanter spilte, var såkalt *frijazz*. Dette var en musikkstil som vokste fram som reaksjon på stadig mer kompliserte harmoniske strukturer i *bop*. Det var et radikalt forsøk på å løsrive seg fra alle musikalske konvensjoner og regler, ifølge Blokhuis og Molde (2004: 102). Musikere opplevde stadig tettere akkordskifter som en tvangstrøye og søkte derfor nye måter å improvisere på. De ville frigjøre musikken fra vante forestillinger om stil og form, fra rytmiske, harmoniske og melodiske rammebetingelser, ifølge Opsahl (ibid.). Frijazzen var en musikkstil som fikk delt mottagelse. Selv om mange motsatte seg det nye uttrykket, fikk den også noen ivrige tilhengere. Ikke minst virket den forløsende på flere europeiske jazzmusikere, som i større grad frigjorde seg fra en mer typisk amerikansk jazztradisjon. De skapte i større grad egne uttrykk ved å ta tak i folkemusikk, samtidsmusikk eller andre europeiske musikktradisjoner (ibid.: 130).

Ifølge Steinar Kristiansen hadde Dagbladet på denne tiden utviklet seg til ”landets jazzavis”, med “[...] stor stilistisk stoffbredde og svært aktuelle artikler om plater, konserter og portretter av den moderne jazzens fremste musikere, deriblant avantgarden”⁴⁰. Noe forskjellig fra dette skriver Opsahl: ”Det var ikke jazz folk flest hørte på i 1960-årene. Det var ikke jazzmusikk journalister og platedirektører var opptatt av” (Opsahl 2001: 131). I hvilken grad og på hvilke måter jazz dekkes i Aftenposten og Dagbladet på denne tiden, kommer vi som kjent tilbake til i omtaler av eget empirisk materiale. Selv om mange forsetter å høre på jazz mot slutten av 1950-tallet og utover på 1960-tallet, er det liten tvil om at jazzens stilling i Norge på flere måter svekkes på denne tiden. Mange har vanskelig for å svelge den nye avantgardistiske frijazzen, og mye ungdom, ikke minst de danseglade, konverterer til rockemusikken. Jazzplater selger dårligere, det blir vanskeligere å få spillejobber, og også medieinteressen synker, ifølge Opsahl (ibid.). Krisen topper seg i 1965 med det som av enkelte karakteriseres som ”krakket”⁴¹ i norsk jazzhistorie. Dette året må de fleste norske jazzklubber legges ned, blant annet som følge av at den mindre populære jazzmusikken var

⁴⁰ Fra artikkelen *Jazz i Norge etter 1960* av Kristiansen, Steinar, under ”Jazzhistorie” i www.jazzbasen.no (20.10.05).

⁴¹ ”Krakk” kan i denne sammenheng forstås som både et økonomisk sammenbrudd og en voldsom krise.

dårlig egnet som dansemusikk. Ser vi derimot på artistene i det norske jazzmiljøet fra nedgangstiden, finner vi flere musikere som senere har markert seg og fått stor suksess også internasjonalt. Artister som Karin Krog, Jan Garbarek, Terje Rypdal og Arild Andersen var den gang omdiskuterte navn. I dag er de derimot anerkjent som betydningsfulle stilskapere innen jazz.

I 1970 kommer Jan Garbarek, Arild Andersen, Terje Rypdal og Jon Christensen, i samarbeid med lydtekniker Jan Erik Kongshaug, ut med albumet *Afric Pepperbird* på det tyske plateselskapet *ECM*. Platen har, sammen med en rekke *ECM*-utgivelser med nevnte, men også andre norske musikere, bidratt til å gjøre norsk jazz både internasjonalt kjent og anerkjent. Norske jazzmusikere framheves for sine evner til å blande jazz med andre musikkgenrer som folkemusikk, elektronika og samtidsmusikk. Det snakkes gjerne om et karakteristisk klangfullt og åpent lydbildet, en egen såkalt "ECM-sound" eller "nordic sound".

Men norsk jazz på 1970-tallet består ikke bare av genreblandende "ECM-musikere". Det skjer også en oppblomstring av mer tradisjonelle jazzuttrykk, og dessuten spilles i Norge som i USA fremdeles mye *bop* og *bop*-inspirert musikk. Videre tar etter hvert flere jazzmusikere inn over seg den populære rockemusikken, og det oppstår utover på 1970-tallet overgangsformer mellom jazz og rock, såkalt *jazzrock* eller *fusionjazz* (ibid.).

Kapitlene ovenfor vitner om en jazzhistorie i stadig utvikling og endring. Selv om nye jazzstiler oppstår og kan sies å blomstre i mer eller mindre begrensede perioder, betyr ikke dette at tidligere stilarter ganske enkelt forsvinner. For det første er en mer særpreget musikkstil noe som blir til over tid. Den dukker ikke bare opp på et bestemt tidspunkt, slik historiske framstillinger, som denne, fort kan gi inntrykk av. Videre forsvinner ikke nødvendigvis eldre musikkuttrykk idet nye kommer til. Selv om enkelte genre dyrkes i større grad enn andre, praktiseres både ragtime, swing, bop, frijazz og jazzrock på dagens jazzfelt. Jazz videreføres og endres (Opsahl 2001).

Mot mer mangfold på musikkfeltet

I 1979 ble jazzlinja ved *Trøndelag Musikkonservatorium*, nå en del av *Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet*, opprettet. Dette er en institusjon som helt fram til i dag har spilt en viktig rolle for å formidle kunnskaper om jazz og frambringe nye generasjoner norske jazzmusikere. Senere har også jazzutdanningene ved *Norges Musikkhøgskole* i Oslo og *Høgskolen i Agder* vært sentrale for rekruttering til norsk jazz. Musikere med bakgrunn fra jazzutdanningene utgjør i dag en betydelig del av det norske jazzmiljøet.

Kjennetegnet for en betydelig del av norsk jazz de siste tiårene har vært tverrkulturelle improvisasjonsformer mellom blant annet jazzmusikere, rockemusikere, norske folkemusikere og improvisasjonsmusikere fra ulike utenomeuropeiske musikkulturer, skriver Dybo (1996: 27). Det har utviklet seg et variert jazzliv bestående av tallrike og høyst forskjelligartede improvisasjonsformer og jazzmiljødannelser (ibid.). Videre skriver Opsahl at bildet av både norsk og internasjonal jazz fra inngangen av 1980-tallet og fram til vår tid er mangslungent (Opsahl 2001: 156). Internasjonale tendenser fanges raskt opp og musikken fornyes hyppig, samtidig som den tradisjonelle jazzen, swing, bop og andre stilarter stadig videreføres (ibid.).

Etnisk musikk, world music, pop, rock og folkemusikk er viktige inspirasjonskilder for mange av vår tids jazzmusikere. Også kryssningen mellom jazz og elektronisk musikk gjør seg gjeldende med artister som Nils Petter Molvær, Bugge Wesseltuft og Jaga Jazzist. I tillegg til den nye generasjonen musikere er også flere artister fra 1960- og 70-tallet, deriblant Karin Krogh, Arild Andersen, Terje Rypdal og Jan Garbarek, fremdeles aktive.

På grunn av få faste arbeidsplasser er jazzmusikere ofte frilansere. De involverer seg gjerne i forskjellige musikalske prosjekter og opererer ofte innen flere orkester og ulike musikkgenrer til samme tid. Jazzklubbene og jazzfestivalene er viktige framføringssteder for jazz, men også andre klubbscener⁴² og festivaler, turneene til *Rikskonsertene* og forskjellige festspill er blant viktige oppdragsgivere.

Blokhuis og Molde beskrev i 2004 musikkategorien slik:

Dagens jazz er urban musikk som fungerer både som lyttemusikk og dansemusikk, den er tradisjonsbevisst samtidig som den krysser genre og grenser med moderne teknologi som verktøy. Den kan beskrives som en tilnæringsmåte, slik den også var for hundre år siden da jazz ble definert ved å si hvordan man spiller, snarere enn hva man spiller (Blokhuis og Molde 2004: 103).

3.4 Fast eller flytende jazzfelt

Foregående kapitler viser framveksten av et sosialt felt. Et fortolkningsfelleskap besatt av spesialiserte aktører og institusjoner, deriblant profesjonelle jazzutøvere, jazzutdanningen ved *Trøndelag Musikkonservatorium*, *Molde Internasjonale Jazzfestival* og *Norsk Jazzforum*, med en viss samforstand om hvilke regler som skal følges. Det er et felt som utfører bestemte aktiviteter og følger bestemte konvensjoner. Blant annet framføres bestemte former for musikk på bestemte steder, på bestemte måter⁴³ og etter bestemte mønster, for så å beskrives

⁴² Ikke minst spillestedet *Blå* i Oslo har de siste årene vært en viktig scene for nye jazztrender og genreblandinger mellom forskjellige musikkformer.

⁴³ Blokhuis og Molde betegner som sagt jazz om "en tilnæringsmåte" som kan defineres ved å si hvordan man spiller, snarere enn hva man spiller (Blokhuis og Molde: 2004: 103). Det legges vekt på utøverens personlige stil og musikalske uttrykk.

og vurderes i tidsskrifter og aviser, etter bestemte kriterier av spesialiserte skribenter. Den historiske redegjørelsen vitner med andre ord om en grunnleggende, felles enighet blant en avgrenset gruppe mennesker og institusjoner om at jazz er noe viktig og verdifullt, noe det er verdt å strides om.

Videre har vi rørt ved noen av feltets indre stridigheter. Det kjempes om definisjonen på god jazzmusikk og jazzkritikk, hvilke kvaliteter som skal vektlegges hos jazzmusikere og jazzkritikere, eller hva som i hele tatt skal erkjennes som jazzmusikk. Denne framstillingen av noen sentrale historiske hendelser er derimot for sporadisk og utilstrekkelig til å gi et presist, godt bilde av hvordan jazz sosiokulturelt sett har artet seg på bestemte tidspunkt. Den er derimot å betrakte som et hjelpemiddel for å kunne sette studiens egen empiri inn i historiske, sosiokulturelle sammenhenger.

Som vi har sett, hevdes vår egen tid å være preget av blandingsformer mellom jazz og andre musikkuttrykk. Opsahl peker på en rekke nye jazzutøvere som markerer seg med genrebrytende musikkformer i grenseland mellom fri improvisasjon, samtidsmusikk, ny elektronisk dansemusikk og jazz. Jazzmusikk orienterer seg mot folkemusikk, mot pop, mot klassisk musikk, mot nær sagt alle musikkformer, hevder han (Opsahl 2001: 188).

Også Larsen peker på lignende blandingsformer på musikkfeltet. Han trekker blant annet fram det norske jazzorkesteret *Hot Club de Norvège* sitt samarbeid med den klassiske strykekvartett *Vertavo* som et av vår tids mange musikalske ”crossovere”. Et eksempel på hvordan plateselskap forsøker å framstille produkter med ”universal appeal”, mener Larsen (Larsen 2002: 118). Tidligere har vi også vært inne på kombinasjonen mellom jazz og norsk folkemusikk, og lignende møter er noe som også finner sted i en rekke andre europeiske land.

Rundt om i verden er det miljøer der ulike folkemusikktradisjoner kombineres med og preger jazztradisjonen (Opsahl 2001: 187). Møter mellom jazzmusikk og folkemusikk kan foregå på flere måter, påpeker Opsahl (ibid.: 172). Folkemusikere og jazzmusikere kan beholde sine respektive måter å spille på der man vil kunne høre forskjellige ”lag”, et ”jazzlag” og et ”folkemusikklag”, i musikken. Men musikerne kan også samtale på like premisser og bli gjensidig influert av hverandre (ibid.: 182). De kan starte felles prosjekter som kan bidra til å viske ut tradisjonelle jazzroller, skiller mellom jazz og andre musikkuttrykk. Ifølge Dybo har slike typer blandingsformer ført til en viss bekymring for at musikkens opphav, jazzmusikkens utgangspunkt i jazzhistorien, skal forsvinne (Dybo 1996: 32). Ut fra eksemplene kan det virke som om vi har å gjøre med et mer ”flytende” musikkfelt, hvor grenser er blitt mer utydelige. Vi har vært vitner til framveksten av et relativt autonomt jazzfelt, men i dag kan denne autonomien virke å være truet.

Dette samsvarer med noen utbredte forestillinger om en mer fragmentert og foranderlig sosial struktur i et såkalt post- eller seinmoderne samfunn. En "flytende modernitet" preget av tiltagende strukturendringer, om ikke strukturopløsning (bl.a. Bauman 2000). Det "evig stampende jazzmaskineri", etterkrigstidens organiserte, såkalte fordristiske industrisamfunn preget av standardisert masseproduksjon av ensartede produkter, er avløst til fordel for et "post-fordistisk" samfunn med mindre, mer mobile produksjonsenheter, fleksibel og variabel produksjon, mobil arbeidskraft, nettverksorganisering og stor omskiftelighet, hevdes det (Barker 2003: 156-158).

Denne studien skal ikke forsøke å argumentere for om det faktisk har skjedd en gjennomgripende overgang til mer "post-fordistisk" organisering av kunstnerisk produksjon, ei heller om det faktisk skjer en avinstitusjonalisering av et tradisjonelt institusjonsbasert kunstliv eller om kunstfeltet fremdeles preges av institusjonell tilstivning og treghet. Ifølge Per Mangset er det mye som tyder på at det faktisk har skjedd en påtakelig vekst og omstrukturering innenfor kunstnerisk produksjon i vestlige land (Mangset 2004: 84). Dessuten virker det som om økningen gjør seg særlig gjeldende innen mobile, fragmenterte og lavt institusjonaliserte deler av kunstfeltet, mener han, men legger imidlertid til at dokumentasjonen fremdeles er ufullstendig (ibid.).

Larsen mener området som begrepet kunst opprinnelig var rammet inn i, er i en indre oppløsning (Larsen 2002: 117). Grensene mellom de enkelte kunstarter er i mange tilfeller brutt ned, mens nye hybridformer har vokst fram (ibid.). Musikkfeltets ytre grense mot massekulturen, som tidligere var feltets viktigste definerende moment, er blitt problematisk. Både populærmusikk og kunstmusikk formidles i dag via markedet, og dette skjer i økende grad på noenlunde samme måte, ifølge Larsen (ibid.). Han hevder dagens kunstmusikk markedsføres på en måte som normalt har vært forbundet med populærkulturens felt. Det er økende fokus på image og "superstjerner" (ibid.).

Destabiliserte distinksjoner og dikotomier

Larsen mener det mest avgjørende trekk ved musikkfeltet, slik det har utviklet seg i siste halvdel av det 20. århundre, er at distinksjoner av typen høg/lav, seriøs/ populær, kunst/ massekultur ikke lenger stabiliseres av maktfulle, kulturelle og politiske institusjoner (Larsen 2001: 118). Ifølge Larsen var det tidligere:

[...] en helt indiskutabel oppgave for skolesystemet og public service-mediene at opplyse publikum, oppdrage dem til at sette pris på de høje genrer = ikke at problematisere grænsen, men at drive pædagogisk virksomhed over for det store publikum, der ifølge denne opfattelse befandt sig på den forkerte side af, hva der den gang blev beskrevet som en "kulturkløft". Denne oplysningsstrategi er i dag opgivet. De problemstillinger som i den foregående fase [les: fra slutten av 1800-tallet og frem til

en ny fase etableres i siste halvdel av det 20. århundre] var snævert knyttet til og nærmest levende af konflikterne mellem finkultur og massekultur eller mellem avantgarde og traditionalisme, forekommer i dag temmelig mærkværdige og irrelevante. I 1969 kunne Arne Nordheim og Jan Garbarek danne fælles front mod tidens "popmusik". I dag er der formentlig ingen samtidskomponister eller jazzmusikere som ville kunne mobilisere til at protestere med populærmusikalske udtryk (Larsen 2001: 118).

Larsen mener massemediene utvilsomt spiller en avgjørende rolle i denne utviklingen. Det blir stadig vanskeligere å opprettholde tidligere kulturelle grenser i praksis, og ikke minst underbygge dem ideologisk, i en tid hvor hele befolkningen har tilgang på mangfoldige kulturelle uttrykk via mediene. Den kulturelle og sosiale elitens tidligere avvising av populærkulturen er de siste tiårene avløst av en betydelig større åpenhet overfor andre kulturuttrykk en de "høge" og "seriøse" (ibid.: 119). Larsen konkluderer:

At populærmusikken i dag er et selvstendig akademisk forskningsfelt med dertil hørende kritisk-æstetisk terminologi, og av den får betydelig bredere dækning end den klassiske musikk på avisernes kultursider, er indikatorer af at der er foregået en grundlæggende ideologisk ændring på feltet (Larsen 2001: 119).

Det er viktig å ha klart for seg at Larsen ikke hevder at musikkfeltet er i ferd med å smelte sammen til en helhet. Det er nærmest det motsatte som er tilfelle. Feltet er delt opp på kryss og tvers av et uttal grenser. Ikke bare to, men derimot mange musikkslag inngår i innbyrdes forskjellige musikkulturer og spiller en sentral rolle i den innbyrdes avgrensning av mange forskjellige typer livstiler (ibid.). Smakens sosiale organisasjon kan betraktes som et uttrykk for samfunnets organisasjon. Med andre ord betydelig mer komplekse relasjoner enn motsetninger av typen høg/lav, som tidligere ble brukt for å beskrive musikkfeltet.

Ifølge Kjetil Jakobsen forholder vår tids herskende klasser seg nær sagt "refleksjonssmakende" til alt og alle, mens Gripsrud betegner dem som "altetende eliter" med et register i retning av både det tradisjonelt "høge" og "lave" (Jakobsen 2002: XLIV-XLV, Gripsrud 2002: 16ff). "[...] åpenhet overfor andre kulturelle eller musikalske former enn de tradisjonelt høyest rangerte - en holdning som går ut på at alle kulturformer må vurderes ut fra sine egne spesifikke forutsetninger osv. - er blitt en dyd og et kjennetegn ved høg sosiokulturell status", ifølge Gripsrud (ibid.: 18). Elitene legitimerer flere former for musikk enn kun den "høge" klassiske. Også tradisjonelt sett illegitim popmusikk, eller for den saks skyld en Arnold Schwarzenegger-film⁴⁴, kan betraktes som kunst, i alle fall om den dyrkes og reflekteres over på "rett måte".

⁴⁴ I en undersøkelse av den kulturelle smaken blant studenter ved universitetet og høyskolene i Bergen fant Gripsrud og Jan Fredrik Hovden at en langt større del av "studenteliten", til forskjell fra andre studenter, erklærte seg enige i at "noen av Arnold Schwarzeneggers filmer kan betraktes som kunst" ("studentelite" presiseres i Gripsrud 2001: 17f). Dette er et uttrykk for endrede holdninger til populærkultur i dag sammenlignet med hos eldre eliter, ifølge Gripsrud (2001: 17).

Gripsrud mener en viktig forutsetning for de endrede holdningene sannsynligvis er at det har utviklet seg en kritisk estetisk diskurs, blant annet i avisartikler ”med et visst intellektuelt nivå”, omkring de mer populære musikk- og kulturformer (ibid.). Det er i dag mulig å omtale mer eller mindre ”vulgære” kulturelle former på en ”dannet” måte. Popmusikk er kunst, så lenge man sier det på den ”rette måten”. I tillegg overskrides gamle grenser med nye *crossovere* mellom jazz, klassisk, folkemusikk eller pop. Dikotomien mellom ”legitim kultur” og populærkultur blir ikke lenger respektert på samme måte, noe som skaper et *fatamorgana*, en ”optisk illusjon”, som Jakobsen kaller det, om nedbrutte klasseskiller (Jakobsen 2002: XLV).

Denne studien skal ta utgangspunkt i at kulturhierarkier, grenser og grader, fremdeles finnes. Jeg sier meg uenig i at det i dag hersker en ”full likestilling” mellom alle kultur- og musikkformer. Derimot mener jeg vi fremdeles har å gjøre med et ”hierarkisk organisert rom”, som Bourdieu kaller det, hvor det utvikles:

[...] en eller annen form for verdi- eller begrunnelsessystem, som kan bidra til å begrunne at det er verdt å sysle med den slags aktiviteter - og at noen kunstneriske ytringer har høyere verdi enn andre (Mangset 2004: 54).

Noe vil alltid nedvurderes og betraktes som mindre akseptabelt, respektabelt eller høyverdig enn noe annet. Mens jazzen har ”rykket opp i eliteklassen”, latterliggjøres dagens danseband og ugleses black metal-artistene. Videre er det heller ikke likegyldig om countryartisten heter Johnny Cash eller Shania Twain, om vokalisten er Joni Mitchell eller Britney Spears. Også innen populærmusikkgenre blir visse artister og uttrykk foretrukket framfor andre⁴⁵. Et tidligere omtalt eksempel er jazzfeltets ”for kommerselle og polerte underholdningsartister”, utøverne innen swingjazz, som ”bopere” ikke vil assosieres med, og enkelte jazzhistorikere velger å ignorere (Opsahl 2001: 75).

Selv om jeg mener det også i dag er relevant å snakke om kulturelle verdihierarki, betyr ikke dette at et slik hierarki består av faste, universelle estetiske verdier. Det er heller snakk om sosiokulturelt betingede og historisk relative diskurser. Vi har å gjøre med en ”produksjon av tro” på enkelte verdier og forestillinger. Gjennom diskursanalyser av et utvalgt avismateriale fra ulike historiske tidspunkt vil jeg forsøke å avdekke noen slike bestemte verdier og forestillinger, diskurser, som har gjort seg gjeldende på ulike tidspunkt. Nærmere bestemt vil jeg forsøke å forstå og forklare hvordan jazzmusikk, jazzmusikere og jazzfestivalen i Molde er blitt oppfattet og omtalt tidligere, sammenlignet med i vår tid.

⁴⁵ Gripsrud og Hovdens undersøkelse av den kulturelle smaken blant studenter ved universitetet og høyskolene i Bergen viser at ”studenteliten” foretrakk visse stilarter innenfor rock og pop framfor andre (Gripsrud 2002: 19).

Vår tids musikkfelt sies altså å bære preg av mer nyanserte holdninger enn enkle dikotomier av typen høg/lav, seriøs/populær får fram. Kanskje er det også slik at flere jazzmusikere velger å utfordre tradisjonelle holdninger og verdier, og beveger seg på tvers av gamle genregrenser. Like fullt finnes distinksjoner, om ikke på samme måte som tidligere, så i alle fall på en eller annen måte. Jeg slutter meg til den hollandske kulturøkonomen og billedkunstneren Hans Abbing, som skriver:

[...] in the long run, the arts cannot exist without borders [...]. Therefore, if postmodern "artists" were to become more significant, art would either cease to exist in the conventional sense or these artists would just leave the art world and concentrate on other professions or, more likely, they would gradually consent to the re-establishment of borders (Abbing 2004: 199).

Men et sosialt felt består som nevnt ikke bare av indre strid. Mikrokosmoset er del av et makrokosmos. Språket som tales i feltet, innholdet i diskursen, bestemmes også av utenforliggende over- og underordningsforhold. Det musikalske og journalistiske feltet tar til seg hverandres, men også andre felts forståelsesformer og pålegger dem sine egne.

3.5 Relasjonelle, påvirkelige og påvirkede felt

I boken *Om fjernsynet* (1998) retter Bourdieu krass kritikk mot en journalistisk praksis han mener virker negativt inn på andre sfærer for kulturell produksjon. Bourdieus argumentasjon, som først og fremst knyttes til det franske journalistiske feltet, kan ikke ganske enkelt overføres til norske forhold, da man her har å gjøre med betydelige historiske og strukturelle forskjeller (Hovden 2000: 87). Men likevel kan det være nyttig å ha kjennskap til noen sentrale dominansrelasjoner som et fransk journalistfelt står i med andre felter, for bedre å kunne drøfte egen empiri, hentet fra det norske journalistiske feltet, i sosiokulturelle sammenhenger.

Bourdieu retter oppmerksomhet mot føringene som det journalistiske feltet, underlagt det økonomiske feltets tvangsmekanismer, påtvinger det resterende feltet for kulturproduksjon. Han ser med bekymring på den dominans, de strukturelle krav, det journalistiske "herredømmet" utøver på andre sfærer for kulturell produksjon, samtidig med at feltet selv er underlagt "markedets dom" (Bourdieu 1998: 75, 105). Ifølge Bourdieu vil et journalistisk felt som ligger under for kommersielle krav, tendere mot å styrke aktører og institusjoner som ligger nærmest den polen som er mest kuert under markedet og kravet om et stort antall lesere (ibid.: 105). Feltets kommersielle logikk truer autonomien i andre felter for kulturproduksjon ved å styrke de aktørene eller bedriftene som er mest tilbøyelige til å gi etter for de "eksterne" gevinstenes forførelseskraft (ibid.: 107). For eksempel kan musikkfestivaler premieres med god pressdekning og hederlige avisomtaler om de inkluderer celebriteter som

”gjør seg godt”, rettere sagt selger godt, i massemedia, selv om artisten ikke nødvendigvis har en anerkjent posisjon på feltet han eller hun representerer.

Med sitt *de facto*-monopol på tilgangen til et stort publikum spiller massemediene en avgjørende rolle for alle som ønsker å bli en offentlig person. De vil derfor ha en sterk tiltrekningskraft på aktører med små muligheter for intern anerkjennelse på et felt eller som ikke er villige til å gå ”den tunge veien” for å få en slik anerkjennelse, hevder Hovden (2001: 88). Dette er aktører som er tilbøyelige til å rette seg etter medias premisser, og gjerne inkapable til det motsatte, for å slippe til i rampelyset (*ibid.*).

Ut fra dette er det nærliggende å tenke seg at kommersielle aviser som dyrker et tabloid kulturstoff, vil foretrekke spesielt pene, rare, humoristiske eller ”skandaløse” celebriteter, som er villige til å representere saker på spissformulerte, forenklete, ”heftige”, ”dramatiske” eller følelseladete måter, framfor ”trøtte og kjedelige” jazzartister, uten medietekke og salgssjappell, som kanskje kunne ha uttalt seg mer i tråd med viktige og ”riktige” verdier og holdninger på jazzfeltet. For store deler av offentligheten, som kun orienterer seg om og får kjennskap til jazz via massemediene, kan dette medføre et, om ikke misvisende, så i alle fall annet inntrykk av jazz enn aktører i nærere relasjon til jazzfeltet vil ha.

Videre er det ikke bare enkeltpersoner som kan velge å innordne seg etter mediepremissene for å oppnå ønsket mediedekning. Profesjonelle informasjonsrådgivere utgjør i dag en bransje i sterk vekst. Stadig flere bedrifter, bransjer og institusjoner satser sterkt på å oppnå kontakt med et publikum, hevder Odd Raaum (*ibid.*: 62f). Dette gjør at journalister stilles overfor et økende antall kilder som selv vil bestemme premissene for sin medvirkning. Noen av dem har utviklet avanserte teknikker for å ”åpne redaksjonsdørene” (*ibid.*: 63). Raaum viser i denne sammenheng til Gudmund Hernes’ tidligere omtalte ”medievridding”⁴⁶, og stiller spørsmål om hvor vidt det er journalistene eller derimot kilden selv som ”vrir til” hendelser i hensiktsmessige retninger (Raaum 2001: 77). Potensielle ”smarte kilder” kan benytte seg av journalistenes egne standarder for hva som bør dekkes i avisene og slik lykkes i å infiltrere mediene. Slik infiltrasjon lykkes best når kildene, ”mediefangerne”, bruker teknikker de har lært av journalistene selv (*ibid.*). Hvorvidt det da er kilden eller journalisten som vrir, kan diskuteres, men i en viss forstand kan det hevdes at journalistene slik sett kan bli ofre for sin egen suksess (*ibid.*).

⁴⁶ Se kapittel 2.4.

Ut fra sosiolog Svein Bjørkås redegjørelser kan en rekke norske kunstfestivaler⁴⁷ regnes som slike ”smarte kilder” eller ”mediefangere”. Han trekker fram en aktiv relasjon til massemediene som et særmerke ved festivalene. De er avhengig av medieinteresse for å trekke til seg etterspørsel, og slik sett er aktørene i kulturlivet i tiltagende grad kommet i et avhengighetsforhold til mediene (Bjørkås 2004: 208). Videre hevder Bjørkås at festivalene ”[...] konkurrerer seg til oppmerksomhet gjennom å dyrke kjendiseriet, det spektakulære og innimellom også det sensasjonelle, altså ting som pressen elsker å bite på og derfor slår opp” (ibid.: 207). I hvilken grad det faktisk er ”kjendiseriet, det spektakulære og sensasjonelle” som slås opp i dekningen av Moldejazz, kommer vi nærmere inn på i senere i oppgaven.

Selv om dagens ”smarte” festivaler er i stand til å fange medias interesse, mener ikke Bjørkås det kun er festivalene som ensidig utnytter mediene. Også mediene drar nytte av festivalenes produksjon av relevant mediestoff. Det er med andre ord snakk om et ”symbiotisk samliv”, hvor festivalene får publisitet via mediene, mens mediene får store mengder kulturstoff fra festivalfloraen (ibid.: 207f). Vi kommer tilbake til hvem og hva som har fått mye medieomtale ved jazzfestivalen i Molde de ulike år studien tar for seg. Den journalistiske verden er en splittet og differensiert verden, skriver Bourdieu (1998: 65). Den er i stand til å representere alle ulike meninger og oppfatninger, eller gi disse en mulighet til å komme til uttrykk. Like fullt vil avisene foretrekke noe framfor noe annet, med andre ord representere jazzen på sine bestemte måter.

3.6 Skiftende vurderinger og symbolske verdier

Over har vi sett flere eksempler på jazzens varierende popularitet over tid, og endrede historiske forestillinger om hvor viktig og verdifull den oppfattes å være. Jazz er blitt plassert i både kommersielle og ikke-kommersielle kontekster, tilknyttet både marked og kunst. Den har vært svært populær i mellomkrigstiden, og blitt dårlig likt av mange på 1960-tallet. Selv om flere jazzuttrykk i senere tid er blitt mye bedre mottatt av de brede lag enn det 1960-tallets frijazz ble⁴⁸, virker det å være enighet om at jazz, mer generelt, ikke har oppnådd en like utbredt og allmenn stilling som den hadde før andre verdenskrig. Likevel betegner som sagt Gripsrud jazzen som kroneksempelen på en del av musikkfeltet som over tid har rykket opp i

⁴⁷ ”Kunstfestivaler” viser til festivaler og festspill innenfor alle kunstarter og sjangere, deriblant Molde Internasjonale Jazzfestival, som har sitt primære formål å formidle kunstverk og kunsthandlinger av og/eller med profesjonelle kunstnere og artister, skriver Bjørkås (2004: 202).

⁴⁸ For eksempel har den tidligere popstjernen Silje Nergaard de siste årene hatt stor suksess som folkekjær jazzvokalist og inntatt toppene av norske salgslistene. Noe lignende viser seg i Amerika, der blant annet jazzartistene Norah Jones og Diana Krall på kort tid har blitt svært populære og selger store mengder plater.

eliteklassen (Gripsrud 2002: 19). Dette betyr at vi har med ulike verdier og vurderingskriterier å gjøre, med andre ord forskjellige former for *kapital*.

I Bourdieus samfunnsteori framtrer kapital i tre fundamentale former: *Den økonomiske kapitalen, den kulturelle kapitalen og den sosiale kapitalen* (Bourdieu og Wacquant 1995: 104). En kapitalform av en noe annen, mer overordnet art, er *symbolsk kapital*. Denne kapitalen er ifølge Bourdieu:

[...] den forma som den eine eller hin av dei nemnde kapitaltypane [les: økonomisk, kulturell og sosial kapital] kler seg i når den blir erfart gjennom dei persepsjonskategoriane som erkjenner den spesifikke logikken til kapitaltypen, eller om ein vil, som ikkje erkjenner at det å eige og å samle slik kapital er produkt av historisk tilfeldige omstende (ibid.).

Mens økonomisk kapital viser til penger eller ressurser som raskt kan konverters til penger, kan symbolsk kapital svært kort defineres som *det som erkjennes* (Broady 1989: 7). Den symbolske kapitalen retter seg mot *kommunikasjonens økonomi*, hva som gjør at noen ytringer får vekt og oppfattes som verdifulle, mens andre overhøres (Jakobsen 2002: LXVI).

Deltagere på feltet gjenkjenner og erkjenner noe, til forskjell fra mye annet, som sant, godt, dyktig, verdifullt, hederlig eller overlegent. For eksempel vil jazzfeltet og journalistfeltet preges av noen oppfatninger eller trosforestillinger som gjør at visse jazzmusikere og journalister, jazzfestivaler og aviser, musikkverk og avisreportasjer, musikkstiler og avisstiler får mer tillit, anseelse, autoritet og renommé enn andre. På bakgrunn av dette kan symbolsk kapital mer presist defineres *det som av sosiale grupper gjenkjennes som verdifullt og tilkjennegis verdi* (Broady 1989: 7). Den kan betraktes som et samlebegrep for egenskaper eller ressurser som blir tillagt stor verdi, og som høster anerkjennelse i bestemte miljøer (Allern 2001b: 300). Bourdieu har operert med flere underformer av den symbolske kapitalen, deriblant *kulturell kapital*. Dette er en form for symbolsk kapital som særlig dominerer i moderne samfunn som det norske, hvor skrivekunst og utdanningsvesen er av stor betydning.

Kapital kan defineres som *et forråd av ressurser som på et felt eller hos en bestemt gruppe aktører regnes som attråverdig* (Bourdieu og Wacquant 1995: 81ff). Kulturell kapital viser til *mengden av sosialt anerkjente og følgelig verdifulle kunnskaper og ferdigheter av kulturell art som en person har* (Gripsrud 1999: 75). Dette er en kapital som primært erverves gjennom utdanning og oppvekst, og til dels kan framtre tydelig i objektiverte og institusjonelle former. En akademisk grad fra jazz- eller journalistutdanning, yrkestittelen ”redaktør”, ”kulturjournalist” eller ”profesjonell jazzmusiker”, å tituleres ”Artist in residence” på jazzfestivalen i Molde eller få en ærespris som ”Radka Toneffs Minnepris”, ”Buddy-prisen”, ”Molderosen”, ”Moldefestivalens jubileumspris”, ”Årets Bilde”, ”SKUP-prisen” eller

”Fagpressens journalistpris”, kan leses som symbolske anerkjenninger hvor institusjoner og objekter står som garantister for den kulturelle kapitalens verdi (ibid.).

Besittelse av tilstrekkelig mengde kulturell kapital vil gi aktører og institusjoner økt status og makt, om deres ressurser eller egenskaper også blir vurdert som viktige og verdifulle blant andre deltagere på feltet. Ikke minst på kulturelle felt som det musikalske og journalistiske vil besittelse av ”rett type” kulturell kapital, *å ha de egnede kunnskaper og ferdigheter som virker overbevisende på og anerkjennes av andre deltagere*, være avgjørende for den som vil opp og fram på feltet. Den kan gi makt til symbolske og materielle ressurser, til å opprettholde eller omskape feltet slik at foretrukne diskurser finner mening og høster anerkjennelse.

Ifølge Allern henter og konstruerer ofte nyhetsmediene sine tolkningsrammer fra ”autoriserte vitere”, noe som gjør at forståelsen av verden rundt oss i stor grad ses gjennom de institusjonelle elitenes briller (Allern 2001b: 299). Bestemte personer regnes for å ha en spesielt god, gjerne forstått som autodidakt, dømmekraft eller estetisk sans, noe som kan gi dem avgjørende innflytelse og definisjonsmakt i kulturelle spørsmål. Som språkfilosofen Austin påpeker med tittelen *How to do Things with Words* (Austin 1962), er det makt i ord. De får virkninger, og man kan ”gjøre ting med ordene”. Anerkjente aktører på jazzfeltet kan tvinge gjennom definisjoner av en jazzverden som er i samsvar med deres egne interesser og slik medvirke til å skape jazzen, og til å omforme den ved å omforme framstillingen av den. De har med andre ord makt til å forme avgrensede framstillinger, rammer for hva man vil og ikke vil tenke på, gjenkjenne som verdifullt og tilkjenne mer eller mindre verdi på feltet. Jazzfeltet er slik sett et verdi- og symbolmettet felt. Det er et kvalitetshierarki som stadig skapes og gjenskapes av mektige og innflytelsesrike aktører. Som Bourdieu skriver:

Den symbolske makta, makta til å fastsetje det som er gitt ved å utseie det, å handle overfor representasjonen av verda [...] blir gjennomført i og ved hjelp av ein avgrensa relasjon som skaper ei tru på legitimiteten av dei ord og personar som uttalar dei, og verkar berre i den grad dei som underordnar seg denne relasjonen, anerkjenner dei som utøver han (Bourdieu og Wacquant 1995: 133).

Han påpeker i likhet med Austin at den ”[...] symboliska makten är en makt att göra saker med ord” (sitert etter Broady 1991: 171).

Avisene, som både fungerer som plattform for andres ytringer, og selv har en stemme med i koret, er med på å gi anerkjennelse og legitimitet til aktører, grupper og institusjoner som omtales, framheves eller på andre måter kommer til orde. Men de bidrar også til å utvide, innsnevre og tilpasse den opprinnelige kontekst, der en uttalelse kom på sin bestemte måte. Slik har de symbolsk makt til å danne diskurser. Diskurser som også får virkninger for jazzen.

Verdsettinger og verdier mellom kunst og kommers

Som vi har sett flere eksempler på, kan ”jazz” betraktes som et sekkebegrep for en rekke, både eldre og nyere, musikkuttrykk, en merkelapp som settes på svært forskjellig musikk ut fra ulike motiver og begrunnelser. Mens jazz i mellomkrigstiden var moteord og nær sagt allemannseie, likt mye av vår tids popmusikk, betrakter mange dagens jazz som en eksklusiv, høgverdig kunst som det tas for gitt hører hjemme i kunstfeltet. Eriksen hevder at den diskursive utformingen jazz har fått i, og som følge av, senere tids akademisering og institusjonalisering, har vært så overbevisende og attraktiv at det i dagens jazzverden råder tilnærmet konsensus om at jazz ikke er populærmusikk, men kunstmusikk (Eriksen 2001: 34). Da jazz er blitt en del av musikkfeltet som av mange naturlig plasseres i kunstfeltet, kan det være nyttig å se nærmere på to underfelt av kunstfeltet. To forskjellige kretsløp, preget av motstridende diskurser, som vil ha innvirkning på hvordan ulike aktører velger å forholde seg til jazz.

Det er ikke det samme som gir status i både det eksklusive og kommersielle kretsløpet⁴⁹, påpeker Solhjell (1995: 44). Høy status betyr derimot at en aktør ”[...] har mye av den kapitalen som blir verdsatt høyest i vedkommende kretsløp; den spesifikke kapitalen” (ibid.). I vår sammenheng kan det være interessant å se nærmere på hvilke logikker som gjelder, og hvilken kapital som trekkes fram og vektlegges i medieomtaler av jazzmusikk og jazzmusikere. Hvilke spesifikke kapitaltyper som teller, verdsettes og gir status. Dette kan fortelle oss noe om i hvilket kretsløp aktører plasseres, eller ønsker å plassere seg selv.

Mens det i det eksklusive kretsløpet er mengden symbolsk kapital som er avgjørende for aktørens status, eller som Bourdieu, noe mer innfløkt, uttrykker ”[...] the degree of recognition accorded by those who recognize no other criterion of legitimacy than recognition by those whom they recognize”, står kampen i det kommersielle kretsløpet om marked og markedsandeler (Bourdieu 1993: 38, Solhjell 1995: 45). Det sistnevnte kretsløp preges av en kommersiell logikk hvor markedsmessig suksess er det som teller, noe som betyr at aktørene som selger eller omsetter mest, vil få høyest status.

Foregående kapitler har tatt for seg flere av Bourdieus sentrale nøkkelbegreper. Begreper som vil tas i bruk for bedre å kunne forstå og forklare det empiriske materialet denne oppgaven baserer seg på. Selv om det er helt nødvendig å gjøre rede for og definere sentrale begreper som benyttes i studien, bør man huske på at de først og fremst fungerer som nyttige verktøy. De kan betraktes som ”redskaper” i ”sosiologiens håndverk”, ”redskaper” som man kan støtte seg til under observasjon, bearbeiding og forklaring av empirisk

⁴⁹ Se også kap. 3.1 for en ytterligere redegjørelse av de to kretsløp.

materiale. Som Broady påpeker, får de først sin fulle mening i de sammenhenger de benyttes (Broady 1991: 294). Uten å foreta ytterligere forklaringer eller defineringer av Bourdieus begreper, skal vi bringe dem inn i nye, meningsfulle sammenhenger. Verktøyet skal tas i bruk på egne empiriske undersøkelser.

3.7 Visuell versus verbal kommunikasjon

Å si hvem den andre er, er å ha ham i sin makt, hevdet Hegel (Skirbekk og Gilje 2000: 413f). Ut fra foregående kapitler hersker det liten tvil om at språket er bærer av makt, at det er makt i ord. Gjennom språk konstitueres normaliteten. Det bestemmes hva jazz er, og hva som ikke er jazz. Men språket, ikke minst i aviser som Dagbladet og Aftenposten, er mer enn det talte ord, mer enn det skriftelige budskap. Bent Fausing og Peter Larsen innleder boken *Billeder – analyse og historie* (Fausing og Larsen 1982) på følgende måte:

Et samfunds og en tidsalders herskende forestillinger og opplevelser kommer ikke blot til uttrykk i tekster, men også i bilder – og i mange andre ting som f. eks. musikk, arkitektur, klædedragt, omgangsformer osv. Og den fulde forståelse af et samfunds eller en tidsalders tekster får man først, når disse sættes ind i en bredere kulturhistorisk ramme. Tekstanalyse bliver rigere, når den udbygges med tilsvarende analyser af andre centrale kulturhistoriske produkter (ibid.: 9).

Det sies at vi lever i en bildeverden (bl.a. Danbolt og Meyer 1988: 207). I et moderne samfunn hvor vi møter bilder overalt (ibid.: 13). I museer, på busser, trikker, husvegger og trafikkskilt, i reklame, ukeblad og aviser kommuniseres det visuelt. Til forskjell fra den begrensede bildeerfaringen de fleste nordmenn hadde på begynnelsen av 1800-tallet⁵⁰, serverer ikke minst vår tids moderne medier store mengder masseproduserte bilder. I løpet av de siste tiårene har norske avisers utseende blitt dramatisk forandret (Høst 2003: 67). Med økt vektlegging av layout, blant annet større og flere fotografier, har avisenes visuelle side blitt en mer betydningsfull del av nyhetsdekning og reportasjer (Allern 1988: 107, 2001a: 28).

Mye av stoffet i en avis kan leses høyt. Den språklige delen av en avis betegner Hillesund som *de deler av budskapet som lar seg realisere som tale* (Hillesund 1996: 37). Det er dette språkssystemet det vises til med benevnelsen *verbalspråk*. Videre kan da den visuelle delen av aviser betegnes som *alt budskap som ikke lar seg realisere som tale*, mer konkret, all den betydning som ligger i bilder, bokstavenes utseende og størrelser, i artiklenes plassering på sidene, bruk av grafiske framstillinger, linjer, farger, med mer (ibid.). Det er altså langt fra

⁵⁰ Bortsett fra en snever krets mennesker, primært fra de få familier som utgjorde handels- og godseieraristokratiet, var erfaring med bilder i år 1800 svært begrenset i Norge. Den eneste typen bilder man kunne kjøpe for en billig penge, var ulike slag masseproduserte ettbladstrykk (Danbolt og Meyer 1988: 205f). Reklame eksisterte ikke, heller ikke aviser og magasiner med bilderike annonser og reportasjer (ibid.: 206f). Ved siden av de folkelige og populære ettbladstrykkene, ofte av dårlig bildekvalitet, var det kun fra altertavlen og annen utsmykning i kirkerommet folk flest opplevde bilder. Kirkens bilder ble den største, om ikke eneste bildeopplevelsen mange fikk (ibid.).

bare verbalspråk som formidler budskap, forestillinger og opplevelser i moderne presse. Både verbalspråklige og visuelle virkemidler vil sammen bringe budskap, skape mening, konstituere jazz.

Visuellverbal kommunikasjon

Internasjonalt forekommer det gjennom 1960- og 70-tallet en omlegging av en rekke avisers design og typografi (Allern 2001a: 31, Høst 2003: 81). Flere norske aviser utvikler etter hvert en "tabloidestetikk", som Hillesund kaller det, hvor stadig flere nyhetsartikler får et bærende bilde som sammen med titler danner det sentrale budskapet (Hillesund 1996: 70f). De blir sterkere preget av konsentrerte "visuellverbale" uttrykk som, via titler, bilder, bildetekster og ingresser, forsøker å gi mye informasjon på en mer effektiv måte (ibid.). At avislayouten i denne perioden blir markert forskjellig fra den man finner i eldre aviser, er noe både Hillesund og Sigurd Høst bekrefter. De mener gårsdagens avissider i dag framstår rotete og lite lesevennlige. De er overlessete og sammenklemte med mye brødtekst og lite luft (Hillesund 1996: 28, Høst 2003: 82). Artiklene er verken ordnet tematisk eller etter viktighet, men spredt rundt omkring i avisene uten noe overordnet system (ibid.). Artikler over flere spalter har gjerne vekslende spaltelengde, er ofte delt opp over flere sider, og kan være flettet inn i andre artikler på en måte som gjør dem vanskelige å følge. Det har med andre ord skjedd en modernisering av avisenes design og presentasjonsform, en omlegging av layout som har gjort at senere tids aviser etter manges mening framstår mer lesevennlige⁵¹.

Høst peker på at overgangen fra aviser produsert i bly til såkalt offsettrykking⁵², noe som her til lands tok til på midten av 1960-tallet, har hatt stor betydning for format og layout (Høst 2003: 75). Nye, mer fleksible trykkpresser gjorde det både lettere å legge om formatet i avisene, og enklere og billigere å produsere avissider med et "moderne avisdesign" bestående av flere og større bilder, mer iøynefallende overskrifter, mer luft omkring bilder og titler, og klarere prioriteringer av hovedoppslag på sidene (ibid.: 82). Om man vil forklare avisenes utvikling ved hjelp av en enkelt faktor, er derfor offsetteknologien utvilsomt en bedre kandidat enn tabloidformatet, mener Høst (ibid.: 80). "Offsetrevolusjonen har berørt alle aviser uansett format, den har hatt stor betydning for produksjon av bilder og titler, og den har vært en medvirkende årsak til overgangen fra fullformat til tabloid" (ibid.: 80f).

⁵¹ Avisleserne på 1960-tallet følte neppe at datidens aviser var like rotete som de av mange vil oppfattes i dag. En nøyere studie av avisene viser dessuten at det tross alt er en viss struktur "i alt rotet" (Hillesund 1996: 28). Den totale organisering av stoffet, avisens sideredigering, er forholdsvis fast fra dag til dag (ibid.).

⁵² Offset er betegnelse på en trykkemetode hvor tekst og bilde overføres til papiret i to etapper, først til en sylinder overtrukket med en gummiduk, og derfra til papiret.

”[...] det aller viktigste er å innse at formgivinga er en del av journalistikken. Formgiving er ikke dekorasjon. Det er kommunikasjon”, sa Harold Evans i 1973 (sitert etter Sogstad 2004: 14). Å påstå at ”formgiving” i journalistikken ikke kan ha dekorative funksjoner, er utvilsomt ikke riktig. Men det er da heller ikke hovedpoenget i spissformuleringen. I likhet med både Danbolt, Meyer, Fausing, Larsen, Allern, Hillesund og undertegnede, ønsker Evans å understreke at layout i moderne aviser er av stor betydning. Som Sogstad påpeker, er presentasjonen av det journalistiske stoffet i massemediene, layouten, med på å styre mottagernes oppfatning av stoffets innhold (Sogstad 2004: 10). Ole N. Hoemsnes uttrykte det enda sterkere da han i kronikken *Den besværlige presse- og ytringsfriheten* (Aftenposten 19.04.94) hevder at presentasjonen av avisstoffet, titlene, ingressene og bildene, for folk flest er helt avgjørende for hvordan en sak oppfattes, tolkes og leses. Visuell presentasjon, layout, har de siste tiårene blitt en mer betydningsfull del av det journalistiske budskapet. En sentral side som ikke ganske enkelt bør ignoreres i en studie hvor endringstendenser i aviser, og måter aviser presenterer budskap på, står i fokus.

Formen skal lette tilegnelsen av innholdet, ikke motvirke eller hindre den, skriver Sogstad (Sogstad 2004: 10). I aviser som Aftenposten og Dagbladet jobber egne desker eller layoutavdelinger med å få form og innhold til å møtes. Tekst og bilder⁵³ skal sammen gi en ønsket presentasjon av det journalistiske innholdet (ibid.). Hillesund påpeker at det skillet som gjerne gjøres, delvis også i denne oppgaven, mellom avisenes verbalspråklige og visuelle del, er en kunstig inndeling (Hillesund 1996: 39). Mye av budskapet i en avisartikkel ligger i forholdet mellom verbalspråklige og visuelle virkemidler. ”Innholdet i titler og bildetekst gir retning for tolkningen av bildene, mens bildene gir innhold til titler og tekst” (ibid.). Det totale budskapet i en avisartikkel oppstår i et samspill mellom det språklige og det visuelle. En sammensetning som ifølge Hillesund gir et ”mer-budskap” man ikke kan redusere verken til et visuelt eller verbalspråklig budskap; budskapet er *visuellverbalt* (ibid.: 50f).

Da jeg med denne studien ønsker å foreta en inngående, kvalitativ undersøkelse av det utvalgte avismaterialet, og selvfølgelig vil gjøre rede for og drøfte mine empiriske funn på en grundig og best mulig måte, finner jeg det vanskelig å utføre, samt beskrive resultatene fra, inngående analyser av avisartiklenes fotografier, og i tillegg foreta omstendelige undersøkelser og redegjørelser av verbalteksten i artiklene. Jeg er redd en såpass omfattende undersøkelse vanskelig kan utføres på en god måte innenfor oppgavens rammer. Men selv om

⁵³ Når det, som her, er snakk om avisenes tekst til forskjell fra bilder, som også kan benevnes ”tekst”, skal ”tekst” forstås i snever forstand. ”Tekst” viser da til verbaltekst, mer konkret avissidenes bildetekster, titler, ingresser, notiser, sitater, brødtekst mm.

jeg derfor velger å ikke utføre detaljerte, inngående analyser av avisartiklens fotografier, betyr ikke det at studien ganske enkelt vil ignorere de betydningsfulle visuelle sider i avisartiklene som behandles. Studiens undersøkelser og redegjørelser vil riktignok rette noe mer fokus mot avisstoffets verbale sider, men tar likevel også hensyn til hvordan artiklens layout, deriblant deres fotografier og andre former for visuelle virkemidler, figurerer på avissidene. Hvilke metoder jeg vil støtte meg til i undersøkelsene av visuellverbale avisartikler, samt en presisering av studiens empiri og de ytterligere avgrensinger jeg foretar i oppgaven, gjøres rede for i følgende kapittel.

4 Metode

4.1 Diskursanalyser av avisdiskurser

I dag regnes begrepet diskurs som relevant for all forskning rettet mot språk i sosial kontekst. Dette inkluderer studier av det massemedierte samfunnets visuelle og verbale språk, med de bestemte *måter* og *midler* som her tas i bruk for å kommunisere. Diskursanalyse er en analyseform som nettopp fokuserer på de måter og midler som brukes for å fortelle noe.

Poenget med en diskursanalyse er å studere hvorledes det eksisterer en rekke *handlingsbetingelser* for det talte og gjorte, skriver Iver Neuman (2003: 178). Et gitt utsagn aktiverer eller ”setter i spill” en serie sosiale praksiser som bekreftes eller avkreftes. Med fokus på hvilke handlingsbetingelser som gjør seg gjeldende i kultur og samfunn, er vi interesserte i former for menings- eller kunnskapsproduksjon. Vi retter oss mot *epistemologi*, læren om hvordan vi vet, framfor *ontologi*, læren om hva verden består av (ibid.: 178f).

Mellom oss og verden ligger språket. Språkets primære oppgave er å skape mening både til materielle objekter og sosiale praksiser. De materielle objektene og sosial praksisene gis med andre ord mening gjennom språk. De er *diskursivt formet*. Diskurser konstruerer, definerer og produserer kunnskapsobjektet på bestemte måter, mens andre mulige måter utelukkes (Barker 2003: 439). Mellom den fysiske gitte verden og vår sansing av den kommer altså en *representasjon*, en *måte verden framtrer for mennesket på* (Neuman 2003: 177). Da verden viser seg å være mer eller mindre foranderlig, gir det liten mening å si hva den består av, uten å gjøre rede for hvordan den ble slik, og hvordan den opprettholdes eller utfordres av andre muligheter. Ved å foreta diskursanalyser av avisdiskurser er vi interesserte i få noen svar på hvordan og hvorfor innhold i aviser på ulike historiske tidspunkt framtrer som det gjør, og hva som er med på å opprettholde eller endre den måten materialet presenteres på. Vi er interesserte i hvordan, når, av hvem og hvorfor språket brukes på sin spesielle måte. Ved å foreta diskursanalyser av avistekster skal vi, slik Neuman formulerer det, lese samfunnsprosesser som tekst (Neuman 2003: 51).

Diskursbegrepet og diskursanalysen

Diskursanalyse er en metode som har utviklet seg i flere forskjellige retninger siden 1960-tallet, mens begrepet diskurs er blitt et moteord som brukes innen en rekke vitenskapelige disipliner, og da med mange forskjellige betydninger. Også humanistiske og samfunnsvitenskapelig fag forstår og bruker diskursbegrepet og diskursanalyse på forskjellige måter, men her kan et viktig fellestrekk sies å være forholdet mellom studier av språk og

studier av mennesker. Røssland beskriver dette som en *studie av kommunikasjon av trosforestillinger, i vid forstand, og interaksjon i sosiale situasjoner* (Røssland 2000: 8). Man studerer *språket i bruk*, der diskursbegrepet, som nevnt innledningsvis, brukes om forskjellige måter å forstå og snakke om verden på (Jørgensen og Phillips 1999: 9, Røssland 2000: 8).

Like fullt skal vi merke oss at alle begreper per definisjon er mangetydige. De skifter meningsinnhold med sammenhengen de brukes i, og er stadig gjenstand for definisjonskamp. I likhet med at vår vitenskapelige kunnskap om diskurser vil variere i tid og rom, er også begrepet diskurs i stadig endring. Det vil brukes og forstås forskjellig i ulike sammenhenger og til ulike tider. Neuman har definert diskursbegrepet slik i boken *Mening, materialitet, makt* (Neuman 2002: 177):

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

Definisjonen kan fungere som en nyttig innfallspurt for å nærme oss diskursbegrepet og diskursanalyse slik det vil brukes og forstås i nettopp denne oppgaven. I vår analyse av avistekster skal vi først og fremst støtte oss til en diskursanalytisk tradisjon tilknyttet den britiske lingvisten Norman Fairclough. Allerede nå bør det understrekes at Faircloughs forståelse av diskurs går lenger enn de mer typisk lingvistiske betydninger. Lingvister bruker gjerne diskurs om muntlig tekst i motsetning til skriftlig, muntlige og skriftelige tekstproduksjonsprosesser, eller språkvarianter knyttet til ulike sosiale situasjoner (Hågvar 2003: 20). Fairclough fokuserer derimot mer på språkbrukens *sosiale* side. Hans diskursforståelse bygger i betydelig grad på en kritisk, samfunnsanalytisk tradisjon hvor poststrukturalisten Michel Foucault er et av de sentrale navnene. Selv om Fairclough påpeker at han bruker Foucaults begreper på annerledes måter, bør man uansett ha en viss kjennskap til noen av Foucaults sentrale tanker for å kunne gå inn på grundigere redegjørelser av Faircloughs egne teorier og metoder (Fairclough 2003: 227).

Foucaults diskursforståelse

Foucault har et tvers gjennom relasjonelt språksyn. For ham ligger de sosiale relasjoner blottet i språket. Det er ikke samfunnsviterens oppgave å "titte bak" eller avsløre skjulte strukturer i språket, da alt er umiddelbart tilgjengelig i diskursen, hevder Foucault (Neuman 2003: 36).

For det første mener Foucault diskurser har en konstituerende natur. De må forstås som sammensmeltet tekst og materialitet, og refererer ikke til noe utenfor seg selv. Med andre ord vil vår oppfattelse av både oss selv og andre fenomener bunne i gitte diskurser. Foucault

ønsker å poengtere at den observerbare virkeligheten er kontingent, og at tingenes orden kunne vært annerledes (Neuman 2003: 37). Det som gir mening eller betydning, er ikke stabilt og refererer ikke til noe fast og endelig. Derimot vil gjeldende diskurser gi oss en av flere mulige måter å forstå verden på. Diskurser er slik sett å betrakte som *rammer for hvordan vi tenker, taler og handler i verden*.

Videre påpeker Foucault at kunnskap er en sosialt konstruert kategori. Med sin diskursteori, den såkalte *arkeologien*, ønsker han å klarlegge regler for hvilke utsagn som aksepteres som meningsfulle eller sanne i bestemte historiske perioder. Diskursen kan sees på som et nettverk eller en korpus av utsagn. Hjelpemidler, praksiser og institusjoner som er organiserte på en regulær og systematisert måte, vil avgjøre, men uten å sette definitive grenser, hva som hører til i diskursen, og hva som faller utenfor (Foucault 1972).

Selv om Foucault hevder at vår oppfattelse av oss selv og materielle objekter bunner i gitte diskurser og ikke refererer til noe utenfor seg selv, er det en feiltagelse å tolke dette som en avvisning av den materielle verden, påpeker Neuman (2003: 37) Poenget er derimot at vår tilgang til verden går gjennom språklige representasjoner. Som diskursanalytikere bør vi derfor konsentrere oss om *re-presentasjonen* av vårt forskningsobjekt, da det epistemologisk og metodisk er umulig å gripe ikke-sosiale verdener direkte, mener Neuman (ibid.). Sansing vil med andre ord aldri være umediert. Den sosiale verden består derimot av en rekke fenomener, som er som de er, fordi diskursen, *systemet for dannelse av utsagn*, definerer dem som de gjør (ibid.: 39).

Vi vil for eksempel alltid forstå og forholde oss til fenomenet jazz ut fra gitte diskurser. Diskurser som gir en av flere mulige måter å tenke på, snakke om og oppfatte det vi forbinder med jazz. Avisene vil framstille jazz på sine bestemte måter og slik skape bestemte forestillinger om fenomenet. De vil trekke på diskurser som bestemmer hva som hører til, og hva som faller utenfor, det man oppfatter som jazz.

Videre er Foucault opptatt av den høye graden av *intertekstualitet* som omgir oss⁵⁴. Ethvert språklig uttrykk bærer med seg en bagasje fra tidligere relasjoner med andre språklige uttrykk som påvirker dets nye relasjoner med tekster og dets situering i nye kontekster, skriver Neuman (ibid.: 178). Diskursive praksiser defineres gjennom sine forhold til andre diskursive praksiser og påvirkes av disse (Hågvær 2003: 21). Eksempelvis kan det tenkes at en tabloid og populærjournalistisk diskurs om jazz kan dukke opp i og påvirke en mer kunstnerisk jazzdiskurs, eller omvendt. Dette vil igjen ha innvirkning på hvordan aktørene

⁵⁴ Mer om intertekstualitet i kapittel 4.2.

tenker, taler og handler i jazzmiljøet. Som Fairclough poengterer, vil forandring i diskursiv praksis og forandring i sosiokulturell praksis henge nøye sammen⁵⁵.

Konstituerte og konstituerende diskurser

Fairclough har kritisert Foucault for at han primært ser subjektet som offer for diskursen og ikke i større grad som en påvirkningsressurs (Hågvar 2003: 21). Det blir for strukturalistisk å se diskursen som utelukkende konstituerende, da aktøren er den som faktisk former og forandrer disse diskursene. Fairclough hevder det må legges mer vekt på subjektets muligheter til å endre de rådende makt- og hegemonistrukturer gjennom bevisst språkbruk og diskursfortolkning (ibid.).

Vi rører her ved den klassiske diskusjonen mellom metodologisk kollektivism og metodologisk individualisme. Spørsmålet om de samfunnsvitenskapelige forklaringer bør legges hos aktøren eller til strukturen. Denne studien vil støtte seg til Pierre Bourdieus forslag til løsning på problemet. Et forslag av enkelte beskrevet som en *metodologisk relasjonisme*.

Med sitt habitusbegrep ønsker Bourdieu å vise hvordan kroppen, jazzmusikeren, gjennom prøving og feiling tilpasser seg sine omgivelser. Hun er et produkt av sitt miljø og fanget av de vanene det har lagt ned i henne. Slik sett kan det hevdes at vi handler ut fra historisk gitte habituser, noe som likevel ikke betyr at vi ganske enkelt er passive reflekser, fungerende som redskaper for kollektive interesser og krefter. Jazzmusikeren vil alltid prøve å finne seg best mulig til rette i sin omverden. Med et ønske om å forbedre sin stilling vil hun forsøke å omskape miljøet hun er en del av, slik at former for ytringer som beherskes godt, finner mening og høster anerkjennelse (Jakobsen 2003: XII-XIII).

I tråd med dette mener Fairclough at både strukturer og aktører har ”kausal makt” (Fairclough 2003: 225). Hendelser må betraktes som utfallet av spenningen mellom strukturer og aktører som står i dialektiske forhold til hverandre. En gitt diskurs vil ikke uvilkarlig reproducere eller påvirke aktørene på bestemte måter i praksis. På den ene siden påvirkes vi av og handler ut fra gitte diskurser, men det handlende subjektet må også sies å ha en viss grad av makt til å omskape diskurs og samfunn. Diskurs er både konstituert og konstituerende.

4.2 Faircloughs kritiske diskursanalyse

Fairclough definerer blant annet diskurs som *språkbruk som sosial praksis* (Fairclough 1995: 135). Hans kritiske diskursanalyser forsøker å påvise hvordan diskurser både begrenser og

⁵⁵ Vi kommer tilbake til forholdet mellom diskursiv praksis og sosiokulturell praksis i kapittel 4.2.

muliggjør måter å forstå og handle på. Fairclough ser altså språket som en form for handling der folk kan påvirke verden, men samtidig en form for handling som er sosialt og historisk plassert (ibid.).

I likhet med både Neuman, Røssland, Jørgensen og Phillips, ser også Fairclough diskurser som *måter å representere verden på* (Fairclough 2003: 124, 133). I boken *Analysing discourse - Textual analyses for social research* (2003) redegjør han for hvordan ulike diskurser kan identifiseres, og viser i den sammenheng til to viktige sider ved diskurs: "We can think of a discourse as (a) representing some particular part of the world, and (b) representing it from a particular perspective" (Fairclough 2003: 129). Fairclough har foreslått at man først forsøker å klarlegge de *hovedtemaene*, "[...] the main parts of the world [...]", som er representert i teksten, for deretter å identifisere de bestemte *perspektiver, synsvinkler* eller *synspunkter*, disse temaene er representert fra (ibid.).

Ved å foreta diskursanalyser av avistekster fra ulike historiske tidspunkt, vil denne studien altså forsøke å klargjøre noen av de framtrede diskurser som gjør seg gjeldende i nettopp Aftenpostens og Dagbladets dekning av jazz og jazzfestivalen i Molde. Som Fairclough skriver, vil en diskurs, til forskjell fra andre diskurser, gi en bestemt *måte å tale på som gir betydning til opplevelser ut fra et bestemt perspektiv* (Fairclough 1995: 135). Denne studien vil se nærmere på noen av de bestemte måter de to avisene Aftenposten og Dagbladet taler på i 1965, 1966, 1985 og 2005, og fra hvilke perspektiver de forstår og gir betydning til fenomenet jazz. Slik vil vi bedre kunne begripe at den diskursen som på et gitt tidspunkt trekkes på, bare er en av flere mulige måter å se verden på. I denne sammenheng vil altså deler av Faircloughs diskursanalytiske metoder stå sentralt, deriblant forholdet mellom *tekst, diskursiv praksis og sosiokulturell praksis*.

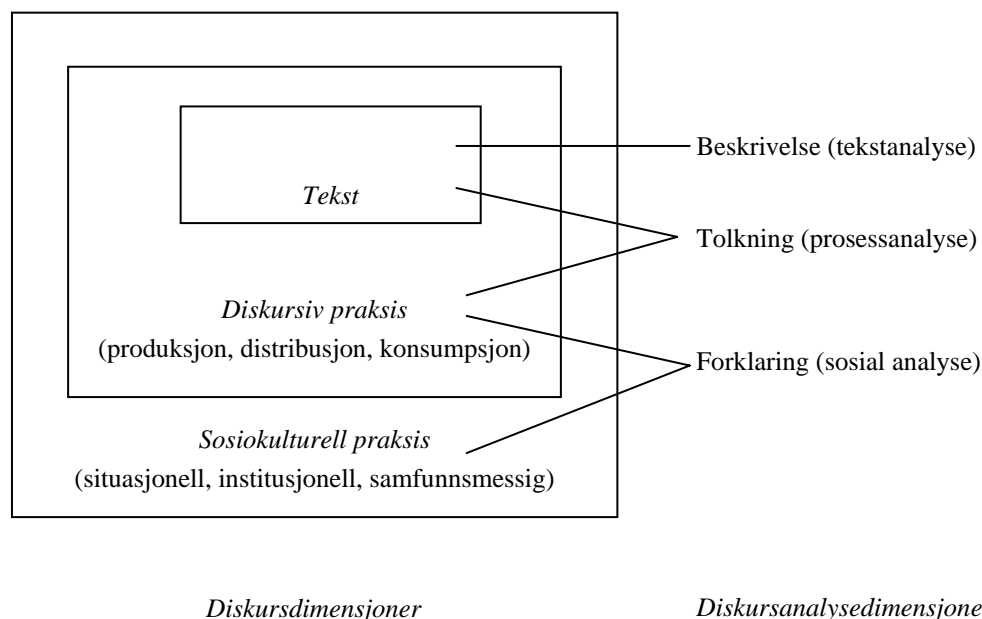
Tekst, diskursiv praksis og sosiokulturell praksis

Med utgangspunkt i ulike tekster⁵⁶ har Fairclough sett på hvordan språk og materialitet møtes i diskurs. Gjennom analyser av diskurser forsøker han å synliggjøre sammenhengen mellom tekster og sosiale prosesser (bl.a. i Fairclough 1993, 2001a, 2001b, 2003). Faircloughs måte å analysere diskurser på kan illustreres i en tredelt rammemodell bestående av tekst, diskursiv praksis og sosiokulturell praksis. Fairclough illustrerer modellen noe forskjellig i ulike verker, og den følgende redegjørelsen og illustrasjonen bør derfor ikke tolkes som noen

⁵⁶ "Tekst" forstås hos Fairclough svært bredt. Dette inkluderer blant annet nedskrevet tekst, slik som handlelister og avisartikler, men også den talte tekst, deriblant samtaler og intervjuer. Videre kan "tekst" også brukes om et fjernsynsprogram eller en hjemmeside på internett. Med "tekst" retter vi oss dessuten ikke bare mot verbalt språk, slik det brukes i alle sine sammenhenger, men også mot blant annet lydeffekter og det visuelle, slik som layout og fotografi i aviser (Fairclough 2003: 3).

endelig eller forbilledlig versjon. Den er derimot en sammenfatning av de viktigste dimensjonene som går igjen i flere av Faircloughs bøker.

Vi tar utgangspunkt i den *sosiokulturelle praksis*, det vil si den måten en gitt kultur arter seg på gjennom sosial samhandling. Den sosiokulturelle praksisen er delvis manifestert språklig og tekstlig, og det er den delen som ytrer seg i lingvistisk form, som kalles den *diskursive praksis*. I den diskursive praksis inngår tekstproduksjon, tekstdistribusjon og tekstkonsumpsjon. Videre er kjernen i den diskursive praksisen de enkelte *tekstene*, med andre ord produkter, deriblant tale, skrift og bilder, av diskursive praksiser (Fairclough 1995: 96f, Hågvar 2003: 24). Faircloughs diskursanalytiske metode inkluderer en lingvistisk beskrivelse av den aktuelle teksten, en fortolkning av sammenhengen mellom diskursiv praksis og tekst, og endelig en forklaring på sammenhengen mellom diskursive og sosiokulturelle praksiser. Hans diskursdimensjoner og diskursanalysedimensjoner kan dermed illustreres slik:



Fairclough har anbefalt at man begynner med å analysere den diskursive praksis på makronivå. Etter å ha avklart den diskursive konteksten kan selve tekstanalysen gjøres, før funnene til slutt relateres til den overgripende sosiokulturelle praksisen som diskursen og tekstene er en del av. Likevel er ikke denne framgangsmåten noen fasit, og de tre dimensjonene vil nødvendigvis overlape hverandre i praksis.

Som illustrasjonen viser, rettes fokus også mot den diskursive sammenhengen en spesifikk tekst inngår i. Fairclough bruker diskursbegrepet om *hele den interaksjonsprosessen*

der tekst bare utgjør en av delene (Fairclough 2001a: 24). Som vi har vært inne på, avgrenser altså ikke kritisk diskursanalyse seg til tekstlige strukturer, men behandler også tekst i kontekst.

Intertekstualitet

I likhet med Foucault er også Fairclough opptatt av hvordan tekster, deriblant avistekster, trekker på, inkorporerer og samtaler med andre tekster, med andre ord såkalt *intertekstualitet* (Fairclough 2003: 17). I en samtale om jazzmusikk vil man bruke ord og uttrykk som også er brukt tidligere. Dette betyr at enhver avistekst alltid vil trekke på og henvise til andre tekster. Språklige uttrykk står i relasjon til andre språklige uttrykk og påvirker dets nye relasjoner med tekster og dets situering i nye kontekster, understreker Neuman (2003: 178). I denne studien vil det blant annet rettes fokus mot hvilke stemmer som inkluderes og ekskluderes i de utvalgte avisartiklene, og på hvilke måter avisene presenterer de stemmene som kommer til uttrykk. Mens enkelte stemmer siteres direkte, vil andre refereres indirekte. Tekster vil slik være mer eller mindre preget av avisenes egne foretrukne teknikker og standarder for representasjon av tekst. Det kan også nevnes at oppgaven vil komme inn på et avisinnlegg fra avisa *Sunnmørsposten*, som både setter sitt preg på Dagbladets, og ikke minst Aftenpostens, festivaldekning fra midten av 1960-tallet.

”Objektivitet”, begrensning og avgrensning

Selv om Faircloughs kritiske diskursanalyse åpner for å se avistekster i en større historisk, kulturell og sosial sammenheng, betyr ikke dette at den vil kunne ta for seg eller gi svar på *alt* det viktige eller interessante ved en avisartikkel. Det finnes ingen komplett eller definitiv analyse av tekster, påpeker Fairclough (2003: 14). Det bør påpekes av studien konsentrerer seg om å stille *enkelte* spørsmål, mens andre mulige spørsmål utelates. Med andre ord forsøker oppgaven å gi gode og presise svar på *noe*, mens mye nødvendigvis må forbli ubesvart.

Sett fra et samfunnsvitenskapelig perspektiv er det en styrke ved Faircloughs diskursanalysedimensjoner at de inkluderer fokus på språkbrukens sosiale side. Dette betyr likevel ikke at hans teorier og metoder bør forstås som en erstatning for andre måter å forske på innen humanistiske og samfunnsvitenskapelige fag. Også ved bruk av Faircloughs kritiske diskursanalyse vil vi måtte støtte oss til funn fra andre forskningstradisjoner for å komme fram til gode og overbevisende svar. Kritisk diskursanalyse er derfor ingen erstatning, men heller *et supplement* til andre teorier og forskningsmetoder på området.

Videre vil jeg påpeke at diskursanalyse ikke bør forstås som én enkelt metode. Det er derimot snakk om et sett av tilnæringsmåter som kan anvendes på forskjellige måter og belyse en rekke forskjellige spørsmål. Selv om denne studien først og fremst støtter seg til Faircloughs metoder, velger jeg å ikke ha noe spesielt stringent forhold til hans, eller noen andres, foreslåtte framgangsmåter for analyser av avistekster. Derimot finner jeg enkelte begreper, ideer og metoder spesielt fruktbare for akkurat mitt datamateriale, og lar meg slik inspirere av flere tilnæringsmåter. Jeg gjør med andre ord diskursanalyser på min egen måte.

Ut fra foregående kapitler bør det ha kommet klart fram at jeg ikke tror det er mulig, og selvfølgelig ikke forsøker å foreta noen ”objektiv” analyse av avistekstene. Min bakgrunn, mine interesser og mitt samfunnsperspektiv vil nødvendigvis påvirke og prege behandlingen av de utvalgte avisartiklene. Men dette betyr selvfølgelig ikke at studien ikke kan resultere i interessante svar, også for allmennheten, som verken har vært tilsiktet eller forventet på forhånd.

Ideologi og hegemoni

Fairclough har beskrevet ideologi som *betydning i maktens tjeneste* (Fairclough 1995: 14). I vår sammenheng skal ideologibegrepet først og fremst knyttes til egenskaper ved språket, eller mer presist til de *betydningskonstruksjoner som bidrar til produksjon, reproduksjon og transformasjon av makt- eller dominansrelasjoner* (Fairclough 2003: 9).

Diskursiv praksis bidrar til å reprodusere samfunnet, da deltagere i diskursen vil basere seg på, representere og bekrefte, en rekke normer som implisitt anerkjennes. Slik kan forestillinger bli så naturaliserte at de framstår som såkalt *common sense*. Forestillingene kan med andre ord bli så alminnelige at de ikke stilles spørsmål til, men derimot *tas for gitt*. Denne form for felles, hverdagslig kunnskap er, som vi tidligere har vært inne på, hva Bourdieu kaller *doxa*. Han beskriver en slik naturligjøsring som en *anerkjennelse av det legitime gjennom en misserkjennelse av det arbitrære* (Fairclough 2001: 76). Da vi er født inn i en sosial verden, vil vi akseptere en viss mengde postulater eller aksiomer som ikke trenger innprenting eller å bli snakket om, ifølge Bourdieu (1993: 153). Verden tas i mange tilfeller for gitt, det vil si som den er, og betraktes som ”naturlig”, fordi man tar i bruk de kognitive strukturene som har sitt utspring i verden (ibid.).

I et samfunn og i ulike sosiale grupperinger vil det alltid finnes former for felles, hverdagslig kunnskap og en grunnleggende enighet om hva som gir mening, hva som er betydningsfullt og hva som anerkjennes. Den mest effektive form for ideologi er den som

deles av mange, om ikke alle medlemmer av et samfunn eller en institusjon, skriver Fairclough (2001: 73). Motsatt vil økende ideologiske forskjeller gjøre "naturliggjøringen" mindre effektiv. Representasjoner som i liten grad utfordres i diskursen, men derimot framstår som "naturlige", vil kunne eksistere i en tilstand av *hegemoni* (Neuman 2003: 178). Hegemoniet er avhengig av en representasjonsbekreftende produksjon av utsagn og praksiser for å opprettholdes, og står dermed alltid i fare for å bli utfordret og endret av andre diskursive utsagn og praksiser.

En kritisk diskursanalyse av avistekster vil kunne bidra til å synliggjøre forestillinger som på ulike historiske tidspunkt er blitt så naturliggjorte at de tas for gitt. Vi kan bidra til å belyse sosiale og kulturelle maktforhold som er eller har vært rådende i samfunnet. Hva som for eksempel sees på som legitimt eller illegitimt, positivt eller negativt, "høyt" eller "lavt", ønsket eller uønsket, og hva som oppfattes så naturlig at det tas for gitt.

Det er viktig å merke seg at ideologikamper er noe som finner sted i språket. Det er gjennom språk at jazzen får sin mening og betydning. Diskursene i språket avgjør hva jazz skal være, hva som er den "korrekte", "passende", "aksepterte" eller "naturlige" måten å tenke på, snakke om og praktisere jazz på. Dette viser seg i avisenes bestemte måter å representere jazz på. Det velges og foretrekkes et bestemt innhold framfor et annet, og mye vil utelukkes fullstendig.

I stedet for å konsentrere seg utelukkende om det som faktisk står i teksten, kan et fokus mot "det usagte", tekstens implisitte mening, være vel så nyttig for å avsløre doxa. Når det gjelder det som faktisk uttrykkes i en avistekst, vil som kjent ikke bare det verbalspråklige, men også det visuelle språk spille en avgjørende rolle.

4.3 Visuellverbale avisdiskurser

Redegjørelsene ovenfor tar primært for seg et diskursbegrep relevant for forskning rettet mot verbalspråket i aviser. Men aviser består som kjent av både et verbalt og et visuelt språk. Avisenes visuelle side utgjør som sagt en betydelig del av nyhetsdekning og reportasjer. Den bidrar til å frambringe og formidle budskap, og slik konstituere jazz. Som Jørgensen og Phillips understreker:

Diskurs omfatter ikke kun tale- og skriftsprog, men også billeder, og det erkendes, at analyser af tekster med billeder, skal tage hensyn til den visuelle semiotiks særlige egenskaper og relationerne mellem sprog og billeder (Jørgensen og Phillips 1999: 73).

Videre husker vi Fausing og Larsen påpeke at et samfunns og en tidsalders herskende forestillinger og opplevelser ikke kun kommer til uttrykk i tekster, men også i bilder og

mange andre ting (Fausing og Larsen 1982: 9). Selv om Faircloughs analysemetoder, i større grad enn typisk lingvistiske tilnæringer, fokuserer på språkbrukens sosiale side, har hans arbeid i stor grad vært konsentrert rundt studier av det verbalspråklige. Men også Fairclough bemerker vekten det visuelle og visuellverbale språk har i vår tids aviser:

It's well known, for example, that a photograph is often as important in getting across the "message" of a report in a newspaper as the verbal report, and very often visuals and "verbals" operate in a mutually reinforcing way which makes them very difficult to disentangle. Moreover, the relative social significance of visual imagery is increasing dramatically [...] (Fairclough 2001: 23).

Han framhever også verdien en mer visuelt rettet analyse kan ha for kritiske diskursanalyser, og har i den sammenheng foreslått følgende tilnærming til analyser av mediediskurser:

[...] written (printed) texts are also increasingly becoming multisemiotic texts, not only because they incorporate photographs and diagrams, but also because the graphic design of the page is becoming an ever more salient factor in evaluation of written text. We can continue regarding a text as a primarily linguistic cultural artefact, but develop ways of analysing other semiotic forms which are co-present with language, and especially how different semiotic forms interact in the multisemiotic text (Fairclough 1993: 4).

Jeg sier meg enig med Neumann i at det vil være misvisende å analysere visuelt dominerte tekster, deriblant avisstoff i Dagbladet og Aftenposten, som om de skulle foreligge i samme nøkterne og fargeløse grafiske form som for eksempel de fleste stortingsmeldinger, eller lignende dokumenter som nesten kun består av ren mengdetekst på ensfarget bakgrunn (Neumann 2002: 198). Man vil ikke få tilstrekkelig grep om tekstens tendens som i betydelig grad kommer til uttrykk gjennom en bestemt grafisk design (ibid.). De kommende diskursanalyser av avisdiskurser skal derfor ikke konsentrere seg utelukkende om verbalt avisspråk, men også vie noe oppmerksomhet til det visuelle språk. Det verbale og det visuelle vil ikke da kun behandles atskilt, som to separate budskap, men også betraktes som én total, udelelig helhet, en helhet hvor avisartiklens tekst og bilder betraktes som "[...] one indivisible unit of the analysis [...]" (van Leeuwen og Jewitt 2002: 7). Studiens kritiske diskursanalyser vil altså forsøke å forstå og forklare avisartiklens samspill mellom det språklige og visuelle, det såkalte *visuellverbale*. Som Macolm Collier skriver, er det da:

[...] both necessary to "observe the data as a whole", to look at, listen to "its overtones and subtleties", to "trust your feelings and impression" and to "go through the evidence with specific questions – measure distance, count, compare. Produce detailed descriptions (siteret etter van Leeuwen og Jewitt 2002: 8).

4.4 Avisene Aftenposten og Dagbladet

Aftenposten ble grunnlagt i 1860. I første årgang het avisen *Christiania Adresseblad*, men allerede 1. januar 1861 fikk den sitt nåværende navn Aftenposten (Ottosen, Røssland og

Østbye 2002: 39). Til å begynne med var Aftenposten et upolitisk nyhets- og annonseblad, men på 1880-tallet knyttet avisen seg til det politiske partiet *Høyre* og fikk da også et mer konservativt preg⁵⁷ (ibid.: 40). Også på 1980-tallet hevdes Aftenposten å ha hatt en sympatipreget journalistikk for borgerlige regjeringer, men, som vi kommer tilbake til, er det ingen tvil om at forholdet mellom politiske parti og pressen her til lands er et ganske annet på denne tiden enn hundre år tidligere (Allern 1992: 10). Aftenpostens prioritering av flere omfattende bakgrunnsartikler har vært med på å gi avisen et seriøst omdømme, og vektleggingen av kulturstoff og kulturpolitiske spørsmål har bidratt til at den gjerne beskrives som ”kulturavis”. Aftenpostens økonomi er hovedsakelig basert på abonnements- og annonsesalg, og den har i dag klart flest abonnenter blant norske aviser.

Den riksdekkende løssalgsavisen Dagbladet, grunnlagt i 1869, ble et organ for den liberale opposisjon som vokste fram i Norge på 1860- og 1870-tallet. Mot slutten av 1800-tallet var den å betrakte som *Venstres* hovedorgan, mens den i senere tid hevdes å ha hatt et grunnsyn som peker mot den markedsliberale delen av sosialdemokratiet (Allern 1992: 10, Ottosen, Røssland og Østbye 2002: 42). I likhet med Aftenposten, kjennetegnes Dagbladet for å prioritere kulturstoff høyt. Dette har bidratt til at også denne avisen gjerne karakteriseres som en ”kulturavis”. Avisen er også kjent for å ha hatt flere radikale standpunkter i enkeltsaker opp gjennom tidene⁵⁸, og den hevdes å ha en sentral posisjon i norsk kulturliv, blant annet som talerør for kulturradikale strømninger⁵⁹.

Som følge av et betydelig fokus rettet mot kulturstoff, blir altså både Aftenposten og Dagbladet betegnet som ”kulturaviser”. Likevel er Aftenposten gjerne blitt oppfattet som en mer ”seriøs” avis enn Dagbladet. Sistnevnte avis benyttes heller som representant for den ”mindre seriøse” tabloidpressen.

I tillegg ser vi altså at Aftenposten hevdes å ha hatt et konservativt preg, mens Dagbladet derimot er blitt ansett for å være en mer radikal og liberal avis (Allern 1992: 10, Ottosen, Røssland og Østbye 2002: 40). Medieviterne Rune Ottosen, Lars Arve Røssland og

⁵⁷ Den politiske journalistikken fikk for alvor utfolde seg da den store politiske kampen om parlamentarismen tilspisset seg rundt 1880, skriver Rune Ottosen, Lars Arve Røssland og Helge Østbye (2002: 40): ”Stridsspørsmålet var om Stortinget skulle grunnlovsfeste statsrådets adgang til Stortinget – på tross av kongens veto. Avisene følte seg presset til å ta stilling til spørsmålet som splittet nasjonen i to leire. På det politiske planet førte denne splittelsen til partidannelsene Venstre og Høyre. Avisene delte seg også i to grupper og flokket seg rundt et av de to partiene [...] Partipressen skulle komme til å prege avisbildet i Norge i nesten hundre år framover” (ibid.).

⁵⁸ Deriblant i saker angående det norske språk, kirkepolitikk, kvinners posisjon i samfunnet, samlivsspørsmål og kriminalomsorg.

⁵⁹ ”Dagbladet” i Storenorskeleksikon.no (03.04.06).

Helge Østbye mener de to avisene i lange perioder kan oppfattes som motpoler i norsk pressehistorie, og de skriver i den sammenheng (Ottosen, Røssland og Østbye 2002: 146):

Partipressen som oppstod på 1880-tallet, representerte en frivillig kobling mellom den enkelte avis og et parti. Partiene hadde nytte av å få talerør rundt om i samfunnet. Avisene hadde behov for å markere seg i forhold til andre aviser på det samme markedet. Ved å markere tilknytning til et parti kunne man lettere rekruttere dette partiets tilhengere som lesere [...] Aftenposten var høgrevavis, Dagbladet venstreavis. Aftenposten var den konservative tanta i Akersgata⁶⁰, Dagbladet var den radikale rabulisten (ibid.: 59f, 146).

Selv om de to avisene ”i lange perioder” nok kan regnes som ”motpoler” i norsk pressehistorie, er det samtidig viktig å påpeke at det i senere tid har funnet sted et ”hamskifte”, som Allern skriver, i avisbransjen her til lands (Allern 2001a: 12). Allern hevder at den gamle partipressa og aviser utgitt med politisk siktemål i stor grad er borte (ibid.). Kort sagt er dagens nyhetsmedier, deriblant Aftenposten og Dagbladet, underlagt de samme eiendoms- og produksjonsforhold som annen kapitalistisk industri (ibid.). I samsvar med dette skriver Ottosen, Røssland og Østbye at norsk presse mot slutten av det 20. århundre var løsrevet fra klare og utvetydige partipolitiske bånd (Ottosen, Røssland og Østbye 2002: 200). De mener oppmykningen i bindingen mellom pressen og de politiske partiene i Norge var noe som tok til rundt 1970 (ibid.: 119):

[...] tida frå om lag 1972 inneber ei frigjering frå dei partipolitiske banda. Frigjering kan vere eit stikkord også for andre prosessar i og rundt norsk journalistikk frå 1970-åra av. Det viktigaste for journalistar i denne tida blei å frigjere seg frå alle tradisjonelle band. Det å være uavhengig fungerte både som middel og mål [...] Framfor alt er det marknaden og publikum som no påverkar pressa, medan det før var dei politiske partia (ibid.: 201).

Allern mener et sentralt spørsmål i denne sammenheng er hvordan og på hvilke områder mediens økonomiske interesser og markedsorientering er med på å påvirke journalistikken (Allern 2001a: 12). Ifølge Ottosen, Røssland og Østbye er pressen blitt klart mindre avhengig av tradisjonelle partipolitiske bindinger, men mer avhengige av ulike former for økonomiske bindinger (Ottosen, Røssland og Østbye 2002: 202):

I partipressa sin tidsalder hadde eigarane gjerne ein misjonerande eller propagandistisk sikte med avisene [...] Dei nye eigarane som har kome inn sidan midten på 1980-talet, har ei enklare motivering: Dei ønskjer å tene pengar på investeringa, kortsiktig eller langsiktig profitt (ibid.: 213).

Utover i oppgaven vil det vise seg hvordan nettopp Dagbladets og Aftenpostens kulturjournalistikk omhandlende jazz fremtrer og endrer seg fra midten av 1960-tallet til 1985, og videre frem til 2005.

⁶⁰ Jeg har spurt tidligere redaktør i Aftenposten, Per Egil Hegge, om hvorfor avisen er blitt betegnet som ”tanta i Akersgata”. Han svarte da at Aftenposten gjerne ble oppfattet som ”[...] litt høytidelig, gammeldags og prippen, og med aversjon mot banning og andre folkeligheter”.

4.5 Det empiriske utvalget

Som påpekt innledningsvis, består studiens empiri i all hovedsak av avismateriale fra Aftenpostens og Dagbladets dekning av Molde Internasjonale Jazzfestival. Studiens resultater er derfor ikke nødvendigvis representative for annet avisstoff, deriblant kulturstoff, i de to avisene. En undersøkelse av Aftenpostens og Dagbladets dekning av Moldejazz i 1965, 1966, 1985 og 2005 gir for det første muligheter for å si noe om *likheter* og *forskjeller* mellom de to avisenes festivaldekning. For det andre gir utvalget muligheter for å studere endringer i avisene *over tid*, og for det tredje er det trolig at man i såkalte ”kulturaviser” som Aftenposten og Dagbladet vil finne *mye aktuelt stoff* omhandlende et av Norges største kulturarrangementer, Molde Internasjonale Jazzfestival, som er blitt arrangert årlig siden 1961. Et interessant alternativ hadde selvfølgelig vært å ta for seg omtaler av jazzfestivalen fra en eller flere lokalaviser i området rundt Molde, da trolig også de dekker festivalen relativt bredt. Det hadde dessuten vært interessant å studere den journalistiske festivaldekningen også andre år, deriblant på 1970-tallet og 1990-tallet, men av hensyn til oppgavens omfang og tiden jeg har til rådighet, har jeg valgt å konsentrere meg om kun to avisers dekning av festivalen de fire nevnte årene. På bakgrunn av det ønskede fokus mot jazzdiskurser og tabloidisering, synes jeg det da er spesielt interessant å ta for meg avisstoff fra Aftenposten og Dagbladet, siden begge disse avisene gjerne oppfattes som ”kulturavis”, men med ulik ”seriøsitet”. Som vi nettopp var inne på, er Aftenposten tidligere blitt betegnet som konservativ, mens Dagbladet derimot er blitt karakterisert som kulturradikal (Allern 1992: 10, Ottosen, Røssland og Østbye 2002: 40ff). Til forskjell fra dette hevdes som sagt vår tids norske presse å være løsrevet fra klare og utvetydige partipolitiske bånd, men samtidig også å ha blitt mer avhengig av økonomiske bindinger (Allern 2001a: 12, Ottosen, Røssland og Østbye 2002: 200, 202). På hvilke måter denne utviklingen mot partipolitisk uavhengighet og økonomisk avhengighet har virket inn på kulturjournalistikk omhandlende jazz i Aftenposten og Dagbladet, vil denne studien kunne være med på å belyse.

Som vi var inne på innledningsvis i oppgaven, ønsker jeg å studere hvordan jazz og jazzfestivalen i Mode fremstår i Aftenposten og Dagbladet *i vår tid*, sammenlignet med tidligere, og jeg har derfor valgt å inkludere festivalåret 2005 i mine undersøkelser. Moldejazz 2005 var den siste jazzfestivalen som hadde gått av stabelen i Molde da denne studien tok til. Videre finner jeg det spesielt interessant å studere avisomtaler fra midten av 1960-tallet, da både journalistfeltet og jazzfeltet sies å forandre seg betydelig her til lands på denne tiden (Dybo 1996: 23f, Hillesund 1996: 28, 70f, Høst 1999: 45, Allern 2001a: 31, Opsahl 2001: 131, Høst 2003: 75, 81f). Vi har blant annet vært inne på datidens nye trykkesmetoder og en

mer lukrativ avisdrift, som sies å være med på å endre det journalistiske innholdet i avisene, mens jazzen til samme tid hevdes å forandre seg fra å bli forstått som "lav" dansemusikk til å bli "høgverdig" lyttemusikk⁶¹ (ibid.). I tillegg finner jeg det også interessant å studere deknningen av "den unge Moldejazz" på midten av 1960-tallet, for å se hvordan datidens oppfattelser og omtaler av arrangementet skiller seg fra deknningen av vår tids "etablerte Moldejazz".

Både i 1965, 1966, 1985 og 2005 har jeg valgt ut alt avisstoff omhandlende jazzfestivalen fra tre dager før arrangementet begynner, til tre dager etter det er avsluttet⁶². Siden jeg ikke bare tar for meg festivalen på midten av 1960-tallet og i 2005, men også i 1985, kan jeg undersøke om tabloidiseringsprosesser går i *en og samme retning*, eller om endringstendensene viser seg å gå i *ulike retninger*. De utvalgte festivalårene gir dessuten gode muligheter for å se på forholdet mellom det *tabloide format* og en betydelig grad av *tabloid avisinnhold*. Både Aftenposten og Dagbladet gis ut i fullformat på midten av 1960-tallet. I 1985 har Dagbladet i nærmere to år figurert i tabloid halvformat, mens Aftenposten fremdeles gis ut i fullformat. Aftenposten gikk over til tabloidformat like etter nyttår i 2005, noe som altså betyr at begge aviser gis ut i tabloid halvformat dette året.

Etter å ha samlet inn aktuelt avisstoff fra 1965, 1985 og 2005 er det blitt klart at forskningsmaterialet fra førstnevnte år er betydelig mye mindre enn de to sistnevnte årene. Selv om antallet artikler, kommentarer og notiser ikke nødvendigvis er så mange færre i 1965, er fremdeles mengden avisstoff, lengdene på avistekster, antall bilder, med mer, klart større i 1985 og 2005. Videre er det en noe spesiell hendelse ved Moldejazz i 1965 som også setter sitt preg på festivaldekningen i avisene dette året. Som vi senere skal se, kan avisomtalen av hendelsen fortelle oss mye interessant om datidens syn på jazz, men likevel fører fokuset mot akkurat denne saken til at særlig Aftenposten skriver lite om selve jazzmusikken som framføres under festivalen. Da jeg som kjent også ønsker noen svar på hvordan jazzmusikk oppfattes og omtales på midten av 1960-tallet, og i tillegg ønsker å behandle et avismateriale som står mer i samsvar med mengden avisstoff jeg tar for meg fra 1985 og 2005, har jeg valgt å inkludere Aftenpostens og Dagbladets dekning av Molde-festivalen i 1966. Som vi skal se, preges ikke festivaldekningen i samme grad av ikke-musikalske hendelser dette året, slik som i 1965.

Under følger en skjematisk oversikt over avisartiklene jeg har undersøkt fra Aftenpostens og Dagbladets dekning av Moldejazz i 1965, 1966, 1985 og 2005. Jeg gjør

⁶¹ Se for øvrig kapittel 2.2, 3.2 og 3.7.

⁶² Se for øvrig tabell mot slutten av dette kapittelet.

oppmerksom på at alle de 89 *aktuelle artiklene* er inkludert i studiens kvalitative undersøkelser.

År	Arrangementperiode for Molde Internasjonale Jazzfestival	Tidsperioden de gjennomgåtte aviseksemplarene strekker seg over	Antall gjennomgåtte aviseksemplarer	Antall aktuelle avisartikler fra Aftenposten**	Antall aktuelle avisartikler fra Dagbladet**
1965	29. juli - 1. august	26. juli - 4. august	20	9	6
1966	3. august - 7. august	30. juli - 10. august*	22	5	6
1985	22. juli – 27. juli	19. juli - 30. juli	24	14	22
2005	18. juli – 23. juli	15. juli – 26. juli	24	8	19
Sum:			92	36	53

* I 1966 falt 31. juli på en søndag. Verken Aftenposten eller Dagbladet gav ut aviser på søndager dette året. Jeg har derfor valgt å gå gjennom og gjøre utvalg fra deres aviseksemplarer dagen før, altså 30. juli.

**Aktuelle artikler fra årene 1965 og 1966 er ofte oppdelte og plassert på to forskjellige sider i ett og samme aviseksemplar. For ordens skyld gjør jeg oppmerksom på at artikler som begynner på en side i avisen og fortsetter på en annen side, er regnet som én artikkel.

4.6 Kvalitativ og kvantitativ metodekombinasjon

Metodelitteratur skiller gjerne mellom kvalitative og kvantitative metoder for å markere at dette er ulike måter å etablere kunnskap på (Johannesen og Tufte 2002: 75). Nærmere bestemt har vi å gjøre med forskjellige fremgangsmåter for å få kunnskaper om sosiale fenomener (ibid.: 76). Mens kvantitative tilnærminger arbeider med kvantitative eller ”harde” data, som foreligger i form av operasjonaliserte indikatorer som måles på en slik måte at de er egnet for opptellinger, arbeider kvalitative tilnærminger med kvalitative eller ”myke” data, som foreligger i form av kortere eller lengre tekster, deriblant avisartikler, som må bearbeides og fortolkes (ibid.: 77).

Kvalitative og kvantitative metoder gir riktig nok forskjellig informasjon, men det er ikke dermed sagt at de to tilnærmingene står i motsetning til hverandre (ibid.). Sosiologene Asbjørn Johannessen og Per Arne Tufte mener forskjellene mellom kvalitative og kvantitative teknikker ikke er motstridende, men heller supplerende (ibid.: 77). Og de påpeker at tilnærmingene gjerne kan kombineres i ett og samme forskningsprosjekt (ibid.: 75):

Det blir en stadig økende bevissthet innenfor samfunnsforskningen om at kvantitative og kvalitative forskningsteknikker ikke utgjør prinsipielt uforenelige tilnærminger. Det viktigste, uavhengig av tilnærming, er vitenskapelighet. Metoden er et middel, ikke et mål i seg selv. [Et] fenomen [kan ses] fra flere perspektiver, det vil si ved hjelp av forskjellige teknikker for å samle inn og analysere data [...] En kan teste om ulike tilnærminger fører til noenlunde samme konklusjoner; i så fall styrkes tilliten til resultatene (ibid.: 83).

I likhet med dette påpeker sosiologen Knut Halvorsen at forskere ofte vil være tjent med å kombinere kvantitative og kvalitative metoder for å belyse samme problemstilling

(Halvorsen 2003: 95). I faglitteraturen blir en slik metodekombinasjon gjerne kalt *metodetriangulering*. Uttrykket triangulering kommer fra landmåling⁶³, der to forskjellige punkter benyttes for å bestemme et tredje (ibid.). I samfunnsvitenskapen betyr det å *se et fenomen fra flere perspektiver* (Johannessen og Tufte 2002: 83).

Både Halvorsen, Johannessen og Tufte mener altså at kvalitative og kvantitative tilnærminger ikke bør betraktes som motstridende eller konkurrerende metoderetninger (Johannessen og Tufte 2002: 84, Halvorsen 2003: 96). Det er heller snakk om mulige tilnærminger som kan utfylle hverandre (ibid.). I konkrete forskningsprosjekter vil det ofte være innslag av både kvalitative og kvantitative tilnærminger og data (Johannessen og Tufte: 84).

Det finnes forskjellige måter å kombinere kvalitative og kvantitative data på (Johannessen og Tufte 2002: 83f, Halvorsen 2003: 95). I denne studien vil kvalitative og kvantitative tilnærminger benyttes *parallelt*. Nærmere bestemt ønsker studien å få fram *både* kvalitative og kvantitative data ved Aftenpostens og Dagbladets dekning av jazzfestivalen i Molde, slik at den kvalitative analysen kan være med på å belyse resultatene fra den kvantitative undersøkelsen, mens resultatene fra den kvantitative undersøkelsen kan være med på å underbygge funnene i den kvalitative analysen (Johannessen og Tufte 2002: 84, Halvorsen 2003: 96).

Formålet med studiens kvantitative undersøkelse er å påvise hvilken prosentandel tekst⁶⁴, titler⁶⁵ og bilder utgjør i avisartiklene fra Aftenposten og Dagbladet. Undersøkelsen inkluderer *alle artikler*⁶⁶ fra de to avisenes dekning av Moldejazz i 1965, 1966, 1985 og 2005. Av tekniske årsaker har jeg ikke gjort sammenligninger mellom forskjellige artiklers arealstørrelse de ulike årene⁶⁷. Prosentandelen av titler, bilder og tekst er regnet ut ved at lengde og bredde på artiklenes titler, bilder og brødtekst er målt i centimeter med en nøyaktighet på en desimal. Prosenttallene som har framkommet, er avrundet til hele tall. I denne sammenheng bør det nevnes at enkelte deler av avismaterialet har vært problematisk å

⁶³ Landmåling vil si å måle opp landområder for å lage topografiske kart.

⁶⁴ "Tekst" inkluderer i denne sammenheng avisartiklenes brødtekst, ingresser og eventuelle sitater, undertitler/mellomtitler og bildetekster.

⁶⁵ "Titler" viser i denne sammenheng til artiklenes hovedoverskrifter, og inkluderer ikke eventuelle undertitler/mellomtitler i brødteksten.

⁶⁶ Se for øvrig kapittel 4.5.

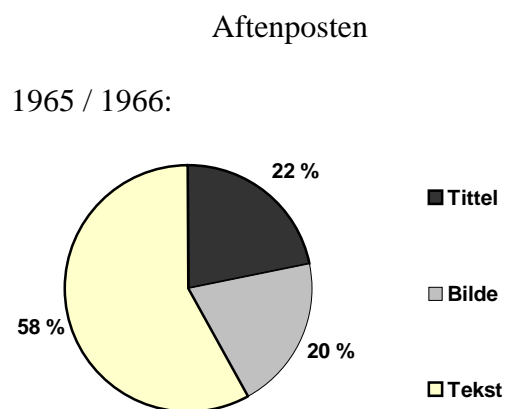
⁶⁷ Avismaterialet fra 1965, 1966 og 1985 er hentet fra ulike typer mikrofilmer hvor avissider er blitt fotografert på forskjellige måter. Videre er filmene blitt gjennomlyst og skannet på et mikrofilmapparat som, ut fra hvilken type film man bruker, krever ulike linser, noen som igjen gir ulik størrelse på aviskopiene man skriver ut. Å sammenligne utskriften fra ulike filmtyper, hvor det gjerne er brukt ulike fotograferingspraksiser, og der jeg har måttet ta i bruk forskjellige typer linse, gir et svært unøyaktig bilde av artiklenes opprinnelige arealstørrelse. Jeg har derfor valgt å ikke gjøre en slik måling i denne undersøkelsen.

måle på grunn av vanskeligheter med å finne eksakte punkt hvor man bør begynne og avslutte målingen. I slike tilfeller kan sikkert flere framgangsmåter være egnede. Men jeg understreker at det er brukt samme prosedyre for måling av alt materialet, noe som bør sikre et tilstrekkelig nøyaktig sluttresultat.

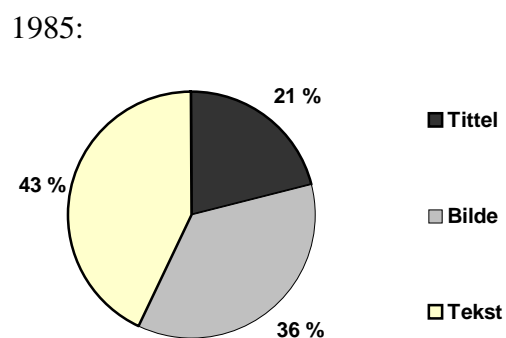
5 Aftenpostens og Dagbladets dekning av Moldejazz

5.1 Kvantitative data

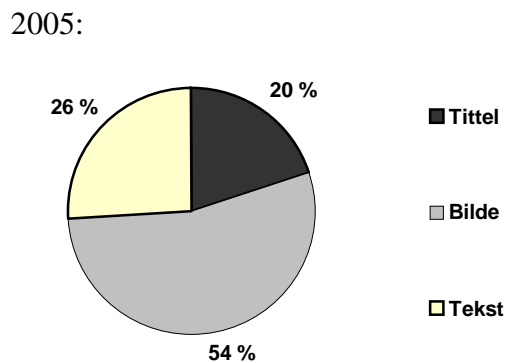
Prosentandelene av tekst, overskrifter og bilder i studiens 89 aktuelle avisartikler fra Aftenpostens og Dagbladets dekning av Moldejazz i 1965/1966, 1985 og 2005 fordeler seg som følger:



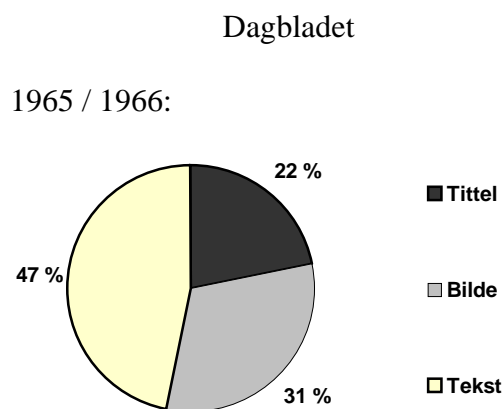
Prosentueringsbasis er 14 avisartikler



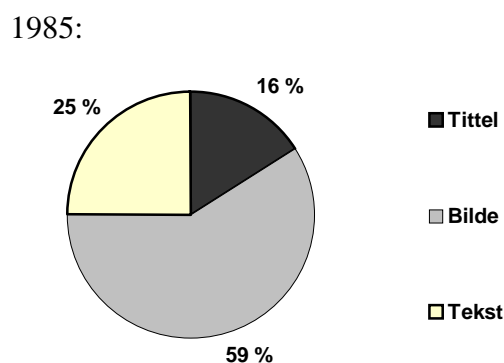
Prosentueringsbasis er 14 avisartikler



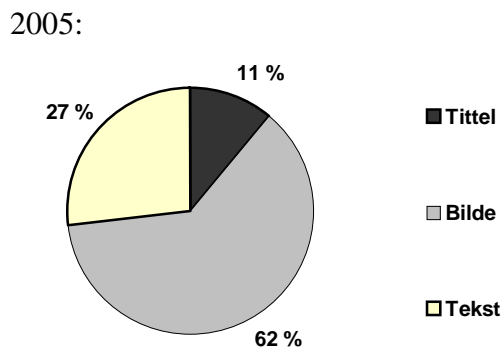
Prosentueringsbasis er 8 avisartikler



Prosentueringsbasis er 12 avisartikler



Prosentueringsbasis er 22 avisartikler



Prosentueringsbasis er 19 avisartikler

Målingen viser at bruken av bilder øker i prosentandel fra midten av 1960-tallet til 2005, både i Aftenposten og Dagbladet. Denne utviklingen samsvarer med flere omtalte personers påstander om et generelt økende fokus mot større bilder i norske aviser (bl.a. hos Hernes 1977, Hillesund 1996, Bakke 1999, Allern 1988, 2001a, 2001b og Høst 2003). Men selv om bildene er blitt både flere og større, betyr ikke dette nødvendigvis at det har blitt mindre mengdetekst i Aftenposten og Dagbladet de senere år. Uten å ha gjort noen systematisk undersøkelse av antall ord i avisreportasjene fra midten av 1960-tallet, sett i forhold til artiklene fra 1985 og 2005, tør jeg likevel å fastslå at det generelt sett et mer mengdetekst i avisdekningen de to sistnevnte år, sammenlignet med på midten av 1960-tallet. Kort sagt har det blitt *mer av alt*. Bildene er større og flere, avisoverskriftene er større, og i tillegg finner vi mer verbaltekst i artiklene fra 2005, sammenlignet med i artiklene fra 1965 og 1966. Forskjellen mellom avisstoffet fra 1985 og 2005 er derimot ikke like tydelig, og jeg kan derfor ikke si noe like håndfast om mengdetekst i avisene disse to årene uten nødvendige kvantitative data. Selv om den kvantitative undersøkelsen viser at prosentandelen titler minker fra 1965 og 1966 til 1985, og videre til 2005, betyr altså ikke det at titlenes størrelse blir mindre. Artikler omhandlende jazzfestivalen får stort sett mye mer plass på avissidene i 1985, sammenlignet med på midten av 1960-tallet, og enda mer plass i 2005, sammenlignet med i 1985, og i den sammenheng øker som oftest også størrelsen på titlene.

Videre ser vi at Dagbladet har en større prosentandel bilder i sine artikler enn det Aftenposten har, både i 1965/1966, 1985 og 2005. Men også i Aftenpostens artikler får bildet en stadig mer dominerende plass fra 1960-tallet til 2005. I tillegg ser vi at prosentandelen bildebruk er mer forskjellig mellom Aftenposten og Dagbladet i 1985, sammenlignet med på midten av 1960-tallet. I 2005 er prosentandelen i de to avisene derimot mer lik igjen.

Det bør også påpekes at målingen fort kan gi et misvisende inntrykk av hvor stor prosentandel av Aftenpostens artikler som består av bilder på midten av sekstitallet. Sektordiagrammet viser at 20 prosent av festivaldekningen består av bilder i 1965 og 1966. Det såpass høge tallet skyldes i vesentlig grad at én enkelt artikkel fra avismaterialet disse to årene inneholder ett, til den gang å være, svært stort bilde. Dette bildet utgjør hele 71 prosent av artikkelen, og gir dermed et betydelig utslag på den totale fordelingen mellom titler, bilder og tekst. Med unntak av bildet i denne artikkelen, er bildebruken heller beskjeden, om ikke fraværende, i Aftenposten på denne tiden. Faktisk inneholder ingen av avisens artikler fra 1965 et eneste bilde.

Framfor en ytterligere kommentar til resultatene fra den kvantitative undersøkelsen, vender jeg meg med dette mot kvalitative undersøkelser av studiens utvalgte avismateriale. Vi

skal likevel ikke gi slipp på de kvantitative data, da de heretter vil være med på å underbygge de kvalitative vurderingene av avismaterialet.

5.2 1965 og 1966: Den halvlegitime jazzjournalistiske diskurs

Til forskjell fra dekningen av Molde-festivalen i 1966, 1985 og 2005, er det som nevnt en spesielt negativ sak som preger særlig Aftenpostens, men til dels også Dagbladets, dekning av Moldejazz i 1965. Med unntak av to korte forhåndsomtaler og en kort artikkel som tar for seg festivalåpningen, handler Aftenpostens reportasjer dette året utelukkende om antatt narkotikamisbruk i jazzmiljøet. Dagbladet vier derimot mer plass til omtaler av selve jazzmusikken og andre festivalhendelser, men også her er påstander om bruk av narkotiske stoffer en sak som får en del oppmerksomhet.

På den annen side er avisenes syn på selve jazzmusikken stort sett svært positivt på denne tiden, både i Dagbladet og Aftenposten. Avismaterialet fra 1965 og 1966 er med andre ord preget av et skeptisk, mistenksomt blikk⁶⁸ rettet mot et påstått illegitimt jazzmiljø, og i tillegg en begeistring over mye av musikken som framføres i dette miljøet. Vi begynner med å se på den mer "illegitime" siden av diskursen jeg velger å kalle *en halvlegitim jazzjournalistisk diskurs*.

Jazz og narkotika

Bakgrunnen for mye av oppstyret rundt narkotikamisbruk ved jazzfestivalen i 1965 er avisinnlegget *Jazz og narkotika*, skrevet av journalisten Helge Flem Devold, i avisa *Sunnmørsposten* (30.07.65). Innlegget fikk mye offentlig oppmerksomhet, ikke bare lokalt, men også i fjernsyn, radio og større landsdekkende aviser⁶⁹ (*Sunnmørsposten* 02.08.65, Mosnes 1980: 51). Artikkelen inneholder blant annet følgende kraftsalver:

[...] alle som har noe med denne festivalen å gjøre vet at både når det gjelder de "mildere" narkotika, som marihuana, og når det gjelder de livsfarlige stoffene, så smugles det i disse dager store kvanta til Rosenes By. Kort og godt som nødvendighetsartikler [...] det er blitt verre og verre for hvert år – fra noen pakker marihuana som ble nytt av tilreisende og "tøff" Molde-ungdom det første året, til fullstendig, ravende, halvgal kokainrus på scenen under konsertene de siste årene [...] Hvor mange kilo

⁶⁸ I en av Dagbladets reportasje fra jazzfestivalen i 1966, året etter "narkotikaskandalen", kan man lese: "I Molde må man sensurere sine uttalelser og helst ikke innta hodetabletter offentlig, da alt åpenbart er brennbart mistenkelig" (Dagbladet 08.08.66).

⁶⁹ Radio og fjernsyn har vært sterkt opptatt av saken i helgen, står å lese i avisa *Sunnmørsposten* (02.08.65), mens Aftenposten skriver: "Påstandene om narkotikamisbruk under jazzfestivalene (sic.) har vakt stor offentlig interesse, ikke bare i Møre og Romsdal, men også andre steder i landet (Aftenposten 04.08.65). Praktisk talt alle landets aviser gjenga *Sunnmørspostens* anklager, sier Petter Pettersson (1975: 151). Videre skriver Mosnes følgende om Devolds avisinnlegg: "Artikkelen vakte øyeblikkelig offentlig røre. Den følgende utvikling bød på sinte kommentarer fra arrangører, oppbrakte uttalelser fra norske og utenlandske musikere i Molde, som følte seg stemplet som stoffmisbrukere, og utenforstående kommentarer fra politiet, som ikke kjente til stoffmisbruk under Molde-festivalen" (Mosnes 1980: 51).

marihuana skal gå opp i røyk ved jazzfestivalen i Molde? Hvor mange sprøyter kokain og heroin skal gå med? (Sunnmørsposten 30.07.65).

Videre vitner avismaterialet om at narkotika er noe relativt nytt i Norge på denne tiden, og ikke et like utbredt og velkjent samfunnsproblem som i dag. Dette er ikke minst uttalelsene til en kjemiingeniør fra Lillestrøm, Reidar Johannessen, et godt eksempel på⁷⁰:

Man vet også at det i Oslo selges narkotika på gater og streder, restauranter og lignende. Det ser også ut til at den samme narkotikaen er å få, og at den brukes mangfoldige steder rundt om i landet, i småbyene m.m. Til og med mindreårige er henfalte til disse vederstyggelige stoffer (Aftenposten 04.08.65)⁷¹.

Alle stemmer som inkluderes, kommer til uttrykk, i avistekstene studien tar for seg, ser svært alvorlig på narkotikamisbruk. De virker å være både opprørte og overrasket over påstandene om at ”den vederstyggelige” narkotikaen har nådd denne ”idylliske, norske småbyen”. For eksempel viser følgende sitat at politiet ser ut til å ta saken på alvor og mener den er av stor betydning: ”Politimester i Molde, Th. Moe, betegner påstanden i artikkelen som meget alvorlig og vil selvsagt undersøke saken grundig” (Aftenposten 31.07.65). Videre viser også Dagbladets direkte sitat fra datidens leder av jazzfestivalen, Otto Sættem, hvor seriøst beskyldningene mot arrangementet tas: ”Jeg akter å anlegge sak mot avisen og musikeren som har skrevet dette, det skader festivalen og kan komme til å skade min forretning i byen” (Dagbladet 31.07.65). Han siteres også i Aftenposten:

Både jazzklubben i Molde og jeg personlig kommer til å ta ut stevning mot Sunnmørsposten og journalisten. Vi kommer til å forlange en erstatning, oppad begrenset til 250 000 kroner. Musikerne her er fullstendig opprørte. De er interesserte i å få politiet til å foreta en undersøkelse av deres bagasje og eiendeler for å se om den skjuler narkotika (Aftenposten 31.07.65).

Devold siteres også indirekte: ”Det er bruken av narkotika han vil til livs, ikke jazzfestivalen i Molde” (Aftenposten 02.08.65).

Petter Pettersson, en sentral person i Molde-festivalens ledelse fra første stund, betegner i 1975 hendelsene som ”[...] den første alvorlige krise for Molde-festivalen” (Pettersson 1975: 151). Fem år senere beskriver Mosnes saken som det dystreste kapittelet i det vanligvis så gode, nære og vennskapelige forholdet mellom festival og presse (Mosnes 1980: 51). Og i et intervju fra 1990, svarer Pettersson følgende på spørsmålet om arrangementet noen gang har vært truet:

⁷⁰ Alle understrekninger i følgende sitater er som sagt foretatt av meg for å framheve særlig viktige sider ved teksten.

⁷¹ Videre sier Petter Pettersson følgende i boken *Jazz i Norge* (1975): ”Dette [les: 1965] var også flere år før stoffmisbruk ble et problem blant de store ungdomsgrupper. Kritikken skjøt derfor langt over målet [...]” (Pettersson 1975: 151).

[...] det er klart at Flem Devold-saken i 1965, der festivalen i en avisartikkel ble hengt ut som åsted for narkotikaomsetning, og det enkelte steder ble framstilt som om vi nærmest var pushere, førte til at vi tenkte oss litt om. Vi vurderte om det var verdt å drive videre dersom vi uforskyldt skulle få så mye dritt slengt etter oss (sitert etter Mosnes 1991: 7).

At Devold senere beklaget den krasse formen innlegget hans hadde fått, og gikk tilbake på at politi og arrangører måtte ha kjent til stoffmisbruket, bidrog ikke i særlig grad til å renavaske jazzfestivalen⁷², skriver Mosnes (Sunnmørsposten 02.08.65, Mosnes 1980: 51). Forestillingen mange fikk av jazzfestivalen var allerede konstituert, blant annet som følge av måten Aftenposten *valgte* å representere den på. Den diskursive måten de lot jazz komme til uttrykk på.

Selv om narkotikaanklagene mot Moldejazz er noe som dekkes i både Aftenposten og Dagbladet, bør det påpekes at de to avisene representerer saken på ganske forskjellige måter. Som vi skal se foretrekker og velger de på ulikt vis noe framfor noe annet.

Nøytral, negativ narkotikadiskurs jamfør partisk, positiv jazzdiskurs

Som vi har vært inne på, vil avisenes foretrukne måter å omtale jazz på, diskurser som bestemmer hva som hører til, og hva som faller utenfor det man oppfatter som jazz, skape bestemte forestillinger om fenomenet. Selv om Aftenposten velger å rette et sterkt fokus mot den negative ”narkotikaskandalen”, bør det påpekes at avisens egen stemme inntar en ganske nøytral stilling i saken. Den kommer ikke med egne synspunkter, men siterer derimot både politi, festivalledelse, musikere og andre aviser som kommenterer det antatte narkotikamisbruket under jazzfestivalen.

Men selv om Aftenpostens egen stemme ikke tar direkte stilling i saken, må avisen likevel sies å ha bidratt til å skape mer negative forestillinger om jazz enn Dagbladet. Ved så godt som utelukkende å konsentrere seg om ”narkotikaskandalen” ved Moldejazz, og dermed også utelate alt det andre og positive som kunne vært sagt om arrangementet, knytter avisen, i større grad enn Dagbladet, jazz til datidens relativt nye og skremmende samfunnsproblem, narkotika. Aftenpostens foretrukne måter å omtale festivalen på var slik sett trolig også med på å skape forestillinger om jazz som noe skremmende og uønsket. Diskursivt bidrog trolig ”tanta i Akersgata” til å skape en tro på jazz som noe illegitimt.

Mens Aftenposten i 1965 bidrar til å konstituere negative jazzforestillinger, tar derimot Dagbladet jassen under sine beskyttende vinger. Selv om også sistnevnte avis tar for seg påstandene om narkotikamisbruk, framheves likevel i mye større grad de mer positive sidene

⁷² Rettssaken som i ettertid oppstod mellom festivalledelsen/ *Storyville Jazz Club* og *Sunnmørsposten*/ Helge Flem Devold, endte tilslutt med forlik. *Sunnmørsposten* dekket *Storyville Jazz Clubs* utgifter i anledning saken, og Devold gikk ut offentlig og beklaget at han ”[...] hadde brukt storlegga (sic.) istedenfor florett [...]” (*Sunnmørsposten* 02.08.65).

ved arrangementet, selve jazzmusikken. Dagbladet er med på å tone ned de alvorlige og negative anklagene som rettes mot jazzfestivalen i Molde. Overskrifter som ”Brann i Rosenes By: Jazz av beste merke framført på Molde-festivalen. Konsertene stor suksess for arrangørene” og ”Politiets jazz-interesse demper ikke spillegleden i Molde” er gode eksempler på dette (Dagbladet 31.07.65 og 02.08.65).

Dagbladets egen stemme inntar, i likhet med Aftenpostens, en relativt nøytral stilling til selve narkotikaanklagene, men mens narkotikasaken får nær sagt all oppmerksomhet i Aftenposten, velger altså Dagbladet i mye større grad å konsentrere seg om andre, mer positive sider ved arrangementet. I sistnevnte avis framheves den ”fremragende”, ”frydefulle”, ”friske”, ”fine”, ”varme”, ”vakre”, ”vidunderlige”, ”koselige”, ”delikate”, ”elegante”, ”herlige”, ”lovende”, ”behagelig overraskende”, ”imponerende”, ”nydelige”, ”lyriske”, ”glimrende” og ”suverene” jazzen, ”av høy musikalsk kvalitet”, framført med ”humør og spilleglede”. Dagbladet er med andre ord på jazzens parti. Avisen taler jazzmusikkens sak og står på de mistenkeliggjorte festivaldeltagernes side. Til tross for de alvorlige anklagene som rettes mot festivalen, fastslår Dagbladet at arrangementet i 1965 ikke har vært noen skandale, men derimot ”[...] en vellykket festival” (Dagbladet 02.08.65). Diskursivt skaper og former altså de to avisene ulike forestillinger om Moldejazz. Mens Dagbladets diskurs fortrinnsvis knytter jazzarrangementet til det legitime, positive og ønskede, knytter i større grad Aftenpostens diskurs festivalen til det mer negative, uønskede og truende.

For å kunne sammenligne hvordan Aftenposten og Dagbladet dekker selve musikken som framføres under Moldejazz på midten av 1960-tallet, skal vi som sagt inkludere de to avisenes festivaldekning fra 1966. Dette året velger også Aftenposten, i likhet med Dagbladet, å vie mye oppmerksomhet til de musikalske framførelsene under arrangementet.

Fra galt til legalt, fra kjent til anerkjent

Aftenpostens dekning fra jazzfestivalen i 1966 preges ikke av de samme truende og mørke ”stoffskyer” som får avisens oppmerksomhet i 1965. ”[...] selv været viser seg fra sin beste side” (Aftenposten 05.08.66). ”Strålende sol med høysommertemperatur skaper ekstra festivitets [...]” dette året, da ”[...] røken så vidt vites bare kom fra respektable nikotinsigaretter” (Aftenposten 05.08.66 og 08.08.66).

Terje Mosnes titulere festivalen i 1966 som ”Anerkjennelsen” i boken *Jazz i Molde* (1980). Han mener året alltid vil stå som et landemerke i rekken av Molde-festivaler, ikke minst takket være det offentlige tilskuddet arrangementet får utdelt fra *Norsk kulturfond*

(Mosnes 1980: 20, 76). ”Viktig var den anerkjennelsen bevilgningen innebar, av festivalen som arrangement og jazz som kunstnerisk uttrykksform”, skriver Mosnes, men legger imidlertid til at kulturkronene falt enkelte tungt for brystet⁷³ (ibid.: 76). Jazzfestivalens PR sjef dette året, Petter Pettersson, siteres i Dagbladet (06.08.66):

Vi er svært glade for den støtten Kulturfondet har gitt oss i år, den viser at myndighetene tar jazzfestivalen seriøst [...] Han håper at årets arrangement som er det kvalitetsmessig beste hittil, skal kunne overbevise alle tvilere om at Moldefestivalen er av stor betydning for distriktet og landet (Dagbladet 06.08.66).

Selv om Pettersson slår fast at jazzfestivalen er noe seriøst, av stor betydning og av bedre kvalitet enn noen gang tidligere, viser sitatet likevel at det også finnes ”tvilere”. Det finnes med andre ord personer som ikke gir festivalen den samme betydning, den samme anerkjennelse, som festivalens egen PR-sjef, Peter Pettersson, gjør.

Selv om Aftenposten er svært opptatt av et påstått illegitimt jazzmiljø på midten av 1960-tallet, blir likevel de fleste musikalske prestasjoner ved jazzfestivalen anerkjent i avisen. I 1966 betegnes jazzmusikk blant annet som ”briljant”, ”humørfyllt”, ”kraftig”, ”behersket”, ”melodiøs”, ”oppfinnsom”, ”flytende uanstrengt”, ”dynamisk”, ”virtuos”, med ”karakter” og ”glød”. Videre kommer avisen med følgende kommentar til festivalens to åpningskonserter:

Kvalitetsmessig lå begge konsertene så høgt som det er forunt en nordmann å høre i Norge, og de musikalske prestasjonene ble stadig gjenstand for stormende applaus fra det usedvanlig lydhøre publikum (Aftenposten 05.08.66).

I Aftenpostens etterfølgende artikkel om festivalen følges den positive omtalen opp. Det stilles ikke spørsmål ved om jazz er kunst eller ikke, ”[...] konsertene låg på et høgt kunstnerisk nivå [...]”, og jazzfeltets egne stemmer, ”jazzkjennere” og ”eksperter”, får komme til uttrykk med beskrivelser som: ”[...] en musikalsk opplevelse som aldri tidligere er hørt på våre breddegrader”, ”[...] årets festival blir bedre både kvalitetsmessig og teknisk enn noen av de fem tidligere arrangementer [...]” (Aftenposten 06.08.66). Det konkluderes: ”Jazzfestivalen i Molde er slutt, og må betegnes som meget vellykket [...] festivalen ble ypperlig avviklet” (Aftenposten 08.08.66).

I Dagbladets dekning fra 1966 kan man lese at ”Det er et gigantisk program vi har i vente”, der flere ”store musikere” vil gjeste byen (Dagbladet 04.08.66). Avisen følger opp den

⁷³ Jazzen ble for første gang offentlig anerkjent da *Norsk kulturfond* ga festivalen økonomisk støtte, hevder Pettersson (1975: 152). Men han skriver videre: ”Dette vakte stor oppsikt og medførte sjokkerende avisartikler som tok sterk avstand fra at det ble benyttet offentlige midler til spredning av ’hedensk musikk fra Afrika’, som det het et sted. *Norges Handels- og Sjøfartstidende* skrev redaksjonelt at pengene heller burde tilfalle et ungdomskor i Oslo” (ibid.). Dette er som vi skal se et ganske annet syn på jazz enn det vi til samme tid ser i både Aftenposten og Dagbladet. Pettersson skriver da også: ”Heldigvis var det en rekke aviser som støttet bevilgninger til jazzfestivalen” (ibid.). Dagbladet og Aftenposten var etter alt å dømme to av disse avisene.

positive dekningen fra 1965 ved å beskrive jazz som både ”delikat”, ”løfterikt”, ”fin”, ”følsom”, ”aldri kjedelig”, ”lyrisk”, ”harmonisk”, ”lekker”, ”elegant”, ”upåklagelig” og ”respektabel”. Videre viser Dagbladet liten forståelse for Moldes politimester, som på denne tiden bekymrer seg over ”festivalens bakside”. På grunn av ekstrakostnader og problemer med å holde ro og orden har politimesteren vurdert å forby framtidige jazzarrangementer i Molde. Dagbladet tar avstand fra denne tankegangen og skriver i en reportasje følgende:

Hva politimesteren ikke sier noe om er betydningen jazzmiljøet har for ungdommen i Molde, og den betydning festivalen har for å gjøre Norges navn kjent verden over. Kan han ikke klare å holde orden med sine styrker får han få hjelp fra andre, selv om det skulle koste staten noen flere kroner (Dagbladet 06.08.66).

Dagbladet velger med andre ord også i 1966 å beskytte og støtte opp om festivalen, vektlegge dens positive sider. ”Utvilsomt er det Moldefestivalen som er den viktigste årlige jazzbegivenhet i Norden”, slår avisen fast (ibid.).

Redegjørelsene over viser at både Dagbladet og Aftenposten velger å anerkjenne det meste av musikken ved festivalen på midten av 1960-tallet. Selv om jazzens økonomiske stilling og dens popularitet, særlig blant ungdom, synker dramatisk på denne tiden⁷⁴, er det mye som tyder på at jazzfeltets symbolske kapital derimot er i ferd med å øke. Den ”modne” og moderne jazzen forsøker å plassere seg på et høgere, kunstnerisk nivå i musikkfeltets hierarki, noe ikke minst Aftenpostens intervju med datidens unge, moderne jazzmusiker Niels-Henning Ørsted Pedersen er et godt eksempel på.

Mindre populær, men mer elitær

I Aftenpostens artikkel *Jazzen nu ikke bare musikk for ungdom. Utøvere tar også klassisk utdannelse* (Aftenposten 09.08.66) plasseres jazz sammen med den ”mer seriøse” klassiske musikken, og i tillegg hevdes det at ”[...] de seriøse [klassiske] musikere begynner å improvisere”⁷⁵ (ibid.).

Intervjuet inneholder flere uttalelser fra ”den fremragende danske bassisten Niels-Henning Ørsted Pedersen” som ”finner mange likhetspunkter mellom moderne seriøs musikk og jazz”. Ørsted Pedersen vet ikke helt forskjellen mellom ”seriøs musikk” og jazz, og vil ikke uten videre si at jazzen lenger er ungdommens musikk. Dette er en påstand som harmonerer dårlig med en av Aftenpostens reportasjer dagen før intervjuet med Ørsted-Pettersen. I reportasjen kan man lese følgende: ”Som ventet var publikum alt overveiende ungt, og tenåringene har vært et påtagelig innslag i Moldes bybilde den siste uken”

⁷⁴ Som nevnt blir året 1965 av enkelte karakterisert som ”krakket” i norsk jazzhistorie.

⁷⁵ Som sagt trekkes improvisasjon ofte fram som et av de viktigste kjennetegnene ved jazzmusikk, ikke minst i de moderne jazzuttrykk som har begynt å gjøre seg gjeldende i Norge på denne tiden.

(Aftenposten 08.08.66). Ørsted-Pedersen mener derimot jazzen har utviklet seg. Den er blitt vanskeligere og krever stadig større teoretiske kunnskaper av tilhørerne (ibid.). Han skiller den nye, moderne jazzen fra den ”lettere”, ”lavere”, ”pop-industrien”, der ”90 prosent av publikum er mellom 14 og 17 år, Beatles kommer, og så blir det 400 000 Beatles-kopier i et par år, inntil alt sammen er vekk igjen” (ibid.). ”Alle alvorlig arbeidende jazzmusikere” tar derimot undervisning i ”seriøs” klassisk musikk, ifølge Ørsted-Pedersen, som dessuten hevder ”momentet av lek er borte” (ibid.). I likhet med Ørsted-Pedersens, tyder det på at også Dagbladets egen stemme mener jazzen er hevet over den ”simplere” popmusikken: ”I jazzbyen Molde har The Beatles ingen sjanser [...] (Dagbladet 06.08.66).

At jazz etter manges mening bør betraktes som en ”mer seriøs” lyttemusikk, noe åpenbart ikke alle har forstått eller er enige i, vitner også følgende utsagn om:

[...] ganske irriterende var det at de mange tilhørerne var litt for merkbare. Selv kloss opp til podiet var det vanskelig å konsentrere seg om det fine som ble spilt da salen summet som den reneste sykklubb [...] Vi gleder oss til å høre ham på konserten i kveld uten høylytt preking fra salen (Dagbladet 04.08.65).

Selv om utsagnene over vitner om at jazzen av flere oppfattes som ”mer seriøs”, ”krevende” lyttemusikk for et ”mer modent” og ”kunnskapsrikt” publikum, bør det påpekes at det fremdeles dances til musikkformen. Dette vitner blant annet en av Dagbladets reportasjer om:

[...] noen sitter henført og lytter til musikken, andre har funnet veien til dansegulvet og trækker rundt til jazztakter. Stemningen skifter, tausheten blir påtakelig når en av de store inntar podiet og slynger sine toner mot tilhørerne, flaskene står urørt, sigarettene blir hengene utent i munnviken, nå er det bare musikken som betyr noe (Dagbladet 06.08.66).

Til forskjell fra de moderne jazzmusikere, omtales artister som fremdeles spiller tradisjonell ”[...] stivbeint dansejazz [...]” mindre positivt i avisene på denne tiden (Dagbladet 05.08.66). Aftenposten mener teknikken til jazzfiolinisten Stuff Smith, ”[...] en representant for swingepoken [...] efter dagens målestokk [er] temmelig begrenset” (Aftenposten 08.08.66). Det er derimot den moderne jazzen som anerkjennes, også i Dagbladet: ”Ved å bevege seg utenfor den tradisjonelle jazzens normale ramme har orkesteret, i motsetning til de fleste andre, klart å være kunstnerisk skapende” (Dagbladet 27.07.65). Videre hevdes det at et av orkestrene som framfører mer tradisjonell jazz, består av ”håpløst tunge rytmegrupper”, ”blåsere som spiller snilt og arrangementmessig føyelig” der ”trompeteren er det eneste lyspunkt”, da han ”kan bli bra med mer inspirerende omgivelser” (ibid.). Men at jazzen fremdeles er i en overgangsperiode, en tid der den nye, ”seriøse”, ”modne” og moderne jazzen ikke har skikkelig fotfeste, i alle fall ikke hos de bredere lag, vitner følgende utsagn fra en av Aftenpostens reportasjer om:

George Russel er en nyskaper innen jazzmusikken med ganske spesielle musikkteorier, og for publikum var det en nokså ny og vel også nokså vanskelig musikalsk kost som ble servert. På mange måter kan Russells toner minne om den atonale musikk, og ligger på alle måter langt fra mer ortodoks jazz som det danske Theis/ Nyaards jazzband spilte på den andre konsert i kveld (Aftenposten 30.07.65).

Ikke bare utøverne innen mer tradisjonelle, dansbare jazzuttrykk, men også norsk jazz har på denne tiden mindre status enn den moderne jazzens ”internasjonale stjerner”. De ”jazzstørrelsene” som både i Aftenposten og Dagbladet framheves for å ha ”internasjonal kvalitet”, er aldri norske, men derimot ofte amerikanske. Riktignok uttales det at den 18 år gamle ”lovede musikeren” Jan Garbarek ”[...] snart [er] av internasjonal klasse. Hans tenorspill kan presenteres hvor som helst” (Dagbladet 05.08.66). Men selv om Garbarek på denne tiden framheves for å holde ”fine” og ”imponerende” konsertavdelinger, gjøre seg ”fordelaktig bemerket”, fremmes verken han eller andre norske jazzmusikere av samme generasjon slik en rekke av de utenlandske jazzmusikerne gjør. ”Hadde vi farget han [les: Jan Garbarek] svart, hadde han muligens slått ut Wayne Shorter”, skriver Dagbladet (02.08.66). En av Aftenpostens reportasjer følger opp: ”Unektelig var det morsomt å sammenligne norske musikere så direkte med noen av verdens elite (Aftenposten 08.08.66). Videre mener samme avis at Jan Garbarek, i dag ansett og anerkjent som en av verdens fremste jazzmusikere⁷⁶, ”[...] hevdet seg fint”, men påpeker samtidig at ”[...] man hadde imidlertid ønsket seg et sterkere norsk innslag ved festivalen” (Aftenposten 08.08.66). Heller ingen andre norske jazzutøvere anerkjennes på denne tiden slik utenlandske, og da særlig amerikanske, jazzmusikere gjør. De regnes ikke som en del av ”verdens elite”, ”toppene”, ”de som spiller jazz av internasjonal kvalitet”. I Dagbladets reportasje *Jazz av beste merke fremført på Molde-festivalen* omtales de utenlandske jazzmusikerne slik (Dagbladet 31.07.65):

Konserten i Molde torsdag bød på så mye bra at det er vanskelig å vite hva en skal nevne først [...] pianisten Kenny Drew, bassisten Niels Henning Ørsted Pedersen og trommeslageren Alex Riel – en fremdragende rytmegruppe hvor hver især er solist i toppklasse. Trygt kan en si at de var fullt på høyde med den første solisten de skulle akkompagnere, amerikaneren Jimmy Cleveland – for anledningen hentet helt fra Amerika [...] Pianisten, komponisten og arrangøren George Russell vakte stor oppmerksomhet med sin amerikanske sekstett [...] Besetningen han [les: George Russell] har nå, er absolutt en forandring til det bedre. To nye amerikanere – den 19-årige bassisten Can Brown og trombonisten Brian Trentham, begge med hår à là Beatles, men det viste seg fort at man ikke skal skue hunden på hårene. Særlig bassisten var en herlig opplevelse på scenen, han stortrivdes, det gjenspeilte seg i hans skiftende ansiktsuttrykk og alltid oppmerksomme bass-spill. Meget lovende bassist (ibid.).

Videre skriver Aftenposten i artikkelen *Årets jazzfestival i Molde den beste hittil* (Aftenposten 06.08.66):

⁷⁶ I skrivende stund er Jan Garbarek, som eneste jazzmusiker, en av kandidatene i en nasjonal kåring av ”århundrets nordmann”.

Et foreløpig høydepunkt var torsdagens jam session på Alexandra hvor alle toppene, Wayne Shorter, Don Byas, Kai Winding og Kenny Drew trio samtidig inntok både scenen og publikum med en jam som jazzkjennere beskrev som en musikalsk opplevelse som aldri tidligere er hørt på våre breddegrader (ibid).

Senere konstaterer samme avis at amerikanske Art Farmer, Wayne Shorter og Kenny Drew var blant høydepunktene under Moldejazz i 1966 (Aftenposten 08.08.66).

Tabloide og ikke-tabloid tendenser

Formuleringer av typen ”Brann i Rosenes by”, og ”[...] påstander om at det foregår utstrakt narkotikamisbruk har slått ned som en bombe i Rosenes by”, er eksempler på at både Aftenpostens og Dagbladets festivaldekning inneholder noen mediavridde, oppmerksomhetsfangende og intensiverte ”skandaleoppslag” på midten av 1960-tallet (Dagbladet 31.07.65 og Aftenposten 31.07.65). Men dette betyr på ingen måte at det meste av avisstoffet fra tiden kan stemples tabloidisert. Det tabloide kommer derimot klart til syne i enkelte deler av avisstoffet, mens det er mer fraværende i andre deler.

Ser vi først på Aftenpostens avisomtaler fra 1965, er dekningen dette året i minimal grad preget av såkalt tabloidestetikk. Layouten på avisoverskriftene er ikke særlig prangende, heller nøytral, og artiklene inkluderer ikke et eneste bilde. Det er derimot mye mengdetekst som først og fremst preger festivaldekningen. Unntaket er i beste fall litt større og fetere overskrifter i de artiklene som har fått plass på avisenes framsider. I dekningen av Moldefestivalen i 1966 finnes noen få bilder, og avisoverskriftene er litt større, men også dette året har mengdetekst en mer framtrædende rolle⁷⁷, sammenlignet med avismaterialet fra 1985 og 2005⁷⁸.

I Dagbladets omtaler av narkotikasaken finner man noe mer fokus rettet mot det visuelle, mer presist litt større og fetere avisoverskrifter, særlig på framsidene, men heller ikke her benyttes det bilder. I denne sammenheng bør det dessuten opplyses om at framsidene på midten av 1960-tallet er svært forskjellige fra de vi kjenner i vår tids Dagbladet. De domineres ikke som i dag av ett hovedoppslag, med en overskrift og et bilde som blåses kraftig opp over store deler av siden. Derimot består de av en rekke saker, gjerne opp mot 20 forskjellige, flere mindre overskrifter og bilder, og i tillegg noe mengdetekst til nær sagt hver enkelt sak. Sammenlignet med vår tids utstrakte bruk av iøynefallende ”skrikende krigstyper” i Dagbladet, er avisoverskriftene små og nøytrale i 1965 og 1966. Og selv om Dagbladet altså kan sies å ha en noe mer framtrædende tabloidestetikk enn Aftenposten på denne tiden⁷⁹, må

⁷⁷ Se for øvrig kapittel 5.1.

⁷⁸ Vi kommer tilbake til omtaler av tabloidestetikken i avismaterialet fra 1985 og 2005.

⁷⁹ Se for øvrig kvantitative data i kapittel 5.1.

bruken av tabloidestetikk likevel sies å være beskjedne i begge aviser, til fordel for mer ren mengdetekst.

Med fokus mot musikken

Med unntak av noe avisstoff omhandlende narkotikaanklagene i 1965, handler altså Dagbladets festivalomtaler fra midten av 1960-tallet først og fremst om musikalske kvaliteter og prestasjoner. I tillegg vies noe plass til bemerkninger om været, stemningsrapporter fra festivalmiljøet, hva slags mat og drikke som serveres, og hvordan de ”store jazzmusikerne” ankommer jazzbyen⁸⁰. I kun ett enkelt tilfelle kommenteres en av jazzmusikerens antrekk. Det er med andre ord minimal grad av personfokusering mot utøvernes ikke-musikalske, private sider. Selv om avisen først og fremst anerkjenner ”internasjonale stjerner”, blir likevel flere mindre kjente artister og grupper omtalt og avbildet i avisene. I 1966 ligger også Aftenpostens fokus i dominerende grad på utøvernes musikalske kvaliteter og prestasjoner, selv om også ”det strålende været”, ”heilnorsk mat”, og publikums antrekk og hårfrisyrer er noe som nevnes. I likhet med Dagbladet, dekker også Aftenposten de musikalske prestasjonene til både internasjonale kjente og mer ukjente orkester og artister.

På bakgrunn av dette mener jeg både Aftenpostens og Dagbladets journalistikk fra 1965 og 1966 harmonerer best med Colin Sparks omtalte avistype *The Semiserious Press*⁸¹. Avisdekningen har i høg grad et innhold karakteristisk for den ”seriøse pressen”, selv om det forekommer enkelte tilfeller av ”bløte nyheter” og et viss fokus mot visuelle elementer. Dagbladet har som vi har sett, en noe større prosentandel bilder enn Aftenposten i 1965 og 1966, men likevel ser man ikke de helt klare forskjeller mellom de to avisenes layout på denne siden. Med unntak fra en helsides reportasje i Dagbladet, bestående av hele seks bilder, fokuserer ikke avisen særlig mye mer enn Aftenposten på det visuelle. Artikkelen består heller av mye sammenklemt mengdetekst, er ofte delt opp over flere sider, og kan dessuten være flettet inn i andre artikler på avissidene. Som vi straks skal se, er dette en ganske annen layout enn den vi finner i dekningen av Moldejazz 1985.

5.3 1985: Den legitime jazzjournalistiske diskurs

Avisdekningen fra Molde Internasjonale Jazzfestival i 1985 vitner om at måter å oppfatte og omtale jazzen på har endret seg betydelig siden midten av 1960-tallet. I løpet av om lag 20 år

⁸⁰ De mest kjente, utenlandske jazzmusikerne ankommer gjerne med luftputebåt eller sjøfly på midten av 1960-tallet. Dette er på denne tiden relativt nye kommunikasjonsmidler som både Dagbladet og Aftenposten finner det interessant å kommentere.

⁸¹ En ytterligere begrunnelse og kommentar til klassifiseringen av Aftenpostens og Dagbladets journalistikk fra midten av 1960-tallet følger senere i oppgaven.

har både Aftenposten og Dagbladet utviklet en markert annen avislayout, begge aviser taler et ganske annet visuellverbalt språk, og i tillegg vitner avisinnholdet om at jazzen har fått en mye høyere status enn den hadde på 1960-tallet. I 1985 forbindes ikke Molde-festivalen lenger med noe illegitimt, negativt, skremmende eller uønsket, slik den til dels ble på 1960-tallet. Den framstilles derimot som et ønsket arrangement. Moldejazz omtales som en viktig, verdifull kulturbegivenhet som alle de inkluderte stemmer i både Aftenposten og Dagbladet samstemt anerkjenner. Videre er det ikke, som i 1965 og 1966, nær sagt bare moderne jazz som omtales positivt, men også mer tradisjonelle jazzuttrykk. Alt i alt framstår verken jazzarrangementet eller ulike former for jazzmusikk på noen slags måte truende eller negativt, men derimot som fullstendig legitimt. Jeg vil derfor betegne hele det visuellverbale språket, den overordnede diskursen, som gjør seg gjeldende i Aftenpostens og Dagbladets dekning av Molde-festivalen anno 1985, som *en legitim jazzjournalistisk diskurs*.

Innen denne diskursen vil jazzfestivalen selvfølgelig dekkes mer eller mindre forskjellig i de to avisene. Selv om begge aviser omtaler jazzarrangementet i Molde som noe fullstendig legitimt, og forskjellige former for jazzmusikk som noe svært positivt, er likevel deres visuellverbale uttrykksmåte på flere måter ulik. Vi begynner med å ta for oss layout i de to avisene.

Mer moderne framstillingsformer

I 1985 har Dagbladet i om lag to år blitt utgitt i det tabloide halvformat. Også layouten i avisen bærer preg av tabloidisering på denne tiden. Sammenlignet med Dagbladets artikler på 1960-tallet, er layouten i 1985 preget av flere og større bilder, større, mer iøynefallende overskrifter, og mer luft omkring bilder og titler. Det fokuseres med andre ord mer på visuelle uttrykksmåter⁸². Artikkene preges av en sterkere tabloidestetikk der et bærende bilde og gjerne flere tilleggsbilder, sammen med store overskrifter og ingresser, danner sentrale budskap. Men, til tross for det økte fokuset mot visuelle virkemidler, må det påpekes at avisens artikler fremdeles består av mye mengdetekst.

Også Aftenpostens artikler fra 1985 er sterkere preget av visuelle virkemidler. Flere av artiklene inneholder bilder, og titlene er som oftest større enn de var i både Aftenposten og Dagbladet på midten av 1960-tallet. Likevel framtrer ikke tabloidestetikken like tydelig i Aftenposten som i Dagbladet på midten av 1980-tallet⁸³.

⁸² Se for øvrig kapittel 5.1.

⁸³ Se for øvrig kvantitative data i kapittel 5.1.

Selv om begge avisenes presentasjonsmåte har endret seg betydelig siden midten av 1960-tallet, skiller layouten i de to avisene seg mer fra hverandre i 1985 enn den gjorde i 1965 og 1966. I tillegg kan det også legges til at særlig Dagbladet, men også Aftenposten, har fått en klarere prioritering av ett hovedoppslag på avissidene i 1985, sammenlignet med på midten av 1960-tallet.

Schizofrenisk stoff – smal og bred jazzjournalistisk diskurs

Selv om en avis gis ut i tabloid format, og mange av dens artikler er preget av en tabloid estetikk, behøver som kjent ikke det bety at det verbalspråklige innholdet er spesielt tabloidisert. I Dagbladets festivaldekning fra 1985 kommer et tabloid verbalspråk klart til syne i noen artikler, mens det er mer fraværende i andre. Avisens festivaldekning preges med andre ord av en ”schizofrenisk” pendling mellom det mer og det mindre tabloide. En ”herlig blanding av skit og kanel”, av det ”spekulativt sensasjonelle og det saklig informerende”, for å bruke Martin Eides ord (Eide 1995: 43). Mens noen artikler skildrer jazzfestivalens musikalske kvaliteter og prestasjoner på saklige og informative måter, preges andre artikler, ikke minst avisstoff omhandlende festivalbesøket til kronprinsesse Sonja og ”superstjernen” Miles Davis, av et tabloid innhold.

I reportasjen *Under Miles' isblikk – Sting utnytter svarte musikere* vier Dagbladet en hel side til å dekke den populære musikeren Miles Davis' ”oppsiktsvekkende” opptreden under en pressekonferanse i Molde (Dagbladet 24.07.85). Reportasjen preges for det første av tabloidestetikk, da over halve siden består av titler og to store bilder av Davis. For det andre må også innholdet i mengdeteksten sies å være betydelig tabloidisert. Etter ingress informerer artikkelen om følgende: ”Miles tok imot stående ved vinduet med en Farris i hånda. Et hjertelig rap og et 'sorry' var velkomsten til skrivende og fotograferende inntrengere” (Dagbladet 24.07.85). Deretter fokuseres det utelukkende på Davis' ”oppsiktsvekkende”, arge og arrogante, opptreden under pressekonferansen. Ingen plass vies de hyggelige, mindre ”oppsiktvekkende”, svarene som ifølge Dagbladets egen journalist også ble gitt:

Jeg var nysgjerrig på hvorfor Miles Davis hadde invitert Sting, Police-vokalisten som har flere svarte toppmusikere i sitt band, til en liten talerolle på sitt nye 'You're under arrest'-album. Kanskje ordla jeg meg klønete, iallfall kom det en tone inn i Miles' inntil da elskverdige svar (Dagbladet 24.07.85).

Mens reportasjen utelater alle Davis' ”elskverdige svar”, inkluderer den altså en rekke heftige, oppsiktsvekkende utbrudd:

Still ikke et sånt spørsmål igjen. Du fornærmer min intelligens ved å sitte der med båndopptakeren og spørre meg om Sting. Du gjør meg forbanna. Jeg kjenner temperaturen stige [...] Jeg kan også spille

med Frank Sinatra. Det er ingen musikalske framskritt i det [...] Det er ingenting der, i den hvite popmusikkens verden. Snakk ikke om dette! Nevn det aldri igjen! (Dagbladet 24.07.85).

Miles Davis er ikke den eneste celebritet som får mye oppmerksomhet i Dagbladets festivaldekning fra 1985. Også kronprinsesse Sonjas tilstedeværelse er tydelig interessant stoff for avisen. Dagbladets dekning av jazzfestivalens to første dager er sterkt preget av det kongelige besøket. Den inkluderer flere bilder av kronprinsessen, store overskrifter som ”Sonjazz dag i Molde” og ”Sonja swingte”, og en mengdetekst som tar for seg kronprinsessen på konsertbesøk, hvor hun spiste middag, hvor hun bodde under oppholdet, hvilke humør hun tilsynelatende var i, og hvilken musikk hun syntes å glede seg over: ”[...] Kronprinsesse Sonja lot til å stortrives på jazzklubb i selskap med *Newport Festival All Stars* og deres glade swingjazz” (Dagbladet 24.07.85). Og videre:

Kronprinsessen overvar også åpningshøytideligheten på ”Naustet Vårt” sammen med et par hundre andre. Hun gledet seg tilsynelatende over visegruppa Kap Klara og konferansier/poet Karl Torbjørn-Klevelands sjarmerende løsslupne opptreden sammen med jazztrioen Romdals Horn. Seinere på dagen ga Molde kommune middag for sin kongelige gjest på Vardestua. Det offisielle programmet inkluderte også kronprinsessens nærvær ved Vienna Art Orchestras konsert og seinere klubbopptredenen til Newport Festival All Stars i Kjelleren på Hotell Alexandra, der kronprinsessen bodde under oppholdet (Dagbladet 23.07.85).

Dagbladets dekning av jazzfestivalen i 1985 har altså mye fokus rettet mot celebre personer. Det presenteres et underholdende stoff som utvilsomt er tilsiktet et bredere lag av befolkningen enn nisjen av avislesende jazzentusiaster. Jazzinteresserte som ønsker å orientere seg om festivalens musikalske kvaliteter og hendelser, vil nok betrakte opplysninger om leskedrikken til Miles Davis, eller hvor kronprinsessen sov og spiste, som banale.

Men avisstoffet i Dagbladet inkluderer også stoff som vil være spesielt interessant for de jazzinteresserte. Selv om folkelige og underholdende reportasjer for det bredere lag av befolkningen vies mye plass i Dagbladets festivaldekning, inneholder avisen også artikler som informerer inngående om selve musikken og artisters musikalske prestasjoner under jazzfestivalen. En konsertomtale av musikkensemblet *Vienna Art Orchestra* er et godt eksempel på dette:

[...] den tilnærmet tradisjonelle storbandbesetningen [søker] å forene elementer fra europeisk kunstmusikktradisjon med jazzens dynamiske frodighet i klanger, tempi og rytmer [...] Først og fremst er det voldsom omgang med arrangementene av så vel Bartok og Stravinskis som Thelonius Monks musikk. Dernest strømmer musikken i stadig overraskende kombinasjoner; som vokalstemme og tuba i duett, eller mer tradisjonelt som Herbert Joos vakre, ladede flygelhorn-soli, i aggressive ”stratotrompet”-kaskader eller kompleks, presist ensemblespill (Dagbladet 23.07.85).

Denne til dels vanskelige teksten er trolig av liten interesse, om ikke uforståelig, for store deler av Dagbladets avislesere. Derimot vil anmeldelsen appellere spesielt til en nisje av jazzentusiaster med gode musikkteoretiske og musikkhistoriske kunnskaper. Artikkelen, som

kun består av en mindre tittel og deretter ren mengdetekst, er et godt eksempel på at Dagbladet på denne tiden også dyrker et avisinnhold som utelukkende omhandler jazzfestivalens rent musikalske side, et avisstoff der det tabloide i minimal grad gjør seg gjeldende, verken visuelt eller verbalt.

En lignende ”schizofrenisk” pendling mellom avisstoff tilsiktet både bredere og smalere lag av befolkningen viser seg også i Aftenposten, men denne avisen må likevel sies å tale et noe mer ”seriøst”, mindre trivielt og ”sensasjonelt”, språk enn Dagbladet. Med andre ord svinger ikke Aftenpostens pendel mellom det mer og det mindre tabloide like kraftig som Dagbladets, men peker i større grad i retning jazzfestivalens rent musikalske sider. Likevel dyrker også Aftenposten til tider et underholdende avisstoff tilsiktet et bredere lag av befolkningen. Dette er en reportasje fra Miles Davis’ pressekonferanse under Moldejazz et godt eksempel på:

På en meget plutselig improvisert pressekonferanse like etter ankomsten igår ettermiddag, ble det klart at han [les: Miles Davis] er den samme arrogante superstjernen. Med en Farris-flaske i hånden og bena slengt ut over sofaen, iført sorte solbriller og sort skinnjakke, får han et helt presseoppbud til omtrent å forstumme. Men fotografene poserer han villig for. Han plukker frem en elegant rød trompet som står til resten av det hypergjennomtenkte antrekket [...] Han er så hes at stemmen knapt høres, dessuten tygger han tyggegummi så ordene blir enda mindre hørbare (Aftenposten 24.07.85).

Selv om Aftenposten, som Dagbladet, omtaler Davis’ arrogante oppførsel og ”kule” utseende under pressekonferansen, er måtene artisten presenteres på i de to avisene, fremdeles på mange måter forskjellig. Fra en helside i Dagbladet, bestående av store bilder og de spissformulerte, heftige titlene ”Under Miles’ isblikk – Sting utnytter svarte musikere” og ”Live Aid ville ikke ha meg”, til en mindre, bildeløs artikkel i Aftenposten, med en mer nøytral overskrift som ganske enkelt forteller at ”Miles Davis kom til Molde”. Videre velger Aftenposten å referere Davis’ sterke meninger om Sting og hvite musikere på en kortere, mer nedtonet, mindre heftig og spissformulert, måte enn Dagbladet:

Jeg vil ikke spille sammen med sangere, aller minst hvite, og aldri med Sting igjen. Jeg blir irritert over hvordan den hvite verden undertrykker den sorte. Forresten trenger ikke gode musikere sangere (Aftenposten 24.07.85).

Personifisering og kjendiseri, kjente og ukjente jazzartister

Dagbladets omtale av leskedrikken til Miles Davis, og Aftenpostens beskrivelse av hans ”hypergjennomtenkte” antrekk, er eksempler på at avisene i større grad velger å omtale artisters ikke-musikalske sider i 1985 enn på 1960-tallet. Et annet godt eksempel er Dagbladets artikkel om den tidligere omtalte norske saksofonisten Jan Garbarek. Garbarek, som i 1985 har en ganske annen status enn han hadde på midten av 1960-tallet, ble under

Moldejazz førstnevnte år tildelt Kulturdepartementets jubileumspris for å ha "[...] gjort mye for norsk jazz og for å gjøre norsk jazz internasjonalt kjent" (Aftenposten 26.07.85). I tillegg holdt han to konserter under festivalen dette året. I denne sammenheng velger Dagbladet å opplyse om følgende:

Garbarek er ikke-røyker og avholdsmann. Kilder som står ham nær forteller at han er glad i god mat – og sjokolade. Ikke nedlegger han beundrerinner heller. Hans første plate het "Til Vigdis" og kom i 1967. Vigdis bor han sammen med ennå, datteren Anja er allerede blitt 14 år. For ikke lenge siden flyttet familien Garbarek inn i en stor leilighet i Oslo 2 [...] (Dagbladet 26.07.85).

Selv om både Aftenposten og Dagbladet i 1985 omtaler enkelte personers ikke-musikalske, mer private sider, må det understrekes at personifiseringen primært gjør seg gjeldende i artikler som tar for seg festivalens mest kjente "stjerner". Betydelige deler av mengdeteksten i begge de to avisene fokuserer derimot på utøvernes musikalske kvaliteter og prestasjoner. Likevel kan dyrkingen av kjendisieriet, en journalistikk konsentrert rundt de mest populære musikere og celebriteter, fremdeles sies å være framtrædende. Dette fordi kjendisene vies svært mye oppmerksomhet visuelt. Det er primært festivalens mest populære personer som avbildes og omhandles i de største avisoverskrifter, med andre ord får de mest iøynefallende oppslag i avisene.

Avismaterialet fra Aftenposten inkluderer to fotografier av kronprinsesse Sonja, to av "The king of the blues", B. B. King, tre av "superstjernen" Miles Davis, ett av Norges verdenskjente jazzmusiker, Jan Garbarek, ett av "den legendariske gruppa" *Modern Jazz Quartet*, og ett av "publikumsfavorittene" i gruppa *E'Olen Reunion*. Blant Dagbladets 25 fotografier fra festivalen er kun ett bilde viet to relativt ukjente musikere fra *Røsnes Jazzband*. Dette er et mindre fotografi, uten bildetekst, som til dels er felt inn i et større bilde av kronprinsesse Sonja. I bildeteksten under det store bildet av kronprinsessen kan man lese følgende: "Under spaserturen i Molde tok Kronprinsesse Sonja seg god tid til å lytte til *Røsnes Jazzband* som spilte i hovedgaten" (Dagbladet 23.07.85). Bildet av musikerne fra *Røsnes Jazzband* er med andre ord del av en større reportasje om kronprinsessens tilstedeværelse under Moldejazz. Når det gjelder de andre fotografiene i Dagbladet, er disse utelukkende viet festivalens mer kjente celebriteter og artister. Kronprinsesse Sonja kan betraktes på to større bilder, det samme kan "blueskongen" B. B. King, mens Miles Davis er avbildet hele fire ganger. I tillegg presenteres blant annet fotografi av "jazzstørrelser" som "Festivalenes far", den verdenskjente pianisten George Wein, "publikumsfavorittene" i *E'Olen Reunion*, "den hippeste og raskeste av alle hippe og raske svarte el-bassister [...]"

Natur-bassisten Tacuma”, og to bilder av den ”kolossalt respekterte” og internasjonalt kjente Jan Garbarek.

Nesten uten unntak er det altså de mest kjente artister og celebriteter som avbildes både i Aftenposten og Dagbladet i 1985. I denne sammenheng bør det også legges til at Dagbladet opererer med flere ekstra store bilder, som gjerne dekker opp mot en halv avisside, og i tillegg større og fetere avisoverskrifter enn Aftenposten.

Men det må også påpekes at begge de to avisene dekker en rekke av de mindre kjente jazzmusikerne som opptrer under festivalen, men da *kun* verbalspråklig. I en reportasje fra Aftenposten kan man for eksempel lese følgende:

En som gjorde seg bemerket første dagen var 19-20 år gamle Ole Mathisen fra Sandefjord. En tenorist vi skal merke oss [...] En stor overraskelse ble den nye Hannes Kottek med sin trompetsolo. Mye fint hørte vi fra pianisten Uli Scherer og fra Woody og Scharbata på vibrafon og marimba [...] Markert seg sterkt internasjonalt har også tenoristen Scott Hamilton, men det var vel egentlig like mye fint å høre fra Totto Berg på Lucullus, sammen med Laila Dalseth og toppmusikere som Terje Venaas, Ole Jacob Hansen og Per Husby (Aftenposten 23.07.85).

Også Dagbladet gir flere av de mindre kjente festivalartistene positiv omtale:

[...] musikalsk har denne uka sprenget forventningene. Thorgeir Stubø Quintet og Per Jørgensens Artist Dicedid fulgte opp med prima klubbjobber i midt-uka, og danske Pierre Dørges New Jungle Orchestra holder temperaturen på kokepunktet i Alexandrakjelleren, og i etasjen over høstet The Widespread Jazz Orchestra stående applaus på sin åpningskveld. Det er i det hele tatt en festival som gjør det godt å vite at det er under ett år igjen til den neste (Dagbladet 27.07.85).

Til forskjell fra artiklene som tar for seg mer kjente artister og celebriteter, preges altså både Aftenpostens og Dagbladets dekning av mindre kjente musikere som oftest av verbaltekst, små overskrifter, og ingen bilder.

På bakgrunn av redegjørelser i foregående kapitler mener jeg Aftenpostens avismateriale fra 1985 harmonerer best med Sparks omtalte avistype *The Serious-Popular Press*. Selv om avisen fokuserer en del på visuell design og inneholder en betydelig mengde ”skandale-” og underholdningsjournalistikk, har den på den annen side fremdeles betydelige mengder ”seriøst” stoff. Med sterkere vekt på ”skandaler”, underholdning, større bilder og store, dramatiske overskrifter, beveger Dagbladets festivaldekning fra 1985 seg mer i retning avistypen *The Newsstand Tabloid Press*. Men siden den samtidig inneholder mye stoff som bygger på nyhetsverdiene til Sparks’ mer seriøse avistyper, kan den slik sett også sies å peke mot avistypen *The Serious-Popular Press*.

Stigende sosial status – Den velansette jazzdiskurs

Som sagt karakteriserer både Aftenposten og Dagbladet jazz og jazzfestivalen som noe på alle måter legitimt og positivt i 1985. Dette året er festivalen utvilsomt en mye mer respektert,

anerkjent og folkekjær begivenhet enn den var på midten av 1960-tallet. ”Festivalen har vokst seg større og blitt stadig mer velansett”, skriver Aftenposten (25.07.85). Og at det er lang fra bare de spesielt jazzinteresserte som tar del i og anerkjenner arrangementet dette året, vitner følgende sitater om:

Den amerikanske ambassade er på plass med gratisvisninger av jazzfilmer; Cyndee Peters og SKRUK gir kirkekonsert; det blir jazzmesse i Molde Domkirke; Ny Musikk Ensemble uroppfører ”Overture til en roman” – musikk av Bjørn Kruse, tekst av Ole Paus – og spiller dessuten Antonio Bibalos ”The Savage”, og det blir jazzdans for de danseglade (Aftenposten 22.07.85).

Jazzfestivalen i Molde er 25 år. –En begivenhet som også skal markeres utenfor podiene. Molde Kunstforening bidrar til jubileet med en utstilling i Hotell Alexandria. Kunstneren Arvid Pettersen stiller ut malerier, mens Morten Børresen bidrar med installasjoner og video (Aftenposten 22.07.85).

[...] radioens P1 sender i kveld utdrag fra åpningskonserten [...] Moldefestivalen har økt kraftig i omfang siden den spede begynnelse i 1960 (sic.) da den varte en kort helg, til årets ukelange jubileum med i alt 75 ulike arrangementer (Aftenposten 23.07.85)

Spesielt gjorde hilsenen og gaven fra det lokale Handicap-laget inntrykk, en takk for at festivalen gjennom mange år har lagt forholdene til rette for at også handikappede kan få ta del i musikkopplevelsene (Dagbladet 24.07.85).

Gratulasjonene og gavene til bursdagsbarnet er mange. Og rost blir dem som roses bør for at barnet ble født og fremdeles lever i aller beste velgående. Kommunen kom med sjekk på 10 000 kroner til et nytt instrument, og kulturministerens personlige sekretær, Gunnar Magnus, overrakte ledelsen en departemental sjekk på 20 000 kroner til stipendier for jazzmusikere. Festivalen er etterhvert blitt viden anerkjent [...] 17 000 billetter er solgt til konsertene som holdes rundt omkring i byen. Stemningen ligger varm og åpen i de mennesketette lokalene (Aftenposten 25.07.85).

Selv om også mye ved Molde-festivalen i 1965 og 1966, ikke minst datidens nye og moderne jazzmusikk, ble positiv dekket av avisene Aftenposten og Dagbladet, er det like fullt liten tvil om at arrangementet var noe omdiskutert, til dels fryktet og uønsket, på denne tiden. I 1985 framstår ikke lenger den samme festivalen som truende, men derimot som et ønsket og godt likt arrangement, ikke minst takket være Dagbladets og Aftenpostens egne stemmer. ”Høgdepunktene har vært mange”, erklærer Aftenposten (29.07.85), mens Dagbladet mener det ”[...] i det hele tatt [er] en festival som gjør det godt å vite at det nå er under ett år igjen til den neste” (Dagbladet 26.07.85). Festivalen blir blant annet framstilt som ”Den store jazzfesten”, en ”begivenhet”, ”institusjon”, ”festuke”, ”publikumssuksess uten like”, ”døgngang happening” og ”kjempesuksess”. Ifølge Dagbladet er det en ”eventyrlig jazzfestival”, en ”[...] feiring ikke bare av musikken, men også av den positive energien store musikkopplevelser frigjør i oss, og som gjør seg utslag i en atmosfære av glede, vennlighet og fellesskap” (ibid.). Selv om Aftenpostens egen stemme er noe mer tilbaketrukket enn den jazzjubilende stemmen til Dagbladet, vinkler også førstnevnte avis sine artikler svært positivt. Flere ”fornemme” personer som ytrer seg positivt om jazzfeltet og jazzfestivalen blir sitert i avisen. Man kan blant annet lese følgende:

Musikk er en verdi i seg selv, men den kan og bør være noe mer, til berikelse for menneskene [...] Jazzen har også tjent en god sak, den oppstod blant de amerikanske negere – under deres arbeide og religiøse utfoldelse. Deres røtter har tråder til Vest-Afrika, Sydstatene og europeiske salmer, og på forunderlig vis har jazzen slått frodig fast rot her blant Romsdalens hvite snetopper, sa statsråden og moldenseren [Kjell Magne] Bondevik som roste festivalen og lovet den en fast og etterhvert større plass på statsbudsjettet (Aftenposten 23.07.85).

Videre siteres kronprinsesse Sonja i en reportasje fra samme avis:

Jeg skulle gjerne vært hele uken på jazzfestivalen. Det er akkurat så fin stemning som jeg har fått inntrykk av når jeg har lest festivalreportasjer [...] det er noe helt annet å være på festival enn å sitte i Konserthuset [...] Jeg skulle gjerne høre jazz oftere (Aftenposten 23.07.85).

I reportasjen *Livlige døgn på Molde-festivalen* (Aftenposten 25.07.85) uttrykker i tillegg Aftenpostens egen stemme seg positivt om de ”deilige dager” det er under festivalperioden (Aftenposten 25.07.85). Avisen fastslår at den ”viden anerkjente” Molde-festivalen ”lever i aller beste velgående” og ”er i god og velopplagt form” (Aftenposten 25.07.85). I likhet med dette konkluderer Dagbladet at både dagene og nettene var lange og gode så lenge musikken hersket i Molde (Dagbladet 29.07.85).

Innen den legitime jazzjournalistiske diskurs konstitueres altså et svært positivt bilde av jazzen og jazzfestivalen. Til forskjell fra på midten av 1960-tallet er kritikk mot jazzmiljøet og jazzfestivalen ganske enkelt fraværende. Aftenposten siterer Petter Pettersson fra festivalledelsen:

De første årene ble vanskelig musikk ikke alltid like godt mottatt som den lettere. Det blir den i dag. Og vi vil arbeide for at den frieste musikkform som finnes – jazzen – skal bli stadig mer tilgjengelig for et bredere publikum (Aftenposten 25.07.85).

Som vi har sett, var både Dagbladet og Aftenposten to av avisene som tok godt imot den ”vanskelige”, moderne jazzen på midten av 1960-tallet, mens norske jazzmusikere og mer tradisjonelle, dansbare jazzuttrykk ikke fikk den samme positive mottagelsen i avisene. I 1985 er diskursen derimot en annen. Alle former for jazz, både norsk og internasjonal, blir omtalt på positive måter i avisene:

Samtlige klubber og konserter er fullpakkede. Musikerne har kvittert med toppprestasjoner. Laila Dalseth Kvintett, Terje Rypdal Trio og Newport Festival All Stars på klubbene, Fred Åkerstrøm og Christiania Jazzband på ”Naustet”, og de konserterende Vienna Art Orchestra og B. B. King Blues Band. I alle lokalene har stemning og værelsestemperatur jaget hverandre til værs utover nettene, mens dagens gateliv naturlig nok er noe mer behersket” (Dagbladet 24.07.85).

For mange ble de to klubbkveldene med Jan Garbarek, Shankar, Trilok Gurtu og Nana Vasconcelos et fantastisk møte med ny musikk [...] For denne skildrer blir Shankar/ Garbarek, Artist Decided, Terje Rypdal Trio og E’Olen de store minnene fra Moldes 25. festival. Fordi disse fire ulike konsertene også var de som sterkest kombinerte musikerhåndverk med en direktekommunikasjon til det noen kaller ”hjertet”, andre ”sjelen”. Andre fikk kanskje samme opplevelsen gjennom andre konserter og klubber, som Thorgeir Stubø/Berndt Rosengrens frodige bop-jazz, B.B. Kings ditto blues, New Jungle Orchestras eruptive frijazz, First House’s intense modernisme eller The Modern Jazz Quartets stolte

ivaretaging av sin egen kammertradisjon, av ”Naustet”s kvelder eller andre gaver fra årets overflødigthorn i Molde. Det er i så fall flott, ”mangfold” og ”kultur” er to begrep som i sannhet fikk mening i de lange, gode dagene og nettene musikken hersket i Molde (Dagbladet 29.07.85).

Også Aftenposten omtaler norske musikere positivt:

Det er umulig å rekke alt, selv når man som oss hører jazz mer enn tolv timer i døgnet. Enten det har vært på Naustet Vårt med Christiania Jazzband eller på ekstra kro med Hot Club de Norvège, har det vært stappfullt og god stemning [...] Høgdepunktene har vært mange, men det spørs om ikke Jan Garbareks indisk/ brasilianske omgivelser i gruppen Shankar ble noe av det mest fascinerende [...] (Aftenposten 29.07.85).

Videre får tradisjonell og dansbar jazzmusikk følgende positive omtale i samme avis:

Gjenhøret med Modern Jazz Quartet ble en utsøkt fornøyelse. Det er mer enn ti år siden vi sist hørte dem i Oslo, og den gangen tok vi dem for gitt. Det var kammerjazz som for flere bleknet ved siden av Mingus og andre akustiske grupper som kunne fortone seg mer spennende. I dag ser vi annerledes på det. Denne stillferdige perle av en kvartett så breddfull av musikalske finesser ble plutselig en ny og fornem opplevelse. Timeless Jazzquartet kunne de kalle sitt lille ensemble [...] det kan jo ikke skade byens danselystne befolkning at det svinger litt godt og gammeldags som det i sannhet gjorde, av de svært rutinerne musikere og den farvede sangerinnen Ronni Wells, som synger bedre enn de mest kjente i hjemlandet USA (Aftenposten 27.07.85).

Også Dagbladet inkluderer positive omtaler av den tradisjonelle, dansbare jazzen. Avisen vier nesten en hel side til ”Festivalenes far”, den ”respekterte” jazzpianisten George Wein, som er bekymret for at tradisjonell, ”glad” og ”fantastisk” swingjazz skal dø ut (Dagbladet 26.07.85).

Sammenlignet med avisdekningen på midten av 1960-tallet er det altså liten tvil om at langt flere former for jazz anerkjennes i 1985. Alle inkluderte stemmer, både i Aftenposten og Dagbladet, uttrykker seg positivt om både den tradisjonelle, nyere, norske og internasjonale jazzmusikken. Videre er det heller ingen tvil om at jazzens sosiale status har steget betydelig siden midten av 1960-tallet. Jazzfeltet har i 1985 blitt et så akseptert og anerkjent, ”rent” og ”høgverdig”, delfelt av musikkfeltet at ”Hennes Kongelige Høyhet Kronprinsesse Sonja” som kjent gjester jazzfestivalen og blant annet overværer festivalens ”åpningshøytidelighet”, der prest og daværende statsråd Kjell Magne Bondevik taler. Hun gjester også åpningskonserten med *Vienna Art Orchestra*, feiringen av 25-årsjubileet ute i Moldes gater og klubbkonsert med *Newport Festival All Stars* ”glade swingjazz” (Dagbladet 22.07.85, 23.07.85 og 24.07.85):

Kronprinsesse Sonja lot til å stortrives på jazzklubb [...] Jeg var blant dem som sto i kø for å få billett til Louis Armstrongs konsert i Colosseum⁸⁴. Å høre ham, og seinere Ella Fitzgerald var strålende. Vi var veldig opptatt av jazz, som jo var tidens musikk på femtitallet, kommenterte Kronprinsessen (Dagbladet 24.07.85).

⁸⁴ Kronprinsesse Sonja omtaler her en konsert jazzmusikeren Louis Armstrong holdt i Oslo i 1952.

Blått blod i byen

Som tidligere nevnt velger både Aftenposten og Dagbladet å fokusere vel så mye på kronprinsesse Sonjas tilstedeværelse som på musikken som framføres under den 25. Molde-festivalens første dag. ”Åpningsdagen i går var uten tvil preget av at kronprinsesse Sonja var tilstede”, skriver Aftenposten (23.07.85), og skal man dømme ut fra både bilder, overskrifter og mengdetekst i de to avisene, var det, for å bruke Dagbladets egne ord, ”Sonjazz dag i Molde” (Dagbladet 23.07.85). I jubileumsboken *Jazz i Molde II* skriver da også Mosnes: ”[...] i ettertid [hersker det] ingen uenighet om at kronprinsesse Sonja virkelig tok festivalen med storm [...]” (Mosnes 1991: 36). At notabiliteter likevel ikke er hverdagskost i jazzfeltet på midten av 1980-tallet vitner følgende utsagn om:

Uvant var det også for festivalpublikum med kongelig etikette. Vi fikk beskjed om når vi skulle reise oss og når vi skulle gå, men ikke hva vi skulle gjøre i pausen (Aftenposten 23.07.85).

Videre uttaler jazzpianisten George Wein, som ifølge Dagbladet var svært betatt av kronprinsesse Sonja, følgende (Dagbladet 26.07.85):

Hun [les: kronprinsesse Sonja] hørte på oss en hel kveld. I pausen kom hun ut til oss på kjøkkenet og var meget vennlig mot meg og musikerne mine. Hvilken sjarmerende, reflektert og ”gracious lady” hun var. Å spille for henne var en stor ære (ibid.).

At kronprinsesse Sonjas tilstedeværelse er med på å gjøre Molde-festivalens 25-årsjubileum til en ”stor kulturbegivenhet”, ”en folkefest”, ikke bare for de spesielt jazzinteresserte, er følgende sitater gode eksempler på:

Selvsagt ble dagen i høg grad Kronprinsesse Sonjas. Tvers gjennom byen spaserte hun og hennes følge, en begivenhet moldenserne satte mannsterk pris på (Dagbladet 23.07.85).

Norske flagg, muntre melodier og mange, mange moldensere hilste Kronprinsessen, da hun spaserte fra den offisielle åpning i Molde kino til en noe mindre høytidelig åpning i visesenteret ”Naustet vårt” (Aftenposten 23.07.85).

Det ”fine selskapet” fra ”Hennes Kongelige Høyhet” er ifølge Aftenposten med på å kaste glans over jazzfeltet og jazzfestivalen i Molde: ”Kronprinsesse Sonja setter farve på årets jazzfest. Byens berømte roser bøyer sine røde hoder i ærbødighet for æresgjesten og hennes enda rødere hatt” (Aftenposten 23.07.85).

Kronprinsessen er prikken over i-en i Aftenpostens og Dagbladets svært positive dekning fra Molde Internasjonale Jazzfestival i 1985. Mens avisene til dels framstilte festivalen som et samfunnsproblem i 1965 og 1966, konstitueres et helt uproblematisk, positivt bilde av arrangementet i 1985. Til Dagbladet svarer jazzpianisten George Wein følgende på spørsmålet om hvilke tanker han har om Molde-festivalen anno 1985: ”Jeg kan i

hvert fall ikke gi ett eneste råd om forandring. Alt ser bra ut [...]” (Dagbladet 26.07.85). Slik framstiller også avisene festivalen dette året. Diskursivt dannes bildet av en legitim festival som på alle måter ”er som det skal være”.

Før oppgaven går inn på redegjørelser av avismaterialet fra Molde Internasjonale Jazzfestival i 2005, kan det være interessant å inkludere et sitat fra Petter Pettersson, som i forbindelse med jazzfestivalens 30-årsjubileum ble intervjuet av Terje Mosnes⁸⁵. Pettersson peker på noen av de samme endringer som også denne oppgaven har tatt for seg, og som vi i kapittel seks vil drøfte ytterligere. Han svarer følgende på spørsmålet om hvordan festivalens posisjon blant moldensere flest har endret seg fra 1961 til 1990:

Som natt og dag. Den utviklingen har vært enorm. 1961 var jazz generelt ikke særlig vel ansett, og jazzklubben og festivalen var vel å betrakte omtrent som Blitz i dag [...] Det hele ble vel betraktet som ungdommelig dårskap. Blant mannen i gata har nok holdningen endret seg mye. Flere og flere har nok oppdaget at i alle fall noe av musikken også er noe for dem, publikum har oppført seg pent og man har etter hvert skjönt hvilken PR-verdi og økonomisk verdi festivalen har for Molde (Mosnes 1991: 11).

5.4 2005: Den joviale jazzjournalistiske diskurs

Som i 1985, blir også Molde-festivalen i 2005 betraktet som et fullstendig legitimt arrangement. Kritikkk mot, eller negative omtaler av selve arrangementet finnes ikke i studiens utvalgte avismateriale. Festivalen framstår derimot som en folkefest hvor en rekke former for jazz, og dessuten også flere andre musikkformer, feires bredt. Blant de som slutter seg til, anerkjenner og støtter opp om arrangementet, finner vi blant annet både Aftenpostens og Dagbladets egne stemmer, regjeringsministere, stortingsrepresentanter, lederen av *Norsk kulturråd*, politiet, både mer og mindre kjente norske og utenlandske jazzutøvere, dj’er, artister innen rock, pop, soul, r&b, elektronika, dub og reggea, og ikke minst et stort antall publikummere⁸⁶.

Mens Molde-festivalen anno 1965 ble omtalt som noe til dels illegitimt og truende, er situasjonen en ganske annen i 2005. Moldejazz er et arrangement som selv beskyttes mot utenforliggende trusler. Det regnes som et potensielt terrormål, og i den sammenheng uttaler festivalsjef Jan Ole Otnæs følgende:

[Det har] vært viktig for oss å etablere et sikkerhets- og beredskapsapparat som ikke er synlig. Vi vil at Moldejazz fortsatt skal framstå som en vennlig festival som ikke er preget av profesjonelle vakter [...] vi har hatt et nært samarbeid med politiet og har gjennomgått et eventuelt trusselbilde [...] Politiet vil ikke være mer synlig enn vanlig på Moldejazz, men de har sin beredskap [...] (Dagbladet 18.07.05).

⁸⁵ Intervjuet står nedskrevet i jubileumsboken *Jazz i Molde II* (Mosnes 1991: 6ff).

⁸⁶ ”3000 solgte billetter ut over de budsjetterte 22 000 og overskudd på 700 000 kroner gir for første gang på mange år Moldejazz penger på bok [...]”, står å lese i Dagbladet (24.07.05).

Videre skriver Dagbladets egne stemme: ”Framtidige festivaler vil møte krav om sikkerhet for musikerne og publikum som kommer til å kreve stadig økende ressurser” (Dagbladet 24.07.05). Festivalen blir ikke lenger ansett som truende, men heller som noe truet. Moldejazz framstår som et arrangement man ikke bør passe seg for, men som bør passes på.

Videre omtales ikke Moldejazz bare som en ”vennlig festival” som krever ”sikkerhet for musikerne og publikum”, men også som et forbilledlig arrangement. Leder for *Norsk kulturråd*, Vigdis Moe Skarstein, betegner i 2005 Molde-festivalen som ”[...] lokomotivet for hele den norske festivalbølgen [...] et forbilde for andre norske festivaler”, mens Norges daværende kulturminister tar det for gitt at hun bare kan ”[...] gå omkring og nyte” jazzarrangementet dette året (Aftenposten 19.07.05, Dagbladet 19.07.05).

Alt i alt preges alle stemmer som uttaler seg i Aftenposten og Dagbladet, av et mer eller mindre stilltiende samtykke om at jazzfestivalen i Molde anno 2005 er et svært positivt og ønsket arrangement. En berikende fest til glede for det bredere lag av befolkningen, eller, for å bruke avisenes egne ord: Et ”lysbetont” arrangement med ”bred appell”, hvor ”gleden lever” (Aftenposten 19.07.05 og 22.07.05, Dagbladet 24.07.05). På bakgrunn av dette vil jeg karakterisere måten Aftenposten og Dagbladet dekker jazzfestivalen i Molde anno 2005, deres visuellverbale språk, som *en jovial jazzjournalistisk diskurs*.

Men selv om begge aviser velger å representere Moldejazz som et jovialt arrangement, er selvfølgelig deres visuellverbale språk på flere måter forskjellig. Vi begynner med å se nærmere på hvordan layout figurerer i de to avisene.

Tydeligere tabloidestetikk

Som vi tidligere har vært inne på, er avismaterialet fra Dagbladet preget av en sterkere tabloidestetikk i 1985 enn på midten av 1960-tallet. Layouten består av flere og større bilder, større, mer iøynefallende overskrifter, og mer luft omkring bilder, titler og mengdetekst. Selv om en endring mot mer tabloid estetikk ikke er like tydelig i Aftenposten som i Dagbladet, har også førstnevnte avis flere og større bilder, og større titler i 1985 enn på midten av 1960-tallet.

Om avisstoffet fra 1985 sammenlignes med avismaterialet fra 2005, ser vi at Aftenposten vier enda mer plass til flere og større bilder, og store, iøynefallende overskrifter, sistnevnte år. I tillegg har avisen også mer luft omkring bilder, titler og mengdetekst i 2005 enn den hadde i 1985. En lignende utvikling ser vi også i Dagbladet. Bildene er i 2005 flere og ikke minst større enn de var i 1985. I tillegg er det noe mer luft omkring bilder, titler og mengdetekst, og bokstavtypene i avisoverskriftene er som regel både fetere og større enn de

var på midten av 1980-tallet. Med andre ord har utviklingen mot en mer tydelig tabloidestetikk holdt fram i begge de to avisene fra 1985 til 2005⁸⁷.

Vi kan også merke oss at Aftenposten har en klarere prioritering av hovedoppslag på sidene i 2005 enn i 1985, og flere av avisens artikler dekker opp mot en hel avisside. Selv om Dagbladet også i 1985 hadde en ganske klar prioritering av hovedoppslag, får som oftest hovedoppslaget enda mer plass på avissiden i 2005. Noen av artiklene kan faktisk dekke opp mot to helsider i avisen.

I denne sammenheng bør det også legges til at artiklene virker enda mer strukturerte, ordnede, i avismaterialet fra 2005 enn i 1985. Sistnevnte år har artiklene i både Aftenposten og Dagbladet som regel like spaltebredder og spaltelengder, samt mer luft omkring bilder, titler og mengdetekst. De har med andre ord fått en mer ”ryddig” layout som etter min mening er med på å lette tilegnelsen av stoffet⁸⁸.

Den forbilledlige festivaldiskursen

At vår tids jazzfestival i Molde har et svært godt renommé, finner vi en rekke gode eksempler på i studiens avismateriale. I reportasjen *Et forbilde for andre festivaler* (19.07.05) framhever Moe Skarstein, som er tidligere kulturdirektør og NTNU-direktør i Trondheim, og nå nasjonalbibliotekar og leder for *Norsk kulturråd*, arrangementet på følgende måte:

Moldejazz er et forbilde for andre norske festivaler fordi arrangørene klarer å skape en begivenhet som både har bred appell og som dessuten har plass til fornyelse og eksperimentering (Aftenposten 19.07.05).

Selv om Moe Skarstein i 2005 omtaler Moldejazz som et svært positivt arrangement, vitner ikke minst tidligere redegjørelser i denne oppgaven om at arrangementet ikke alltid har blitt oppfattet like positivt. Dette er en kjensgjerning som også Moe Skarstein tar opp i sin tale under festivalåpningen 2005. Hun siteres indirekte i en av Aftenpostens reportasjer:

Moe Skarstein fortalte også at Molde-jazzen har irritert mange. Hun har vært i Nasjonalbibliotekets arkiver og funnet avisartikler fra 60-tallet som fordømte festivalens moralske forfall. Da Norsk Kulturråd tidlig på 60-tallet fungerte som fødselshjelper for festivalen og bevilget penger, ble også det fordømt. En avis mente det var feil å gi offentlige midler til en festival som spredte ”hedensk musikk fra Afrika” (Aftenposten 19.07.05).

I 2005 beskriver avisa Aftenposten afrikansk musikk på følgende måte:

Under festivalåpningen var det nettopp afrikansk musikk som begeistret mest. Ebou Secka og hans ensemble med trommeslagere og dansere fra Gambia skal senere spille med Ola Kvernberg Trio. Under åpningen laget de en rytmefest som ble satt pris på (ibid.).

⁸⁷ Se for øvrig kapittel 5.1.

⁸⁸ En ytterligere redegjørelse for endringer i avisenes layout følger i kapittel 6.

Heller ikke offentlig tilskudd til jazz, deriblant jazzfestivalen i Molde, virker å være problematisk i 2005, snarere tvert imot. Da Dagbladet dette året konfronterer Svarstad Haugland med at ”jazz-Norge” har fått økt tilskuddet så kraftig under hennes periode som kulturminister at hun ”[...] risikerer å bli stående som tidenes jazzminister”, uttaler hun (Dagbladet 19.07.05):

I så fall er det veldig hyggelig. Det har vært en bevisst prioritering fra min side. Moldejazz sto lenge i køen for å få en økning, og har nå fått knutepunktstatus. At vi omsider får på plass Nasjonal jazzscene i Oslo, er jeg også veldig glad for (ibid.).

Det nærmeste man kommer en kritikk av den, på papiret, ”fullkomne festivalen” er ”radiokjendisen med et langt og inderlig forhold til Moldejazz”, Knut Borge, som heller harmløst uttaler: ”En kan naturligvis av og til tenke seg festivalen litt mindre” (Aftenposten 22.07.05). Men Borge avfeier raskt sin ”nostalgiske tanke” om en liten og intim festival, ”slik den var til å begynne med”: ”[...] det blir urealistisk. Forandringer må vi leve med, og det er som festivalsjef Jan Ole Otnæs sier det: En jazzfestival må være i kontinuerlig endringsprosess” (ibid.).

Med andre ord framstår ingenting kritikkverdig ved ”den joviale” Molde-festivalen i 2005. Under åpningen virker alt å være fryd og gammen, og det tas dessuten for gitt at festivalen forblir like ”forbilledlig”:

Erotisk dans og nakne bryster skapte heller ikke negative reaksjoner. Til og med Kristelig folkepartis toppledelse, Kjell Magne Bondevik, Valgerd Svarstad Haugland og Einar Steensnæs sto ved sidelinjen og smilte og trampet takten. Jan Ole Otnæs takket dessuten kulturministeren for at statens bevilgning til festivalen ble økt med en million kroner i fjor, og alt var bare idyll og hygge på Rådhusplassen. Mye idyll blir det også i dagene som kommer [...] (Aftenposten 19.07.05).

Mens politiet, på grunn av ”mye bråk i gatene”, vurderte å forby Moldejazz på midten av 1960-tallet, virker verken støynivå eller problemer med å holde ro og orden å være et problem i 2005. I denne sammenheng en Knut Borges uttalelse i Aftenposten interessant å sitere:

Det som skiller Moldejazz fra de andre [les: de rundt 25 store og små jazzfestivaler i Norge], er at den er bredere og at den i mye større grad enn alle de andre setter byen på hodet i en uke. – En stille og fredelig by som Molde er resten av året, eksploderer nærmest når jazzfestivalen starter, sier Borge (Aftenposten 22.07.05).

Selv om ”stille og fredelige” Molde ”settes på hodet” og ”nærmest eksploderer” når jazzfestivalen begynner, beskrives byen fremdeles som et ”idyllisk sted” der man under jazzfestivalen kan søke tilflukt fra hverdagen. Som nevnt skal kulturministeren ”bare gå omkring og nyte” festivalen i Molde, og videre oppsummerer Dagbladets egen stemme arrangementet på følgende måte:

Nå er det over for denne gang. Seks dager med musikk på liv og død, ja vel, men likevel lystbetont og positivt, og et pustehull i en hverdag der dødelig anslag mot store menneskemengder inntil videre er utenriks- og ikke innenriksnytt [...] gleden lever – også det er en erkjennelse etter den 45. vellykkede Moldejazz (Dagbladet 24.07.05).

Det er ikke bare landets kulturminister som gjester, og ser ut til å glede seg over den 45. ”vellykkede”, ”positive”, ”vennlige”, ”hyggelige”, ”lysbetonte”, ”gledelige”, ”idylliske”, ”strålende” og ”forbilledlige” begivenheten Moldejazz. Hun har som nevnt selskap fra to partikolleger, og i tillegg flere andre norske toppolitikere som viser seg fram i byen under festivaldagene.

Fokus mot festivalfeirende folkevalgte

Som vi nettopp var inne på, merker Aftenposten seg Kjell Magne Bondevik, Valgerd Svarstad Haugland og Einar Steensnæs som under ”den idylliske og hyggelige” åpningen av Molefestivalen 2005 ”sto ved sidelinjen og smilte og trampet takten” (Aftenposten 19.07.05). I tillegg nevnes festivalsjef Jan Ole Otnæs’ takk til kulturministeren for at statens bevilgning til festivalen ble økt med en million kroner året før (ibid.). Mer inkluderer ikke avisens utvalg om politikere på Moldejazz dette året. De folkevalgte skildres altså kun verbalspråklig, i knappe ordelag, og ikke via verken overskrifter, bilder eller andre visuelle virkemidler.

I to reportasjer fra Dagbladet står blant annet følgende å lese om politikeres tilstedeværelse under arrangementet:

Som alltid når det er festivalåpning i byen, lusket statsminister Bondevik omkring godt synlig både på Rådhusplassen og ved åpningskonserten i Bjørnsonsalen. Einar Steensnæs ble også observert, og selysagt jazzminister Valgerd (Dagbladet 19.07.05).

Etter sterk Kr.F-dominans på begynnelsen av Moldejazz, dukket Høyres moderniseringsminister Morten A. Meyer opp på saksofonisten Anthony Braxtons svært modernistiske og ekstremt lite markedsorienterte sekstettkonsert onsdag. Samme dag ankom den rød-grønnalternative Magnar L. Bergo (SV) byen, og i går sørget Trond Giske (A) for at opposisjonen/ Kulturloftet ble enda mer synlig i Molde (Dagbladet 22.07.05).

I tillegg til sitatene over, inneholder Dagbladets avismateriale et intervju med daværende kulturminister Valgerd Svarstad Haugland, som helt kort kommer inn på Molde-festivalen, og artikkelen *Gass, jazz & Jesus*, med stikkittelen⁸⁹ *Statsministerintervjuet: Kjell Magne Bondevik, Kristelig Folkeparti*, med en mengdetekst som knapt omhandler jazz og jazzfestivalen i Molde. Med andre ord dyrker Dagbladet, som Aftenposten, i liten grad verbalspråklige omtaler av toppolitikere på Moldejazz. Likevel er Dagbladets fokus mot de festivalgjestende folkevalgte utvilsomt større enn Aftenpostens, fordi førstnevnte avis gir

⁸⁹ ”Stikkittel”, eller overtittel, viser til en mindre tittel som er lagt til over artikkelens hovedtittel ”Gass, jazz & Jesus”.

politikerne mye mer oppmerksomhet visuelt, via store overskrifter og bilder som omhandler både jazz og Molde-festivalen.

Ikke minst gjelder dette det såkalte ”statsministerintervjuet”, hvor hovedoverskriften *Gass, jazz & Jesus* presenteres med store, oppmerksomhetsfangende bokstaver. Med henblikk på jazz nevner ikke mengdeteksten annet enn at statsministeren har tatt et par dagers avbrekk fra ferien for å gjennomføre offisielle ærend i Molde, deriblant åpningen av Moldejazz (Dagbladet 19.07.05). Men artikkelen inkluderer derimot også et stort bilde av den, ifølge Dagbladet, ”smaløyde” og ”smørblide” statsministeren i front, med de like blide partifeller Einar Steensnæs og kulturminister Valgerd Svarstad Haugland ved sin venstre side (ibid.). De tre toppolitikere befinner seg midt i et solskinnfylt folkehav av smilende, applauderende og lett sommerkledde barn og voksne. Fotografiet, som dekker om lag halvparten av den to helsiders store artikkelen, har følgende bildetekst:

JAZZGLAD: Den 45. jazzfestivalen i Molde ble sparket i gang i går, og statsminister Kjell Magne Bondevik var som vanlig til stede. Kulturminister Valgerd Svarstad Haugland og partifelle Einar Steensnæs var også med (Dagbladet 19.07.05).

Selv om mengdeteksten i minimal grad omtaler jazz eller jazzfestivalen, vil likevel de tre politikerne, takket være den store overskriften og det store bildet med tilhørende bildetekst, settes i sammenheng med både jazz og jazzfestivalen i Molde.

Sammenlignet med ”statsministerintervjuet”, har intervjuet med daværende kulturminister Valgerd Svarstad Haugland noe mer mengdetekst omhandlende jazz og Molde-festivalen. Artikkelens ingress lyder som følger: ”Valgerd Svarstad Haugland ble møtt med skepsis da hun tok over Kulturdepartementet for fire år siden. I går ble hun skamrost og takket da Moldejazz åpnet” (Dagbladet 19.07.05). Dagbladet informerer om at intervjuet finner sted under en frokost på ”festivalhotellet” Alexandra, før kulturministerens nevnte uttalelser om å ”nyte” Moldejazz, og om økt offentlig tilskudd til arrangementet, siteres. Det resterende intervjuet tar ikke primært for seg verken jazz eller Molde-festivalen, men derimot Svarstad Hauglands rolle som kulturminister gjennom nesten fire år. Det er likevel ikke urimelig å tro at artikkelen av mange vil settes i sammenheng med både jazz og jazzfestivalen i Molde. Både grunnet den omtalte ingressen og innledende mengdeteksten, men også på grunn av artikkelens store og fete overskrift: ”Jazzministeren vil mer” (ibid.).

Videre består om lag halve artikkelen av et stort bilde som viser en tenksom, smilende og sindig Svarstad Haugland som koser seg med noe varmt å drikke. Bildeteksten innledes på følgende måte: ”SAVNER RAUSHET: Valgerd Svarstad Haugland trives som kulturminister, men savner av og til raushet fra noen av de politiske motstanderne” (ibid.). På spørsmål om

kulturministeren har en utfordring til det rød-grønne kulturalternativet foran valget, svarer hun:

At Arbeiderpartiet, SV og Sp blir litt mer sannferdige i forhold til forskjellen på vår satsing og deres egen. Krone for krone er forskjellen svært liten, men i tillegg lover de veldig mye mer, og da må jeg spørre etter prioriteringene deres. Hva vil de? Hva er så forferdelig med kulturpolitikken som føres nå, og hva er det som skal bli så veldig mye bedre? Kom med en klar prioriteringsliste (ibid.).

Kulturministeren skjønner altså ikke hva ”som skal bli så veldig mye bedre” enn kulturpolitikken som føres nå. Prioriteringene er med andre ord gode, ifølge Svarstad Haugland. Dette er en kulturpolitikk hvor kulturministeren synes det er ”veldig hyggelig” om hun har vært ”raus nok” til å ”bli stående som tidenes jazzminister” etter ”bevisst” å prioritere en ”kraftig økning” til ”Jazz-Norge”, og deriblant ”knytepunktstatus”⁹⁰ til Moldejazz. Jazz og jazzfestivalen i Molde verdsettes utvilsomt høgt hos Norges kulturminister i 2005. Og, skal man dømme ut fra Dagbladets positivt vinklede artikkel omhandlende Svarstad Haugland, er hennes rause prioriteringer til jazz godt likt av avisen. Med andre ord støtter Dagbladet kulturministeren når kulturministeren støtter jassen.

Det er ikke bare Kristelig Folkepartis toppledelse som viser seg fram på Moldejazz dette året. Riktignok stiller Dagbladet seg undrende til at det rød-grønne alternativet ”gjorde lite ut av seg” under festivalåpningen, og spør seg om Arbeiderpartiets representant Trond Giske ”[...] helt har glemt virkeligheten?” (Dagbladet 19.07.05). Få dager etter rapporteres det derimot om at Giske, og i tillegg representanter fra partiene Sosialistisk Venstreparti og Høyre, er til stede på festivalen. I en kommentar lar Dagbladet spørsmålet ”Hvem sa at ikke jazz også er verdikamp?” stå ubesvart, mens bildeteksten under et lite portrettfoto av en strålende fornøyd Giske lyder: ”VERDIKAMP: Trond Giske sørger for politisk balanse på Moldejazz” (Dagbladet 22.07.05).

Dagbladets avismateriale vitner om at flere toppolitikere er langt fra tilbakeholdne med å ta del i, støtte opp om og feire Moldejazz i 2005, snarere tvert imot. I Dagbladet tas det mer eller mindre for gitt at flere toppolitikere ”selvfølgelig”, ”som vanlig”, ”som alltid”, er til stede under festivalen. Mer overraskende virker det derimot å være om en politiker ”helt glemmer virkeligheten” og ”gjør lite ut av seg” under arrangementet.

Men det er ikke bare norske toppolitikere som får positiv oppmerksomhet i avismaterialet fra Moldejazz 2005. Det rettes også fokus mot ”hotte” norske jazzmusikere, og da både i Aftenposten og Dagbladet.

⁹⁰ Det vil si fast plass på Statsbudsjettet.

Den norskhyllende jazzdiskursen

I avismaterialet fra 2005 blir norske jazzmusikere framstilt på en mye mer respektfull og anerkjennende måte enn det nasjonale musikere ble på midten av 1960-tallet. Sammenlignet med i avismaterialet fra de tre tidligere omtalte festivalårene, har både Aftenposten og Dagbladet et betydelig større fokus rettet mot jazzmusikere fra Norge i 2005.

I Aftenpostens avismateriale fra 2005 er utenlandske jazzartister kun avbildet på tre små bilder, mens norske musikere er å finne på fire mye større bilder. I Dagbladet er norske jazzmusikere avbildet alene, eller har den mest sentrale plassen på åtte av bildene, mens utenlandske jazzartister står i sentrum på kun tre mindre bilder.

Videre omtaler Aftenpostens konsertanmeldelse *Mildt og mektig* (19.07.05), fra åpningskonserten under Molde-festivalen 2005, norske ”fremragende jazzmusikere” på følgende måte:

[...] tonene fra sjefens [les: Arild Andersen] bass ble trinnvis både dypere og ivrigere. Etter hvert gjorde gitaren til Eivind Aarset og trompeten til Arve Henriksen seg stadig sterkere gjeldende, spesielt var det imponerende å registrere hvilke utrolige toner Henriksen klarte å trylle ut av hornet [...] Konsertens suverene høydepunkt fikk vi likevel når sjefen selv tryllet og fortrollet publikum med de vakreste, reneste bassklanger en fullsatt sal kunne ønske seg. Arild Andersen har utviklet bassen til å lyde som et orkester [...] (Aftenposten 19.07.05).

Sitatet over er et godt eksempel på at ”sjefen selv”, den norske jazzmusikeren Arild Andersen, anses som en viktig aktør på jazzfeltet i 2005. At Andersen anerkjennes, har høy status, og besitter en dominerende posisjon på feltet, bekreftes også gjennom hans tildelte rolle som såkalt ”Artist in Residence” under Moldejazz dette året. Tidligere har utenlandske, verdenskjente ”jazzstørrelser” som jazzpianisten Chick Corea og jazzgitaristen Pat Metheny fungert i samme rolle under festivalen. I 2005 er det derimot norske Andersen som får residere i Molde under hele arrangementsperioden. Han holder til sammen fire konserter i løpet av festivalen, og ut fra både Aftenpostens og Dagbladets dekning å dømme takler den norske jazzbassisten den prestisjetunge oppgaven svært godt. Alle Andersens konserter som tildeles terningkast, det vil si til sammen fire avisannonser, hvorav en befinner seg i Aftenposten og tre i Dagbladet, får fem av seks oppnåelige øyne, og verbalspråklig anerkjennes Andersens prestasjoner blant annet slik:

Helstøpt, variert, kontrastfylt, melodiøst og manende på en fortvilet, klagende og skjebnetung måte. Dåd, død og drama à la Andersen [...] det [var] et sterkt og imponerende stykke arbeid som ble overbevisende framført i går (Dagbladet 19.07.05).

Allerede før siste konsert er avholdt omtaler Dagbladet Arild Andersens residering som ”smilende” (Dagbladet 21.07.05). Videre erklærer Aftenposten, også dette før residensartistens siste konsert: ”Arild Andersen viste seg tilliten verdig som Artist in

Residence under den 45. Molde Internasjonale Jazz Festival [...] I kveld setter han punktum for fire hjertevarmende programposter” (Aftenposten 23.07.05). Og i likhet med dette igjen fastslår Dagbladet at Andersen ”[...] satte et verdig publikum (sic.) [les: punktum] for en flott ’Artist in residence’-uke” (Dagbladet 24.07.05).

Selv om den norske jazzbassisten Andersen vies spesielt mye positiv oppmerksomhet i avismaterialet fra 2005, får også en rekke andre norske jazzmusikere gode omtaler dette året. Aftenposten skriver:

Fremragende norske grupper som Dag Arnesen Trio, Hallgeir Pedersen Trio og kombinasjonen Jon Ebersson, Hilde Kjersem og Bjørn Kjellemyr har sørget for et jazzkalsk nivå også i de små timer (Aftenposten 21.07.05).

Dagbladet følger opp med å karakterisere den norske jazzsaksofonisten Petter Wettres solokonsert som ”saksoformidabel” (Dagbladet 23.07.05). Musikkuttrykket til Wettre, ”en av landets mest anerkjente tenorister”, omtales blant annet som ekspressivt, kontrollert og veloverveid. Ifølge Dagbladets konsertanmeldelse bruker han ”[...] sin enorme teknikk til løp, vendinger og intervallsprang i tempi som tidvis tar pusten fra en tilhører [...]”, og i tillegg har han en stor, varm, dynamisk og fleksibel tone som gjør konserten til en god lytteopplevelse (ibid.). Videre omtaler avisen et samarbeid mellom flere norske musikere på følgende måte:

Spennende norsk på Moldejazz’ internasjonale jazzkoldtbord i dag: Maria Kannegaards musikk anrettet av Eirik Hegdal og servert av Trondheim Jazzorkester og Maria Kannegaard Trio [...] prosjektensemblet Trondheim Jazzorkester er heit kandidat til å bli landets første offentlig finansierte store jazzensemble og er plukket ut som norsk deltaker på en stor, internasjonal jazzkonferanse i New York i januar. I går viste bandet seg fram på Moldejazz [...] konserten ble en overbevisende demonstrasjon av kvalitet i alle ledd [...] først og fremst viste konserten en spennende og original komponist [les: den norske komponisten Maria Kannegaard] som fikk så vel sine svale svev og abrupt kantete melodilinjer som bluesfunderte groovestrekk inspirert og vitalt ivaretatt av både arrangør og ensemble. Upåklagelige soli fikk vi også, på en konsert som fører seg vakkert inn i rekka av Trondheim Jazzorkestres Molde-meritter (Dagbladet 21.07.05).

Mens de fleste norske artister omtales svært positivt i begge aviser, blir flere utenlandske jazzmusikere derimot kritisert for sine, etter Aftenpostens og Dagbladets mening, mindre imponerende prestasjoner. Aftenpostens bildetekst tilhørende et lite fotografi som viser en anstrengt, saksofonblåsende artist med sammenknipne øyne, den verdenskjente amerikanske jazzmusikeren Anthony Braxton, lyder: ”Kommentatoren vil foretrekke en ukelang trekkspillfestival fylt med sultne klapperslanger fremfor å lide seg gjennom et nytt møte med Anthony Braxton” (Aftenposten 23.07.05). Videre står følgende å lese i den samme artikkelens mengdetekst: ”Hva trekkspill angår, fremstår heller ikke kombinasjonen av finske Kimmo Pohjonens Kluster og Kronos-kvartetten som minneverdig” (ibid.). Under det lille fotografiet av Braxton vises dessuten, i samme størrelsesformat, et bilde av bassisten Charlie

Haden som med senket blick gjemmer ansiktet i egne hender. Den tilhørende bildeteksten fastslår: ”Heller ikke den verdensberømte bassisten Charlie Haden maktet å imponere” (ibid.).

Bildetekstene til den samme artikkelens to mye større fotografier, ett av den omtalte bassisten Arild Andersen og ett av den norske vokalisten Kristin Asbjørnsen, er derimot mye mer positive. Under bildet av den kontrabasstrakterende, glisende, og, etter alt å dømme, strålende fornøyde Andersen, kan man lese: ”En av mine beste konserter. Jeg følte at det løsnet, inspirert av publikum var det ingen grenser for hva jeg kunne få ut av instrumentet, fastslo Arild Andersen etter sitt soloshow i Molde” (ibid.). Videre står følgende å lese under det nesten like store bildet av Asbjørnsen, som med hevet hode og følsomt blick trakterer sangmikrofonen: ”Skal man dømme etter publikums begeistring, bør Kristin Asbjørnsen og Nymark Collective stille i studio snarest” (ibid.). I mengetekstens omtale av ”den begeistrende” konserten til Asbjørnsen og den norske jazzgruppa *Nymark Collective* slår Aftenpostens kommentar fast: ”Publikums oppslutning bekreftet for øvrig hva vi har fremholdt i senere år – det er ikke nødvendigvis amerikanske toppmusikere som er hottest” (ibid.).

Dette er også inntrykket jeg sitter igjen med etter å ha studert Aftenpostens og Dagbladets dekning fra Molde-festivalen 2005. De to avisene omtaler ikke nødvendigvis amerikanske, men heller en rekke norske jazzmusikere som de ”hotteste”, dyktigste og mest interessante, på Moldejazz dette året. Mange av de utenlandske, og da ikke minst amerikanske, artistenes prestasjoner, framstilles derimot som mindre imponerende, om ikke skuffende.

Selv om både Aftenposten og Dagbladet framstiller norske jazzmusikere som ”hottere”, og gir dem mer oppmerksomhet enn de utenlandske jazzutøverne, er det derimot en verdenskjent pop- og soulartist, ”superstjernen” Lauryn Hill, som får desidert mest oppmerksomhet i Dagbladets dekning av Molde-festivalen 2005.

Tabloidisert personfokus på ”problematisk” popstjerne

I Aftenpostens artikkel *Variert, men variabelt* (23.07.05) forekommer følgende korte kommentar til Lauryn Hills konsert under Moldejazz 2005: ”I mer intime omgivelser ville vi også foretrukket å høre hippe, hip hop’ e Lauryn Hill, som samlet 8500 på Romsdalsmuséet” (Aftenposten 21.07.05). Mer inneholder ganske enkelt ikke Aftenpostens festivaldekning om denne artisten. Dagbladet har derimot mye fokus rettet mot Lauryn Hills Molde-visitt. Dagen før hun avvikler sin konsert ved Romsdalsmuséet i Molde, skriver avisens journalist, Terje Mosnes, i en humoristisk tone:

Skandaler? Ikke så langt, iallfall ikke som denne observatør har fått med seg. Vårt håp står nå til Lauryn Hill, som visstnok blir mer og mer presis på sine konserter, og i København var nede i skarve 45 minutters forsinkelse. Fortsetter hun på den måten blir det formiddagskonsert i Molde, men mer om det fredag når årets divabesøk er over. Inntil videre rår jazzen, og takk for det (Dagbladet 20.07.05).

I samme aviseksempelar har Dagbladet, over to helsider, en reportasje omhandlende den ”folkeskye” og ”mystiske” personen Lauryn Hill (20.07.05). Artikkelen preges ikke minst av den store overskriften ”Mysteriet Lauryn Hill”, og et godt over helsidestort nærbildet av Hills svetteglinsende ansikt idet hun, med lukkede øyne, virker å være dypt inne i egen sang. Videre spør reportasjens ingress om det er ”[...] galskap, religion eller familieproblemer som har holdt Lauryn Hill ute av rampelyset” de siste årene, mens mengdeteksten innledes med en beskrivelse av den ”enorme suksessen” Lauryn Hill, ”selve souldronningen”, hadde på slutten av 1990-tallet. At en mer problematisk tid fulgte i kjølvannet av suksessen bevitner Dagbladets detaljerte, mer eller mindre private og intime, personopplysninger om Lauryn Hills livssituasjon i senere tid. Avisen skriver blant annet:

Men så ble det stille. Det ble mye press på Lauryn etter suksessen, fortalte en anonym venn av Lauryn Hill til Rolling Stones i 2003. Så en dag sa hun bare ”Fuck it”. Laurin forsvant ut av rampelyset. Først for å konsentrere seg om familien – sammen med mannen Rohan har hun nå fire barn – men også fordi hun hadde funnet Gud. I 2000 ble hun kjent med en mann ved navn Brother Anthony, som ble hennes spirituelle veileder. Etter hvert begynte hun å skifte ut flere av sine nærmeste medarbeidere. Først sparket hun managementet sitt, deretter fikk også familiemedlemmer fyken (Dagbladet 20.07.05).

Hill siteres også direkte: ”[...] jeg var min egen verste fiende. Jeg var problemet, mitt eget selvbilde, hvem jeg trodde jeg burde være i forhold til hvem jeg egentlig er [...]” (ibid.).

Deretter omtaler Dagbladet Hills forhold til andre menn:

Mens hun var i Fugees datet hun Wyclef Jean. – Jeg tror han lekte litt med følelsene hennes, mener Pras [les: tidligere medlem i gruppa *Fugees*, Prakazrel ”Pras” Michel]. I 1996 møtte Lauryn Bob Marley-sønnen Rohan. Hun ble gravid, men ett år etter at hun fødte Zion, viste det seg at Rohan egentlig var gift med en annen kvinne og hadde to barn fra før. Lauryn valgte å overse det (ibid.).

Videre velger Dagbladet å trekke fram følgende fra en konsert som resulterte i at livealbumet *MTV Unplugged No. 2.0* ble utgitt i 2002: ”Albumet var personlig, Lauryn gråt og noen av kritikerne begynte å spekulere i om Lauryn var mentalt ustabil. ’Har Lauryn blitt hjernevasket?’ spurte *Fox News*, og trakk fram Brother Anthony” (ibid.).

I reportasjen *Viste Molde ryggen* (Dagbladet 21.07.05) følger Dagbladet opp med flere ”sensasjonelle” beskrivelser av ”den ustabile” og ”problematisk” Lauryn Hill som, ifølge Dagbladet, ”[...] er akkurat så folkesky som ryktene skal ha det til” (ibid.):

Ikke kom nærmere, ropte sjåførene til pressen da Lauryn Hill ankom Hotell Alexandra i Molde i går ettermiddag. – Ikke kom nærmere, eller så blir hun helt krakilsk [...] Da hun ankom hotellet og så presseoppbudet, valgte hun å bli kjørt direkte inn i garasjen, for så å spurte inn på hotellet. Det eneste vi

så var ryggen til superstjernen [...] Lauryns Europa-turné har ikke vært problemfri. Hun var nesten to timer forsinket før London-konserten i forrige uke, og skyldte på at hun ikke klarte å bestemme hva hun skulle ha på seg (ibid.).

Et stort bilde i samme artikkel viser Lauryn Hill, delvis vendt bort fra fotografen, på vei ut av bilen som har fraktet henne inn i hotellgarasjen. I den tilhørende bildeteksten står det: ”SJENERT: Lauryn Hill ville ikke snakke med pressen da hun ankom Molde i går ettermiddag” (ibid.).

I forbindelse med Hills visitt til Molde-festivalen velger Dagbladet også å inkludere banale opplysninger om når balkongdøren på Hills hotellrom har vært oppe, om at Hill kanskje kan ha kjøpt snop på en bensinstasjon i byen, og hvilket klokkeslett hun krysset fortauet utenfor hotellet hun bodde på.

Selv om Dagbladets festivaldekning utvilsomt inneholder et klart tabloidisert stoff, ikke minst i dekingen av Lauryn Hills besøk i Molde, bør det minnes om at avismaterialet også innbefatter mer saksorienterte artikler som tar for seg festivalartisters rent musikalske prestasjoner. Ikke minst flere av sitatene i forrige kapittel, omhandlende ”den norskhyllende jazzdiskursen”, vitner om at avisen også dyrker en mer inngående, informerende og til dels vanskelig journalistikk til glede for de spesielt jazzinteresserte. Med andre ord er Dagbladets såkalte schizofreni enda mer framtrekkende i festivaldekningen fra 2005, sammenlignet med i 1985. Mens dekingen av popstjernen Lauryn Hill preges sterkt av en tabloid estetikk med store bilder og overskrifter, og en verbalspråklig personfokusering, intimisering, banalisering og vektlegging på ”sensasjoner” og underholdning, utvilsomt tilsiktet et bredere lag av befolkningen, gir andre artikler de spesielt jazzinteresserte inngående informasjon om selve musikken som framføres under jazzfestivalen.

Etter min mening samsvarer derfor Dagbladets journalistikk fra 2005 best med Colin Sparks omtalte avistype *The Serious-Popular Press*. Avisstoffet fokuserer mye på visuell design og inneholder store mengder ”skandale-” og underholdningsstoff, men har også en betydelig stoffmengde som bygger på mer ”seriøse”, lite tabloide, nyhetsverdier. Aftenposten dyrker nok i større grad enn Dagbladet mer ”seriøse” verbalspråklige omtaler av Molde-festivalens rent musikalske side, og slik sett harmonerer avisens festivaldekning godt med *The Semiserious Press*. Men samtidig er som kjent fokuset mot visuelle elementer enda større i 2005, sammenlignet med i festivaldekningen fra 1985, og jeg mener derfor også Aftenpostens journalistikk må sies å harmonere best med kategorien *The Serious-Popular Press*.

6 Journalistiske jazzomtaler i sosiokulturelle sammenhenger

Tidligere fylkeskultursjef i Møre og Romsdal, Eiliv Birkeland, fulgte Molde-festivalen som journalist på begynnelsen av 1960-tallet. Han har i senere tid uttalt følgende om arrangementets første år:

[...] jeg tror jazzfestivalen ble ganske populær i Molde fra første stund. Til den første festivalen kom det kjente musikere fra Oslo den lange veien til Molde. Dette var den gang noe stort og spennende som angikk langt flere enn de spesielt interesserte [...] Jazzfestivalen fikk appell i byen fra starten av [...] Og en annen, viktig sak: Jazzfestivalen ble godt avisstoff med en gang. Den ble arrangert av folk som sto pressen nær her i byen, og fikk stor oppmerksomhet. [...] Osloavisene kom tidlig med (sitert etter Mosnes 1980: 20).

Som vi har sett, og senere skal komme tilbake til, angikk også jazzfestivalen i 1985 og 2005 langt flere enn de spesielt jazzinteresserte. Dessuten vet alle som har fulgt den norske mediedekningen av arrangementet de senere år, at vår tids Moldejazz fremdeles får mye medieoppmerksomhet, både i radio, fjernsyn og flere norske aviser, deriblant Aftenposten og Dagbladet. Men selv om Moldejazz nok kan omtales på lignende måter i vår tid som for over 40 år siden, vitner likevel forrige kapittel om at festivalen, og ikke minst mediedekningen av arrangementet, på mange måter har endret seg betydelig i løpet av denne perioden. I dette kapitlet vil jeg beskrive og drøfte noen av disse endringene ytterligere og peke på noen mulige årsaker til at journalistikken jeg har tatt for meg, har fortont seg som den har, ved å knytte studiens empiriske funn, nærmere bestemt de framtrepende tabloidiseringstendenser og diskurser som de ulike år gjør seg gjeldende i avismaterialet, til teorier og påstander som er presentert tidligere i oppgaven.

Da studien som kjent har undersøkt et begrenset antall artikler fra kun to av landets aviser, kan jeg, ut fra dette empiriske utvalget, selvfølgelig ikke komme med mer generelle uttalelser om det norske journalistfeltet. Og ut fra egne empiriske funn kan jeg ei heller argumentere for eller imot mye av den kritikken som er blitt rettet mot utenlandske journalistfelt de siste tiår, deriblant den amerikanske journalistikken vi husker Postman angripe, og det franske journalistfeltet Bourdieu kritiserer. Videre tar som kjent studiens avisartikler for seg en kulturjournalistikk som hovedsakelig omhandler jazz og jazzfestivalen i Molde, noe som betyr at jeg, ut fra denne empirien, heller ikke kan trekke generelle slutninger om avisene Aftenposten og Dagbladet. Som Allern påpeker, består aviser som regel av et mangfold av stofftyper med varierende innhold og form (Allern 2001a: 101ff).

Oppbyggingen, den språklige stilen og fortellerteknikken, det visuellverbale språket, fordeler

seg ulikt på forskjellige typer journalistikk, også i en og samme avis. Med andre ord trenger ikke Aftenpostens og Dagbladets kulturjournalistikk omhandlende jazz være representativ for annet stoff i samme avis.

Sammensatt stoffområde

Men selv om jeg ut fra studiens empiriske funn ikke kan å trekke generelle slutninger om avisene Aftenposten og Dagbladet, eller det norske journalistfeltet, og heller ikke kan argumentere for eller imot teorier og påstander som er rettet mot andre journalistfelt enn det norske, mener jeg funnene like fullt gir grunn til å advare mot en bekymret overdramatisering av endringer innen deler av norsk kulturjournalistikk de siste tiårene. Som studien viser, har betydelige deler av journalistikken i to av landets største aviser, Aftenposten og Dagbladet, ikke endret seg så ensartet ”negativt”, med andre ord blitt så gjennomgripende tabloidisert, som man, ikke minst ut fra mye av mediekritikken som er blitt omtalt tidligere i oppgaven, kanskje skulle tro. Både i 2005 og 1985, som på midten av 1960-tallet, har flere av de undersøkte artiklene fra både Aftenposten og Dagbladet et innhold som vanskelig kan karakteriseres overflatisk, useriøst, spekulativt eller fordummende, og som heller ikke kan sies å være spesielt rettet mot ”sensasjoner”, ”skandaler”, dramatikk og kjendiseri. Etter min mening vil det derfor være uheldig å ganske enkelt komme med en ensidig kritikk av de historiske endringstendenser vi har sett i Aftenpostens og Dagbladets dekning av Moldejazz. Framfor å fokusere kun på det tabloide avisstoffet som i større eller mindre grad figurerer i de to avisenes festivaldekning de ulike år, mener jeg det er mer heldig å vektlegge hvor *uensartet* omtalene av Moldejazz har vist seg å være. Flere av Aftenpostens og Dagbladets artikler, både fra midten av 1960-tallet, i 1985 og i 2005, kan utvilsomt betegnes tabloidiserte, men man må likevel ikke glemme at mange andre artikler fra samme avismateriale har et heller ”seriøst”, det vil si lite tabloidisert, innhold. Festivaldekningen i de to avisene er med andre ord sammensatt, og preges av *både* det mer og det mindre tabloide avisinhold.

Videre er det ikke slik at utviklingen, eller bedre endringene, i de to avisenes festivalomtaler går i én og samme retning fra 1965 til 2005. I en drøfting av endringstendenser i det undersøkte avismaterialet mener jeg derfor det vil være lite passende å formulere korte konklusjoner av typen ”detaljer erstattes med spissformuleringer” eller ”ethvert stoff fremstilles som underholdning”. De to avisenes sammensetning av både et mer og et mindre tabloid avisstoff gjør det dessuten problematisk å hevde at journalistikken ganske enkelt beveger seg mot en ”ekstrem individorientering” med ”vektlegging av pseudobegivenheter, banaliteter og bisarre rariteter” der ”underholdningen blir stadig

viktigere” (Bakke 1999: 248ff). Aftenpostens og Dagbladets sammensatte kulturjournalistikk⁹¹ omhandlende jazz og jazzfestivalen i Molde krever mer nyanserte beskrivelser enn dette, og jeg vil derfor foreta en noe mer inngående drøfting av de både mer og mindre tabloide måter Molde-festivalen dekkes på i 1965, 1966, 1985 og 2005.

6.1 Framtredende og forandrede framstillingsmåter

Mot mer lesevennlig layout

Selv om Dagbladets avismateriale på midten av 1960-tallet preges av en noe sterkere tabloidestetikk enn Aftenpostens, er det ingen tvil om at begge de to avisene i mye mindre grad vektlegger visuelle virkemidler på denne tiden, sammenlignet med i 1985 og 2005⁹². Sett i forhold til de to sistnevnte år, er overskrifter som oftest mye mindre iøynefallende og bildebruken mer beskjeden, om ikke fraværende, i 1965 og 1966. Avisartiklene er derimot preget av mye ren mengdetekst.

Jeg mener derfor avismaterialet fra 1965 og 1966 harmonerer godt med Hillesunds og Høsts omtaler av ”gårsdagens avissider”⁹³, som i vår tid kan virke både rotete og lite lesevennlige (Hillesund 1996: 28, Høst 2003: 82). Særlig Aftenpostens, men også Dagbladets, artikler er etter min oppfatning sammenklemt med mye mengdetekst og lite luft. I tillegg er artiklene ofte delt opp over flere sider og har gjerne vekslende spaltelengder. Dette gjør dem både vanskelige å følge og vanskelige å skille fra annet stoff på avissiden.

Det er altså ingen tvil om at layouten i de to avisene har endret seg mye fra midten av 1960-tallet til 1985, men jeg mener også å finne en viss endring fra 1985 til 2005. Selv om layouten utvilsomt er mer lik de to sistnevnte år enn den er i 1985 og 1965/1966, er likevel artiklene fra 2005 enda mer i tråd med Hillesunds beskrivelser av tabloidestetikk enn artiklene fra 1985. I 2005 fokuserer både Aftenposten og Dagbladet mer på visuelle virkemidler, med bruk av enda større bilder og overskrifter, enn vi finner i avismaterialet fra midten av 1980-tallet. I tillegg har avisenes artikler fra 2005 sjeldent vekslende spaltelengder, og det er stort sett mer luft mellom tekst, bilder og titler dette året, sammenlignet med i 1985. Etter min mening medfører disse endringene i layout at avisartiklene, både i Aftenposten og Dagbladet, har blitt mer ryddige og oversiktlige, og dermed også lettere å følge og lettere å skille fra

⁹¹ I likhet med dette påpeker Allern, i boken *Nyhetsverdier – Om markedsorientering og journalistikk i ti norske aviser* (2001), at kulturjournalistikken i norske aviser ofte er mer sammensatt enn andre stoffområder (Allern 2001a: 111). I forbindelse med en undersøkelse av ti norske aviser (deriblant ikke Aftenposten og Dagbladet) skriver han at underholdningsstoff knyttet til populærmusikk, film og fjernsyn ofte blir redigert sammen med det mer seriøse kulturstoffet (ibid.).

⁹² Se for øvrig kapittel 5.1.

⁹³ I omtaler av ”gårsdagens avissider” viser Hillesund til aviseksemplarer fra Dagbladet i 1969.

annet stoff på avissiden. Slik sett framstår avisenes artikler fra 2005 mer lesevennlige enn artiklene fra 1985, mens journalistikken fra midten av 1960-tallet heller er å betrakte som lite lesevennlig.

Men selv om både Aftenpostens og Dagbladets avislayout kan sies å ha blitt stadig mer lesevennlig fra midten av 1960-tallet fram til 2005, betyr selvfølgelig ikke det at layouten i den ene avisen ikke har vært forskjellig fra den andre avisens layout. Som nevnt gjør tabloidestetikken seg lite gjeldende, både i Aftenposten og Dagbladet, på midten av 1960-tallet, og layouten i de to avisene er slik sett ganske lik på denne tiden. Videre har vi sett at de to avisene får en mer ulik layout i 1985. Selv om de begge fokuserer betydelig mye mer på visuelle virkemidler dette året, sammenlignet med i 1965 og 1966, er likevel Dagbladets artikler som regel mer preget av tabloidestetikk enn Aftenpostens. I 2005 er avisenes layout derimot blitt mer lik igjen, først og fremst på grunn av at Aftenposten, i likhet med Dagbladet, har en mer framtrædende tabloidestetikk.

Teknologiens tilvirkning?

De markerte endringer vi ser i Aftenpostens og ikke minst Dagbladets layout fra midten av 1960-tallet til 1985, og videre til 2005, kan knyttes til teknologiske nyvinninger innen avisproduksjon, og deriblant den omtalte ”offsetrevolusjonen” som her til lands tok til på midten av 1960-tallet. Vi husker Høst påpeke at overgangen fra aviser produsert i bly til offsettrykking berørte alle aviser, uansett format, og gjorde det både enklere og billigere å produsere mer moderne avisdesign (Høst 2003: 80-82). Høst mener offsetteknologien utvilsomt er en bedre kandidat enn tabloidformatet om man vil forklare avisenes utvikling ved hjelp av én enkelt faktor (ibid.: 80).

Jeg sier meg enig i at nye trykkemetoder kan betraktes som en *medvirkende* årsak til de markerte forskjeller vi finner i layout fra midten av 1960-tallet til 1985. Det er ikke urimelig å anta at anskaffelse av bedre trykkpresser, som medførte enklere og billigere produksjon av store bilder og overskrifter, også har invitert til økt bruk av visuelle virkemidler i avisene. Likevel mener jeg det vil være uheldig ganske enkelt å forklare Aftenpostens og Dagbladets utvikling ”ved hjelp av én enkelt faktor”, offsetteknologien. Som vi skal se, er det utvilsomt en rekke andre, og etter min mening vel så viktige, årsaker til avisenes endrede design og presentasjonsform.

Det bør dessuten understrekes at man ikke kan stille teknologien i seg selv til ansvar for de måter avislayouten har endret seg på i norske aviser fra midten av 1960-tallet. Som medieforskeren Espen Ytreberg skriver, virker det ikke umiddelbart overbevisende å si at

teknologien oppstår i et tomrom, upåvirket av andre faktorer (Ytreberg 2006: 25).

Teknologisk utvikling er heller ikke å betrakte som en slags naturkraft, men involverer derimot menneskelige valg. Mennesker prioriterer mellom ulike teknologiske muligheter med utgangspunkt i rådende kulturelle, sosiale og samfunnsmessige forhold (ibid.). Til tross for forbedrede trykkpresser, har selvfølgelig både Aftenposten og Dagbladet hatt muligheter til å produsere like mye ren mengdetekst i 1985 og 2005, som på midten av 1960-tallet. De har likevel, av årsaker vi kommer tilbake til, *valgt, foretrukket, eller sett seg nødt til* å fokusere stadig mer på større bilder og mer iøynefallende overskrifter.

Og selv om enklere og billigere trykkemetoder nok kan sies å ha medvirket til å endre avislayouten i Aftenposten og Dagbladet, tyder likevel Sverre Høyers redegjørelser på at offsettrykking muligens ikke har spilt en like avgjørende rolle som man, ut fra Høsts redegjørelser, fort kan få inntrykk av. I boken *Utskjelt og utsolgt - Dagbladet gjennom 125 år* (1993) skriver Høyer:

For å bli konkurransedyktige trengte Dagbladet først og fremst et nytt produksjonsanlegg. I 1977/78 renoverte man og senere monterte man Aftenpostens gamle presse under redaksjonslokalene i Akersgaten. Det ble en midlertidig ordning, fordi man ikke hadde en finansiell løsning for å anskaffe det mest moderne utstyr på den tid. Aftenpostens rotasjon var teknisk sett en utmerket presse som tålte Dagbladets opplagsøkninger og annet leietrykk, men det var en høytrykkpresse som etter hvert leverte uakseptabel kvalitet, særlig i fargebilder, sammenlignet med det offsettrykk som blant annet VG/Aftenposten tok i bruk fra 1976. I 1989 var Dagbladets presse mer en moden for utskiftninger [...] (Høyer 1993: 50).

Selv om Dagbladet på 1980-tallet benytter Aftenpostens gamle høytrykkpresse, mens Aftenposten derimot benytter offsettrykk, er det likevel studiens avismateriale fra førstnevnte avis som har den mest utpregede tabloidestetikken, med de største bilder og overskrifter, i 1985, og det til tross for at sistnevnte avis på denne tiden benyttet en mer moderne offsetteknologi som etter alt å dømme gjorde det både enklere og billigere å trykke store bilder og overskrifter av god kvalitet.

Formende formater?

Sogstad understreker at det ved en overgang fra fullformat til tabloidformat også vil være nødvendig å endre layouten, om ikke annet, så fordi den tilgjengelige plassen på hver avisside blir mindre (Sogstad 2004: 37). Han peker også på tabloidformatets størrelse, som tilsier at det er plass til forholdsvis få saker på hver side, noe som gjør at bilder og store titler fort blir dominerende på siden (ibid.). Fullformataviser vil derimot sjeldent være dominert av ett enkelt oppslag, på samme måte som aviser i tabloid halvformat, sier Sogstad (ibid.). I tillegg legger han til at tabloidformatet er bedre egnet enn fullformatet om man ønsker å bruke to motstående sider til ett oppsalg. Det samme er vanskelig i fullformat, da leseren vil få

problemer med å oppfatte en så stor flate, det vil si to motstående fullformatsider, på vanlig leseavstand⁹⁴.

Som tidligere nevnt, gis Aftenposten ut i fullformat i 1985, mens Dagbladet på samme tid har eksistert i tabloid halvformat i om lag to år. Selv om studiens avismateriale viser at både Aftenposten og Dagbladet har et mye større fokus mot visuelle virkemidler i 1985, sammenlignet med på midten av 1960-tallet, er det som kjent likevel sistnevnte avis som stort sett har de største overskrifter og bilder av de to avisene, og samme år finner vi dessuten oftere bruk av ett hovedoppslag på avissidene i Dagbladet enn i Aftenposten. Videre husker vi at bruken av store bilder og titler øker ytterligere, både i Aftenposten og Dagbladet, fra 1985 til 2005. Sistnevnte år, da også Aftenposten gis ut i tabloid halvformat, har begge aviser som oftest en klar prioritering av ett hovedoppslag på hver side, eller eventuelt, som i Dagbladet, over to motstående sider.

Som vi ser, samsvarer Sogstads beskrivelser av ulik layout i tabloidformat og fullformat godt med studiens empiriske funn. Men likevel vil det være uheldig ganske enkelt å se endringer i avisenes design og presentasjonsform som resultatet av et endret avisformat. Selv om Dagbladets, og senere Aftenpostens, overgang til det tabloide halvformatet utvilsomt har åpnet for nye muligheter og satt nye rammer for hvordan tekst, bilder og grafiske elementer kan legges ut på avissidene, er dette likevel ikke en tilfredsstillende forklaring på hvorfor avisenes layout endrer seg så markert fra midten av 1960-tallet fram til 2005. Som tidligere drøftet trenger ikke nødvendigvis det tabloide avisformatet og en betydelig grad av tabloidisert avisinnhold å opptre sammen. Vi vet at både fullformatet og tabloidformatet gir rom for alternative avistyper og brukes av aviser som tilhører høyst ulike tradisjoner. Det er i denne sammenheng nyttig å sitere Arne Martin Klausen, som i boken *Med Dagbladet til tabloid* (1986) har understreket at det:

[...] ikke [er] formatet som krever det bærende bildet av den størrelse som er vanlig i enkelte tabloid-aviser. Det er heller ikke formatet som sier at innholdet skal sorteres i et hovedoppslag og en rekke mindre saker nederst på siden. Og det er selvfølgelig ikke formatet som krever at journalistikken må personvinkles og at billedkommunikasjon skal prioriteres framfor den billedløse tekst (Klausen 1986: 218).

Allern har påpekt at en rekke aviser, utgitt i både fullformat og tabloidformat, gjennomgikk en betydelig omlegging av design og typografi i 1960- og 70-årene. Dette samsvarer også med studiens empiri, der ikke bare tabloidformatavisen Dagbladet, men også

⁹⁴ Perifersynet dekker et område på ca. 90°. For avislesning betyr dette at vi kan registrere omtrent det et dobbeltoppslag i tabloidformat eller en helside i fullformat omfatter på vanlig leseavstand, men heller ikke mer (Sogstad 2004: 43f.).

fullformatavisen Aftenposten som kjent har en mye mer framtredeende tabloidestetikk i 1985, sammenlignet med på midten av 1960-tallet. I sentrale fag- og lærebøker om avisdesign blir en slik omlegging av design og typografi generelt vurdert som en innføring i ”modern design”, skriver Allern (2001a: 31). Dette er endringer som i første rekke er blitt foretatt for å skape *mer effektiv kommunikasjon* (ibid.).

Fordelaktige fangstmidler og salg fremmende celebriteter

Vi husker Hernes påpeke at kampen om publikums interesse vil intensiveres i det et samfunn blir så rikt på informasjon at det oppstår et underskudd på oppmerksomhet (Hernes 1977: 7). Som en følge av dette legger mediene mer vekt på å fange oppmerksomhet (ibid.). I takt med en intensivert kamp om oppmerksomhet i offentligheten, har vi sett at det er en tabloidestetikk bestående av store bilder og overskrifter, og en klarere prioritering av ett hovedoppslag på avissidene, som blir stadig mer framtredeende i Aftenpostens og Dagbladets dekning av Moldejazz. Disse endringene kan knyttes til Sogstads og Hillesunds bemerkninger om layoutens funksjoner og virkninger i en avis. Sogstad skriver:

Layoutens funksjoner er flere. Plassering av elementene – tekst, bilder og grafiske effekter – på sida skal tjene til å fange leserens oppmerksomhet. Den skal hjelpe leseren til å bli interessert i det som står på sida. Den skal hjelpe til å holde på leserens oppmerksomhet og interesse. Den skal gjøre stoffet mest mulig leservennlig. Med det mener vi at leseren lett skal få oversikt over hva som finnes på sida, og at de enkelte elementene er slik plassert at de ikke forsvinner blant alle de andre (Sogstad 2004: 18).

Videre understreker Sogstad at store bilder og titler gir et sterkt sanseintrykk, og derfor tiltrekker seg mye oppmerksomhet på avissiden (ibid.: 18, 22). Etter alt å dømme er det bildene som først fanger blikket vårt, mens vi deretter søker titler og bildetekst, skriver han (ibid.: 23). I likhet med dette skriver Hillesund at avisartiklens titler og bilder, en sammensetning som ofte betegnes ”blikkfang”, er de to elementer leseren først fanger opp (Hillesund 1996: 49).

Sett ut fra Hernes’, Allerns, Hillesunds og Sogstads redegjørelser, kan dermed avisenes stadig mer framtredeende tabloidestetikk settes i sammenheng et økende underskudd på oppmerksomhet i samfunnet. I et stadig mer informasjonsmettet samfunn intensiveres kampen om offentlig oppmerksomhet, og i denne kampen er bruk av store avisoverskrifter og bilder utvilsomt et fordelaktig fangstmiddel. At det da først og fremst er kjente celebriteter og Molde-festivalens mest populære artister, ”superstjernene”, som vies store, oppmerksomhetsfangende overskrifter og bilder, gir mening om vi ser nærmere på hvilke motiv som hevdes å ligge bak avisdrift i vår tid.

Vi husker Bakke poengtere at vekst i opplagstall også bedrer muligheten for å tjene penger på avisdrift (Bakke 1999: 45). Ifølge Bakke er det først på 1960-tallet det blir virkelig lønnsomt å produsere aviser her til lands (ibid.). Motivet for medievirksomhet har i økende grad blitt økonomisk profitt, og produktene er blitt deretter, slår han fast (ibid.). Videre husker vi Bourdieu, som i likhet med Hernes har påpekt at vår tids informasjonsrike samfunn krever budskap som er interessante nok til å overvinne en rekke konkurrerende budskap (Bourdieu 1998: 45). Budskapet bør signeres en celebritet, med andre ord noe som selger (ibid.).

På bakgrunn av Bakke og Bourdieus redegjørelser, kan dermed den stadig mer framtrede tabloidestetikken i Aftenposten og Dagbladet, i tillegg til å betraktes som et resultat av en tilhardnet kamp om oppmerksomhet i samfunnet, også anses å være en følge av intensivert jakt på økonomisk profitt. Med et ønske om å tjene penger, satser avisene i økende grad på effektive blikkfang, i form av kjendisdyrkende tabloidestetikk, som vekker mye oppmerksomhet, overvinne en rekke konkurrerende budskap, tiltrekker seg flere avislesere og dermed bidrar til å øke avisenes opplagstall. Aftenpostens og ikke minst Dagbladets mer framtrede tabloidestetikk, signerte celebriteter og ”superstjerner”, fungerer slik sett ikke bare oppmerksomhetsfangende, men også salg fremmende.

Vi skal komme nærmere inn på årsaker til at Dagbladets festivaldekning har vist seg å være enda tydeligere preget av tabloidestetikk enn Aftenpostens, men først vil jeg minne om at avismaterialet fra både 1965, 1966, 1985 og 2005 også inneholder en betydelig mengde ”mer seriøst”, lite tabloid, stoff. Selv om tabloidestetikken omhandlende populære personer utvilsomt har blitt mer framtrede i de to avisene fra 1965 til 2005, og Habermas slik sett stadig har et viktig poeng når han understreker hvilken betydelig innflytelse jakten på økonomisk profitt har i moderne medievirksomhet, en jakt der underholdningsstoff gjerne prioriteres framfor det mer ”seriøse” stoffet, har som kjent studien likevel vist at langt fra *alt* kulturstoff i vår tids Aftenposten og Dagbladet blir framstil på en mest mulig underholdende måte (Habermas 1962/2005).

Schizofrenisk festivalformidling

Studiens avismateriale har flere steder i oppgaven blitt knyttet til Sparks klassifisering av avistyper. Det bør påpekes at jeg da, framfor å ha foretatt en bastant kategorisering av avisstoffet, har pekt på hvilke av Sparks avistyper avismateriale fra Aftenposten og Dagbladet de ulike år virker å *harmonere* best med. Med andre ord vil ikke *alt* avisstoffet fra 1965 og 1966, 1985 eller 2005 passe like godt inn i kategorien de er blitt knyttet til. Som Allern påpeker, forekommer det som regel en miks av mange slags stofftyper i en og samme avis, og

det er derfor i første rekke *mengden og prioriteringene* som avgjør hvor journalistikken samlet sett hører hjemme (Allern 2001a: 41).

For å gi et klarere bilde av hvordan avisenes mer eller mindre tabloide journalistikk omhandlende Moldejazz synes å ha endret seg fra 1960-tallet til 1985, og videre til 2005, vil jeg gi en sammenfatning av egen empiri sett i forhold til Sparks avistyper. Selv om det altså er mengden av tabloid journalistikk, samt avisenes prioriteringer av et mer eller mindre tabloid avisinnhold, som ligger til grunn for mine vurderinger, har studiens avismateriale likevel vist seg å være såpass sterkt preget av *både* ”seriøse” og tabloide avisartikler, at jeg til tider har opplevd Sparks avistyper som lite treffende. Jeg ønsker derfor å kommentere kategoriseringen av studiens utvalgte avismateriale ytterligere, for slik å gi et enda mer nyansert og nøyaktig bilde av de tabloidiseringsprosesser som gjør seg gjeldende i Aftenpostens og Dagbladets dekning av Moldejazz.

Som kjent mener jeg både Aftenpostens og Dagbladets journalistikk fra 1965 og 1966 harmonerer best med avistypen *The Semiserious Press*. Begge aviser har i høg grad et innhold som samsvarer med Sparks beskrivelser av ”den seriøse pressen”, og et heller beskjedent fokus mot visuelle elementer. Likevel mener jeg Aftenpostens sterke og ensidige fokus på ”narkotikaskandalen” ved Molde-festivalen i 1965 gjør at avisens festivaldekning slik sett kan sies å peke mot mer tabloide avistyper. Selv om Dagbladet som kjent har noe mer fokus mot visuelle virkemidler enn Aftenposten i 1965 og 1966, må dette fokuset likevel sies å være lite sammenlignet med den mye mer visuelt pregede layouten i begge avisenes festivaldekning fra 1985 og 2005, og jeg finner det derfor vanskelig å plassere Dagbladets journalistikk fra midten av 1960-tallet hos avistypen *The Serious-Popular Press*.

Selv om en ”skandale-” og underholdningsjournalistikk til dels gjør seg gjeldende i Aftenpostens festivaldekning fra 1985, og artiklene generelt sett er sterkere preget av tabloidestetikk dette året, sammenlignet med i 1965 og 1966, har avisen på samme tid et betydelig innhold mer ”seriøst” stoff. Av den grunn mener jeg utvalget fra Aftenpostens journalistikk harmonerer best med avistypen *The Serious-Popular Press*. Dagbladets sterkere fokus mot ”skandaler”, dramatikk og visuelle virkemidler, gjør at jeg har valgt å plassere avisens journalistikk i kategorien *The Newsstand Tabloid Press*. Men det må da påpekes at avisen likevel har en betydelig andel stoff som bygger på verdiene hos de mer ”seriøse” avistypene, og slik sett også kan sies å peke mot avistypen *The Serious-Popular Press*.

Selv om Dagbladets layout er noe sterkere preget av visuelle virkemidler i 2005, sammenlignet med i 1985, og avisen fortsatt fokuserer en del på ”skandale-” og underholdningsjournalistikk, inneholder avisen til samme tid mye seriøst stoff. Jeg har derfor

valgt å plassere avisens journalistikk hos avistypen *The Serious-Popular Press*. Og selv om Aftenpostens festivaldekning fra 2005 har en høy grad av seriøse verbalspråklige festivalomtaler, og slik sett peker mot avistypen *The Semiserious Press*, mener jeg dens tydeligere tabloidestetikk, der bruken av visuelle virkemidler er enda sterkere enn i avisdekningen fra 1985, gjør at avisens festivalomtaler harmonerer bedre med avistypen *The Serious-Popular Press*.

Som vi ser, er Aftenpostens og Dagbladets journalistikk fra midten av 1960-tallet og 2005 plassert i samme kategori, men det bør da minnes om at tabloidestetikken likevel er mer framtrekkende i Dagbladet enn i Aftenposten alle de fire festivalårene studien har tatt for seg. Og selv om Aftenpostens journalistikk fra 1985 og 2005 plasseres i samme kategori, mens Dagbladets festivaldekning er plassert hos en noe mer ”seriøs” avistype i 2005 enn i 1985, bør det minnes om at layouten likevel blir stadig sterkere preget av tabloidestetikk i *både* Aftenposten og Dagbladet fra 1965 og 1966 til 1985, og videre til 2005.

Redegjørelsene ovenfor vitner om at det ikke er en lett oppgave å skulle plassere studiens sammensatte avismateriale i kategorier, og det selv om Sparks’ avisinndelinger er mer nyanserte enn det omtalte britiske skillet mellom ”the qualities” og ”the populars”. Vanskelighetene med å kategorisere avisstoffet er i seg selv en bekreftelse på at Aftenpostens og ikke minst Dagbladets festivaldekning til samme tid bære preg av *både* et mer og et mindre tabloid avisinnhold. Slik sett harmonerer studiens avismateriale godt med de tidligere omtalte beskrivelser Eide har gitt av ”Dagbladets schizofreni”, eller ”pendling mellom det seriøse og det trivielle” (Eide 1995: 43). En slik pendling har vi sett tydelig i Dagbladets jazzomtaler fra 1985 og enda tydeligere i dekningen fra 2005. ”Schizofrenien” har som kjent også gjort seg gjeldende i Aftenpostens dekning av Moldejazz, selv om artiklene i sistnevnte avis ikke har vært like klart ”spaltet” mellom det ”seriøse” og det tabloide som i Dagbladet.

Sett i forhold til Hans Fredrik Dahls nevnte hypoteser om hvordan innhold i mediene over tid fordeler seg langs en underholdnings- og informasjonsakse, stemmer studiens journalistikk heller dårlig med den omtalte *konvergenstypen*. Sammenlignes avismaterialet fra 2005 med materialet fra 1985 og 1965, kan det tabloide underholdningsstoffet og den mer informasjonsrettede, ”seriøse” journalistikken, omhandlende festivalens rent musikalske sider, vanskelig sies å smelte mer og mer sammen. Det mer og det mindre tabloide stoffet har i liten grad smittet over på hverandre, men opptrer heller hver for seg, det vil si skilt fra hverandre i ulike artikler. Avismaterialet samsvarer heller bedre med Dahls andre hypotese, den såkalte *segmenteringstypen*, der ulike former for journalistikk rettes mot ulike publikumsgrupper. I festivaldekningen fra 1985 og 2005 har vi sett at både Aftenposten og Dagbladet inneholder

informative og til dels vanskelige artikler om jazzmusikk som trolig vil være uinteressante, om ikke uforståelige, for store deler av Norges befolkning. Denne journalistikken vil derimot appellere spesielt til en smalere nisje av jazzentusiaster her til lands. Men til samme tid har vi også sett at både Aftenpostens og ikke minst Dagbladets festivaldekning i 1985, og enda tydeligere i 2005, inneholder en betydelig mengde tabloidisert underholdningsstoff som utvilsomt er rettet mot et bredere lag av befolkningen.

Medienes markedsstrategier

Listen over faktorer som på ulikt vis virker inn på avisjournalistikk, kan utvilsomt gjøres lang, noe ikke minst en rekke eksempler fra lærebøker om media vitner om. Som jeg tidligere har nevnt, forsøker denne oppgaven selvfølgelig ikke å inkludere *alle* de mer eller mindre betydningsfulle årsakene til at Aftenposten og Dagbladet dekker Molde-festivalen som de gjør. Den konsentrerer seg derimot om enkelte, etter min mening spesielt fruktbare, forklaringer på at journalistikken er som den er. Ikke minst selve jazzfestivalen i Molde må sies å være av stor betydning for hvordan arrangementet er blitt dekket i media. Vi skal komme tilbake til hvordan diskurser omhandlende Moldejazz, samt dens musikk og musikere, virker å endre seg fra 1965 til 2005, men først vil jeg ganske kort peke på noen andre viktige forhold som både kan bidra til å forklare hvorfor mye av det undersøkte avisstoffet har vist seg å være såpass sammensatt, og som dessuten kan være med på å klargjøre hvorfor de to avisene dekker festivalen mer eller mindre forskjellig de ulike år.

Fra et økonomisk synspunkt beskriver Allern journalistikk som en produksjon av informasjons- og underholdningsvarer (Allern 209a: 209). Preget av foretningmessige mål, produserer aviser en miks av journalistiske produkter som, gjennom abonnement- eller løssalg, selges til et publikum på et gitt marked (ibid.: 210). Tidligere redegjørelser vitner om at kommersielle krav også ser ut til å spille en vesentlig rolle for utformingen av kulturjournalistikk omhandlende Moldejazz, både for Aftenpostens og Dagbladets del. Men samtidig vet vi også at betydelige deler av festivaldekningen i de to avisene preges av en mer informativ og inngående journalistikk. Mye av avisstoffet kan betegnes som en ”frukt av intellektuell virksomhet”, for å bruke Allerns ord, som vanskelig kan stemples særlig tabloidisert (ibid.). Med andre ord ser den sammensatte journalistikken ut til å rette seg etter *både* foretningmessige mål og mer ”seriøse”, normative idealer som er knyttet til journalistisk virksomhet.

At Dagbladets festivalomtaler har vist seg å inneholde betydelige mengder seriøst stoff, kan gi mer mening om vi ser nærmere på Eides beskrivelser av journalistikk i norske

løssalgsaviser. Han har som sagt påpekt at Dagbladets journalistiske røtter stammer fra en annen avistradisjon enn den populærjournalistiske. Selv om en mer populærjournalistisk vinkling begynte å gjøre seg gjeldende på 1930-tallet, ble likevel ikke avisens mer ”seriøse” kulturstoff borte, skriver han (Eide 1995: 48, Allern 2001a: 28f). Som ikke minst denne studien vitner om, gjør altså et ”seriøst”, informativt og til dels vanskelig kulturstoff seg fremdeles gjeldende i vår tids Dagbladet. Det hersker liten tvil om at avisen er mer ”seriøs” enn engelske tabloidaviser som *The Sun* og *Mirror*, men likevel betyr ikke nødvendigvis dette at Dagbladet er mindre opptatt av å selge sin journalistikk enn de engelske ”tabloidene”. Som tidligere nevnt retter Dagbladet seg mot et marked bestående av avislesere som både har andre kulturelle tradisjoner, og gjerne høyere utdanning og bedre språkkunnskaper enn kundene har på markedet hvor de engelske tabloidavisene opererer. De fleste norske aviser er i større grad tilpasset et sosialt og kulturelt blandet publikum, og kombinerer derfor gjerne elementer fra forskjellige avistyper i en og samme avis, skriver Allern (2001a: 29, 213). Dette sammensatte norske avismarkedet kan trolig også være en av årsakene til at Dagbladet har satset på en mer sammensatt, om ikke ”schizofren”, journalistikk omhandlende jazz og jazzfestivalen i Molde. Markedsgrunlaget for en mer ensporet, aggressiv tabloidjournalistikk, lik den vi finner i flere engelske aviser, kan rett og slett være for dårlig her til lands (ibid.: 29). Men til tross for et betydelig innslag av mer ”seriøs” journalistikk, har jo som kjent Dagbladet likevel en noe mer framtrepende og kjendisdyrkende tabloidestetikk enn Aftenposten de ulike år studien har gått inn på. Dette henger etter alt å dømme sammen med de to avisenes ulike salgsformer.

Som kjent er Aftenpostens økonomi først og fremst basert på annonse- og abonnementssalg, noe som betyr at flesteparten av avisens lesere har forhåndsbetalt for å motta avisen i en bestemt periode. Løssalgsavisen Dagbladet er derimot mye mer avhengig av det såkalte ”spotmarkedet”, noe som innebærer at den hver dag må forsøke å selge seg selv til potensielle kjøpere, og da ikke minst i sterk konkurranse med Norges andre løssalgsavis VG. Allern påpeker at aviser som først og fremst er avhengige av løssalgsinntekter, og står svakt på annonsemarkedet, lettere vil ta i bruk tabloide virkemidler i jakten på oppmerksomhet fra et massepublikum (ibid.: 29). Et velkjent eksempel er løssalgsavisenes mer ”skrikende” forsider enn de vi som regel finner i abonnementsavisene, men Allern peker også på et annet interessant skille mellom de to avistypene. Han påpeker at løssalgsavisen for svært mange først og fremst fungerer som en *supplementsavis* til abonnementsavisen, og at mange avislesere derfor ønsker, og forventer, å bli tilbydd en mer underholdningspreget journalistikk i førstnevnte avis (ibid.). Dette kan også være en av forklaringene på at løssalgsavisen Dagbladet har valgt å fokusere noe mer på ”sensasjonell” og underholdende

tabloidjournalistikk enn abonnementsavisen Aftenposten har gjort i sine festivalomtaler av Moldejazz.

Som vi ser kan altså avisenes salgsform, publikumsmarked og journalistiske røtter være noe av forklaringen på hvorfor den undersøkte journalistikken omhandlende Moldejazz har fortont seg på sin spesielle måte. Videre skal vi gå ytterligere inn på de ulike diskurser som har gjort seg gjeldende i Aftenposten og i Dagbladet, og drøfte hvilke forhold avisene, inkludert de ulike stemmer som her har sluppet til, virker å ha hatt til jazzmusikk, jazzmusikere og selve arrangementet Moldejazz de ulike årene studien har tatt for seg.

6.2 Diskursive endringer til jublende jazzjournalistikk

Fra fryktet til ”forbilledlig” festival

Innledningsvis i kapittelet husker vi Eiliv Birkeland betrakte Moldejazz som en ganske populær festival fra første stund. Arrangementet fikk appell i byen fra starten av, det angikk langt flere enn de spesielt interesserte, og ble dessuten tidlig godt avisstoff i blant annet ”Oslo-avisene”, mener han (Mosnes 1980: 20). Sett i forhold til oppgavens undersøkte avisartikler fra 1965 og 1966, kan nok Birkeland sies å ha rett i at festivalen var godt avisstoff, og dessuten opptok langt flere enn de spesielt jazzinteresserte. Men likevel mener jeg det vil være en uheldig glorifisering av arrangementets tidlige fase, om man nøyer seg med å fastslå at interessen ganske enkelt skyldtes en appellerende bybefolkning som gjorde festivalen populær, i betydningen godt likt av mange. I avisdiskurser som gjør seg gjeldende i både Aftenposten og Dagbladet, finner vi som kjent klare eksempler på at flere var skeptiske til, om ikke motstandere av, jazzarrangementet i Molde på midten av 1960-tallet.

De mistenksomme blikk som rettes mot Molde-festivalen på denne tiden, har ikke minst sammenheng med den omtalte ”narkotikaskandalen” som rammet festivalen i 1965. I flere av oppgavens sitater, som både stammer fra avisenes egne stemmer, politiet, musikere, lederen av Moldejazz, og til og med ”en kjemiingeniør fra Lillestrøm”, har vi sett at det antatte misbruket av den ”vederstygge” narkotikaen ikke akkurat var hverdagskost i en ”idyllisk, norsk småby” som Molde på midten av 1960-tallet. Og vi har også sett at personer med nær tilknytning til arrangementet i 1965 i ettertid har omtalt saken som et ”dystert kapittel” og en ”alvorlig krise” i Molde-festivalens historie. Tilstanden var faktisk så alvorlig at festivalledelsen i etterkant av ”narkotikaskandalen” vurderte å avlyse framtidige festivaler, ifølge Petter Pettersson, som selv var en del av Molde-festivalens ledelse på midten av 1960-tallet (Mosnes 1991: 7).

Nå skal det sies at ”narkotikaskandalen” i 1965 nok er å anse som en spesielt negativ hendelse i Molde-festivalens historie, noe som igjen innebærer at avisdiskursene omhandlende saken kanskje ikke er representative for hvordan arrangementet, mer generelt sett, ble oppfattet på 1960-tallet. Men til tross for dette er det like fullt liten tvil om at Moldejazz hadde en ganske annen status på denne tiden, sammenlignet med statusen den har fått i senere tid. Dette vitner ikke minst noen bemerkelsesverdige kontraster mellom diskurser omhandlende festivalen på midten av 1960-tallet og i 2005 om.

Mens festivalledelse og politi, som vi har vært inne på, samarbeidet tett for å beskytte Molde-festivalens musikere og publikum mot *utenforliggende* trusler i 2005, har vi sett at arrangementet og dets deltakere i større grad *selv* ble oppfattet som en trussel i 1965 og 1966. Vi husker at politimesteren i Molde vurderte å forby Moldejazz sistnevnte år på grunn av ”for mye bråk i gatene”, ”økte utgifter” og ”problemer med å holde ro og orden”. I 2005 rapporterer avisene om at ”byen settes på hodet” og nærmest ”eksploderer”, med blant annet ”erotisk dans” og ”nakne bryster” i gatene, uten at verken politiet eller andre virker å reagere negativt på det. Derimot er ”alt bare idyll og hygge”. Videre husker vi at tilskuddet som Moldejazz mottok første gang i 1966 ”falt enkelte tungt for brystet”, mens andre bekymret seg over hvor ”feil” det var å gi offentlige midler til en festival som ”sprer hedensk musikk fra Afrika” (Mosnes 1980: 76). I 2005 virker ingen å være kritiske til at festivalen både mottar pengestøtte og i tillegg har fått fast plass på statsbudsjettet. Derimot uttaler som kjent den norske kulturministeren at det vil være ”veldig hyggelig” om hun blir stående som ”tidenes jazzminister” etter å ha økt tilskuddet til festivalen ”kraftig”.

Men til tross for at ”tvilsomme Moldejazz” utvilsomt har en mye lavere status på midten av 1960-tallet enn ”den forbilledlige festivalen” har i 2005, kan likevel den offentlige støtten arrangementet for første gang mottar i 1966, betraktes som et tegn på at festivalen er i ferd med å bli mer anerkjent. Vi kommer tilbake til hvordan jazzmusikkens posisjon i musikkfeltet virker å endres på midten av 1960-tallet, noe som også kan være med på å forklare hvorfor også jazzfestivalen ser ut til å bli noe mer anerkjent på denne tiden. Men først skal vi se at Molde-festivalen ikke bare i 2005, men også i 1985 virker å være både mer folkekjær, respektert og verdsatt enn den var 20 år tidligere.

Som kjent tar blant annet den amerikanske ambassaden, Molde kunstforening, Molde kommune og et lokalt handikaplag entusiastisk del i feiringen av Molde-festivalen 1985, og i tillegg husker vi at også kronprinsesse Sonja var på offentlig visitt i festivalbyen dette året, noe som i seg selv bekrefter at Moldejazz på denne tiden er blitt ”ren nok”, ”legitim nok”, til at også blått blod kan besøke arrangementet uten på noen måter å bli kritisert for det. Men

selv om kronprinsessens tilstedeværelse blir svært godt mottatt, og dekket som en stor begivenhet i avisene, tyder likevel studiens avismateriale på at ”fint selskap” fra høytstående celebriteter ikke akkurat er hverdagskost for festivalen på denne tiden. Som tidligere nevnt mente Mosnes at kronprinsesse Sonja tok Moldejazz ”med storm” i 1985, og videre husker vi jazzmusikere som både var entusiastiske og stolte over kronprinsessens tilstedeværelse, mens festivalpublikummet samme år måtte veiledes i kongelig etikette. I denne sammenheng mener jeg derfor også å se et interessant skille mellom Moldejazz i 1985 og i 2005. Førstnevnte år virker *Molde-festivalen* å sole seg i glansen av celebret besøk, mens det snarere er *celebret besøk* som soler seg i glansen av Molde-festivalen i 2005⁹⁵.

Til forskjell fra den begeistring som på ulike måter uttrykkes over at en celebritet er til stede under Moldejazz i 1985, virker ingen å være særlig overrasket over at flere celebre personer besøker festivalen i 2005. Sistnevnte år tas det heller som en selvfølge at landets statsminister, kulturminister og andre kjente kulturpersonligheter ”som vanlig”, ”som alltid”, viser seg fram på festivalen, mens det derimot er mer bemerkelsesverdig at landets profilerte kulturpolitiker Trond Giske *ikke* viser sin tilstedeværelse under de første dagene av arrangementet. Videre virker verken daværende statsminister eller kulturminister å ha noe som helst imot å bli assosiert med verken jazz eller jazzfestivalen i Molde, snarere tvert imot. De poserer begge villig for avisfotografer, kulturministeren uttrykker som kjent hvor ”veldig hyggelig” det er om hun blir stående som ”tidenes jazzminister”, og at hun ser fram til å ”nyte” jazzfestivalen, mens den ”jazzglade” statsministeren, som ifølge Dagbladet ”samler styrke for å kjempe om å bli sittende i statsministerstolen” på denne tiden, likevel finner det for godt å ta et avbrekk i sommerferien for å delta på den offisielle åpningen av Moldejazz 2005 (Dagbladet 19.07.05).

Som tidligere redegjørelser har argumentert for, endres Moldejazz fra å bli betraktet som et ”halvlegitimt” arrangement på midten av 1960-tallet, til å framstå som en legitim festival i 1985, og videre til å bli oppfattet som en jovial og nærmest forbilledlig festival i 2005. Sistnevnte år framstår Moldejazz på alle måter så akseptert og anerkjent at landets folkevalgte trygt kan ”gå omkring og nyte” glansen av ”det strålende” arrangementet.

At flere fra den norske kultureliten ”som vanlig”, ”som alltid”, viser sin tilstedeværelse under Moldejazz i 2005, mens kronprinsessens visitt i 1985 virker å ha vært en

⁹⁵ I denne sammenheng er det interessant å merke seg en av Gerd von der Lippes bemerkninger i boken *Idrett som kulturelle drama – Møteplasser i idretts sosiologi og idrettshistorie* (2001). Hun skriver her at konger og statsledere var synlige i blant annet Aftenpostens og Dagbladets dekning av de olympiske leker allerede fra første stund, det vil si i 1896, og da ”[...] om mulig for å sole seg i glansen fra sine håpefulle undersåtter [...] (Lippe 2001: 183).

noe mer uvanlig foreteelse, og offentlige besøk fra høytstående celebriteter etter alt å dømme var fraværende under festivalen i 1965 og 1966, har trolig også sammenheng med jazzmusikkens forskjellige posisjoner i musikkfeltets hierarki de ulike årene. Jazzmusikkens endrede status har etter alt å dømme bidratt til å gjøre Moldejazz til et mer akseptert og attraktivt arrangement for landets celebriteter og folkevalgte.

Jazzen opp i eliteklassen

Både i oppgavens innledning og etterfølgende teorikapittel har vi sett flere eksempler på hvordan jazz er blitt oppfattet og omtalt i tidligere tider, sammenlignet med i vår tid. Redegjørelsene vitner om at musikkategorien har gjennomgått en genremessig statusheving, ”rykket opp i eliteklassen”, som Gripsrud sier, fra fortrinnsvis å bli betraktet som kommersiell dansemusikk de første tiårene av forrige århundre, til å bli ansett som kunst i vår tid (Gripsrud 2002: 19). Ikke minst den svært negative beskrivelsen Norges statsminister Trygve Bratteli gav av jazz på slutten av 1930-tallet, sammenlignet med den svært positive omtalen statsminister Jens Stoltenberg gir av jazzen på begynnelsen av dette århundret, eksemplifiserer godt hvor forskjellig musikkategorien er blitt oppfattet og omtalt blant landets makteliter på ulike tidspunkt⁹⁶. Mens jazz ifølge Bratteli førte ungdommen til sosial rotløshet, fremmet viljeløshet, avsporet evnen til å tenke og reflektere, var uharmonisk, og rendyrket disharmonien, rotet, forvirringen og forråtnelsen, beskrev som kjent Stoltenberg jazz som en grenseløs, inspirerende, svingende, annerledes og mangfoldig musikkform, utøvd av musikere som holder høgt nivå (Gripsrud 1999: 28). Som statsminister Stoltenberg, omtalte også daværende kulturminister Ellen Horn jazzen svært positivt ved inngangen til det nye årtusenet, og hun tok det da som en selvfølge at denne form for musikk er kunst⁹⁷. I likhet med dette igjen husker vi både Dybo, Opsahl, Blokhus og Molde fastslå at jazz i vår tid regnes som en autonom kunstform, mens Eriksen som kjent har hevdet at det i dagens jazzverden råder tilnærmet konsensus om at jazz ikke er populærmusikk, men kunstmusikk (Dybo 1996, Eriksen 2001, Opsahl 2001, Blokhus og Molde 2004).

Det virker altså å være liten uenighet om at jazz i vår tid både respekteres og anerkjennes som en høgverdig form for musikk, eller kunst, også blant kultureliter her til lands. Avisdiskurser fra dekningen av Molde-festivalen i 2005 viser at jazzmusikere nå heller knyttes til det eksklusive kretsløpet enn til det kommersielle. Med andre ord verdsettes jazzartistene stort sett på grunnlag av musikalske egenskaper, kunstneriske kvaliteter, mens

⁹⁶ Se for øvrig kapittel 1.1 og kapittel 3.3.

⁹⁷ Se for øvrig kapittel 1.1.

deres større eller mindre markedsmessige suksess sjeldent eller aldri nevnes. I avisomtaler omhandlende popstjernen Lauryn Hill, som vi husker også gjeste Moldejazz i 2005, får vi derimot opplyst at hennes gjennombruddsalbum har solgt mer enn 17 millioner eksemplarer, det etterfølgende soloalbumet hadde ”stor suksess” og gikk ”rett til topps på de amerikanske salgslistene” med et salg på over 12 millioner eksemplarer, mens oppfølgeren til dette albumet igjen ”bare” solgte 470 000 eksemplarer. Mens markedsmessig suksess, av betydning i det kommersielle kretsløpet, vektlegges hos popstjernen Lauryn Hill, blir altså jazzmusikere heller anerkjent for sine kunstneriske kvaliteter i 2005, med andre ord de ”varme”, ”dynamiske”, ”fleksible” og ”utrolige toner” som ”trylles frem” i musikken. Også i artikler fra midten av 1960-tallet fremmes jazzmusikere, av avisene, først og fremst for sine kunstneriske kvaliteter, framfor kommersiell suksess, men diskurser fra denne tiden vitner likevel om at det kjempes en mye hardere kamp for at jazzartistene skal bli akseptert som ”seriøse kunstnere”. Selv om avisenes egne stemmer er av dem som respekterer og anerkjenner mange av jazzutøverne som ”seriøse”, er det likevel mye som tilsier at jazzzen enda ikke har tatt steget opp i musikkfeltets ”eliteklasse”, men derimot *forsøker* å kjempe seg oppover i hierarkiet. Som vi straks skal se, tar på langt nær alle det mer eller mindre for gitt at jazzartister er å betrakte som ”betydningsfulle kunstnere”, som under sine konserter framfører en ”seriøs” musikk man bør sitte stille og lytte til, slik det større grad gjøres i 2005.

Som oppgaven tidligere har redegjort for, knyttes overgangen fra jazz som ”enkel” dansemusikk til ”seriøs” lyttemusikk først og fremst til musikkstilen *bebop*. Mens denne formen for jazz fikk fotfeste i USA mot slutten av andre verdenskrig, var situasjonen som nevnt en noe annen i Norge. Selv om *bebop* etter hvert også ble praktisert her til lands, fortsatte likevel den tradisjonelle swing-jazzen å være populær utover på 1950-tallet, skriver Opsahl (2001: 151). Og ifølge Dybo er det først ved inngangen til 1960-tallet at man også i Norge ser en mer markert overgang fra jazz som dansemusikk til jazz som lyttemusikk (Dybo 1996: 23f). Selv om Dybo kanskje har rett i at en noe mer markert overgang finner sted akkurat på denne tiden, bør det påpekes at jazzzen likevel fortsetter å fungere som dansemusikk, og dessuten fungerer lang fra knirkefritt som ”seriøs” lyttemusikk, etter dette. Studiens undersøkte avismateriale gir flere gode eksempler på at deler av publikummet både snakker og danser under konsertene i Molde på midten av 1960-tallet. I en konsertomtale fra 1966 beskrives det som kjent hvordan ”noen har funnet veien til dansegolvet og trækker rundt til jazztakter”, mens andre artikler fra samme år vitner om at journalister både har ergret seg over ”vanskeligheter med å konsentrere seg”, et ”litt for merkbart” publikum, ”høylytt preking fra salen”, og ”summing som den reneste syklubb” under konsertene. Misnøyen over

at deler av publikummet ikke sitter stille og konsentrerer seg om ”det fine som blir spilt”, tyder på at enkelte forstår jazzen som en heller ”seriøs”, ”høyverdig”, form for lyttemusikk, mens andre fremdeles ikke har denne oppfatningen. At det ikke er like vanlig å sitte stille og lytte til jazzmusikk på denne tiden, bekrefter også en omtale av en konsert der det etter alt å dømme faktisk *var* stille i salen. I omtalen påpekes det da at publikum var ”usedvanlig lydhøre” (Aftenposten 05.08.66).

Videre husker vi at moderne jazzartister på midten av 1960-tallet verken vil identifisere seg med ”kommersiell” populærmusikk eller ”lett” tradisjonell swingjazz. Derimot argumenteres det for at jazzen har ”utviklet seg”, ”blitt vanskeligere”, ”mer krevende”, ”seriøs”, ”moden” og ”kunstnerisk”, lik den klassiske musikken. I 2005 er det derimot ingen jazzmusikere som forsøker å ta avstand fra verken popmusikk eller tradisjonell swingjazz, og jazz forsøkes ei heller å knyttes spesielt til den ”høyverdige” klassiske musikken. Troen på jazz som en ”seriøs kunstform” virker å ha blitt så sterkt, oppfattes som så naturlig, blant annet hos landets kulturelite, at musikkformen verken trenger å distanseres fra ”det lave”, eller forbindes med ”det høye”, for å bli respektert og anerkjent som ”stor kunst”.

Godt norsk

Det virker altså å være liten tvil om at jazz har gjennomgått en genremessig statusheving her til lands, og i større grad både blir forstått og fremmet som en ”seriøs” og ”høyverdig” form for musikk, eller kunst, i vår tid, sammenlignet med på midten av 1960-tallet. Men selv om jazzmusikk generelt sett har hevet sin status i løpet av denne perioden, mener jeg også å se en interessant endring, for ikke å si vending, i måten norske og utenlandske jazzutøvere blir framstilt på i Aftenposten og Dagbladet de ulike år.

I avisdiskursene fra 1965 og 1966 har vi sett at både Aftenposten og Dagbladet først og fremst fremmer de ”fremragende” prestasjonene som utenlandske ”jazzstørrelser” presterer under Molde-festivalen, framfor de mer ”middelmådige” konserter som holdes av norske jazzutøvere. Mens særlig amerikanske artister blir framhevet som ”internasjonale stjerner”, ”verdens elite”, ”toppklassen”, ”de som spiller jazz av internasjonal kvalitet” på denne tiden, karakteriseres i beste fall norske jazzartister som ”lovende musikere” som ”gjør seg fordelaktig bemerket”. I dekningen av Moldejazz 1985 blir derimot også jazzmusikere fra Norge omtalt og anerkjent på lignende positive måter som de utenlandske. Dagbladet mener blant annet norske jazzartister ”kvitterer med toppprestasjoner”, og holder ”sterke”, ”minneverdige” konserter, mens Aftenposten trekker fram norske jazzartisters konserter som

”høgdepunkter” under festivalen. Beveger vi oss videre til festivaldekningen fra 2005, ser vi at norsk jazz ikke bare respekteres og omtales på heller positive måter i avisene, men også hylles som blant annet ”utrolig”, ”overbevisende”, ”imponerende”, ”hjertervarmende” og ”fremragende”. Til forskjell fra måten norske jazzmusikere omtales på, hevdes på samme tid prestasjonene til flere amerikanske og andre utenlandske jazzartister å være ”mindre minneverdige” og ”lite imponerende”, om ikke ”skuffende”.

Mens det altså først og fremst var amerikanske jazzartister som var ”fremragende” under Moldejazz på midten av 1960-tallet, til forskjell fra de ”mindre imponerende” norske musikerne, er som vi ser situasjonen nær sagt den motsatte om lag 40 år senere. Ikke minst husker vi den norske jazzbassisten Arild Andersen, ”sjefen selv”, få mye positiv oppmerksomhet i 2005. Han høster ikke bare anerkjennelse for sine ”helstøpte”, ”sterke” og ”imponerende” konserter, men hevdes i tillegg å ha nærmest overnaturlige kunstneriske kvaliteter. Andersen får sin bass til å låte ”som et orkester”, skriver Aftenposten, for så å beskrive hvordan han ”[...] tryllet og fortrollet publikum med de vakreste, reneste bassklanger en fullsatt sal kunne ønske seg”⁹⁸ (Aftenposten 19.07.05).

For å bruke Aftenpostens ord, er det altså mye som tyder på at det ”[...] ikke nødvendigvis [er] amerikanske toppmusikere som er hottest” i 2005 (Aftenposten 23.07.05). Men selv om norske jazzmusikere utvilsomt får mer positiv oppmerksomhet i både Aftenposten og Dagbladet dette året, sammenlignet med på midten av 1960-tallet, er det som kjent en ganske annen ”superstjerne” som i mye større grad preger Dagbladets dekning av Moldejazz 2005.

Medieformet Moldejazz, mediefangeren Moldejazz, eller et symbiotisk samliv?

Hvis ikke Molde-festivalen trekker publikum, vil den forsvinne. Molde Internasjonale Jazz Festival er, støtte til tross, underlagt de samme økonomiske lover som andre ”bedrifter” i det herværende økonomiske system, den må selge sin vare for å kunne eksistere [...] (Mosnes 1980: 8, 36f).

Bedrifter, bransjer og institusjoner satser sterkt på kontakten med publikum [...] Journalistene stilles derved overfor stadig flere kilder som selv vil bestemme premisene for sin medvirkning, og noen av dem har utviklet avanserte teknikker for å åpne redaksjonsdørene (Raaum 2001: 62f).

Moldestaben består av folk som kjenner sin rolle i festivalmaskineriet og tar ansvaret høytidelig [...] Bortsett fra noen magre år på seksti-tallet, har publikumsopplutningen vært stor. De magre årene spøker imidlertid ennå i arrangørens bevissthet, og gjør at festival-ledelsen alltid legger seg i selen for å skaffe iallfall noen store trekkplaster til arrangementet (Mosnes 1980: 35, 37).

⁹⁸ Her mener nok Aftenpostens journalist at Andersen fortrollet og trollbandt sitt publikum, ikke at han tryllet dem til troll.

”Jazzfestivalen i Molde har alltid hatt en enestående kontakt med pressen”. Dette utsagnet fra ett av festivalstyrets medlemmer gir nok et korrekt uttrykk for hvordan samarbeidet mellom festival og presse i det store og hele har fortont seg gjennom årene (ibid.: 49).

I tidligere kapitler har jeg argumentert for at den økende og fortrinnsvis kjendisdyrkende tabloidestetikken som har gjort seg gjeldende i Aftenpostens og ikke minst Dagbladets festivaldekning fra midten av 1960-tallet til 2005, kan ses i sammenheng med en intensivert kamp om publikums oppmerksomhet blant profittenkende medier her til lands. Ut fra tidligere redegjørelser bør det dessuten herske liten tvil om at jazzfestivalen i Molde er et arrangement som, i likhet med andre aktører og institusjoner i det norske ”mediesamfunnet”, ikke er uberørt av medias rådende konvensjoner og virkemåter. Som kjent er det først og fremst via media Moldejazz får offentlig oppmerksomhet, for ikke å si en offentlig eksistens, noe som betyr at den også er nødt til å tilpasse seg journalistikkens formater og verdier for å få formidlet ønsket informasjon bredt ut. Ser vi jazzfestivalens avhengighetsforhold til journalistfeltet i sammenheng med den stadig mer framtrædende, kjendisdyrkende tabloidestetikken som gjør seg gjeldende i studiens undersøkte avismateriale, nærmer vi oss kanskje også en av årsakene til at nettopp ”superstjernen” Lauryn Hill er et av ”toppnavnene” under Moldejazz i 2005.

I likhet med en rekke andre artister og grupper som har gjestet jazzfestivalen i Molde i de senere år, er Lauryn Hill et godt eksempel på en musiker som trolig de færreste forbinder spesielt med jazz⁹⁹. Like fullt har hun utvilsomt en kjendisstatus og et medietekke som gir jazzfestivalen i Molde mye offentlig oppmerksomhet og dermed også kontakt med et større publikum. Selv om studiens sammensatte avismateriale har vist seg å inkludere flere ”seriøse”, informative og til dels vanskelige artikler omhandlende Molde-festivalens mindre kjente jazzartister, og dessuten retter et stadig sterkere fokus mot både mer og mindre kjente norske jazzutøvere fra 1960-tallet fram til 2005, er det like fullt ingen tvil om at det er festivalens mest populære ansikter, celebriteter og ”store stjerner” som vies de *største* og *fleste* bilder og overskrifter i avismaterialet, med andre ord får *mest* medieoppmerksomhet blant festivaldeltagerne, både i 1985 og ikke minst i 2005. Man kan da spørre seg om hvilken innvirkning en mer tabloidestetisert og kjendisdyrkende journalistikk har hatt på arrangementet Moldejazz. Er det slik at festivalen har sett seg nødt til å inkludere ”trekkplaster”, ikke spesielt forbundet med jazz, men med desto større kjendisstatus og medietekke, i sitt festivalprogram for å oppnå ønsket mediedekning?

⁹⁹ Eksempler på andre artister og grupper er Stevie Wonder, Eric Clapton, Paul Simon, Morten Abel, Bertine Zetlitz, CC Cowboys, Dum Dum Boys, Dance With a Stranger, Kaizers Orchestra, Madrugada og Gatas Parlament.

Kanskje ser vi her et godt eksempel på hvordan journalistfeltet har vært med på å legge føringer for hvordan Molde-festivalen er blitt arrangert. Men samtidig bør det påpekes at muligens også Moldejazz med årene er blitt en ”smartere kilde”, om ikke ”mediefanger”, som vet å innordne seg etter medias premisser for å fange deres interesse og oppnå ønsket mediedekning, og da kan man jo også spørre seg om hvem som utnytter og hvem som utnyttes, media eller Moldejazz, eller både media og Moldejazz.

Kanskje er det vel så nyttig å snakke om et samspill eller ”symbiotisk samliv”, som Bjørkås kaller det, hvor Moldejazz får ønsket publisitet via media, så lenge media får ønsket kulturstoff fra Moldejazz (Bjørkås 2004: 207f). I så tilfelle kan man jo spørre seg om hva denne relasjonen har å si, både for jazzomtalen i media og jazzfestivalen i Molde.

Vi berører her flere interessante og viktige problemstillinger som denne studien ikke kan gi noen klare svar på, men som forhåpentligvis vil belyses nærmere i andre forskningsprosjekter. Derimot kan studien med større sikkerhet slå fast at Moldejazz i 2005, til forskjell fra på midten av 1960-tallet, framstår som et nærmest forbilledlig arrangement i Aftenposten og Dagbladet. Avisene tegner langt på veg et bilde av en ”fullkommen festival” til glede for et stort og mangfoldig publikum, godt ivaretatt av politi og sikkerhetsstyrker, og både respektert, anerkjent og hyllet blant landets fremste og mektigste kultureliter. Skal vi dømme ut fra studiens avismateriale, kan det virke som om Moldejazz med årene har opparbeidet seg en ”enestående kontakt” med de fleste, ikke minst avisene Aftenposten og Dagbladet.

I løpet av tiden dette forskningsprosjektet har pågått, har også Moldejazz 2006 gått av stabelen, og skal vi tro festivalsjefens egne ord, er det ingenting som tyder på at den ”fullkomne festivalen”, nå også ”sertifisert som miljøfyrtårn”¹⁰⁰, vil bli oppfattet mindre ”fortreffelig” med det første. Vi kan nok vente oss flere jublende jazzomtaler i årene som kommer. Under overskriften *Særdeles vellykket festival* står følgende å lese¹⁰¹:

Vi har gjennomført en særdeles vellykket festival. Vi var stolt av konsertprogrammet på forhånd og vi er glad for de resultatene vi har sett underveis, sa festivalsjef Jan Ole Otnæs da han oppsummerte Moldejazz 2006. Moldejazz 2006 har vært en suksess både musikalsk og økonomisk. Spennet i programmet har gått fra små intime konserter inne på Reknes med timelange soloer, til folkefest på Romsdalsmuseet med Sting og 9000 mennesker i strålende solskinn [...] Moldejazz legger også opp til å ta vare på miljøet i både byen og for kommende generasjoner. Under åpningsseremonien kunne ordfører i Molde, Jan Petter Hammerø, overrekke beviset på at Moldejazz er sertifisert som "miljøfyrtårn".

¹⁰⁰ *Miljøfyrtårn* er et offisielt, norsk miljøsertifikat som tildeles miljøvennlige bedrifter og ”grønne arrangementer”.

¹⁰¹ Sitatet stammer fra internettsiden www.moldejazz.no (05.09.06).

7 Avslutning

Hovedformålet med denne studien har vært å undersøke på hvilke måter Molde Internasjonale Jazzfestival dekkes i avisene Aftenposten og Dagbladet i 1965, 1966, 1985 og 2005. Jeg har ønsket å finne, forstå og forklare noen av de framtrede diskurser som gjør seg gjeldende i avisenes festivaldekning de nevnte år, for deretter å drøfte hvordan oppfatninger og omtaler av jazzarrangementet, dets musikk og musikere, har endret seg fra 1965 til 2005. Jeg har også villet undersøke hvordan nettopp Aftenpostens og Dagbladets kulturjournalistikk, fortrinnsvis omhandlende jazzmusikk og jazzmusikere, synes å harmonere med noen mer generelle, bekymrede oppfatninger om ”medieforfall” i det norske eller vestlige samfunn, og av den grunn er det blitt rettet et særlig fokus mot tabloidisering i journalistikken. For å gi et klarere, mer nyansert og nøyaktig bilde av tabloide og diskursive endringstendenser i det utvalgte avismaterialet, samt peke på mulige årsaker til at journalistikken framstår som den gjør, har jeg også foretatt en ytterligere drøfting av egne empiriske funn knyttet opp mot oppgavens omtalte teorier og påstander.

Studien bygger hovedsakelig på kvalitative analyser av et utvalg avisartikler fra Aftenposten og Dagbladet, men trekker også veksler på annet empirisk materiale, deriblant stortingsmeldinger, taler, nedskrevne intervjuer, og aktuelle artikler fra andre aviser og tidsskrifter. I tillegg har jeg foretatt en kvantitativ undersøkelse av studiens utvalgte avismateriale fra Aftenposten og Dagbladet, og data fra denne undersøkelsen har igjen vært med på å underbygge de kvalitative analysene.

Siden jeg i forrige kapittel foretok en ytterligere drøfting av de empiriske funn som er blitt beskrevet i kapittel fem, og i den sammenheng klargjorde både de diskursive og tabloide endringstendenser som finner sted i det undersøkte avismaterialet fra Aftenposten og Dagbladet, skulle det ikke være nødvendig, heller overflødig, å repetere disse endringene enda en gang her. Avslutningsvis finner jeg det derfor både nyttigere og mer interessant å relatere studiens empiriske funn til noen påstander Allern har kommet med om tabloidisering i norsk presse.

I artikkelen *Samfunnsstoffet dominerer i avisene*¹⁰², omhandlende en studie av ti norske aviser, foretatt i 1998 og 1999, kommer Allern med følgende påstand:

¹⁰² Artikkelen kan leses i sin helhet på internettetsiden til *Institutt for Journalistikk*: www.ij.no/publikasjoner/pressens_verdier/filer/samfunnsstoffet.pdf (11.10.06). Jeg gjør også oppmerksom på at avisundersøkelsen det vises til i det følgende sitatet, ikke inkluderer avisene Aftenposten og Dagbladet.

Debatten om norsk presse preges vanligvis sterkt av inntrykkene fra løssalgsvisenes forsider. Det fører også ofte til mer generelle anklager om at pressen preges av "tabloidisering" [...] Avisundersøkelsen tyder på at slike "katastrofescenarier" er svært fjernt fra den daglige virkeligheten i norsk presse.

Videre argumenterer Allern for at norsk presse stort sett er "seriøs" og samfunnsorientert, for deretter å konkludere: "Tabloidisering på norsk handler – litt spissformulert – i første rekke om fotball, fotball, fotball"¹⁰³.

Jeg har som kjent konsentrert meg om å undersøke norsk kulturjournalistikk omhandlende jazz i denne studien, og skal derfor ikke ta stilling til om det faktisk er i norsk sportsjournalistikk omhandlende fotball det fortrinnsvis forekommer tabloidisering. Men samtidig minner jeg om at studien inngår i forskningsprosjektet *Tabloidisering av idrett og kultur i mediene*, der norske avisers kulturjournalistikk vil bli sammenlignet med nettopp sportsjournalistikken, blant annet omhandlende fotball, for å undersøke i hvilken grad endringstendenser er likeartede eller forskjellige på de to områdene¹⁰⁴. Med andre ord kan vi vente oss en ytterligere belysning av tabloidisering innen sportsjournalistikk omhandlende fotball, sett i sammenheng med en mer eller mindre "seriøs" norsk kulturjournalistikk. Jeg håper funn fra studiens undersøkelser av kulturjournalistikk omhandlende jazz kan være et positivt bidrag i dette forskningsprosjektet, og vil i den sammenheng komme med en siste kommentar til tabloidiseringen som har funnet sted i avismaterialet fra Aftenposten og Dagbladet.

Både studiens kvantitative og kvalitative undersøkelser vitner om at en tabloidestetikk bestående av store bilder og overskrifter har blitt stadig mer framtrødende i det utvalgte avismaterialet fra 1965 til 2005, og, ikke spesielt overraskende, har Dagbladets journalistikk vist seg å være noe mer preget av visuelle virkemidler enn Aftenpostens, både i 1965, 1966, 1985 og 2005. Videre har studien vist at det ikke er vanskelig å finne gode eksempler på tabloidisert mengdetekst i avismaterialet, og i den sammenheng er det vel heller ikke så overraskende at det som regel er Dagbladet som har de mest tabloide tekstene¹⁰⁵. Men til tross for at begge de to avisene har fått en stadig mer framtrødende tabloidestetikk fra 1965 til 2005, og Dagbladets avisartikler som regel har vært noe mer preget av det tabloide enn Aftenpostens, både visuelt og verbalt, må det ikke glemmes at avismaterialet inkluderer en

¹⁰³ Som Gerd von der Lippe påpekte på seminaret *Idrettskvinner i media*, arrangert av Norges Idrettsforbund, Høgskolen i Telemark og Norske Sportsjournalisters Forening (26.10.06), er det her viktig å poengtere at selv om også den norske pressedeckningen av kvinnefotball ofte er tabloid, er det først og fremst fotball *for menn* som dekkes i norske aviser.

¹⁰⁴ Ytterligere informasjon om dette forskningsprosjektet finnes som sagt på følgende internettside: <http://www.hit.no/main/content/view/full/6638> (12.10.06).

¹⁰⁵ Et unntak i denne sammenheng er som kjent omtalene av "narkotikaskandalen" ved Moldejazz i 1965, som er mer "mediavridd", ensidig rettet mot "skandaler", dramatik og rykter, i Aftenpostens festivaldekning enn i Dagbladets.

rekke lite tabloidiserte, heller ”seriøse”, artikler, både på midten av 1960-tallet, i 1985 og i 2005. Og selv om tabloid-*estetikken*, store bilder og overskrifter, setter noe mer preg på avisenes journalistikk i 2005 enn i 1985, kan likevel ikke tabloidiseringen, mer generelt sett, sies å ha økt i løpet av denne perioden¹⁰⁶.

Til tross for både forbedrede trykkemetoder, endrede avisformat, jakt på økonomisk profitt og en intensivert kamp om publikums oppmerksomhet, inneholder de to avisene like fullt en betydelig mengde ”seriøs”, lesevennlig journalistikk i 2005. Kanskje trenger vi ikke å bekymre oss fullt så mye over ”medieforfall” i det norske ”mediesamfunnet”. Ut fra Aftenpostens og Dagbladets kulturjournalistikk omhandlende Moldejazz å dømme, er det i alle fall lite som tilsier at ”tabloidisering på norsk” i første rekke handler om jazz, jazz, jazz.

¹⁰⁶ Da det undersøkte avismaterialet tidligere i oppgaven ble knyttet til Sparks kategorisering av avistyper, ble som kjent Dagbladets festivaldekning fra 1985 klassifisert som mer tabloid enn den samme avisens dekning fra 2005, mens Aftenpostens journalistikk ble plassert i samme kategori begge de to årene.

8 Litteratur

- Abbing, Hans (2004) *Why are artists poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max (1947/2004): *Opplysningens dialektikk – Filosofiske fragmenter*. Viborg: Gyldendal.
- Allern, Sigurd (1988): *Møkkagraverne & den kritiske tradisjonen. Perspektiver på journalistikken*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Allern, Sigurd (1992): *Kildenes makt. Ytringsfrihetens politiske makt*. Oslo: Pax Forlag.
- Allern, Sigurd (2001a): *Nyhetsverdier. Om markedsorientering og journalistikk i ti norske aviser*. Kristiansand: IJ-forlaget.
- Allern, Sigurd (2001b) ”Kildene og mediemakten”, i Eide, Martin: *Til dagsorden! Journalistikk, makt og demokrati*. Oslo: Gyldendal.
- Austin, J.L (1962): *How to do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bakke, Per (1999): *Fra varesamfunn til informasjonssamfunn*. Oslo: Solum Forlag.
- Barker, Chris (2003): *Cultural Studies. Theory and practice*. London: Sage Publications Ltd.
- Bauman, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Blokhus, Yngve og Audun Molde (2004): ”En skisse av jazzens og populærmusikkens historie”, i Benestad, Finn: *Musikkhistorisk oversikt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bourdieu, Pierre (1986): ”Produksjonen av tro. Bidrag till en teori om de symboliska tillgångarnas ekonomi”, i Bourdieu, Pierre: *Kultursociologiska texter*. Lidingö: Salamander.
- Bourdieu, Pierre (1992): ”Men vem skapade skaparna?”, i Bourdieu, Pierre: *Texter om de intellektuella. En antologi redigerad av Donald Broady*. Stockholm/ Stenhag: Brutus Östlings Bokförlag.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1996a): *The rules of art*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1996b): ”De symbolske goders økonomi” i Bourdieu, Pierre: *Symbolisk Makt. Artikler i utvalg*. Oslo: Pax Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Om fjernsynet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Meditasjoner*. Oslo: Pax Forlag.
- Bourdieu, Pierre (2002): *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: De norske Bokklubbene.
- Bourdieu, Pierre og Loïc J.D. Wacquant (1995): *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Broady, Donald (1989): *Kapital, habitus, fält. Några nyckelbegrepp i Pierre Bourdieus sociologi. Arbetsrapport 1989:2*. Stockholm: Universitets- och högskoleämbetet/ Forskning och utveckling för högskolan.
- Broady, Donald (1991): *Sociologi och epistemology. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS Förlag.
- Cook, David A. (1996): *A History of Narrative Film*. New York/ London: W.W. Norton & Company, Inc.
- Dahl, Hans Fredrik (1993): *Da Dagbladet ble ”Dagbladet”*, i Dahl, Hans Fredrik, Gudleiv Forr, Leiv Mjeldheim og Arve Solstad (red.): *Utskjelt og utsolgt. Dagbladet gjennom 125 år*. Oslo: Aschehoug.
- Danbolt, Gunnar (1999): ”Kunstnerrollen gjennom tidene”, i Mangset, Aslaksen og Arnestad (red.): *Studier av kulturpolitikk og kulturliv*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

- Danbolt, Gunnar og Siri Meyer (1988): *Når bilder formidler. En bok om visuell kommunikasjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dybo, Tor (1996): *Jan Garbarek – Det åpne roms estetikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Eide, Martin (1995): "Populærjournalistikk på norsk. Historiske noter om avisschizofreni", i *Norsk Medietidsskrift* nr.1, 1995.
- Eide, Martin (1998): "Journalistikkens stolte nederlag". Prøveforlesning for dr. philosgraden 29.10.98, Universitetet i Bergen.
- Eide, Martin (2000): *Den redigerende makt. Redaktørrollens norske historie*. Kristiansand: IJ-forlaget.
- Eide, Martin (2001): "Journalistisk makt. Et oppslag", i Eide, Martin: *Til dagsorden! Journalistikk, makt og demokrati*. Oslo: Gyldendal.
- Eriksen, Espen (2001): *Fertile Crossings in Jazz. En problematisering av definisjon og stil i jazz på slutten av det 20. århundre*. Oslo: Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.
- Fairclough, Norman (1993): *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman.
- Fairclough, Norman (1995): *Media Discourse*. New York: Oxford University Press.
- Fairclough, Norman (2001): *Language and Power*. London: Pearson.
- Fairclough, Norman (2003): *Analysing Discourse. Textual analysis for social research*. London: Routledge.
- Fausing, Bent og Peter Larsen (1982): *Billeder. Analyse og historie*. Varde: Daneklærerforeningen/ Skov.
- Foucault, Michel (1972): *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon.
- Gripsrud, Jostein (1999): *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gripsrud, Jostein (2000): "Tabloidization, Popular Journalism, and Democracy", i Sparks, Colin & John Tulloch (eds.): *Tabloide Tales. Global debates over media standards*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Gripsrud, Jostein (2002): "Populærmusikk mellom kunst og marked. Forsøk på en oversikt", i Gripsrud, Jostein (red.): *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Habermas, Jürgen (1962/2005): *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Halvorsen, Knut (2003): *Å forske på samfunnet – en innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Hågvar, Yngve Benestad (2003): *Hele folkets diskurs. En kritisk diskursanalyse av den gode VG-sak*. Oslo: Norsk Sakprosa.
- Hernes, Gudmund (1977): "Det media-vridde samfunn", i *Samtiden. Tidsskrift for politikk, litteratur og samfunnsspørsmål* nr.1, 1977.
- Hillesund, Terje (1996): *Aktører, talehandlinger og nyhetsdramaturgi: Avisene som handlingsmedium. Avhandling til dr. polit.-graden*. Bergen: Det samfunnsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Bergen.
- Høst, Sigurd (2003): *Avislandskapets utvikling. Studier av avismønster, utviklingslinjer og lesevaner 1985-2001*. Fredrikstad: Institutt for Journalistikk
- Høyer, Svennik (1993): *Kriser, kupp og kamp*, i Dahl, Hans Fredrik, Gudleiv Forr, Leiv Mjeldheim og Arve Solstad (red.): *Utskjelt og utsolgt. Dagbladet gjennom 125 år*. Oslo: Aschehoug.
- Hovden, Jan Fredrik (2001): "Etter alle journalistikkens reglar. Skisse til ein studie av det norske journalistiske feltet", i Eide, Martin: *Til dagsorden! Journalistikk, makt og demokrati*. Oslo: Gyldendal.

- Jakobsen, Kjetil (2002): "Innledende essay", i Bourdieu, Pierre: *Distinksjonen*. Oslo: De Norske Bokklubbene.
- Johannessen, Asbjørn og Per Arne Tufte (2002): *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt Forlag.
- Jørgensen, Marianne Winther og Louise Phillips (1999): *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Klausen, Arne Martin (1986): *Med Dagbladet til tabloid*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Larsen, Peter (2002): "Populærmusikken og de andre musikalske genrer", i Gripsrud, Jostein: *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Leeuwen, Theo van og Carey Jewitt (2002): "Introduction", i *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage Publications.
- Lippe, Gerd von der (2001): *Idrett som kulturelle drama. Møteplasser i idretts sosiologi og idrettshistorie*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Lippe, Gerd von der (2005): "Female flying bodies in Norwegian sports media", i Hofmann, Annette R. og Else Trangbæk (red.): *International perspectives on sporting women in past and present : a Festschrift for Gertrud Pfister*. København: University of Copenhagen, Institute of exercise and sport sciences.
- Mangset, Per (2004): *Mange er kalt, men få er utvalg. Kunstnerroller i endring*. Bø i Telemark: Telemarksforskning.
- Markusson, Markus (1993): "Har vi bilder? Fotografiet i Dagbladet", i Dahl, Hans Fredrik, Gudleiv Forr, Leiv Mjeldheim og Arve Solstad (red.): *Utskjelt og utsolgt. Dagbladet gjennom 125 år*. Oslo: Aschehoug.
- Mosnes, Terje (1980): *Jazz i Molde. Festivaler gjennom 20 år*. Ålesund: Nordvest Informasjon.
- Mosnes, Terje (1991): *Jazz i Molde II. Festivalen 1980-1990*. Molde: Molde Internasjonale Jazzfestival.
- Neumann, Iver B. (2002): *Mening, materialitet, makt: En innføring i diskursanalyse*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Opsahl, Carl Petter (2001): *En fortelling om jazz*. Oslo: Unipub Forlag.
- Ottosen, Rune, Lars Arve Røssland og Helge Østbye (2002): *Norsk pressehistorie*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Pettersson, Petter (1975): "Jazzfestivalen i Molde", i Angell, Olav, Jan Erik Vold og Einar Økland (red.): *Jazz i Norge*. Oslo: Gyldendal.
- Postman, Neil (1987): *Vi morer oss til døde*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Raaum, Odd (2001): "Se opp for etterligninger. Journalistikk som merkevare", i Eide, Martin: *Til dagsorden! Journalistikk, makt og demokrati*. Oslo: Gyldendal.
- Rasmussen, Terje (2003): *Luhmann. Kommunikasjon, medier, samfunn*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Røssland, Lars Arve (2000) "Diskursbegrepet og diskursanalysen sin relevans for studiar av journalistikk og journalistisk etikk", i *Arbeidsnotater nr. 39/2000*, Institutt for medievitenskap ved Universitetet i Bergen: Bergen.
- Røyseng, Sigrid (2000): *Operadebatten. Kampen om kulturpolitisk legitimitet*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Skirbekk, Gunnar og Nils Gilje (2000): *Filosofihistorie*. Oslo: Universitetsforlaget
- Slaata, Tore (2003): *Den norske medieorden. Posisjoner og privilegier*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Sogstad, Knut (2004): *Layout. Journalistisk presentasjon*. Kristiansand: IJ-forlaget
- Solhjell, Dag (1995): *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Sparks, Colin (2000): "The Panic over Tabloid News", i Sparks, Colin & John Tulloch (eds.): *Tabloide Tales. Global debates over media standards*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Ytreberg, Espen (2006): *Medie- og kommunikasjonsteori*. Oslo: Universitetsforlaget.

Internett

- "Dagbladet" i www.storenorkseleksikon.no (03.04.06).
- Kristiansen, Steinar: *Jazz i Norge etter 1960*, under "Jazzhistorie" i www.jazzbasen.no, Norsk Jazzarkiv, Nasjonalbiblioteket (20.10.05).
- "Retorikk" i www.storenorskeleksikon.no (15.12.05).
- "Sofist" i www.storenorskeleksikon.no (15.12.05).
- Stendahl, Bjørn: *Cool, kløver & dixie. Jazzens lykkelige 50-tall*, under "Jazzhistorie" i www.jazzbasen.no, Norsk Jazzarkiv, Nasjonalbiblioteket (20.10.05).
- "Tidens Tegn" i www.storenorskeleksikon.no (12.10.05).
- "Verdens Gang" i www.storenorskeleksikon.no (12.10.05).
- www.schipsted.no/no/arsrapporter/2003/viktige hendelser/ (09.09.05).
- www.moldejazz.no (05.09.06).

Avisartikler fra papirformat

Aftenposten:

- 19. april 1994: *Den besværlige presse- og ytringsfriheten.*
- 19. juli 2005: *Mildt og mektig.*
- 19. juli 2005: *Et forbilde for andre festivaler.*
- 20. juli 2005: *Magisk møte med ny musikk.*
- 20. juli 2005: *Melodiøst, men motstandsløst.*
- 22. juli 2005: *Borge lot seg ikke stoppe.*
- 22. juli 2005: *Molderose til gammel jazzsliter.*
- 23. juli 2005: *Variert, men variabelt.*
- 24. juli 2005: *Moldejazz med overskudd.*
- 14. september 2006: *Farvel til et avisformat.*

Dagbladet:

- 18. juli 2005: *Sikker Molde-jazz.*
- 19. juli 2005: *Gass, jazz & Jesus.*
- 19. juli 2005: *Arild Andersen.*
- 19. juli 2005: *Jazzministeren vil mer.*
- 19. juli 2005: *Savnet, savnet.*
- 20. juli 2005: *Fikk frie tøyler.*
- 20. juli 2005: *Lyse utsikter.*
- 20. juli 2005: *Skjønt og søvndyssende fra Haden.*
- 20. juli 2005: *Mysteriet Lauryn Hill.*
- 21. juli 2005: *Re-priset.*
- 21. juli 2005: *Viste Molde ryggen.*
- 21. juli 2005: *Vitalt og originalt.*
- 21. juli 2005: *Pompøst.*
- 22. juli 2005: *Hes Lauryn.*
- 22. juli 2005: *Har noen... ?*
- 22. juli 2005: *Arild Andersen/ Ferenc Snetberger/ Paolo Vinaccia.*
- 23. juli 2005: *Tryggest i skyggen.*

- 23. juli 2005: *På tomgang.*
- 23. juli 2005: *Lauryn lurt.*
- 23. juli 2005: *Saksoformidabelt.*
- 24. juli 2005: *...and all that jazz!*
- 24. juli 2005: *Entusiastisk triodebut.*

Avisartikler fra mikrofilm

Aftenposten:

- 31. juli 1965: *Narkotika-anklage mot jazzmusikere.*
- 2. august 1965: *Narkotikaanklagen "en spøk".*
- 4. august 1965: *Partene møtes i narkotika-saken.*
- 5. august 1966: *Jazzfestivalen åpnet i strålende solskinn.*
- 6. august 1966: *Årets jazzfestival i Molde den beste hittil.*
- 8. august 1966: *Jazzfiolinisten Stuff Smith erobret Molde med sin charme.*
- 8. august 1966: *Mye god jazz i Rosenes by.*
- 9. august 1966: *Jazzen nu ikke bare musikk for ungdom.*
- 22. juli 1985: *Kunst til jazzen.*
- 23. juli 1985: *Kronprinsesse Sonja i Molde på åpningsdagen: Jazzfestivalen er 25 år.*
- 23. juli 1985: *Kronprinsesse Sonja på jazzfestival: Jeg skulle gjerne vært her hele uken!*
- 23. juli 1985: *Stemningen på topp i Molde.*
- 24. juli 1985: *B.B. King: Roste luften i Molde.*
- 24. juli 1985: *B.B. King: Lytter aldri til egen musikk.*
- 24. juli 1985: *Miles Davis kom til Molde.*
- 25. juli 1985: *Livlige døgn på Molde-festivalen.*
- 25. juli 1985: *Miles på topp.*
- 25. juli 1985: *The King of the Blues.*
- 26. juli 1985: *Festivalpris til Jan Garbarek.*
- 26. juli 1985: *Garbarek fikk kulturstipendium.*
- 27. juli 1985: *Fornem, tidløs kvartett.*
- 29. juli 1985: *Molde-festivalen med varm finale.*

Dagbladet:

- 27. juli 1965: *Fremragende dansk jazzband til Molde-festivalen.*
- 31. juli 1965: *Brann i Rosenes by – anklage om narkotikamisbruk.*
- 2. august 1965: *Politiets jazz-interesse demper ikke spillegleden i Molde.*
- 4. august 1966: *Sivilkledd politi på marihuanajakt i Molde.*
- 4. august 1966: *Wayne Shorter – jazzkonge for en dag.*
- 5. august 1966: *Strålende vær og fin jazz i Molde.*
- 6. august 1966: *Tenorsaksen smatrer i røykfylte lokaler.*
- 8. august 1966: *Politimesteren fornøyd- bare én i fyllearresten i Molde.*
- 22. juli 1985: *Jazzfesten igang i Molde.*
- 23. juli 1985: *Sonjazz dag i Molde.*
- 23. juli 1985: *Musikken overtar.*
- 23. juli 1985: *Unik åpningskonsert.*
- 23. juli 1985: *Molde-jubileum.*
- 24. juli 1985: *Sonja swingte.*
- 24. juli 1985: *Under Miles' isblikk – Sting utnytter svarte musikere.*
- 24. juli 1985: *Heder & ære.*
- 25. juli 1985: *Miles og Marilyn.*

- 25. juli 1985: *Ung Molde-veteran.*
- 25. juli 1985: *Kjempesuksess.*
- 25. juli 1985: *Heder & ære.*
- 26. juli 1985: *Den skikkelige saksofonisten.*
- 26. juli 1985: *Festivalens far.*
- 26. juli 1985: *Knepent nederlag til Molde.*
- 27. juli 1985: *Natur-bassisten Tacuma.*
- 27. juli 1985: *Ulastelig.*
- 27. juli 1985: *Strålende.*
- 27. juli 1985: *Ekploderende E'Olen-triumf.*
- 29. juli 1985: *Den store jazzfesten.*
- 29. juli 1985: *Overskudd.*

Sunnmørsposten:

- 30. juli 1965: *Jazz og narkotika*

Forsidens fotografi er tatt av Terje Mosnes. Hentet fra Dagbladets avisartikkel ...*and all that jazz!* (24.07.05).