

PÅ KONSERT I KULTURHUSET – SKRÅBLIKK FRA SALEN

Svein-Halvard Jørgensen

Abstract

This article is based on fieldwork while on a nationwide tour with a Norwegian big band and a famous international jazz artist. Visiting different 'kulturhus', owned and run by the municipalities, the concerts were practically sold out and attracted an audience beyond local jazz fans and cultural elites. The article presents some background on the extensive distribution of these communal buildings which were mainly built after WW2, and were the result of the national government explicitly hailing cultural activities as an important element in building and maintaining a democratic society. Various financial programmes were established, first for the distribution of high-quality cultural performances, later for local involvement and equal opportunities in cultural activities. Politicians and bureaucrats have continuously argued for cultural performances and activities as essential for a vital democracy and equality among all Norwegian citizens. The article endeavors to point to some aspects relating to the expressed functions of 'kulturhus' as a site for democracy-building. While these concerts gathered a wide variety of differently positioned community members, hence serving as social communion and strengthening the sense of inclusion and equality, they also served as a site for portrayal of cultural capital, hierarchy and positioning within a cultural elite. This article gives a glimpse into this dual nature of cultural events.

Denne artikkelen er basert på et feltarbeid knyttet til en landsdekkende turne med en internasjonal jazzmusiker og et norsk orkester. Som deltagende observatør var jeg en akademisk nisse på et lass av musikere, arrangører og kulturaktører knyttet til konsertene. Turneen ble presentert som en kulturell begivenhet av riksdekkende medier, og konsertene fant sted i ulike kulturhus, lokalsamfunnenes storstuer. Innledningsvis går jeg kort gjennom den politiske satsingen på kultur og forståelsen av kulturens viktige plass i vedlikehold og utvikling av en demokratisk stat. De mange kulturhusene som er spredt rundt i landet, og økonomiske støttetiltak som gjør konserter som de jeg var med på, mulige, kan knyttes til en kulturpolitisk linje som har en lang historie, og tverrpolitisk oppslutning. Det er opp mot denne forståelsen av kulturfeltets demokratiserende funksjon jeg ser på det som utspiller seg på konsertene. Jeg går også kort inn på kulturhusenes symbolske dimensjon, noe som må sees i sammenheng med kulturens tilkjente plass og funksjon i samfunnet.

Lange linjer i norsk kulturpolitikk er fundert på, og uttrykker eksplisitt en forståelse av, kulturaktiviteter som fellesskapsbyggende og viktige for et demokratisk samfunn. Men hva skjer egentlig på en konsert som er muliggjort av en slik kulturpolitikk? I artikkelen presenteres to dimensjoner ved den sosiale interaksjonen som utspilte seg under konsertturneen jeg var med på. Først tar jeg for meg konserten som et inkluderende sosialt rom, og hvordan slike begivenheter kan legge til rette for og styrke et samfunns fellesskap, her presentert som *communitas*. Videre viser jeg hvordan konsertene også gir rom for markering av forskjeller og hierarki gjennom etablering og fremvisning av symbolsk kapital, nærmere bestemt *kulturell kapital*. Førstnevnte korresponderer i stor grad med den effekten som vi kan anta har vært et motiv for kulturpolitikken i Norge, mens sistnevnte gir rom for etablering av forskjeller som ved første blick er antitetisk i forhold til kulturpolitikkenes ideologi. Avslutningsvis åpner jeg imidlertid for at konserten, gjennom å gi innsyn i hierarkier og kamper som ellers kan forsvinne i det skjulte, på et mer indirekte vis kan ha en demokratiserende funksjon.

Kultur, meningsdanning og demokrati

I Norge har kultur¹ lenge blitt sett på som et viktig element i vedlikehold og styrking av folkelig engasjement, offentlig tilknytning og et involverende demokrati. Kulturens spydspiss, kunsten, skal gi oss et nytt blikk på verden og oss selv. Når Riksteateret reiser rundt og viser oss at Nora bryter ut fra sitt dukkehjem, ser vi inn i en grunnleggende samfunnsproblematikk; kulturelle konvensjoner avdekkes og strukturer utfordres. Det er ekteskapet som sosial institusjon og menns og kvinners plass og plassering i samfunnet som problematiseres, og vår meningshorisont åpnes for justering. Kunsten kan legge til rette for refleksjon og diskusjon og utvide rammene og rommet for meninger om samfunnet. Impulser og inntrykk som kan åpne debatt om samfunnets selvfølgeligheter, er viktige for et levende demokrati. Kulturuttrykk, meningsdanning og et involverende demokrati kan derfor sies å være tett koblet i et nett av gjensidig påvirkning.

Etterkrigstidens kulturpolitikk² står som et bevis på at våre sentrale myndigheter har tatt et slikt perspektiv og sett kulturens oppbyggelige potensial som reelt. Ett utslag av denne kulturpolitikken var etablering av sentralt finansierte institusjoner og ordninger som skulle eksponere hele landet for høyverdige kulturuttrykk.³ Vi fikk tidlige ordninger som Riksteateret (1948), som ble begrunnet med at det ikke bare var velferdsordninger av materiell karakter som skulle distribueres til alle, også det åndelige, i dette tilfelle scenekunst, var et viktig element for å bygge nasjonen. Etablering og vedlikehold av et nasjonalt fellesskap og sentrale verdier knyttet til dette skulle styrkes gjennom kulturuttrykk.

¹ Jeg vil ikke gå nærmere inn på en definisjon av kulturbegrepet eller kulturpolitikk slik dette kan utledes fra stortingsmeldinger og andre styringsdokumenter. For en gjennomgang av dette, se Larsen (2012). For en bredere gjennomgang av kulturbegrepet, se Eagleton (2000). Jeg tar for meg jazzkonserter og aktører som er involverte i «drift og administrasjon» av dette feltet, samt andre tilstedeværende på konsertene uten en slik tilknytning. Dette plasserer jeg som aktiviteter innen kulturfeltet, og videre konserten som et kunstnerisk uttrykk.

² Den første stortingsmeldingen om kulturpolitikk ble lagt frem i 1973, men Norge hadde selvsagt en kulturpolitikk forut for denne.

³ Kvalitet, benevnt direkte som sådan eller med andre ord, er nevnt i tilknytning til alle slike ordninger. For Riksteateret står følgende i *lov om Riksteateret*, § 1: «Riksteatret har til foremål å fremja arbeidet med å føra dramatisk kunst ut til folket i bygd og by og på andre tenlege måtar å auka kjennskapen til god dramatisk kunst». Lastet ned 24.03.20: <https://lovdata.no/lov/1948-12-13-5/§1>. Se også fotnote 5.

«... vi må fortelle historier som kan forene oss, på tvers av de mange små og store forskjellene vi lever med her i landet – historier som vi alle kan kjenne som våre egne uansett hvor vi bor».
(Riksteaterets hjemmeside⁴)

Frem til slutten av 60-tallet var et sentralt premiss at profesjonelle kunstnere og høy kunstnerisk kvalitet skulle ligge til grunn for produksjoner som ivaretok «det nasjonale kulturfeltet». Dette var spesielt viktig i det provinsielle Norge (som omfattet det meste av landet), hvor et profesjonelt kunst/kulturliv ikke fantes. Til beste for nasjonen og borgerne måtte mangelvaren tilføres gjennom nasjonale ordninger.⁵ I offentlige dokumenter og utredninger som omhandler kultur, understrekes feltets betydning for fellesskapets utvikling og demokratiet som sådant, og idealet om dannende og deltagende borgere var klart og tydelig. Fellesskapet og demokratiet skulle styrkes gjennom distribusjon av kvalitetskultur til alle. Med det utvidede kulturbegrepet slik det ble presentert i kulturmeldingene i 1973–74,⁶ ble feltet utvidet og gjort mer inkluderende. Her skulle profesjonelle kunstnere og «kunstverk», lokal amatørvirksomhet og idrett samt ungdomsarbeid i ulike varianter inkluderes, og kulturfeltet demokratiseres; alt i demokratiets egen interesse. Et sentralt poeng var vektleggingen av lokal involvering og tilrettelegging for kulturaktiviteter – kultur var ikke lenger noe som bare ble distribuert fra sentrum til periferien, men også noe som skulle skapes og skje lokalt.

«Eit rikt og variert kulturliv er ein av føresetnadene for ytringsfridom og eit velfungerande demokrati. Når offentlegheita blir stadig meir oppdelt, kan kunst og kultur både danne, forme og styrkje fellesskap og samfunnsstrukturen rundt oss».

(Meld. St. 8, 2018–2019, s. 7)

⁴ Lastet ned 10.03.20: <https://www.riksteatret.no/om-riksteatret/historien-om-riksteatret/>

⁵ «Fra tidlig i etterkrigstiden hadde statens praktiske kulturpolitikk for en stor del gått ut på å bringe det som ble ansett som høyverdig kultur ut til så mange som mulig». Benum (2005 [1996]), s. 245.

⁶ *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, St.meld. nr. 8 (1973–74). *Ny kulturpolitikk*, St.meld. nr. 52 (1973–74). Larsen (2012) slår fast at disse meldingene ikke gir en klar definisjon av kulturbegrepet, men det utvidede kulturbegrepet presenteres: «Meldingene (tar) utgangspunkt i hva de kaller et vidt kulturbegrep som de definerer til «det tradisjonelle kulturområdet, ungdomsarbeid, idrettsarbeid og andre fritidsaktiviteter.» (St.meld. nr. 8 (1973–74):5)». (Larsen, 2012, s. 31).

Det er liten tvil om at politikere og offentlige institusjoner har tilkjent kultursektoren en viktig plass og funksjon i demokratiet, og kulturscener kan derved sees som et sentralt punkt for offentlig tilknytning. Gjennom det utvidede kulturbegrepet er det et bredt spekter av aktiviteter, med tilhørende arenaer, som skal fremme demokrati og deltagelse. Kultur er ikke bare et felt innen statsforvaltningen, og i høyeste grad ikke bare underholdning og adspredelse; i henhold til kulturpolitikken er det sentralt for offentlig tilknytning og det demokratiske systemet.

Med utviklingen i medieplattformer, teknologi og tilgjengelighet så kan det argumenteres for at infrastruktur og distribusjon av kunst og kultur har forandret seg så mye at et nasjonalt opplysnings- og dannelsesprosjekt i mindre grad er nødvendig. Forutsetningene har endret seg, men spesielt ett aspekt er fortsatt like reelt: nødvendigheten av offentlig deltagelse og viktigheten av fellesskapsarenaer hvor dette kan utøves. Vi kan se på konserter og andre kulturelle arenaer som demokratiske pustehull som blir stadig viktigere i et samfunn hvor individualisering og møteplasser uten fysisk tilstedeværelse basert på preferanser og interesser, i stadig større grad tar over. Vi har anledning til å spesialisere våre nyhetskilder og tema/områder vi mottar nyheter og informasjon om, og blir med i et virtuelt fellesskap med andre som har lignende preferanser. Algoritmer basert på våre søk på internett tilbyr oss stadig mer spesialisert og korresponderende informasjon; ikke bare velger vi selv bort, men algoritmene velger også bort for oss. Kulturarrangementer som samler et bredt publikum, kan være en motvekt til et stadig mere deterritorielt og virtuelt landskap for kommunikasjon og meningsdanning. Det kan argumenteres for at en konsekvens av kommunikasjons- og medieutviklingen er at kulturarrangementer er viktigere enn noen gang for offentlig tilknytning og et levende og deltagende demokrati.

Kulturhuset – symbolbygg og samlingslokale

Et bygg med formål om å legge til rette for møter mellom borgerne er i seg selv viktig for lokalsamfunnet. Med utgangspunkt i kulturens tilkjente plass i et moderne demokrati⁷ kan vi klassifisere kulturhus, konserthus og liknende offentlige bygninger som *samfunnshus* i ordets

⁷ Slik dette kan forstås i lys av norsk kulturpolitikk.

rette forstand. Opp gjennom årene har samfunnshusene, spredt ut over landet i stort antall, vært sentrale samlingspunkter for et utall av aktiviteter og arrangementer. De har vært aktivitetshus og samlingspunkt for feiringer av fellesskap, de kan således sies å ha vært svært viktige for lokaldemokratiet og offentlig tilknytning. I mindre kommuner er det fortsatt vanlig å ha ett eller flere mindre samfunnshus, men kommunen skal ikke være veldig stor før det kommer planer om et tidsriktig samlingspunkt for kulturaktiviteter.⁸ Harde økonomiske prioriteringer og glimt av ROBEK-listen i det ikke altfor fjerne til tross; stadig nye kulturhus har blitt reist. Økonomer har gjennom mange år advart mot denne prioriteringen og eksplisitt pekt på kulturhusene som en viktig årsak til stadig økende gjeld i kommunesektoren.⁹

Kulturhuset har i seg selv blitt et viktig element, et symbol, for å understreke deltagelse i og tilknytning til «kultur». Enhver by med respekt for seg selv investerer i et kulturhus, fordi borgerne fortjener det og innlemmelse i en «nasjonal urbanitet» krever det. Kultur tilkjennes viktighet gjennom en symbolsk representasjon; signalbygget blir et symbol¹⁰ for og om samfunnet. Bygget i seg selv sier noe om oss og er en feiring av kulturens betydning. Det er mye som kan sies om «trenden» med å bygge dyre, flotte og sentralt plasserte kulturhus, men en ting er imidlertid klart, bygningen representerer institusjonalisert kultur. Huset er en manifestasjon av et system, en struktur og en ideologi og står som en lokal proklamasjon av ivaretakelse av kultursektoren. Bygget representerer demokrati og fellesskap, det er et objekt som symboliserer folkestyret som sådant.¹¹ Innholdet i huset, forestillingene, kan vi i sum se som en katalysator; det er forestillingene som trekker folk inn i huset,

⁸ For en interessant analyse av utviklingen, se: <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/arena-kunst-og-sted-hovedrapport>

⁹ I forbindelse med alle større byggeprosjekter har det kommet bekymrede kommentarer fra politikere så vel som økonomer. Eksempel fra NRK.no: https://www.nrk.no/trondelag/_-kulturhus-har-de-ler-av-skylda-1.10990893 og Aftenposten.no: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/ngVmQ/hard-kamp-om-kulturbygg>

¹⁰ Bruken av symbol i denne sammenheng refererer til S. B. Ortners (1973) begrep «Key Symbol». Ortners spesifikke varianter av begrepet og funksjoner knyttet til disse er relevante og interessante for å analysere en mulig motivasjon og lite uttalt funksjon for kulturhusene. Det er imidlertid ikke mitt fokus her, og jeg antyder derfor bare denne dimensjonen ved kulturhusene.

¹¹ Dette er en påstand i tråd med den før nevnte forståelsen av kulturens kraft og plass. Dette er et perspektiv som selvsagt kan problematiseres, men jeg tar her som utgangspunkt at det faktisk ligger en slik dimensjon til kulturhusene og aktiviteten i dem. Jeg vil imidlertid understreke at dette er en av flere mulige dimensjoner, og betydningen av institusjonalisert kultur, og påkostede rom for å huse kulturaktiviteter, er langt fra entydig. Den er heller multidimensjonal med hensyn til alle nivå fra individ til samfunn, noe jeg så vidt berører gjennom fremstillingen av kamp om kulturell kapital i denne artikkelen.

gjør at de møtes på tvers av sosiale forankringer, og utløser eventuelle effekter ut over byggets symbolverdi.

Foruten sin potensielt samlende kraft som symbolsk representasjon for et samfunn, en manifestasjon av fellesskap, så vil altså det som faktisk skjer i et slikt hus, være dets viktigste bidrag til fellesskapet – ikke minst til å ivareta og bygge fellesskap. Huset kan som symbol, eller monument, tjene en funksjon i seg selv, men aktørenes bruk og involvering i huset, med hverandre, er kjernen; det er her fellesskap og deltagelse utfolder seg, det er gjennom samvær at husets kulturpolitiske potensial realiseres og meninger utveksles og dannes.¹² Konserter og kulturarrangementer er politiske i den forstand at de «slår en åpning» i den rådende orden, fremføringene skaper rom for opplevelser som påvirker deltagerne. En konsert kan gi oss innspill som på ulikt, og som oftest subtilt vis, kan forme meninger og rammer for forståelse både om estetiske uttrykk, sosiale strukturer og plasseringer.¹³

Hva er det egentlig som foregår?

I Norge har det vært bred politisk enighet om at kultur skal være et rettferdig fordelt gode, og dette ligger også bak ordninger som tidligere nevnte Riksteateret. Offentlig støtte for kulturaktiviteter har «alltid» funnes, og kulturhusene¹⁴ har vært navet i et nasjonalt system. I tråd med argumentene som i stor grad har styrt politikktutviklingen på kulturfeltet, kan det argumenteres for at kulturhusene, og virksomheten som finnes der, er viktige ut over demokratisk tilgjengeliggjøring av kvalitetskunst til massene; de er viktige for kritisk meningsdanning og demokratiet som institusjon. I det følgende skal jeg se litt nærmere

¹² Det indikeres ikke med dette at det nødvendigvis er artikulerte meningsutvekslinger, ei heller at du kommer ut fra en konsert som et nytt menneske hva grunnleggende meninger om verden, eller musikk, gjelder. Begge disse forholdene kan selvsagt være et resultat av en slik tilstedeværelse, og selvsagt kan artikulert meningsutveksling foregå på en konsert. Jeg sikter til den mindre overveldende, subtile innflytelsen og gir dette status som meningsutveksling. Flere slike sosiale og estetiske erfaringer kan i sum og over tid føre til endringer. For eksempel vil jeg hevde at det å møte andre du ikke vanligvis omgås, i et konsertfellesskap, og den estetiske erfaringen, å kanskje høre noe du ikke har hørt (i alle fall ikke i en setting der du i større grad *må* la deg eksponere), i seg selv kan forstås som former for meningsutveksling.

¹³ For en grundigere gjennomgang av konserten, eller kunstens politiske og estetiske sammenheng, se f.eks. J. Ranciere (2012) «Sanselighetens politikk», og etterordet av A. B. Maurseth.

¹⁴ Tidligere var det i langt større grad de mer bygningsmessig beskjedne samfunnshusene som var arena for kulturarrangementer.

på sosial interaksjon i kulturhuset,¹⁵ lokalsamfunnets «storstue», med utgangspunkt i en landsomfattende turne med en kjent internasjonal jazzutøver og et norsk orkester. Jeg fulgte med store deler av turneen for å forstå hva som egentlig foregikk, eller mer korrekt, være en del av, observere og fortolke noe av det som foregikk.

Kulturhuset er en arena for offentlig tilknytning hvor mening formes og forhandles om,¹⁶ og konserten er en hendelse hvor aktører som er ulikt sosialt og kulturelt plassert, møtes. Det er opplagt en kunstnerisk aktivitet som står sentralt i hendelsen, men jeg er primært interessert i de ekstramusikalske aktivitetene som utfolder seg i og rundt konserten; den sosiale interaksjonen som foregår, og som musikken legger til rette for. Konserter har åpenbart en estetisk/klingende dimensjon, men de vil alltid ha en sosial dimensjon i tillegg. Deltagerne inngår i ulike meningsutvekslinger, og den musikalske innrammingen er et bindeledd mellom mange ulike sosiale rom som skapes og formes av deltagerne.

Konserten er et offentlig arrangement, og ikke minst gjennom mediens forhåndsomtaler får den en tiltrekningskraft som «begivenhet». Denne offentlige oppmerksomheten og etableringen av en forstående begivenhet legger mer til rette for interaksjon mellom bredere lag av befolkningen, enn «konserter som bare er konserter». Det er en sammenheng mellom bredden og omfanget av ekstramusikalske aktiviteter og den kunstneriske kvaliteten som tilkjennes arrangementet gjennom forhåndsomtale. Vi kan derfor hevde at potensialet for bred sosial involvering er proporsjonal med kunstnerisk kvalitet, eller i alle fall den oppmerksomheten og graden av «begivenhet» som tilkjennes konserten. Kulturhusets potensial som arena for en sosial inkludering på tvers av ulike gruppers preferanser knyttet til spesifikk aktivitet eller her musikalsk uttrykk, topper seg gjennom «spektakulære hendelser»,

¹⁵ Det må i denne sammenheng sies at konsertarrangementer av en slik størrelse begrenser nedslagsfeltet til byer. Det kreves en viss størrelse og «beskaffenhets» hva scene og teknisk utstyr gjelder, så vel som et antall seter som kan forsvare arrangementet økonomisk.

¹⁶ Til en viss grad forholder jeg meg i denne artikkelen til kulturhuset og arrangementene der som om kulturpolitikken idé om betydningen er et faktum. Mine tolkninger av konsertsituasjonene kan til en viss grad sees som kommentarer knyttet til den noe ukritiske og endimensjonale forståelsen av kulturrens effekt. Det empiriske materialet som ligger til grunn for denne artikkelen, gir meg lite grunnlag for å bekrefte eller avkreffe kulturpolitikken budskap. Imidlertid mener jeg det er grunn til å «lese» en symbolsk effekt av de nye kulturhusene (som heller ikke er ensartet delt av alle), samt at konsertenes karakter av *communitas* (se nedenfor) har i seg et potensial som åpner for en virkning i tråd med kulturpolitikken ideologi. At meninger formes, viser her til en generell, og potensiell, innflytelse gjennom sosiale og estetiske opplevelser. Å avdekke eventuelle kausale årsaksforhold her er tilnærmet umulig, og «forhandlinger» må forstås som mer subtile og indirekte utvekslinger og erfaringer knyttet til konsertens sosiale og estetiske dimensjoner.

hvor internasjonalt kjente utøvere står på plakaten – nærmest mot all fornuft.¹⁷

Utgangspunktet for mine betraktninger ligger i en utvidet forståelse av hva musikk er og gjør, i tråd med det musikkforskeren¹⁸ Christopher Small (1998) åpner for med begrepet «*musicking*»: Musikk som ting/substantiv endres til en prosess/verb og inkluderer alle aktiviteter som på ulike vis foregår i tilknytning til musisering¹⁹ eller et musikkarrangement.

«The act of musicking establishes in the place where it happens a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance; and they model, or stand as metaphor for, ideal relationships as the participants in the performance imagine them to be: **relationships between person and person, between individual and society**, between humanity and the natural world and even perhaps the supernatural world.»

(Small, 1998, s. 13, mine uthevinger)

Ett spørsmål bør ifølge Small være gjennomgående for forskerens møte med musikkfeltet: «*What is really going on here?*» Dette spørsmålet, sammen med forståelsen av kulturhuset som en viktig arena for sosial tilknytning,²⁰ ligger bak mine betraktninger.

Å gå på en konsert som klassifiseres som en kulturell begivenhet, kan man gjøre av ulike beveggrunner; det er noen som går fordi de kjenner og interesserer seg for det som faktisk skal presenteres, uavhengig av innrammingen som kulturell begivenhet. For disse er det snakk om en musikalsk begivenhet og en anledning til å se noen de stort sett ellers bare kan høre gjennom opptak. For andre er det nettopp innrammingen

¹⁷ Turnestøtte er ett av flere nasjonale tiltak som gir arrangører mulighet til å ta imot artister som ellers ville vært umulige å sette opp utenfor de største byene.

¹⁸ Small ville ikke kalle seg musikkviter eller musikolog; både fordi han ikke mente at han drev med det som tradisjonene innen feltet favnet, og fordi han var i opposisjon til denne tradisjonen (personlige samtaler). Jeg har derfor benevnt ham musikkforsker, men mer korrekt ville kanskje være å kalle ham *musicking-forsker*.

¹⁹ Musisering begrenser seg her ikke til det å faktisk musisere på et instrument/syng/nynne, men inkluderer all aktivitet hvor musikk er et tilstedeværende element.

²⁰ Slik dette fremgår av offentlige meldinger og nasjonal kulturpolitikk.

som kulturell begivenhet som motiverer. Alle lokale borgere med en «nødvendig» interesse for kultur er nærmest «forpliktet» til å delta. En slik nødvendig interesse kan vi noe forenklet knytte an til et dannet borgerskap.²¹ Gjennom tilstedeværelse på sentrale kulturarrangementer bekrefter og søker de bekreftelse på sin posisjon, delvis uavhengig av preferanser knyttet til det som fremføres. Det er ikke innholdet, men innpakningen som er den viktigste motivasjonen for å delta. Atter andre går fordi det er en konsert med en kjent musiker, og som musikkinteresserte ønsker de å høre hva dette kan gi dem av musikalske opplevelser. Det er selvsagt andre mulige motivasjoner og delvis overlappende beveggrunner for mange deltagere, men det er i alle fall ulike motivasjoner og ulike forutsetninger for hvorfor folk trekkes til en slik konsert. Uavhengig av motivasjon og beveggrunner for å delta så samler en slik konsert mange ulike lag av befolkningen. Om man oppfyller en drøm om å høre en musikalsk favoritt eller forvalter sin kulturelle kapital, så er konserten et møtested for aktører som er ulikt situert i et sosialt system. Jeg vil altså hevde at konserten er et møtested for mennesker med ulik sosial plassering og ulik kulturell forankring.

Forankring

Med hensyn til sosial og kulturell plassering, ulike motivasjoner og preferanser møtes ulike mennesker på konsert; de opplever, blir påvirket og påvirker sammen. Dette er et offentlig rom som på ulike måter kan sies å virke inkluderende og korresponderer med ideen vi ser i norsk kulturpolitikk om kulturarrangementer som demokratiserende. Vi erfarer noe sammen, vi utgjør et fellesskap, og spenning, forventninger og hendelsens estetiske kraft overstyrer de sosiale strukturer som i hverdagen separerer oss. Med V. Turner (1995 {1969}) kan konserten forstås som et liminalt rom, hvor sosiale strukturer i mindre grad styrer sosial

²¹ En slik forenklet klasseinndeling er problematisk og må her forstås som en antydning i retning av strukturelle forskjeller. Bourdieus klassiske fremstilling av smakspreferanser knyttet til klassetilhørighet fremstiller både klasser og preferanser på en måte som ikke passer så godt i en norsk kontekst i dag (Bourdieu, 1984 {1979}). Selv om det empirisk er vesentlige forskjeller mellom det Frankrike Bourdieu tar for seg, og Norge i dag, så er perspektivet fortsatt relevant. For en nærmere gjennomgang av dette, se Jonvik (2017). Musikkens sentrale plass i tilknytning til markering og etablering av skiller mellom «oss og dem» er fremhevet av Bourdieu, og som et «felt» som involverer og interesserer mange (i motsetning til andre «kunstfelt»), er det av særlig interesse for analyser av kulturelle grensdragninger og markering av posisjon.

interaksjon. Vi er i konserten på «utsiden» av det etablerte, og i en tilstand hvor vi åpnes for erfaringer som vi bevisst og ubevisst påvirkes av og tar med oss tilbake til verden utenfor. Denne tilstanden er ikke beskrivende for alle som går på konserter, altså en uniform og uunngåelig erfaring, men konserten som sosialt rom åpner et potensial for slike erfaringer. Jeg knytter denne dimensjonen ved konserten til det V. Turner (1995 {1969}) legger i sitt begrep om sosialt fellesskap som *communitas*.

... [T]he «social» is not identical with the «social-structural». There are other modalities of social relationships. ... Essentially, *communitas* is a relationship between concrete, historical, idiosyncratic individuals. These individuals are not segmentalized into roles and statuses but confront one another in the manner of Martin Buber's «I and Thou» (Turner, 1995, s. 131–132).

Dette er en mer spontan form for fellesskap, utenfor rammene som til daglig regulerer individer og gruppers samhandling.²² *Communitas* oppstår gjennom en hendelse som konserten, og denne hendelsen blir et rom for overskridelse av etablerte sosiale strukturer. Vi ser og forholder oss til hverandre som likeverdige, den delte opplevelsens inntrykk, innramming og kraft opphever de føringene som ligger i etablerte sosiale posisjoner og handlingsmønstre – vi er til stede som hele personer, vi er her og nå, sammen.

Dette er en dimensjon ved kulturelle begivenheter som konsertene jeg var med på, kan sies å legge til rette for. Det må igjen understrekes at det ikke betyr at konserter *per se* har en slik effekt på alle, men jeg vil hevde, i tråd med Turner (1995 {1969}), at dette er et viktig aspekt knyttet til den sosiale dimensjonen ved et slikt arrangement. Hva gjelder en eventuell endringseffekt knyttet til et slikt *communitas*, så må det imidlertid også åpnes for at denne ikke nødvendigvis vil være positiv for alle i et samfunn, ei heller styrkende for demokratiet. Tvert imot så må vi anta at musikk og konserter, gitt et slikt potensial for påvirkning og

²² Det er ikke slik at vi føler oss regulerte eller nødvendigvis begrenset i de fellesskapene vi beveger oss i til daglig. De fellesskapene vi inngår i til daglig, og som vi opplever som vårt fellesskap, er imidlertid ikke spontane, men formet av tid, rutiner, preferanser, etablert bekjentskap, interessefelt – fellesskapets struktur. Det er ingen motsetning mellom strukturert fellesskap og spontane fellesskap, men sistnevnte tilbyr en erfaring som ikke så enkelt utløses i førstnevnte.

endring, kan lede til konsekvenser som er negative for noen, også demokratiet som sådant.²³ Denne mørkere siden ved musikkens potensial for å motivere og endre berøres sjelden,²⁴ men skal vi tilkjenne konserten et potensial for endring, så må vi erkjenne at denne ikke *sui generis* kan være ensartet god for alt og alle.

Jeg vil også se litt på verdier av symbolsk karakter og utveksling av disse som en markering av ulikhet. Her trekker jeg inn begrepet *kulturell kapital*²⁵ for å rette søkelyset mot forhandlinger *om* og forvaltning *av* verdier og makt blant aktører innen kulturfeltet. Bourdieu (1984{1979})²⁶ forsøkte å vise hvordan forhandlinger om posisjoner, kamp om knappe goder og «verdi» utspiller seg innenfor ulike felt i samfunnet. Til forskjell fra det vi til vanlig forbinder med kapital innenfor økonomien (eller den økonomiske sfæren), så forvaltes og forhandles det om *symbolsk kapital* i mange felt innenfor samfunnet. Det er kapital av et annet slag enn penger, men en form for verdi som det er knapphet på, som deltagerne forholder seg til og forhandler om. Samtidig er det åpning for å transformere symbolsk kapital opparbeidet innenfor ett felt til kapital innen et annet. Det er imidlertid ingen faste eller generelle vekslingskurser eller regler for slike overføringer av verdier mellom kapitalområder. Forhandlinger mellom aktører fra ulike felt, hvor posisjon og innflytelse (kapital) fra ett felt skal transformeres til kapital innen et annet, er en kreativ øvelse. Jeg forsøker å vise hvordan kapital innenfor kulturfeltet forhandles og forvaltes i og rundt konserten.

²³ Vi kan jo her reflektere over nazistenes bruk av kulturarrangementer og estetiske uttrykk som viktige elementer for å artikulere samhold blant noen og eksklusjon av andre, som definitivt ikke tjente alle, ei heller et demokratisk styresett.

²⁴ Temaet og slik innsikt er langt fra ny, og Platon var gjennom sine begrensninger av hvilke musikalske uttrykk som skulle være tillatt i staten, tydelig overbevist om en slik kraft. For en sjelden og bred gjennomgang av musikkens mørke side, se Johnson og Cloonan (2009). Her er det verdt å merke seg at det argumenteres overbevisende for at musikkens ulike effekter ikke kan knyttes til samsvarende musikalske uttrykk; det finnes altså ikke typer musikk som kan knyttes til bestemte effekter. Her skiller Johnson og Clooney seg fra Platons klare årsakssammenheng mellom bestemt uttrykk og bestemt effekt.

²⁵ Kulturell kapital har til en viss grad gått inn i dagligspråket og gir en intuitiv forståelse av et slektskap (om ikke sammenfall) med det økonomiske området. Begrepet antyder at verdi, bytte, akkumulering av knappe goder, posisjoner og makt, altså økonomiens logikk, er i spill innenfor kulturfeltet. Ved å knytte begrepet *kapital* til ulike områder, eller felt, i samfunnet som ikke uten videre knyttes til kjøp, salg og økonomiens logikk, åpnes det for en assosiasjon mellom innholdet i ett felt og logikken i et annet.

²⁶ For en innføring i Bourdieus kapitalbegrep kan *The Forms of Capital* (2006) være et greit tillegg til *Distinksjonen* (1984 {1979}). Førstnevnte retter spesiell oppmerksomhet på fortrinn gjennom arv (av ulike kapitalformer så vel som tid til å akkumulere symbolsk kapital) og fordeler og styrking av betingelser knyttet til arv gjennom innretningen av skoleverket/universitetet. *Distinksjonen* er imidlertid det arbeidet som flest assosierer med begrepet kulturell kapital, og det var gjennom dette begrepet fikk sin berømmelse. Ellers er sekundærkilder som Moore (2008) ofte å anbefale for en mer konsentrert innføring.

Symbolic fields and their specific types of capital are institutionally distinct and distanced from the economic field with their own personnel, principles and logics, but are, nevertheless, the economic field «reversed». ... Their logic is ultimately that of the structured inequalities and power relations of the economic field ... (Moore, 2008, s. 101).

Ulike felt innen samfunnet tilkjennes altså et eget sett av verdier, posisjoner og makt, og høy posisjon og dermed mye kapital innen ett felt kan gi innflytelse og konverteres inn i et annet felt. Kulturell kapital og posisjon har dermed en potensiell verdi ut over sitt valutaområde. Aktørene innen kulturfeltet kjemper om knappe goder og posisjoneres seg på samme vis som aktører innen det økonomiske feltet, hvor en slik logikk er allment forstått som feltets *raison d'être*.

Jeg trekker begrepet kulturell kapital og kamp om denne inn som motiv for fortolkning av enkelte episoder som oppstod under konsertene. I tillegg til å være en arena for *communitas* er slike signifikante konsertbegivenheter også en arena for posisjonering og manifestering/forhandling om kulturell kapital. Aktører innen kulturfeltet får her en arena hvor makt og verdier kan forhandles om og forandres, i et spill som utfolder seg i og rundt konsertsalen. Det er selvsagt ikke alt som utspiller seg i konsertens offentlighet, men deler av spillet og ikke minst etableringen av – og posisjoneringen i et hierarki – kan observeres. Slik åpner konserten for et innblikk i et kapitalfelt og gir som sådan et demokratiserende innblikk i en ellers nokså lukket sfære. Selv de mest inkluderende, uegennyttige og altruistisk motiverte arrangementer og institusjoner vil også være felt hvor symbolsk kapital og posisjoner finnes og differensierer aktører og sosial interaksjon. Dette er ikke nødvendigvis negativt eller et problem, og i forhold til konserten som sosialt fenomen står det ikke i opposisjon til det *communitas* den også legger til rette for. I henhold til Bourdieu er (skjev-)fordeling av makt og verdier, knyttet til symbolske kapitalformer,²⁷ en del av vårt samfunns virkemåte og logikk, og dermed innbakt i vårt demokratiske fellesskap.

Metodisk er artikkelen basert på deltagende observasjon, og teoretisk forankres den i et fortolkende perspektiv. Tilnærmingen til konserten som en arena hvor alle er deltagere er medskapere av hendelsens mening,

²⁷ Dette gjelder selvsagt også økonomisk kapital.

er inspirert av Small sitt tidligere nevnte credo: *What is really going on here*. Med et fortolkende perspektiv vektlegges nettopp observasjonen i kraft av deltagelse som en inngang til et underliggende nett av mening: Hva er det egentlig som foregår, hva er meningen bak handlingene? Jeg forholder meg til konsertenes hendelser og mening knyttet til disse med utgangspunkt i det Geertz (1973) fremstiller som «*Thick Description*»²⁸. Som antropolog skal man ikke bare beskrive deskriptivt, men søke etter den underliggende meningsdimensjonen i det vi ser; fokus er ikke bare på *hva* (observasjon), men *hvorfor* (fortolkning). En utfordring er selvsagt observatørens mulighet for å finne dette *hvorfor*; er den andres *hvorfor* tilgjengelig for meg, og er mitt *derfor* noenlunde i korrespondanse med de observertes *hvorfor*? Er det blant de observerte et delt *hvorfor*, og er observatørens *derfor* utslag av subjektive fortolkninger i større grad enn avdekking av et dypere, delvis skjult og ikke-artikulert meningsinnhold? Til tross for utfordringer knyttet til en fortolkende tilnærming mener jeg det ligger en mulighet og åpning for å se aspekter og motiver som gir et innblikk i *what is really going on here*? Det vil ikke være *en* sannhet eller absolutte forklaringer knyttet til observasjoner, men utfyllende lesninger som kan gi innblikk og være gjenstand for diskusjon. Det kan derfor argumenteres for at en slik tilnærming i seg selv inviterer til debatt om hendelsenes meningsdimensjon, og som sådan retter den seg mot grunnleggende demokratiske prinsipper – debatt, engasjement og involvering.

Cultural analysis is intrinsically incomplete ... there are no conclusions to be reported; there is merely a discussion to be sustained (Geertz, 1973, s. 29).

²⁸ Begrepet viser i all enkelhet, og som jeg her skisserer, til fortolkning av sosiale hendelser og artikulering av sosiale forhold innenfor rammene av en kulturelt spesifikk meningsdimensjon. Det er bakenforliggende føringer som er underforståtte, og som gir situasjoner og handlinger mening. Se Geertz (1973) kap. 1 «*Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*» for en utførlig gjennomgang og forankring av begrepet.

Feiring av fellesskap

La oss så gå nærmere inn i konserten, med utgangspunkt i mine observasjoner fra den nevnte turneen med jazzmusikere. Empirien er hentet fra turneen som sådan og er således plukket fra flere enkeltkonserter. Alle konsertene var i store trekk «like» med tanke på de fenomenene jeg tar for meg, men ved enkelte anledninger ble disse særdeles synlige. Jeg har trukket ut noen eksempler som illustrerer observasjoner og tendenser som var gjennomgripende. Det må også nevnes at jeg gjennom mange år har vært på mange ulike konserter, det er således et «sted» og fenomen jeg har et langvarig forhold til.

Kulturhus, og konserthus, har en utforming som i seg selv er gunstig for etablering av fellesskap. Selvsagt er selve konsertsalens akustiske kvaliteter viktig, musikken ytes rettferdighet og forholdene er mer eller mindre optimalisert for en god musikalsk opplevelse. En annen og ikke så opplagt del av arkitekturen er imidlertid sentral for den totale opplevelsen; foajeen og fellesområdene utenfor selve salen. Når du ankommer kulturhuset, står du i kø sammen med andre forventningsfulle gjester, og det ligger en tydelig spenning i luften. Uavhengig av motivasjon for å delta er det uansett en hendelse med et uforløst potensial. Forventninger knyttet til mange ulike områder gjør seg gjeldende, og hvordan konsertens ulike sosiale, kulturelle og musikalske potensial vil utfolde seg, er en spennende uvisshet. Vel inne i fellesområdet er det lett å bli fanget og påvirket av en kollektiv spenning, man blir en del av et fellesskap; vi har alle ulike motivasjoner og forventninger, men spenningen er i stor grad noe vi deler. Forventninger og spenning virker selvforsterkende, og mange har sikkert erfart at «fellesskapet i foajeen» høyner et allerede høyt spenningsnivå.²⁹ Denne fasen før konserten fungerer som en sluse hvor man trekkes mot et sosialt rom, mange smiler og nikker til andre de ikke kjenner, men som deler en spenning og forventning; alle er del i et fellesskap, det Turner (1995 {1969}) kaller *communitas*. Begrepet sikter som tidligere nevnt til en tilstand, et sosialt fellesskap, som opphever hverdagslivets etablerte strukturer og differensiering. Konserten kan sees som en dialektisk motsetning til hverdagens sosiale strukturer,

²⁹ Denne mekanismen er ikke begrenset til kulturhus eller foajeer, ei heller slike større, på forhånd opphusede konserter. Spenningen og fellesskapet i forkant av en konsert kan man i høyeste grad erfare i mange og svært ulike konsertlokaler og situasjoner.

en antistruktur. Gjennom *communitas* erfarer de tilstedeværende noe utenom det vanlige sammen med noen utenom det vanlige. Dette gjør de sammen uavhengig av sosial plassering, og erfaringen har potensial til å endre medlemmene og i ytterste konsekvens den sosiale strukturen som de inngår i til daglig.

Communitas ... transgresses or dissolves the norms that govern structure and institutionalized relationships and is accompanied by experiences of unprecedented potency (Turner, 1995, s. 128).

I konsertens fellesskap åpnes det også for eksponering for «andre» og påfølgende justeringer av egne meninger og sensitivitet for lokalsamfunnets mangfold.³⁰ En tett pakket forsamling «sirkulerer» utenfor konsertsalen, det skåles i musserende vin, øl og det meste av hva menyen kan tilby. Dongeri, fløyel, fleece, bomull, T-skjorter, joggesko, høye hæler, kjoler og dresser i italienske ullstoff kler deltagerne som står tett sammen i påvente av at dørene skal åpnes.³¹ Et førsteinntrykk er definitivt at her er det folk fra mange ulike leirer som samles, kodene for «passende antrekk» er tydelig forskjellige. Forsamlingen er så langt fra homogen som noen konsert kan fremvise, selv om det heller ikke er slik at publikum på jazzkonserter i Norge fremstår som ensartet med hensyn til observerbare stiluttrykk. Forskjellen mellom en «vanlig» jazzkonsert og denne er at variasjonen er større og publikum langt flere; en kulturell begivenhet har tiltrekningskraft som åpner et større sosialt rom.

Fellesskapet før konserten starter, er med på å sette en stemning, publikum har til en viss grad blitt harmonisert og temperert. Etter konsertens første del samles alle publikummere igjen i fellesarealene. Det summer av samtaler, og en langhåret rockers³² ivrige kommentarer ispedd musikkfaglige uttrykk deles med et par andre ungdommer. Ved

³⁰ Her kan det igjen anføres et forbehold og nyansering i forhold til en instrumentell og uniform kausalitet knyttet til disse forholdene, se for øvrig fotnote 10.

³¹ Det er ikke klærne i seg selv som er det sentrale, men ulike stiler uttrykker ulike posisjoner og tilhørighet i et sosialt landskap av forskjellighet. Stil og smak som signifikante variabler for markering av posisjon, en distinksjon, er selvsagt et sentralt poeng i Bourdieu (1995 {1979}).

³² «Rocker» er en utpreget beskrivelse, men indikerer en klesdrakt, et språk og en «væren i verden» som jeg karikert definerer under begrepet. Det er en opplagt mulighet for å havne i fellen hvor enkle ytre karakteristika bekrefter innlemmelse i en kategori med omfattende definerte særegenheter og gjerne et «rossystem». Homologi er ofte brukt for å beskrive slike slutninger. I dette tilfellet, som det fremkommer nedenfor, kan jeg i alle fall gjøre et litt mer rettmessig krav på bruken av kategorien.

siden av står den dresskleddede forretningsmannen som tydelig «lytter inn» på samtalen, og det er som om han skjønner at det er en kompetanse i omløp som han ikke har. Jeg slo av en prat for å se om min lesing av situasjonen var riktig, og fikk bekreftet at kunnskapen var meget begrenset, selv om musikken gjorde inntrykk. Med henvisning til ungdommene, som fortsatt diskuterte, ble det bemerket at det var noen som kunne litt mer enn andre om musikken. Det er mange folk på liten plass, så det er umulig ikke å se og høre andre enn dem du kjenner eller snakker med. Dette er en av de viktige aspektene knyttet til konserten som et rom for offentlig tilknytning og demokratiserende funksjon. Rockeren, som diskuterer med to andre ungdommer, viser frem og tilkjennes kunnskap og posisjon som står i opposisjon til det sosioøkonomiske forholdet mellom han og forretningsmannen i samfunnet utenfor. Her ligger det en kime til forståelse for «den andre» og erkjennelse av den andres kunnskap som kan dras med i verden utenfor. Rockeren har fått en stemme som ellers ikke så lett ville blitt ham til del. Han har spilt ut en form for kunnskap innenfor et felt som ellers ikke er relevant eller åpnes for, i andre sosiale rom hvor et bredere lag av borgerne samles. Etter å ha snakket med forretningsmannen innledet jeg en samtale med rockeren. Han var deltidsansatt i en kolonialbutikk og primært fokusert på og opptatt av å være musiker. Han var, som kommentarene han hadde kommet med til konserten indikerte, også svært interessert i jazz. Dette er et eksempel på bevegelsene og det jeg inkluderer som meningsutvekslinger, i sosiale rom som kan åpne et potensial for justering og reetablering av meninger vi måtte ha om «de andre» og oss selv.

En kjolekledd middelaldrende dame med et glass musserende nennsomt plassert i hånden uttrykte hvor fantastisk første avdeling hadde vært. Rundt henne stod andre pyntede mennesker, de uttrykte sin oppslutning om vurderingen og var tydelig opprømte: «Dette var helt fantastisk, de er jo så dyktige.» Samtalen gav et tydelig inntrykk av at ingen av dem var særlig familiære med jazz, og heller ikke visst hvem «stjernen» var, annet enn fra omtale i avisene forut for konserten. Å være klar over variasjon og bredde i kulturuttrykk, åpne seg opp og erfare begeistrende og engasjerende annerledeshet er i seg selv en «demokratiserende bevegelse». Damen uttrykte også gledesstrålende at det var fantastisk å se så mange fine unge mennesker på konsert i kulturhuset. De (ungdommene) oppførte seg pent og uttrykte begeistring, og fulgte det vi kunne

kalle «code of conduct» for korrekt oppførsel i det kulturelt dannede lag. Det var med andre ord en gledelig overraskelse å se så mange ungdommer til stede på et kulturarrangement i byens kulturkatedral, og det var like så overraskende at de oppførte seg så dannet og pent. Vi kunne av dette trekke den slutningen at mange av arrangementene her har et mer voksent publikum, og at erfaringene med, eller oppfatningen av ungdom, i dette møtet ble utfordret og kanskje justert.

Dette understreker at det er viktig at kulturhusets arrangementer appellerer til et bredt nedslagsfelt sosialt, kulturelt, økonomisk og aldersmessig, for at potensialet som arena for offentlig tilknytning skal utnyttes best mulig. Det fellesskapet som konserten inviterer til, bereder grunnen for nye inntrykk, både hva musikk og samfunnsmedlemmer ut over egen omgangskrets gjelder. Selv om det inkluderende og involverende i *communitas*, slik Turner (1995 {1969}) beskriver dette gjennom Ndembu-ritualer, ikke er helt samsvarende med konsertsituasjonene, så peker begrepet på generelle forhold ved tilstelninger hvor et sammensatt sosialt fellesskap opplever en estetisk og sosial erfaring som gir sterke inntrykk. Konserten legger til rette for å samle, skape fellesskap og la deltagerne erfare hverandre utenfor de sosiale strukturene i hverdagen. I så henseende kan man hevde at det er et visst samsvar mellom konserten og kulturpolitikken forståelse av denne som et demokratiserende møtested.

Posering og posisjonering

Vi kan anta at det for de aller fleste som oppsøker en konsert, er *communitas* og den estetiske opplevelsen som er definerende for hendelsen. Dette kommer til uttrykk i den sitrende spenningen og forventningen i forkant av konserten, ivrige diskusjoner og uttrykt beundring for musikken og musikernes kvaliteter i pausen og etter konsertslutt. Det er imidlertid opplagt at beveggrunnene for å gå på en slik musikalsk begivenhet kan variere og gjerne være sammensatt av overlappende motiver. Det er lett å gripes av den forførende spenningen som hersker i lokalet, og la seg trekke inn i begivenhetens sentrum, men på disse konsertene var det tydelig at noen har andre roller og posisjoner å ivareta; de har en jobb å gjøre. I tillegg til de som er involvert i den tekniske produksjonen og

praktisk gjennomføringen av konserten, så er det noen som er til stede som aktører i kulturfeltet. De førstnevnte har en formell rolle knyttet til gjennomføringen, mens sistnevnte står fritt med hensyn til oppgaver av praktisk karakter; de har en posisjon innen feltet, og denne må forvaltes under konserten. Begge gruppene har oppgaver og en posisjon knyttet til sin tilstedeværelse som åpner for en annen motivasjon for tilstedeværelse enn konsertdeltakere flest.³³ Ivaretagelse av disse rollene vil, slik jeg observerte det, i stor grad overstyre eller i alle fall legge restriksjoner på en overgivelse til *communitas*. Konsertbegivenheten er for dem en arena for arbeid eller forhandlinger om knappe goder, bekreftelse, posisjonering og makt. Det er disse jeg plasserer som aktører involvert i drift og administrasjon av konsertfeltet, begivenhetens forvaltere, hvor også de lokale representantene for kultureliten inngår.³⁴ Umiddelbart kan dette sees som konsertbegivenhetens udemokratiske bakside; i skyggen av *communitas* forhandler et kulturalistokrati om posisjoner og makt. Det dreier seg ikke om mange personer sett i forhold til antall publikummere på hver konsert, og jeg vil også påstå at det ikke gjør arrangementets potensial som *communitas* mindre. Imidlertid understreker det at vi tross alt befinner oss i et felt som inngår i enkelte aktørers primære identifikasjons- og kapitalområde. Det er heller ikke slik at disse ikke kan føle seg som deler av det *communitas* jeg har forsøkt å beskrive, ei heller at de ikke finner glede i den estetiske opplevelsen. Oversatt til den merkantile verdens språk kunne vi si at konserten for dem handler om «business and pleasure». Avslutningsvis vil jeg også trekke frem et demokratiserende poeng ved posisjoneringen og maktpillet som nokså åpenlyst foregår.

Ved store konsertbegivenheter finnes det alltid aktører fra kultursektoren, aktører som innehar en formell posisjon i kulturfeltet, og de som er tilkjent en posisjon på uformelt grunnlag. Aktører fra begge gruppene

³³ Jeg tar i det følgende for meg de som ikke direkte er involvert i gjennomføringen, altså de som er på jobb under konserten – det vil si de som formelt sett er på jobb. Å forvalte sine posisjoner og spille ut sine roller er for kulturalistene knyttet til deres formelle posisjoner, og det kan slik sees som jobberelatert aktivitet. Konsertene ville imidlertid forløpt helt fint uten deres tilstedeværelse, i motsetning til de som faktisk jobber med produksjonen.

³⁴ Kulturelite er et upresist og empirisk problematisk begrep i denne sammenheng. Jeg bruker det allikevel her for å peke mot lokale aktører som tilskriver seg en posisjon som «kunst og kulturmennsker». Ofte er dette posisjoner som i større grad er selvtilskrevet enn tilskrevet av andre, ikke minst fordi feltet og den kapitalen som forhandles om, i liten grad er relevant eller erkjent av «massene». Satt på spissen kunne vi hevde at folk flest ikke bryr seg, og derfor blir en slik begivenhet enda viktigere; her finnes en arena for bekreftelse og anerkjennelse av posisjon blant andre kulturelle aristokrater.

tilkjennes og tilkjenner seg gjerne en posisjon som «connaissanceur»³⁵, og de har kunnskap og kjennskap til feltet som setter dem i stand til å uttrykke kvalifiserte meninger. Ofte er aktørenes posisjon og posisjonering knyttet til en kombinasjon av formell og uformell makt. For eksempel så er «kultursjefen» foruten sin formelle posisjon gjerne tilkjent en kulturell kompetanse uavhengig av tittelen; det er gjerne grunnlaget for å bli vurdert som egnet for en slik posisjon. I den grad slik kompetanse er avgjørende for formell posisjon, så kan vi si at kulturell kapital konverteres og åpner for politisk posisjon med dertil hørende tilgang til økonomisk kapital. Det finnes alltid en del kultursjefer til stede på slike konserter. Som *type* inkluderer jeg de som reiste med som representanter for den nasjonale turneen samt lokale arrangører som kultursjefer; aktører med en formell posisjon i et nasjonalt og lokalt nett av kulturforvaltere.

I løpet av turneen ble jeg selvsagt et kjent fjes for musikerne og ikke minst de som var administrativt ansvarlige. Jeg hadde fått innpass som «nisse på lasset» gjennom lederen for det forskningsprosjektet jeg var en del av, og avtalen var klarert med de som ledet turneen. Min posisjon var «interessert akademiker» og ellers ukjent innenfor feltet, og kapitalen som eventuelt kunne tilskrives en som meg, gav lite verdi i denne settingen. Det ble mer eller mindre eksplisitt uttrykt at mitt innpass på turneen var en tjeneste til prosjektlederen, som også var en kjent utøver innen jazzfeltet. Hans kulturelle kapital var til gjengjeld betydelig, og det faktum at jeg fikk være med på turneen, kom som en innrømmelse av hans posisjon.³⁶

Jeg hadde selvsagt presentert meg for den administrative ledelsen før første konsert, og det var de som skulle ordne med billetter til hver forestilling. Akkurat dette visste seg å bli en liten utfordring, men velvillige lokale arrangører sørget for at jeg alltid kom inn som invitert gjest. Ett opplagt signal som kan trekkes av denne manglende oppfølgingen, er at jeg ikke var en signifikant aktør; jeg var ikke del av infrastrukturen som sørget for gjennomføring av konsertene, jeg hadde ingen formell posisjon som øvde innflytelse innenfor det bredere kulturfeltet, og jeg hadde ingen tilkjent kapital i form av ferdigheter som utøver eller

³⁵ Connaissanceur benyttes ofte for å beskrive en kjenner, en ekspert som vet å verdsette kvalitet – gjerne innen kunst og kultur. Begrepetts franske opphav tilfører i seg selv finesse og tilknytning til fin kultur. For en videre betraktning om connaissanceuren, se Bourdieu 1993, s. 228.

³⁶ Dette ble mer eller mindre eksplisitt uttrykt ved flere anledninger, også av ulike lokale medlemmer av arrangementskomiteene.

politisk aktør i dette avgrensede feltet. Som observatør er dette en glimrende posisjon; uten status eller en definert rolle med innflytelse kommer du nærmere det spillet som foregår mellom de som har posisjoner og er aktører i feltet. Det er ingen som forholder seg til deg som en aktør i det vi kunne kalle et kulturpolitisk felt, du blir en statist på scenen hvor spillet foregår mellom de som har bærende roller.

På de første konsertene hadde jeg mer eller mindre blitt overlatt til meg selv når det gjaldt å skaffe billett til konserten. Det vil si at jeg måtte minne administrasjonen på at jeg vel skulle få en billett, hvorpå den jeg henvendte meg til, sa «ja, det stemmer, du må bare snakke med de som sitter i billettluken». Dette gikk mer eller mindre smertefritt, men med nummererte billetter fikk jeg stort sett sitte langt unna de beste setene i salen. Så, på ett av konsertstedene, fikk jeg faktisk en billett direkte fra lederen for turneen. Noe åndsfraværende, og kanskje med en viss gjenkjennelse som bakgrunn, gav han meg en bunke han hadde i lommen. Plutselig hadde jeg sete langt frem og midt i salen, de mest attraktive plassene som turneledelsen pleide å sitte på. Billettene var nummererte, og jeg fant fornøyd min plass blant de utvalgte. I setet ved siden av satt det allerede en kvinne som jeg antok også måtte ha fått en billett på samme måte som meg. Hun var kledd i batiktrykket tøy med store «etniske» smykker, som sådan passet hun inn i en fordomsfull klassifisering av en som tilskriver seg en plass i kulturfeltet. Da de to mest signifikante aktørene fra administrasjonen kom for å sette seg, viste det seg at jeg ble sittende mellom dem og kvinnen. Det var veldig tydelig at hun ikke var fornøyd med dette arrangementet av sitteplassene, og jeg tilbød meg å bytte sete med henne. Hun sa ikke takk, men flyttet, og det ble nokså lite subtilt kommunisert at dette burde være en selvfølge. Hun antok umiddelbart en langt mer hyggelig og inviterende tone overfor sine nye naboer; meg hadde hun ikke sagt et ord til, ikke hilst på, men sendt ikke-verbale signaler om at min umiddelbare nærhet var uønsket. Jeg antar at mange har opplevd liknende situasjoner, men så tydelig som det ble kommunisert her, tror jeg ikke jeg tidligere har erfart. Før konserten startet, kom det ytterligere et par medlemmer av administrasjonen, og de stod lettere forvirret og så på sine billetter, på meg, og på de andre fra ledelsen som jeg ble en potensiell barriere mot. Igjen skjønte jeg at jeg hadde blitt «matter out of place», og smilte,

tilbød dem plass og tok setet som var ytterst blant de ledige plassene på rekken.

At noen som kjenner hverandre, ønsker å sitte samlet, er ikke uvanlig, men det var snarere måten dette ble kommunisert på, som var spesielt. For kvinnen som tydeligvis var invitert av administrasjonen, var det nærmest forargelse, for de sist ankomne fra ledelsen var det forbløffelse. Sammen med andre observasjoner understreket dette mitt inntrykk av en klar differensiering knyttet til posisjon og kapital i kulturfeltet. Jeg var, kanskje noe ubetenksomt, innrømmet en nærhet i form av billett blant de prominente kulturaktørene. Da alle skulle ta sine plasser, kom plutselig dette i en viss konflikt med et hierarki og manifestering av posisjoner. Hvor du sitter og hvem du sitter ved siden av, signaliserer posisjon for andre, og det bekrefter selvtilskrevet posisjon. Plassering i konsertrommets offentlighet understreker og bekrefter kulturell kapital, og nærhet blir nærmest et knapt gode. Om dette skapte en situasjon som opplevdes som problematisk eller uønsket fra ledelsens side, vet jeg ikke, men dette var første og eneste gang at jeg fikk en billett på samme rad som ledelsen og de spesielt utvalgte satt på.

Etter konserten så jeg kvinnen jeg hadde byttet plass med, sammen med det som tydeligvis var en venninne, med liknende bekledding og i samme aldersgruppe. Venninnen holdt seg på et par skritts avstand, mens kulturkvinnen stod i en ivrig diskusjon med en av de to lederne hun så gjerne ville sitte ved siden av under konserten. Lederen så seg rundt et par ganger, nærmest som om det skulle utveksles illegale varer, før han snudde seg og åpnet døren som førte til bakrommet hvor musikerne holdt til etter konserten. Kulturkvinnen gestikulerte ivrig til sin venninne, som også smatt inn før døren ble lukket. Her hadde altså forholdet mellom kulturkvinnen og lederen blitt bekreftet gjennom adgang til et område som ellers var strengt regulert. Kulturkvinnen hadde også fått bekreftet sin status, eller kulturelle kapital, overfor sin venninne, og slik sett hadde nok et maktforhold spilt seg ut i konsertens offentlighet; posisjon og kapital i feltet hadde blitt spilt ut *frontstage* gjennom innrømmelse av tilgang til konsertens *backstage*.³⁷

Jeg overnattet på samme hotell som musikerne og ledelsen for turneen, og neste morgen gikk jeg til restauranten for å spise frokost. Der så jeg lederen som kvelden i forveien hadde geleidet kulturkvinnen og

³⁷ E. Goffman (1992 {1959}).

venninnen backstage. Han hadde selskap med en ukjent kvinne, og smilte og vinket som en god og gammel bekjent da han så meg. Jeg ble gestikulert over til bordet og behørig presentert som «forsker» tilknyttet turneen. Tonen var en helt annen enn ved tidligere møter, og jeg ble lettere forfjamset over denne framsnakkingen av forskning, mitt nærvær og samarbeidet med akademia. Tidligere hadde min posisjon helt åpenbart ikke hatt noen verdi eller blitt trukket inn i det kulturelle kapitalområdet, men nå var jeg tilsynelatende i besittelse av kapital som var konvertibel og relevant for feltet. Kvinnen ble presentert som leder for et politisk utvalg med tilknytning til kulturfeltet. Det var åpenbart en situasjonell endring av min posisjon, og tilknytning til akademia var her en eksplisitt verdi og legitimering av jazzen, arrangørene og turnestøtte overfor en beslutningstaker med innflytelse.³⁸

Selv om det er politisk enighet om støtte til kultursektoren i Norge, er det allikevel en kamp om fordeling av midler, og ikke minst institusjonalisering av støtteordninger. Lederen for et sentralt utvalg vil i så henseende være en viktig aktør med hensyn til politiske vedtak som har økonomiske implikasjoner for feltet. Jeg var med andre ord tilkjent en verdi i lederens presentasjon og posisjonering av jazzfeltet til noen som stod utenfor, men med makt som virket inn på dette. Her var tilknytning til akademia en egnet markør for dette kulturfeltets kapital og tyngde, en understreking av viktighet i forhold til andre konkurrerende områder. Etter noen høflige spørsmål og svar unnskyldte jeg meg og gikk til et annet bord for å innta frokosten; som forsker hadde jeg en del arbeid som måtte gjøres, og fikk for egen regning markert at tid er et knapt gode i akademia.

Det var så opplagt for meg at dette dreide seg om en situasjonell inkludering og tilkjenning av verdi, at jeg bestemte meg for å teste

³⁸ Denne situasjonen og de forutgående episodene som knyttes til kulturell kapital, kan sies å havne litt på siden av hva Bourdieu tidvis legger i begrepet, og også delvis overlappe med sosial kapital. Jeg har altså noe fritt forsynt meg av begrepene, men de peker også her mot underliggende forhold knyttet til kapitalmengde og bekreftelse på posisjon. Det er en sammenheng mellom kapitalfeltene, som understrekes av Bourdieu, eksempelvis: «*The volume of the social capital possessed by a given agent thus depends on the size of the networks of connections he can effectively mobilize and on the volume of the capital (economic, cultural or symbolic) possessed in his own right by each of those to whom he is connected. ... social capital is never completely independent of it because the exchanges instituting mutual acknowledgement presupposes the reacknowledgment of a minimum of objective homogeneity, and because it exerts a multiplier effect on the capital he possesses in his own right. ... Exchange transforms the things exchanged into signs of recognition and, through the mutual recognition of group membership which it implies, re-produces the group. ... it reaffirms the limits of the group, i.e., the limits beyond which the constitutive exchange ... cannot take place.*» (Bourdieu, 1986, s. 249–250).

antagelsen ved første anledning. Da neste konsert skulle arrangeres, var alt som før, jeg fikk ingen billett ved siden av ledelsen, ble ikke trukket inn i diskusjoner og fikk ingen oppmerksomhet ut over vanlig distansert aksept for tilstedeværelse. Min plassering innenfor kapitalområdet var ikke permanent, og jeg hadde ikke lenger verdier som kunne konverteres til den lokale valutaen. Jeg hadde altså blitt tilkjent kulturell kapital for å underbygge lederens politiske kapital i forhandlinger innenfor dette feltet.

Dette er et eksempel på hvordan aktører i kulturfeltet møtes, spiller ut og forvalter sin posisjon og innflytelse. Det er «tyngden» av konserten som befester posisjonene, og som i seg selv blir en manifestasjon av makt og kapital. Det er viktig at også dette feltet og aktørene opererer i en offentlighet, slik at spillet foregår på en arena hvor vi som står utenfor, har anledning til å se inn. De blir sett, også av andre enn meg, og det kan argumenteres for at det er viktig for demokratiet at alle slike prosesser og aktører forhandler i en offentlighet som gir oss et innblikk i hvem de er, og at det finnes et makthierarki. Som samfunn holder vi kulturens verdi høyt, og det er viktig å ha rom hvor vi kan se, forstå og også påvirke de som besitter og forvalter kapital innen feltet.

Konsserter som av kulturfeltets aktører ansees som betydningsfulle, blir arenaer hvor de nærmest er nødt til å «opptre». Fravær vil ikke bare utelukkende muligheten for å vise frem og bekrefte posisjon, men det vil også være en mulighet for andre til å kjempe om knappe goder på din bekostning. Konsertens status som kulturell begivenhet og offentlighetens interesse skaper en arena som gir feltet en sjelden offentlig oppmerksomhet. Samtidig lar det offentligheten se maktstrukturer og aktørenes posisjonering og kamp om knappe goder. Den offentlige interessen og tilkjenning av kulturell betydning gir her jazzten en oppmerksomhet og aktørene en stemme som kan bruke for å argumentere inn mot sentrale forvaltere av kultursektorens midler. Det lar jazzfeltet få en stemme inn i en demokratisk prosess hvor muligheten for å gjøre seg synlig er et knapt gode. Slike konsserter er viktige for jazzfeltet, som må sies å være forholdsvis marginalt innenfor den utvidede kultursfæren.

Coda

Kultur er et ankerfeste for folkelig involvering, utvikling av smak, meninger og offentlig deltagelse.³⁹ Norske myndigheters støtteordninger og uttrykte overbevisning om kulturens nødvendighet for fellesskap og tilhørighet understreker hvor viktig dette feltet ansees å være for et levende demokrati. Så langt har dette vært styrende for politiske beslutninger uavhengig av parti, selv om fordelingsnøkler og prioriteringer diskuteres. Rundt omkring i Norge har stadig nye og flotte kulturhus reist seg som symbolske manifestasjoner av kulturens viktige posisjon, slik den kommer til uttrykk i kulturpolitiske dokumenter.

Jeg har forsøkt å vise noe av den forskjelligheten som foregår i ulike sosiale rom på en konsert i kulturhuset. Et kritisk perspektiv på hva som foregår og hvem som er aktører under en konsert, åpner for innblikk i en rekke ekstramusikalske prosesser. Konserten er en arena for sosial samhandling så vel som musikalsk samspill, og kulturhuset legger til rette for at begge disse faktisk og fysisk finner sted. Kulturhusets bidrag til en deltagende offentlighet gjennom ekstramusikalske aktiviteter kan absolutt være et viktig argument for offentlig støtte til distribusjon av kunst mer uavhengig av markedets begrensninger. Fellesskapet og samfunnet får en merverdi gjennom slike arrangementer, og økonomiske støtteordninger gir fellesskapet noe som markedstilpasning alene ikke ville åpne for. Bredden i tilbudet ville begrenses av markedskreftenes spill, og uten støtteordninger er det rimelig å anta at kulturens demokratiske potensial ville reduseres.

Merverdien av konserter er vedlikehold av et sosialt fellesskap, offentlig deltagelse og meningsutvekslinger; samlende konserter i kulturhuset kan derfor sies å ha en demokratisk kraft. På de arrangementene jeg har tatt utgangspunkt i, skapes en arena hvor grupper og individer som ikke så ofte blir satt i direkte og tydelig kontakt, får sett «de andre», og derigjennom seg selv. Det er med andre ord et rom hvor aktørene møter annerledeshet, på flere vis, og en kontekst for refleksjon og justering av

³⁹ Når det gjelder smak, kunne vi godt legge til «god smak», og *dannelse* er et selvsagt element hvis faktiske innhold kan endres over tid. Ellers er denne «kultureffekten» underliggende i kulturmeldingene og kulturpolitikken nevnt innledningsvis, og det kan således sies å være en ideologisk forankring for økonomiske overføringer, politisk argumentasjon og en utbredt forståelse av sammenheng. Jeg tar altså ikke stilling til om kultur og kunst faktisk har slike effekter, og jeg har så vidt antydnet at eventuell innvirkning av en slik karakter faktisk må tilkjennes potensielt negative effekter.

forståelsen for det fellesskapet alle er deler av. Konserten er *communitas*, vi går inn i et fellesskap, trår over grenser og åpner for potensiell justering og endringer av oss selv og samfunnet. Dette er en dimensjon ved kulturhuset og konserten som samsvarer med argumentasjonen i kulturpolitiske dokumenter og politikk. Det er imidlertid ikke uten forbehold jeg støtter opp under en slik «effekt». Det er en mer kompleks virkningshorisont ved sted og hendelse enn den mer endimensjonale sammenhengen som kulturpolitikken gjerne legger frem. Jeg mener imidlertid at det er grunn til å innrømme kulturhuset, og arrangementene der, et potensial for positive effekter til gode for fellesskapet, og i ytterste konsekvens en styrking av demokratiet. Dette er imidlertid mer tve-tydig og subtilt enn den nærmest entydige og kausale sammenhengen som man kan finne i politikernes retorikk og styrende dokumenter for kulturfeltet.

I lys av en konsertbegivenhet foregår det mye posisjonering innenfor det vi kan kalle et kulturelt kapitalfelt. På ett vis kan alt av aktivitet og kommunikasjon innenfor kulturhusets ramme forstås, vurderes og plasseres som kulturell kapital. Det er imidlertid tydeligst i spill, og mest eksplisitt forhandlet, mellom aktører som definerer seg og er definert av andre som aktører innenfor kulturfeltet. Dette er en kamp om knappe goder på deres hjemmebane, og den «naturlige» forhandlingen om posisjoner som nærmest tvinger seg frem, foregår i et åpent sosialt rom. Det som ellers foregår i rom som i mindre grad tiltrekker seg utenforstående blikk, blir gjennom kulturhusets begivenhet tilknyttet offentligheten. Slik sett er en konsertbegivenhet en representasjon av hvordan makt og kapital innenfor et felt som ikke beskues av utenforstående, åpnes for fellesskapets blikk.

Det er sikkert noen som vil mene at jeg tillegger kultur, kulturhus, kunst og konserter en altfor betydelig rolle i forhold til viktige og sentrale forhold og verdier i det norske samfunn. Her kan det med utgangspunkt i kulturpolitikk og budsjettposter hevdes at våre myndigheter har forstått og forvaltet feltet som om så er tilfelle. Jeg vil imidlertid hevde at kulturuttrykk som sådanne og de arenaer hvor disse spilles ut, er viktige elementer i det store nettverket som gir oss impulser og grunnlag for å utfordre, forme og selvsagt også bekrefte meninger om – og syn på «verden». Det er da også nærliggende å hevde at kulturhusene og aktivitetene som foregår der, faktisk har betydning for et involverende

demokrati. Hvor stor betydning, for hvem, og hvilken betydning, er spørsmål det er vanskelig å gi et klart svar på. Allerede romerne hadde imidlertid en klar formening om at både brød og sirkus er viktige elementer i samfunnsbyggingens tjeneste.

Referanser

- Benum, E. (2005 [1996]) Overflod og fremtidsfrykt, 1970–97, i *Norges historie, bind 12*. Oslo: Aschehoug forlag.
- Bourdieu, P. (1995 [1979]) *Distinksjonen – en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, P. (1986) The Forms of Capital, i Richardson, J.G. (red.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* New York: Greenwood Press, s. 241–258.
- Bourdieu, P. (1993) The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods, i Bourdieu, P., *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.
- Eagleton, T. (2000) *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Geertz, C. (1993 [1973]) Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture, i *The Interpretation of Cultures*, Geertz, C. London: Fontana Press, s. 3–30.
- Goffman, E. (1992 [1959]) *Vårt rollespill til daglig*. Oslo, Pax forlag.
- Johnson, B. og Cloonan, M. (2009) *Dark Side of the Tune. Popular Music and Violence*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
- Jonvik, M. (2017) Diskusjonar om *Distinksjonen*, og distinksjonar i diskusjonen. *Tidsskrift for samfunnsforskning* 58(2). Oslo: Universitetsforlaget, s. 210–223.
- Kulturdepartementet (2018) Meld. St. 8 (2018–2019) *Kulturens kraft – kulturpolitikk for framtida*.
- Larsen, H. (2012) Kulturbegrepets historie i den nye kulturpolitikken. *Tidsskrift for kulturforskning*, 11(4). Oslo: Novus forlag, s. 27–41.
- Maurseth, A. B. (2012) Jacques Ranciere: En talsmann for likhet, i Ranciere, J., *Sanselighetens politikk*. Oslo: Cappelen Damm.
- Moore, R. (2008) Capital, i Grenfell, M. (red.) *Pierre Bourdieu – Key Concepts*, 2. ed. Durham: Acumen, s. 98–113.

- Ortner, S.B. (1973) On Key Symbols. *American Anthropologist*, New Series, 75(5), 1338–1346.
- Ranciere, J. (2012) *Sanselighetens politikk*. Oslo, Cappelen Damm.
- Small, C. (1998) *Musicking – The meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Turner, V. (1995 [1969]) *The Ritual Process*. New York: Aldine De Gruyter.

Svein-Halvard Jørgensen er professor i musikkvitenskap ved Nord universitet. Han er utdannet sosialantropolog og har en doktorgrad i musikkvitenskap fra 2004. Han har publisert arbeider innen musikkvitenskap og antropologi. For tiden er han leder for «Faggruppe for historie, kultur og medier» ved Fakultet for samfunnsvitenskap, hvor denne antologien har sitt utspring.