

Noter

1. Jeg anvender betegnelsen rock i bred forstand, d.v.s. at den både omfatter den rockorienterede del af populærmusikken, dansemusik og »rigtig« rock.
2. Den udveksling mellem sort og hvid musikkultur, der fører frem til bl.a. rock, er naturligvis langt mere kompleks end ovenfor antydnet. Det vil imidlertid føre alt for vidt at udrede dette her. Jeg henviser til gode redegørelser i f.eks. Charlie Gillet: *The Sound of the City* (Laurel Ed., 1970) og Greil Marcus: *Mystery Train* (Omnibus Press, 1977).
3. Elvis Presley's roterende hofter mente man jo eksempelvis var for skrap kost for TV-seerne i 1956, da han skulle optræde i et Ed Sullivan-show. Følgelig blev han kun vist fra taljen og opefter.
4. Når Jimi Hendrix i 1967 spillede Star Sprangled Banner, var han således inkarnationen af det andet. Den aggressiv-potente sorte mand, der sønderriver flaghymnen i en kakofoni af guitarforvrængning.
5. F.eks. fra Centre for Contemporary Cultural Studies ved universitetet i Birmingham.
6. The imagery er svært at oversætte præcist til dansk.
7. Nummeret er fra cd'en *Bad*, som udkom 1987.
8. Her udgør Madonna er ganske interessant undtagelse. Hun er på trods af en middelmådig stemme, alligevel blevet en af 80'ernes store stjerner. Omend vi skal være forsigtige med at generalisere på disse komplekse problemstillinger, er det måske et tegn på en langsom glidning af fokus fra musikalsk talent og evne til den blotte iscenesættelsens magi.
9. Reynolds har hentet begreberne fra *The Pleasure of the Text* (Hill and Wang, 1977).
10. Disse ting er dog under stadig og turbulent forandring. Der synes f.eks. i den skrivende stund at være tegn på rockens genkomst (endnu en gang) med Seattle-bølgen, der tæller bands som Nirvana og Pearl Jam. Ikke overraskende tiljublede af kritikken!
11. I artiklen *Making Sense of Video*, som findes i *Music for Pleasure*.

12. Fra cd'en *World Clique* (Elektra, 1990). Å 13. Bl.a. mangeåring leder af Horny Horns, saxofonist hos James Brown m.m.

Litteratur

- Adorno, Theodor W.: *On Popular Music*. In: Frith & Goodwin, (ed.): *On Record*, (Routledge 1990).
- Benjamin, Walter: *Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder*. In: *Kulturindustri* (Rhodos 1973).
- Bosæus, Catarina og Lisbeth Ihlemann: *Om musikvideo*, da capo nr. 1, 1991.
- Arbejdspapirer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet.
- Brolinson, Per-Erik og Holger Larsen: *Satisfactions – studier i ungdomskulturens musikestetik*. (Stockholm 1990).
- Frith, Simon: *Music for Pleasure* (Polity Press 1988).
- Goodwin, Andrew: *Sample and Hold*. In: Frith & Goodwin, (ed.): *On Record*, (Routledge 1990).
- Hebdige, Dick: *Subkultur og Stil*. (Sjakalen 1983).
- Ihlemann, Lisbeth: *Roll over Beethoven – om analyse af rockmusik*. In: *Cæcilia*, årbog 1991 fra Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet.
- Jameson, Fredric: *Postmodernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik*. In: *Kultur & Klasse* 1985.
- Laing, Dave: *One Chord Wonders. Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes, 1985.
- Levy, Steven: *Ad Nauseam – How MTV sells out rock & roll*. In: *Rolling Stone* Dec. 8, 1983.
- Reynolds, Simon: *Blissed Out. Serpent's Tail* 1990.
- Rørdam Larsen, Charlotte: *Rock, myter og ritualer*. In: *Cæcilia*, årbog 1991 fra Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet.

Lisbeth Ihlemann er kandidatstipendiat ved Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet.

Det gode, det dårlige og det ligegyldige

– *Hvordan man beskytter populærkulturen mod populisterne*

Af Simon Frith

I de senere år har man ofte diskuteret spørgsmålet om højkultur over for lavkultur, eller finkultur over for populærkultur. Et ofte fremført synspunkt har været, at skellet mellem dem er under nedbrydning i det postmoderne samfund (se Ib Bondebjergs artikel i MedieKultur nr. 9). En anden vinkel har været spørgsmålet om kvalitet: Er det ikke mere muligt at skelne mellem godt og skidt, er alt blevet lige-gyldigt i den pluralistiske kultur? (se artiklerne af Kim Schrøder i MedieKultur nr. 7, og Jostein Gripsrud i nr. 14).

Den britiske rocksociolog Simon Frith argumenterer imod den opfattelse at skellet mellem fin- og populærkultur er identisk med skellet mellem borgerskabets »gode smag« over for arbejderklassens »dårlige«. Han plæderer i stedet for, at alle former for kulturpraksis har deres »høje« og »lave« varianter, på tværs af traditionelle klasseskel. Inden for eksempelvis både rockmusik og klassisk musik, film og varietè, må man således ifølge Frith – imod den populistiske værdinivellerings – skelne mellem et mindre, feinschmeckende »kultpublikum« og en større skare af mere ligegyldige »forbrugere«. Artiklen er oversat fra engelsk af Kim Schrøder.

I sin bog *Origins of the Popular Style* foreslår musikforskeren Peter Van Der Merwe at

hvis man anskuer det 20. århundredes populærmusik under et, kan de fleste mennesker sikkert blive enige om, at en del af den er fortræffelig, en del er uudholdelig, og det meste er ret ligegyldigt. Hvad det gode, det dårlige og det ligegyldige har tilfælles er et musikalsk sprog. (Van Der Merwe 1989:3)

Det kan de fleste vist erklære sig enige i. Uenigheden opstår, når man skal til at afgøre, hvilke sange, genrer eller musikere der er gode, hvilke der er dårlige og hvilke der er ligegyldige. Og, som Van Der Merwe påpeger, er sådanne æstetiske vurderinger (herunder også opdelingen i fin- og trivialkultur) kun mulige, fordi de foregår inden for rammerne af en fælles kritisk musikdiskurs og hviler på den antagelse, at vi ved, hvad den musik, vi elsker og afskyr, 'betyder'.

Tag for eksempel følgende tre autoritative udtalelser. Den første kommer fra en af de mest berømte konservative intellektuelle i 1980'erne, Allan Bloom. I bogen *The Closing of the American Mind* skriver han:

Rockmusikken har kun én appel: en barbarisk appel til det seksuelle begær – ikke til kærligheden, ikke til Eros, men til det utæmmede og uudviklede seksuelle begær. (...) Den har tre store lyriske temaer: sex, had og en vammel, hyklerisk udgave af næstekærlighed. (Bloom 1987:73-74)

Den anden udtalelse kommer fra den venstreorienterede kritiker Mark Crispin Miller. Han skrev i 1977 i *The New York Review of Books*:

Rockkritikeren kæmper for at fortolke noget, der ikke kræver nogen fortolkning, (...) prøver at vurdere og forklare en musik, hvis kunstnere og tilhørere er anti-intellektuelle og for

det meste skæve, og hvis producere mere end noget andet går op i, hvor mange biler, de ejer. (Miller 1989:175)

Den tredje kommer fra romanen *The Shoe* af den unge skotske forfatter Gordon Legge, den bedste bog jeg har læst om, hvad det vil sige at være popfan. »Hvordan kunne folk gå sådan op i slægtninge og biler, når der var plader?« spørger hovedpersonen i *The Shoe*.

Plader gik så meget dybere ind. For ham udtrykte *Astral Weeks*, *Closer* og *For Your Pleasure* (de tre bedste plader gennem tiderne, sagde han. Uden sammenligning) tilværelsens almindelighed, håbløshed og glæde. (...) Han sagde, at hans plader var de vigtigste ting i hans liv – langt vigtigere end Celtic [fodboldklubben]. (...) Men det var bare så meget lettere at snakke om fodbold i fem timer henne på pubben lørdag aften. (Legge 1989:36)

Man kunne sige flere ting om disse udtalelser – ikke mindst om den skråsikkerhed, hvormed akademikere beskriver andre menneskers oplevelser – men jeg vil tage fat i Gordon Legges pointe, at smagsdomme og æstetiske kriterier er lige så vigtige i populærkulturen som i finkulturen, men sværere at tale om. Det fører til, at de velsmurte, professionelle snakkemaskiner (som Bloom og Miller og de utallige andre, der fra venstre og højre har udtalt sig om popkulturens sande værdi eller værdiløshed) er dem, man oftest støder på.

Det er ikke blevet mindre sandt efter at *cultural studies* er opstået som videnskabeligt felt. Populærkulturens æstetik er et forsømt område, og det er på høje tid, vi begynder at tage det lige så alvorligt som Bloom og de andre. En grund til forsømmeligheden ligger i, at *cultural studies* udsprang af discipliner, der holdt smagsdomme skarpt adskilt fra videnskabelig analyse og vurdering. Som Barbara Herrnstein Smith bemærker har litteraturkritikken for længst sendt »vurderingen« i eksil, og den er endnu ikke blevet inviteret indenfor hos populærkulturforskningen.¹

På universiteter og gymnasier er der således stadig et skel mellem, hvad Frank Kogan

(i *Why Music Sucks* 7, 1991) kalder klasseværelsets diskurs (med fokus på det faglige indhold) og korridorens diskurs (med fokus på hvordan man følelsesmæssigt har det med forskellige ting). I den henseende stammer de akademiske tilgange til populærkulturen – ganske mod forventning – stadig fra 1930-40ernes kulturkritik, især den marxistiske kritik af kulturindustrien med udgangspunkt i analysen af vareproduktion og cirkulation.

For Frankfurterskolen, der dels analyserede masseproduktionen, dels masseforbrugets psykologi, var værdispørgsmålet helt uproblematisk: Hvis det er populært, må det være dårligt! Og Adorno og hans kolleger udviklede en række begreber (f.eks. standardisering), der skulle vise, hvorfor det nødvendigvis måtte forholde sig sådan.

Lige siden har man fra analytikernes side accepteret Frankfurternes holdning til kulturproduktion og så ledt efter forsonende træk ved *konsumtionen*. Øvelsen, der begyndte blandt amerikanske liberale sociologer i 1950erne, går ud på at finde former for masseforbrug, der ikke er 'passive', og typer af masseforbrugere, der ikke er fordummede – kort sagt, at opstille en læsningens, lytnings og senings sociologi. Hvis det er i forbrugshandlingen, samtidskulturen leves, så er det i forbrugsprocessen man må finde de kulturelle værdier.

I den kulturstudietradition, som jeg er mest på hjemmebane i, nemlig den britiske subkulturforskning, bestod denne omdefinering i at identificere bestemte sociale grupper med hvad man kunne kalde 'positivt masseforbrug'. Herefter kunne man sætte lighedstegn mellem værdien af et kulturelt produkt og værdien af den gruppe, der forbrugte det: unge, arbejderklassen, kvinder, osv.

Man bevægede sig altså fra en position, der hed »hvis det er populært, må det være dårligt«, til en position der hed »hvis det er populært, må det være dårligt, medmindre det er populært hos de rigtige befolkningsgrupper«. Hertil er der to ting at sige:

For det første er det en ret politisk forestilling om populærkulturel værdi, hvadenten det sker eksplicit, som i den britiske traditions tale om modstand og magttilegnelse, eller implicit, som i den amerikanske traditions dyrkelse af meningsdannere og smagskulturer i det pluralistiske demokratis navn. Andre værdikriterier – for eksempel skønhed – glimrer ved deres fravær. Med andre ord vurderes kulturel værdi ud fra en målestok for sand og falsk bevidsthed, mens kriterier som æstetik, betagelse eller ynde er underordnede i forhold til den ideologiske fortolknings nødvendighed og i forhold til kravet om 'afmystificering'.

For det andet: Fordi denne befrielse af populærkulturen fra kapitalens favntag er politisk selektiv, anser man fortsat de forbrugere, der ikke tilhører de udvalgte grupper, for 'vildledte tåber' i marxismens forstand. Det vil sige gennemsnitsmennesket med forkærlighed for lette underholdningsgenrer (romanblade og Andrew Lloyd Webber). Man kunne uden større besvær fremstille en liste over de populærekulturelle produkter, der er udelukket fra *cultural studies*, fordi man foragter dem, der bruger disse produkter, ud fra antagelser om deres klasseposition og/eller sociale passivitet.

I de senere år er der opstået et nyt ræsonnement, blandt andet som reaktion mod denne positions implicite elitisme, men også som en konsekvens af den afpolitiserings, der er sket med *cultural studies* i takt med feltets optagelse på humanioras læseplan. Det nye ræsonnement lyder: Hvis det er populært, må det være godt! Jeg kunne sagtens pege på konkrete eksempler på denne tendens – The Popular Culture Association, John Fiskes arbejder – men det interesserer mig mere at undersøge, om en så populistisk tilgang er den naturlige endestation for subkulturforskningen, og om denne tilgang bliver normen for *cultural studies* i 1990'erne. Jeg er bange for, at svaret på begge spørgsmål er ja: at *cultural studies* vil blive hængende i kulturforbrugernes rolle, og at enhver forbrugs-handling vil blive brugt som påskud for begejstring over populærkulturen.

Det er dette populistiske ræsonnement, jeg vil forsvare populærkulturen imod, og jeg vil indlede mit forsvar med at skitsere de problemer, jeg har med det.

Ræsonnementet forekommer mig at være baseret på utilstrækkelige empiriske undersøgelser af forbruget som sådan – og forresten også af produktionen. Jeg har en fornemmelse af, at der udføres mindre empirisk arbejde af denne art nu, end der udføres af positivisterne i 1950'erne, og jeg føler mig ikke overbevist om, at den såkaldte 'etnografiske bølge' med dens fokuseren på udvalgte grupper af begejstrede fans kan løse problemet. Det har to konsekvenser:

For det første er selve definitionen af 'det populære' – til trods for den megen snak om oplevelsesformer og -processer – henvist til det forbrug, der fremkommer som salgstal og markedsindikatorer: TV-seertal, hitlister, biografernes billetsalg, bestseller-liste, oplagstal osv. Selv om sådanne tal var præcise (hvad der er tvivlsomt), kan de ikke sige noget om, hvorfor de pågældende produkter er blevet valgt af deres forbrugere, endsige om forbrugerne faktisk syntes om dem. Hvem har ikke prøvet at se en opreklameret film eller et omtalt TV-program, eller at læse en bestseller eller at købe en hitliste-plade, der så viser sig at være aldeles uinteressant.

Dette sammenfald mellem det, der sælger, og det, der er populært, er helt åbenbart i for eksempel John Fiskes beskrivelse af 'den folkelige dømmekraft'. Han betoner rimeligt nok kulturindustriens manglende evne til at forudsige eller manipulere den folkelige smag, hvad der fremgår af den uendelige mængde af 'fejlslagne' plader, film, TV-programmer, ugeblade, osv.; men han betvivler ikke den antagelse, at en markedsfiasko nødvendigvis er upopulær, eller omvendt at en markedssucces nødvendigvis har fundet vej til et folkeligt publikum (se Fiske 1991). I hvert fald når det gælder populærmusik fører det til, at man overser visse stjerners klare mangel på popularitet (det gælder for eksempel Vanilla Ice) og den folkelige kultrulle, som markedsfiaskoer som Velvet Under-

ground og The Stone Roses har haft. Forbrugsforskning blandt popfans afslører, om ikke andet, øjeblikkelig den intensitet, hvorved publikum både hader og elsker musikken og musikerne.

For det andet forlader den akademiske kulturanalyse sig overvejende på tekstanalyse, fordi den er sociologisk underudviklet. Man læser populært teksten (det være sig et TV-program eller et butikscener, en Madonna-video eller en Springsteen cd'er) med henblik på de positive eller 'overskridende' værdier, som det 'folkelige' publikum må have fundet i den. På den måde ender man, som f.eks. E. Ann Kaplan gør det i sin bog om MTV, med det velkendte synspunkt, at kulturbrugerne og deres værdier på en eller anden måde determineres af teksten, og at det Kaplan kalder 'den historiske seer' er irrelevant for en teori om populærkulturens værdi. »Vidnesbyrd om specifik seeradfærd,« erklærer hun frækt, »kan på ingen måde ugyldiggøre teorien om, at MTV er en postmoderne form« (Kaplan 1987:159).

Det er dybest set en nedladende holdning til folket – for eksempel Madonna fans – samtidig med, at man dyrker det folkelige; og den omstændighed at man beskriver dem med anakronistiske begreber som 'karneval' ændrer ikke noget ved nedlægheden. Samtidig indebærer holdningen en udjævning af de pågældende kulturelle oplevelser, en populistisk antagelse om at alle populærkulturelle produkter og ydelser på en eller anden måde er ens med hensyn til magtgivende værdi (ligesom de er det med hensyn til bytteværdi). Populisterne foreslår, at vi sætter lighedstegn mellem det at læse trivial romaner og det at se *Star Trek* tv-serien, mellem Madonna fans og heavy metal fans, mellem shoppere og surfere, hver med deres form for 'modstand'. Den æstetiske skelnen og de velovervejede værdidomme, der er uomgængelig for kulturforbruget, ignoreres.

Man kan derfor vanskeligt nå til en anden konklusion end at jo mere en analyse dyrker det folkelige, jo mere nedladende en tone anlægger den – sikkert en konsekvens af po-

pulisternes forsæt om at benægte det traditionelle høj-/lav-kulturelle hierarki, eller stille det på hovedet. Hvor den traditionelle kritik af massekulturen afviste lavkulturen ud fra finkulturens synspunkt (sådan som f.eks. Adorno gjorde), så stiller omvendt populisterne gennem hævdelser af populærkulturens værdi spørgsmålstegn ved finkulturens overlegenhed. Men de fleste populistiske forskere drager den forkerte konklusion: Det er ikke selve forestillingen om det værdifulde, der skal antastes, men derimod den påstand, at det udelukkende hører finkulturen til.

Det er i bund og grund hyklerisk at benægte betydningen af værdidomme og ignorere smagshierarkier inden for populærkulturen. Jeg spørger mig selv, hvor tit *cultural studies*-forskere lovpriser populærkulturelle former, som de selv finder kedelige? Hvordan er deres egne følelser omkring godt og dårligt bygget ind i deres analyser? For mit eget vedkommende er jeg sikker på, at *Jane Eyre* er en bedre kærlighedshistorie end de fleste kiosk-titler, ligesom jeg ved at The Pet Shop Boys er en bedre gruppe end U2, og at Aerosmith er aldeles talentløse. Problemet er, hvordan man kan argumentere for det; for hvis man dækker over de utrættelige værdidomme, der afsiges blandt populærkulturens publikum, afskærer man sig fra netop de diskussioner, der skaber kulturel værdi.

Hvordan vurderer vi, når vi vurderer

Mit forsvar for populærkulturen bygger på to antagelser: For det første, at kernen i enhver kulturel praksis består i at fælde domme og vurdere forskelle (herom vidner den udbredte brug af konkurrencer inden for populærkulturens forskellige grene). Sådanne domme, sondringer og valg kræver begrundelser, og hvis man vil undersøge spørgsmålet om populærkulturens værdi, må man undersøge disse begrundelser.

For det andet, at der ikke er nogen grund til *på forhånd* at antage, at sådanne son-

dringsprocesser fungerer forskelligt i forskellige kulturelle sfærer. Der er klare forskelle på opera og soap opera, på klassisk musik og country-musik, men den omstændighed at de objekter, der vurderes, er forskellige, betyder ikke, at vurderingsprocesserne også er det. Den traditionelle skelnen mellem form (finkulturen) og funktion (lavkulturen) kan ikke længere opretholdes, selv ikke i dens populistiske udformning, hvor man taler om kvalitet og æstetik på den ene side og relevans og produktivitet på den anden.

I bogen *Contingencies of Value*, der handler om vurdering inden for finkulturen, mener Barbara Herrnstein Smith, at

det, vi gør, når vi eksplicit vurderer et litterært værk, er at a) fremsætte et skøn over, hvor godt værket tjener visse implicit definerede funktioner, b) for et bestemt uspecifikt defineret publikum, c) der tænkes at opleve værket under visse implicit definerede betingelser. (Smith 1988:13)

Det kunne lige så godt være en beskrivelse af, hvad det er der foregår i vurderingen af en popsang eller et TV-program, et butikcenter eller avisnyheder. Det centrale er, at for at forstå populærkulturens værdi, må vi kigge på de sociale sammenhænge, hvori værdidømmene bringes i anvendelse, på de sociale begrundelser for at en lyd eller en forestilling vurderes højere end andre. For eksempel afsiges de væsentligste værdidomme om musik i tre sammenhænge:

For det første, blandt *musikere*. Her er værdikomplekset forholdsvist let at gå til; det har at gøre med samarbejdsrelationer (tillid, professionalisme, pålidelighed); med det håndværksmæssige (færdighed, teknik, teknisk og teknologisk ekspertise); og med oplevelsen af fremførelsen (sansen for forskelle).

For det andet, blandt *producere*, hvorved jeg forstår den brede række af folk, der har til opgave at gøre musikken og musikerne til en profitabel vare. Oven i den indlysende vigtighed af produktiv effektivitet finder man her, måske uventet, en romantisk tro på geniet og det originale, i 'mystikken' om-

kring musikkens tilblivelse og publikums smag. Den klicheagtige modstilling af kunst og kommerzialitet er vildledende i denne sammenhæng. Det, der anses for at være på spil, er fremstillingen af værdi: Det kommercielle som kunst (se Stratton 1983).

For det tredje, *forbrugerne*. Der findes forskellige sociologiske tilgange til forbrugernes værdier: 'Homologi'-tilgangen, hvor de musikalske genrer vurderes i forhold til deres evne til at udtrykke forskellige gruppers ikke-musikalske interesser; 'fantasi'-tilgangen, hvor en sang eller stjerne benyttes som identifikationsobjekt af den enkelte forbruger; og 'aktivitets'-tilgangen, hvor musikken fungerer som 'lydside', baggrundsstøj til dans, bøn, indkøb, osv.

Det, der i særlig grad interesserer mig, er ikke de specifikke begreber, der benyttes, men den generelle pointe, at der fra et funktionelt perspektiv nødvendigvis opstår en modsætning mellem musikernes og forbrugernes værdibegreber og vurderingsprocesser. (Den fører så i næste omgang til, at musikerne dels foragter deres folkelige publikum, dels opfatter det at lave populærmusik som noget, der kræver, at man går på kompromis med sig selv).²

Denne modsætning mellem musikernes og musikforbrugernes vurderingsprincipper findes i lige så høj grad inden for den klassiske musik, hvor den ligesom i popverdenen udglattes dels af producerne, der har til opgave at bringe kunstnere og forbrugere sammen i den produktive spænding, der skaber profit; dels af kritikerne, der på den ene side er eksperterne, der lærer publikum at lytte og se, og på den anden side er publikums repræsentanter over for kunstnerne.³ Kort sagt, fordi kulturens varegørelse udgør en treleddet kommunikationsstruktur – kunstner/producer/forbruger – skaber den også en række vurderingsmæssige modsætninger (kunsten over for det kommercielle, kunst over for håndværk, amatøreren over for den professionelle) og en række vurderingsprocesser, der er fælles for alle vor tids kulturformer, høje såvel som lave. Derfor er der

opstået den gruppe af kulturelle mellem-mænd, der som forlæggere og kritikere spiller en afgørende rolle for den proces, hvori kulturen tilskrives betydning. Faktisk kan man vel i forlængelse heraf simpelthen se højkulturen som den del af massekulturen, der formidles af akademikere.

Vigtigheden af kritikerens rolle fører mig videre til endnu et sociologisk spørgsmål: Ikke de kulturelle værdidømmes kontekst, men de former de antager. Som jeg tidligere har været inde på (ud fra Howard Beckers og Pierre Bourdieus arbejder) (Frith 1990), kommer kulturelle værdidomme til udtryk i tre forskellige diskurser:

1. *kunstdiskurs*, hvor kulturoplevelsens ideal er *overskridelsen*: Kunst er et middel til at overskride det hverdagslige, det kropslige, den historiske tid og det geografiske sted.
2. En *folkelig* diskurs, hvor idealet er *samhørighed*: De folkelige kulturformer får én til at høre til, i en tid, på et sted, i et fællesskab.
3. En *popdiskurs*, hvor idealet er *sjov*: Poppen tilbyder på den ene side rutineprægede fornøjelser, der er mere intense end hverdagen, men alligevel indvævet i dens rytmer; på den anden side legitim følelsesmæssig tilfredsstillelse, et spil mellem begær og beherskelse.

Det væsentlige ved disse diskurser er efter min opfattelse (og her er jeg uenig med både Becker og Bourdieu), at de hverken tilhører separate kulturverdener eller forskellige klassepositioner, men er i spil på tværs af kulturformerne. De har også fælles værdibegreber – for eksempel det famøse 'autenticitetsbegreb' – og æstetisk er der umiddelbart ingen begrundelser for at behandle populærkulturen anderledes end finkulturen. Det er netop (for igen at bruge Bourdieu) grunden til, at det bliver så vigtigt for de klassespecifikke kulturritualer at markere de i realiteten ustabile smagsgrænser.

I den forbindelse er det en vigtig pointe for mig, at smag – forstået som det at bruge

kultur som middel til klassesdifferentiering, som forskelssignal – *ikke* er noget der kun kendetegner bourgeoisiet. De, der hævder noget sådant (f.eks. Bourdieu 1984), bygger på forældede beviser og en forenklet opfattelse af klassestrukturen.

Det er ganske vist let nok at efterspore oprindelsen til det, Bourdieu kalder borgerskabets kultur. I bogen *Highbrow/Lowbrow* viser Lawrence Levine således, hvordan den æstetiske ideologi, som det amerikanske borgerskab udviklede i midten af det 19. århundrede, blev nødt til at benægte den kulturelle fleksibilitet, som faktisk havde eksisteret i det 18. århundrede:

En koncert afholdt i Boston den 12. september 1796 vidner om en ganske anderledes musikalsk etik, end den vi kender i dag – en etik der ikke så noget underligt i at lade en Haydn-ouverture efterfølge af sangen »And All For My Pretty Brunette«, eller en Bach-ouverture af sangen »Oh, None Can Love Like an Irish Man. (Levine 1988:107)

Udviklingen af borgerskabets nye musik-etik grundlagdes især på forestillingen om »kunsten som noget helligt, der ikke går på kompromis med den 'jordiske' verden; kunsten skal forblive åndeligt ren og aldrig underordnes kunstneren eller publikum, den skal være kompromisløs i sin forpligtelse på kulturel perfektion« (ordene stammer fra *Dwight's Journal of Music*). Dernæst afgrænsedes denne form for kulturel oplevelse fra alle andre:

Ved indgangen til det 20. århundrede var alle de ændringer, der enten var begyndt eller havde taget fart i sidste tredjedel af det 19. århundrede, på plads: De klassiske komponisters mesterværker skulle herefter opføres i deres fulde længde af højtuddannede musikere som en del af programmer, der ikke besudledes af mindre-værdige værker eller genrer, og uden distraherende opmærksomhed om publikum og kunstner eller andre af denne verdens anliggender. Publikum skulle nyde de store genierværker med den nødvendige respekt og alvor, thi målet var ikke underholdning, men åndelig opbyggelse. Denne forandring fandt ikke kun

sted inden for den symfoniske musik, opera eller det Shakespeare'ske teater, men slog også igennem inden for andre udøvende kunstarter. (Levine 1988:120, 146)

Paul Di Maggio har påvist, hvorledes dette æstetiske ræsonnement hang sammen med opkomsten af et klassebevidst amerikansk bourgeoisie. Han beskriver, hvordan skellet mellem højkultur og populærkultur opstod i anden halvdel af det 19. århundrede »som følge af byborgerskabets bestræbelser på først at isolere højkulturen og dernæst at gøre den skelnelig fra populærkulturen«. Hans eksempler er Bostons Symfoniorkester (der fik aflæggeren The Boston Pops) og Bostons Kunstmuseum. Alt det, der blev finkulturens ritualer, feinschmeckerei og så videre var, som Bourdieu siger, en del af borgerskabets klassesdifferentiering: Hvis kunsten nu var blevet oplevelsen af det overskridende og det usigelige, så kom den dermed også til udelukkende at tilhøre »dem, der havde den status, der satte dem i stand til at hævde, at deres oplevelse var den reneste, den mest autentiske« (Di Maggio 1982:317).

Men hvilken rolle denne kunstideologi end spillede i dannelsen af den højborgerlige æstetik, så er det forkert at sammenkoble den overskridende diskurs med én bestemt social klasse, og at antage at det 19. århundredes byborgerskab er identisk med middelklassen i sidste halvdel af det 20. århundrede. Selv i det 19. århundrede var den voksende optagethed af smagsgrænserne faktisk et udtryk for, at smagsformerne gik på tværs af klasserne. Problemet var, hvem der skulle kontrollere det offentlige rum; truslen, at klasserne ikke kunne holdes adskilt. »Kunsten må ikke fornædres,« klagede en skribent i London-bladet *Music World* i 1845 som kommentar til en annoncering af billige koncerter. »Jeg kan aldrig gå med til, at man spiller den fineste musik for folk, der er blevet sluppet ind for 1 shilling hver« (citeret i Weber 1975:26).

Til trods for forsøgene på at kontrollere smagen gennem billetprisen, var der, i hvert fald i England, ved slutningen af det 19. år-

hundrede opstået »en slags musikalsk massekultur – en fælles smag på tværs af sociale klasser«. På den ene side betød det, at der fandtes »populærmusikere og -publikummer, der beskæftigede sig med, hvad vi kan kalde 'finkulturel musik'«:

Gennem folkekoncerter, traditionelle koncerter, varieté-forestillinger, korstævner, hornorkester-optræden og mange andre former var der mange 'almindelige mennesker', der kendte f.eks. Handel, Wagner og Donizetti. Nogles kendskab var ikke så dybt, men et betragteligt mindretal havde et nært og indsigtfuldt forhold til dem. (Russell 1987:6-7)

På den anden side betød det, at det, som Van Der Merwe kalder 'salon-musik', var udbredt blandt alle befolkningsgrupper. Jeg påstår selvfølgelig ikke, at der ikke fandtes et klart musikalsk skel mellem den klassiske musik og salonmusikken i slutningen af det 19. århundrede; men pointen er, at de musikalske forskelle ikke fulgte klassestrukturens skillelinier. Ligesom datidens professionelle musikere bevægede sig ubesværet mellem opera og varieté, mellem vintersæsonen i symfoniorkestret og sommersæsonen på badbyernes musikpromenader, således kunne mennesker fra alle sociale lag holde af Wagner og Vesta Tilley, kormusik og varieténumre. »De højkulturelle og lavkulturelle levede i den samme verden,« som Van Der Merwe udtrykker det, »og tit og ofte var de én og samme person« (Van Der Merwe 1989:3-4; se også Russell 1987:7-8).

Den omstændighed var århundredskiftets foretagsomme kulturarrangører ikke sene til at udnytte. I sin nekrolog over den 'højkulturelle' komponist Edward Elgar mindedes *The Times* således, hvilken begejstret modtagelse hans første symfoni havde fået i 1904:

På et vist tidspunkt kunne de forskellige koncertorkestre i London slet ikke spille den tit nok. Der blev arrangeret specialopførelser, og foretagsomme erhvervsfolk engagerede endog orkestre til at spille den i deres saloner og palmehaver som akkompagnement til vinterens udsalg af undertøj. (citeret i Crump 1986:167)

Hvis man vil efterspore den samfundsmæssige betydning af skellet mellem høj- og lavkultur, er det således ikke nok at henholde sig til byborgerskabets æstetiske ideologi i det 19. århundrede. Man er nødt til også at kigge på virkningen af den massekulturelle produktion, der hovedsageligt *fulgte efter* borgerkulturens opkomst og indvirkede på den (ligesom den virkede ind på byernes arbejderkultur). Når den klassiske musik blev brugt i de nye biografteatre, var der således tale om både udnyttelse og benægtelse af dens 'overskridende' betydning; det samme har siden været tilfældet med den måde, hvorpå den - formidlet af radio, tv og pladeindustri - er blevet brugt som baggrundsmusik i reklamer og butikcentre.

Jeg vil gerne opholde mig en smule ved denne tilgang til massekulturens historie. For det første: Hvis højkulturen defineres som borgerskabets kultur, så bliver massekulturen automatisk set som arbejderklassens. I realiteten har massekulturen imidlertid altid været middelklassens kultur, optaget af middelklassens forhold. Som Janice Radway har påvist i sin undersøgelse af »Månedens Bog«-klubben, førte massekulturens opkomst ved århundredskiftet faktisk til en udviskning af skellet mellem høj og lav, kunst og kommercielt, helligt og verdsligt (Radway 1990).

For det andet betød massekulturens opkomst på den ene side en 'disciplinering' af det 19. århundredes 'urespektable' kultur, og på den anden side en 'afslapning' af det 19. århundredes respektable kultur. Den første af disse processer er efterhånden ganske godt belyst. For eksempel viser John F. Kassan i *Rudeness and Civility* klart, hvordan forbrugerkulturens fremvækst med dens »velordnede forestillinger« førte til en nedgang i den deltagerorienterede, fælles fritidskultur i de amerikanske arbejderkvarterer, en overgang fra et »medlevende« til et »disciplineret« publikum (Kassan 1990:252-6).

Men denne historie har en anden side, der har at gøre med udviklingen af 'sikre' måder, hvorpå byernes middelklassemenesker (og den respektable del af arbejderklas-

sen) kunne deltage i arbejderkulturens fællesskab og støjende offentlige adfærd. For eksempel foreslår Kathy Peiss, at massekulturens fremvækst (f.eks. biografen) var ensbetydende med en fremelskelse af de aspekter af arbejderkulturen, som middelklassen fandt tiltrækkende, og en nedtoning af de aspekter, som den misbilligede. Massekulturen betød således »anstændig varieté«, »reglementeret morskab« for alle samfundsklasser, orienteret i retning af klasseforsoning og en ny vægt på ungdommen og ungdommens forbrug. Hendes eksempel er forlystelsesparken Coney Island ved New York:

Steeplechase sammenknyttede i sin form for masseunderholdning kulturelle elementer fra arbejderforlystelser, gadeliv og folkelig underholdning. Forlystelsesparken befordrede således ligesom disse mødet mellem fremmede, tillod en frigjort seksualitet og strukturerede samværet mellem forskellige klasser. Men arbejderkulturen blev ikke brugt i ren form, den blev omdannet og kontrolleret: Man reducerede det potentielt truende ved den seksuelle kontakt ved at fjerne den fra gaden, arbejdspladsen og baren. Inden for forlystelsesparkens rammer kunne samværet mellem mænd og kvinder gøres acceptabelt, hvis det var stramt struktureret og uskadeliggjort gennem latter. I Steeplechase blev seksualiteten gjort til noget, der havde at gøre med pirring, voyeurisme og ekshibitionisme, med vægten på parforholdets romantik. (Peiss 1986:136)

Set i dette historiske perspektiv udgør det 20. århundredes populærkultur en proces, hvori klasseværdier og andre gruppers værdier ikke udtrykkes direkte, men medieres. Det er forresten én grund til, at populærkulturelle former (f.eks. *Hustler* eller *Heavy Metal*) på en og samme tid kan være, og ofte er, 'overskridende' (i forhold til respektable værdier) og reaktionære (se Kipnis 1991).

For det tredje: Hvis massekulturen ikke skal defineres som modstykke til middelklassekulturen eller kunsten, men er en måde at udforme den på, så er den afgørende konflikt mellem høj- og lavkultur ikke en konflikt mellem sociale klasser, men derimod en konflikt der produceres af selve den kom-

mercielle proces på *alle* kulturens 'niveauer': I poppen såvel som i den klassiske musik, i sporten såvel som i filmen. Skellet mellem høj og lav har således at gøre med på den ene side fremvæksten af forbrugere-liter eller kulte (det bohème-agtige over for det konforme), og på den anden side den spænding mellem kunstnerne og deres publikummer, som jeg tidligere har nævnt (det modernistiske og avantgardistiske over for det ortodokse og mainstream-agtige).⁴

Engang i begyndelsen af det 20. århundrede, bemærker Levin Schuking, fandt man ofte i tyske kritikeres sønderlemmende anmeldelser den bemærkning, at »stykket blev godt modtaget af publikum« – mens de tyske teaterkritikere selv søgte at alliere sig med de eksperimenterende dramatikere (og fremtiden) mod teatergængerne (og fortiden) (se Schuking 1944:57). »Folk var vilde med dem«, er nutildags en standardformulering i den sønderlemmende rockkoncertanmeldelse. Jo mere f.eks. Genesis' fans begejstredes, desto mere var jeg (som rockkritiker for *The Sunday Times*) tilbøjelig til at give dem det glatte lag.

Det ser altså ud til, at de temaer, der hjem-søgte de modernistiske forfattere og kritikere ved århundredskiftet (deres 'finkulturelle' bestræbelse på at være tro mod deres kunst, deres foragt for ren underholdning, deres modstand mod markedskræfterne, deres længsel efter en lille gruppe af følsomme læsere – hvad der i praksis ville sige hinanden), disse temaer hjemsøger i dag jazz- og rockmusikere og almindelige popfans inden for populærkulturen (se Keating 1989).

I Arnold Bennetts historie fra 1907, »The Death of Simon Fuge«, omtaler fortælleren

en af de to London-aviser, som en mand af god smag kan studere uden at ydmyge sig selv. Hvor tiltrækkende var denne avis ikke, ny og glat fra trykpressen, skrevet af en lille gruppe ironiske, indforståede mænd netop til mennesker som mig, i hensynsløs foragt for store oplag og folkelige idoler. (Bennett 1907:196)

Det kunne lige så godt være en beskrivelse af *Melody Maker* og dets læsere i 1960erne, eller

New Musical Express og dets læsere i 1970erne, eller *The Face* og dets læsere i 1980erne.

Og i sin historie fra 1893, »Greville Fane«, bemærker Henry James om heltinden af samme navn, en middelmådig kommerciel forfatter, at hun

opsøges af højtidelige gammeljomfruer, der kom fra kontinentale pensioner for at drikke te, og af enfoldige amerikanere, der fortalte hende, at hun var så utroligt populær i deres land. »Jeg ville bare ønske, at jeg blev betalt der,« svarede hun som regel, for denne stamme af transatlantiske budbringere var det eneste, der irriterede hende. Amerikanerne drog derfra med den opfattelse, at hun var grov. (James 1893:160)

Det minder mig så utroligt om min ven Louise, der kom til London fra Baltimore i 1967 for at læse sine digte op for Donovan. Han var også grov.

Men det mest slående og vedvarende træk ved det fortsatte opgør mellem æsteterne og bedsteborgerne er, at de gensidigt opfatter hinanden som feminine. Kvinden som den materialistiske kraft, der fordærver kunstneren, er et konsekvent træk ved Henry James' historier og den følgende tids bohème-mytologi – og den er et lige så konsekvent træk ved Bob Dylans sange. På tilsvarende vis har højkulturens beskrivelse af massekulturen som feminin hos teoretikere fra Adorno og Horkheimer til Baudrillard sit ekko i rockfans' foragtende afvisning af 'teenybop-musikken' (se Huyssen 1986).

Bedsteborgersynspunktet, der sætter lighedstegn mellem finkultur og det kvindagtige og perverse, fremførtes engang af den amerikanske orkesterleder John Philip Sousa i et interview med en Houston-avis:

De mennesker, der kommer til mine koncerter, er stærke og sunde. Jeg mener sunde både i sjæl og legeme. De holder af mandig musik. Langhårede mænd og korthårede kvinder ser man aldrig blandt mit publikum, og det ønsker jeg heller ikke. (citeret i Levine 1988:238)

Men min egentlige pointe her er, at finkulturens overlevelse til syvende og sidst blev af-

hængig af akademiet, og det er denne institutionelle side af sagen, snarere end værdispørgsmålet som sådan, der udgør grundlaget for at skelne mellem fin- og populærkultur. Som Pierre Bourdieu påpeger, er det nutildags akademiet – det vil sige universitetet, konservatoriet, kunstakademiet – der gennem lærer-/elevforholdet, gennem sin videnskcontinuitet og traditionsbevaring, som den foregår i biblioteker, gallerier og koncertsale, gennem opstillingen af normer for kreativ dygtighed og tolkningsekspertise, understøtter højkulturen og er garanten for dens fortsatte eksistens. Det er akademiet, der nu opretholder betingelserne for den finkulturelle oplevelse; det er den akademiske diskurs, der former avisanmeldelsen, teksten på pladeomslaget og udstillingskataloget; det er akademikeren, der muliggør masseforbruget af finkultur.

Det er derfor ikke spor overraskende, at finkulturens værdier nu er uløseligt forbundet med en akademisk praksis, snarere end med borgerskabets kulturforbrug. Det har haft en række konsekvenser både for undervisningen i kultur og litteratur og for popkulturen selv (for eksempel kunsthøjskolernes indflydelse på britisk popmusik). Men jeg vil afslutte denne artikel med to lidt anderledes pointer om kulturen, akademiet og folkelig smag.

For det første kan lighedstegnet mellem højkulturen og det akademiske hjælpe til med at forklare, hvorfor høj-/lav-distinktionen stadig så konsekvent opfattes som en distinktion mellem ånd og krop. Man kan spore den helt tilbage til den industrielle revolutions opdeling mellem åndeligt og manuelt arbejde, der overlejrer den oprindelige romantiske tvedeling i følelse og fornuft; man antager herefter, at følelser bedst udtrykkes i åndelige begreber, gennem tavs betragtelse af stor kunst eller stor musik. Kroplige reaktioner opfattes næsten per definition som åndløse. »Hjernen hænger sammen med musikken som kunst, det hjerneløse med poppen,« skrev Frank Howes i *The British Journal of Aesthetics* (1962). »Populærmusik er

musik, der kræver et minimum af hjerneaktivitet,« erklærede Peter Stadler i samme tidsskrift et par numre efter.

I 1971 kørte den samme argumentation i tidsskriftet, men nu med modsat fortegn. For eksempel hyldede Raymond Durnat rock-and-roll for dens sensuelle virkning. Den slags er efterhånden blevet daglig kost i populistisk-akademiske beskrivelser af popkulturen, hvor intellektuelle fantaserer om lykken i det tanketomme, i en slags ekko af lignende intellektuelle ræsonnementer om det medrivende i sensationslitteratur og den følelsesmæssige virkning af film- og TV-melodrama (se Durnat 1971 og Frith 1991).

»Inden for show business,« skrev den ungarske musikteoretiker Janos Marothy i sin udtømmende marxistiske analyse af fin- og populærmusikkens historie,

bestemmes publikums krav af borgerskabets smag. Ud fra en slags romantisk længsel lægger borgerskabet beslag på det populære i et forsøg på gennem 'eksotiske' stimulanser at kompensere for tomheden i sit eget liv. (Marothy 1974:530-1)

Inden for de akademiske kulturstudier, kunne man tilføje, bestemmes publikums krav af akademikernes smag. Ud fra en slags romantisk længsel lægger akademikerne beslag på det populære i et forsøg på gennem sanselige stimulanser at kompensere for verdensfjernheden i deres eget liv. Akademikere er også kropslige væsener, selv om de omhyggeligt forhindrer denne omstændighed i at sætte sig teoretiske spor.

Og hvad der er ulige vigtigere: 'Folket' har også hjerne. I sin beskrivelse af det 19. århundredes tyske kultur beskriver Levin Schücking virkningen af at læse sammen - hvor vi nu om dage ville tale om at gå i biografen sammen, se TV sammen, høre musik sammen:

Herigennem fik man /og især de unge/ lejlighed til gennem andres vurderinger af andre mennesker og forhold at få indsigt i deres tanker og følelser; en sådan indsigt kunne knytte det første bånd mellem åndsbeslægtede. (Schücking 1944:32)

Samme pointe finder man i Gordon Legges poproman, *The Shoe*, hvor en ny gæst på pubben straks afslører sin personlighed (sin sentimentalitet, sin konservatisme, sin skjulte voldelighed) ved sit valg på juke-boxen: Jeff Beck's »Hi Ho Silver Lining«.

Som akademikere ved vi tilsyneladende ikke ret meget om den slags æstetiske alliancer og skel eller om hvad de indebærer, selv om vi selv hele tiden lever i dem. Selv når vi mener at vide, hvad folk kan lide, har vi sjældent noget interessant at sige om, hvordan sådanne præferencer ser ud indefra. Blandt de få undersøgelser jeg kender til, der giver en fornemmelse af populæræstetikken i praksis, er masse-spørgeskemaundersøgelsen om britisk filmsmag i 1938 og 1943 (se Richards & Sheridan 1987).

I denne undersøgelse af folkelig kritik findes der adskillige temaer, der har med vurdering at gøre:

1. Film vurderes ud fra teknisk dygtighed og håndværk, med hensyn til detaljer, der er vel udført (skuespillet, belysningen, iscenesættelsen).
2. Film vurderes ud fra, hvad de har kostet og hvor flotte de er; 'billig' og 'lurvet' er skældsord.

Her er der tale om vurderinger (som man også finder inden for populærmusikken) af, hvad der er *lagt i produktionen*; de måler, i hvor høj grad publikum føler sig taget alvorligt.

3. Film vurderes ud fra deres troværdighed, deres sandhedsværdi; der er her tale om en realistisk impuls, hvor man holder en films fortælling op imod sin egen virkelighed, og vice versa, ofte gennem identifikation med en fiktiv person.
4. Film vurderes for deres evne til at gøre en »ude af sig selv«, en oplevelseskvalitet der har at gøre med intensitet (gys), nærvær (latter), forskel fra det dagligdags, med andre ord filmens kvalitet som underholdning.

Disse tilsyneladende modstridende krav forenes i, at filmene vurderes ud fra *spændvid-*

den i de oplevelser, de tilbyder: sund latter og ægte gråd, troværdighed og utroværdighed. Den hyppigste klage går på, at filmen (eller pladen eller TV-udsendelsen eller feriestedet eller frisuren) er skuffende, fordi den enten ikke lever op til forventningerne eller i for høj grad lever op til dem.

Sådanne vurderinger bygger på forskellige former for forhåndsviden, f.eks. om genreforskelle, men også om implicite æstetiske hierarkier: Den folkelige forbruger skelner nemlig også mellem det lette og det svære, mellem skidt og kanel, mellem det underholdende og det opbyggelige; den folkelige forbruger stiller også forskellige slags krav, mere eller mindre æstetiske, mere eller mindre funktionelle, til forskellige kulturprodukter.

Jeg vil imidlertid – meget passende – slutte med endnu et tema fra masse-spørgeskemaundersøgelsen, nemlig den forestilling at en film for at have nogen værdi skal have en 'morale'. »Jeg ved ikke, hvad den gik ud på,« sagde nogen bag os til *The Grifters*. »Hvad var moralen?« - »Måske noget med at man aldrig skal kaste noget efter nogen, der står og drikker?« foreslog hendes ven.

Kravet om en morale (en pointe, en slutning) anses blandt akademiske kulturanalytikere for naivt, eller ligefrem reaktionært, noget der sikrer at den kommercielle populærkultur, uanset sit indhold iøvrigt, er præget af orden. På den anden side er det ofte netop i forfølgelsen af en sådan orden, at den folkelige læser stiller det, som Jonathan Culler engang (med henvisning til historien om De tre små Grise) kaldte »upassende spørgsmål« (se Bay 1990:284), på samme måde som interessen for det realistiske ofte får den folkelige læser til at forfølge upassende detaljer, sladder eller anekdoter. Hvor mange børn havde Lady Macbeth? Elvis Presley? Paul De Man?

Den tvang, der ligger i at ville have en forklaring på det uforklarlige (et hyppigt tema i populærfortællinger) får det utrolige til at virke banalt, og dermed bogstaveligt talt endnu mere utroligt. Der er ikke tale om en egentlig politisk impuls (det politiske starter med de materielle vilkår, folk lever under, ik-

ke med de kulturelle strategier der gør disse vilkår udholdelige), men det skaber ikke desto mindre en vis kritisk bevægelse.

Noter

1. Det har blandt andet medført, at film-, TV- og populærmusik-fagene med næsten større ildhu end litteraturvidenskaben har søgt at opstille en kanon over værker, der var værdige til den akademiske opmærksomhed, man viste dem.
2. Den klassiske undersøgelse af populære musikeres holdninger til det at være populær er Becker (1963).
3. En glimrende beskrivelse af de vurderingsmæssige konsekvenser af denne modsætning inden for klassisk musik findes i Cook (1990).
4. Om betydningen af det bohème-agtige for popkulturen: Se Frith & Horne (1988).

Litteratur

- Becker, Howard (1963), *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, New York: Free Press.
- Bennett, Arnold (1907), *The Grim Smile of the Five Towns*, Leipzig: Tauchnitz Edition.
- Bloom, Allan (1987), *The Closing of the American Mind*, New York: Simon & Schuster.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London: Routledge (fransk udg. 1979).
- Cook, Nicholas (1990), *Music Imagination and Culture*, Oxford: Clarendon Press.
- Crump, Jeremy (1986), »The Identity of English Music: the Reception of Elgar 1898-1935«, in Robert Colls & Philip Dodd, eds., *Englishness, Politics and Culture 1880-1920*, London: Croom Helm.
- Di Maggio, Paul (1982), »Cultural Entrepreneurship and Nineteenth Century Boston«, part 2: »the classification and framing of American art«, *Media, Culture & Society* 4/4.
- Durgnat, Raymond (1971), »Rock, Rhythm and Dance«, *British Journal of Aesthetics*, 11.
- Fiske, John (1991), »Popular Discrimination«, in James Naremore & Patrick Brantlinger, eds., *Modernity and Mass Culture*, Bloomington: Indiana U.P.
- Frith, Simon (1990), »What is Good Music?« *Canadian University Music Review* 10/2.
- Frith, Simon (1991), »Cultural Studies and Popular Music«, in L. Grossberg et al., eds., *Cultural Studies Now and in the Future*, London: Routledge.
- Frith, Simon, & Howard Horne (1988), *Art into Pop*, London: Methuen.
- Howes, Frank (1962), »A Critique of Folk, Popular and 'Art' Music«, *British Journal of Aesthetics*, 2/3.
- Huyssen, Andreas (1986), »Mass Culture as Woman: MODernism's Other«, in *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana: Indiana U.P.
- James, Henry (), *Stories of Writers and Artists*, New York: New Directions.
- Kaplan, E. Ann (1987), *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, New York: Methuen.
- Kassan, John F. (1990), *Rudeness and Civility. Manners in Nineteenth Century Urban America*, New York: Hill and Wang.
- Keating, Peter (1989), »Readers and Novelists«, in *The Haunted Study. A Social History of the English Novel 1875-1914*, London: Secker & Warburg.
- Kipnis, Laura (1991), »(Male) Desire and (Female) Disgust. Reading *Hustler*«, in L. Grossberg et al., eds., *Cultural Studies Now and in the Future*, London: Routledge.
- Legge, Gordon (1989), *The Shoe*, Edinburgh: Polygon.
- Levine, Lawrence M. (1988), *Highbrow/Lowbrow*, Cambridge, Mass.: Harvard U.P.
- Marothy, Janos (1974), *Music and the Bourgeois. Music and the Proletarian*, Budapest: Akademiai Kiado.
- Miller, Mark Crispin (1989), *Boxed In. The Culture of TV*, Evanston: Northwestern University Press.
- Peiss, Kathy (1986), *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Philadelphia: Temple U.P.
- Radway, Janice (1990), »The Scandal of the Middlebrow: the Book of the Month Club, Class Fracture and Cultural Authority«, *South Atlantic Quarterly* 89/4.
- Ray, Robert B. (1990), »The Twelve Days of Christmas: A Response to Dudley Andrew«, *Strategies* 3.
- Richards, Jeffrey, & Sheridan, Dorothy, eds. (1987), *Mass-Observation at the Movies*, London: Routledge.
- Russell, Dave (1987), *Popular Music in England 1840-1914*, Manchester: Manchester U.P.
- Schücking, Levin. L. (1944, 1931), *The Sociology of Literary Taste*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner.
- Smith, Barbara Herrnstein (1988), *Contingencies of Value*, Cambridge: Harvard University Press.
- Stadler, Peter (1962), »The Aesthetics of Popular Music«, *British Journal of Aesthetics*, 2/4.
- Stratton, Jon (1983), »Capitalism and Romantic Ideology in the Record Business«, *Popular Music* 3.
- Van Der Merwe, Peter (1989), *Origins of the Popular Style*, Oxford: Clarendon Press.
- Weber, William (1975), *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, London: Croom Helm.
- Wills, Geoff, & Cary L. Cooper (1988), *Pressure Sensitive. Popular Musicians Under Stress*, London: Sage.

Simon Frith er Professor ved The John Logie Baird Centre for Television Research, University of Strathclyde, Glasgow.

Musikplanlægning i Danmarks Radio

– et interview med to musikansvarlige

Af Henrik Dahl og Jørgen Poulsen

Danmarks Radio er en væsentlig faktor i det danske musikliv i dag. Musikindustrien får sine potentielle hits præsenteret og den levende musik kommer ud via transmissionsvogne. DR har tre orkestre og 2 kor og producerer selv musik af høj kvalitet. Der er tale om et kredsløb – eller fødekæde om man vil – hvor radioen indgår som distributionskanal, udstillingsvindue og formidler af både musik og diskussionen omkring den.

Hvordan forvalter Danmarks Radio sin musik- og kulturpolitiske funktion? Hvem bestemmer hvad der skal spilles i radioen? Er det medarbejderne, programcheferne eller radioledelsen? Og hvem tager man hensyn til? Lyttertal? Den offentlige mening? – I dette dobbeltinterview med to chefer, Bent-Erik Rasmussen og Torben Bille, der er ansvarlige for musikken på henholdsvis P2 (undtagen Danmarkskanalen) og P3, prøver vi at belyse de overvejelser som ligger bag den seneste kanalomlægning og den daglige styring af danskernes musikoplevelser.

Ændringen fra 89-kanalstrukturen til den seneste omlægning i 92 greb forskelligt ind i henholdsvis P2 og P3. P3 satsede bevidst på en ændret lyttersammensætning: Man ville i modsætning til tidligere orientere sig snævert mod en ung musiksmag, dvs aldersgruppen 13-40 år, men først og fremmest defineret ved musik, der ikke er ældre end rock og som hovedregel falder inden for kategorierne rock eller moderne pop.

P2 bevarede de regionale flader morgen og aften, men fik midt på dagen noget nyt: Danmarkskanalen: En blanding af »Jørn-Hjorting«- og serviceprogrammer, journalistisk underholdning leveret fra regionerne og bred folkelig populærmusik (danskpop, country mv.). Den del af P2, som inddrages i dette interview, ligger uden for Danmarkskanalen, der har sin egen kanalledelse. Dette interviews P2-musik er med andre ord den 'seriøse' del af musikken på P2, dvs klassisk, jazz og nyere blandingsformer og det sendes på hverdage om aftenen og fordelt over da-

gen i week-ends. P1 har i den nye struktur beholdt en stor del af den klassiske musik, især om morgenen.

Hvorfor kom 92-strukturen?

Danmarks Radio havde tre formål med denne seneste kanalomlægning: For det første ville man gerne redde P3 fra en truende konkurrence med lokalradioerne om de unge lyttere. Det skulle være muligt for P3 at satse på en ung og hård lyd, med ny pop og rockmusik. Øjeblikkets genreord er hiphop, rap, rock, heavy metal og soul. Det vil sige at al den musik der kan karakteriseres som hørende til Giro 413 eller Jørn Hjorting-traditionen skulle flyttes til en anden kanal.

For det andet var der i 89-91 gang i en offentlig diskussion om hvorledes man skulle bruge den fjerde og hidtil ubrugte landsdækkende FM-kanal, som Danmark har til rådighed i henhold til internationale frekvensaftaler. DR udtrykte interesse for at få en sådan