

<b>TAKK</b>	<b>2</b>
<b>1. INNLEDNING</b>	<b>3</b>
<b>1.1 Tema, problemstilling og avgrensing</b>	<b>3</b>
<b>1.2 Metode</b>	<b>6</b>
1.2.1 Å skaffe seg et materiale – det kvalitative forskningsintervju	6
1.2.2 Å plassere materialet i en kontekst – poststrukturalistiske perspektiver	12
<b>1.3 Mitt ståsted som tolker og analytiker</b>	<b>13</b>
<b>2. MUSIKK OG KJØNN</b>	<b>15</b>
<b>2.1 Kjønnsbegrepet</b>	<b>15</b>
<b>2.2 Feministisk teori</b>	<b>17</b>
2.2.1 Fra feminisme til kjønnsteori	17
2.2.2 Torill Moi leser Simone de Beauvoir	19
<b>2.3 Poststrukturalistisme</b>	<b>22</b>
2.3.1 Et epistemologisk skifte	22
2.3.2 Diskursanalyse	24
2.3.3 Kritikk av poststrukturalistisk teori	26
2.3.4 Dekonstruksjon og diskursanalyse i kjønnsteori	27
<b>2.4 Kjønn i musikkvitenskapen</b>	<b>30</b>
2.4.1 Dekonstruksjon av den musikkhistoriske kanon	30
2.4.2 Kritikk av feministisk-kritisk musikkteori	32
<b>2.5 Utøveren av musikk satt i kjønnsperspektiv</b>	<b>34</b>
2.5.1 Å bekrefte, forstyrre eller true kjønnsdualismen i musikk	34
2.5.2 Kan man snakke om 'kjønnet musikalsk mening'?	36
<b>3. JAZZ SOM DISKURS SETT I KJØNNSPERSPEKTIV</b>	<b>40</b>
<b>3.1 Jazz – et maskulint musikkprosjekt?</b>	<b>41</b>
<b>3.2 Vokaljazz</b>	<b>44</b>
3.2.1 Noen historiske betraktninger og noen kvinneskjebner	44
3.2.2 Noen av jazztradisjonens paradokser	50
<b>3.3 Norsk jazzdiskurs</b>	<b>54</b>
3.3.1 Kvinnelige vokalistes plass i norske jazzhistoriske monumenter	54
3.3.2 Hvor er kjønnsdebatten i norsk jazz?	67
3.3.3 Intervjupersonenes reaksjoner på en kjønnsproblematisering av norsk jazz	70
<b>4. DISKURSIVE PERSPEKTIVER PÅ KVINNELIGE VOKALISTER I NORSK JAZZ</b>	<b>73</b>
<b>4.1 Erfaringer fra oppvekst</b>	<b>73</b>
4.1.1 Den første musikalske påvirkningen	74
4.1.2 Kjønnroller	77
4.1.3 Musikkidealer og forhold til det sangtekniske	80
<b>4.2 Erfaringer innad i jazzmiljøet</b>	<b>83</b>
4.2.1 Hvorfor jazzsang?	83
4.2.2 "Syngedame" eller syngende musiker?	89
4.2.2 Gruppetynamikk	92
4.2.3 Rollen som frontfigur	100
<b>4.3 Erfaringer med publikum, presse og platebransje</b>	<b>104</b>
4.3.1 Publikum	104
4.3.2 Presse	106
4.3.3 Platebransjen	109
<b>4.4 Eget ansvar</b>	<b>111</b>

4.4.1 Kjønnspromblematikk – et kvinneproblem? _____	112
<b>5. OPPSUMMERING OG KONKLUSJON _____</b>	<b>116</b>
<b>5.1 En oppsummering av studien _____</b>	<b>116</b>
<b>5.2 Konsekvenser for videre praksis _____</b>	<b>119</b>
5.2.1 Konsekvenser for den pedagogiske praksis _____	119
5.2.2 Konsekvenser for den skriftlig praksis _____	122
<b>5.3 Diskursive betingelser for konkludering _____</b>	<b>122</b>
<b>BIBLIOGRAFI _____</b>	<b>124</b>
<b>NOTER _____</b>	<b>129</b>

## **TAKK**

Jeg vil takke veilederen min Even Ruud som satte meg på temaet for hovedoppgaven, og som har kommet med mange gode råd under veis i prosessen.

Takk til sangerne Karin Krog, Anne Marie Giørtz, Kristin Asbjørnsen og Solveig Slettahjell som velvillig lot seg intervju og gav meg mange tanker som har vært avgjørende for oppgavens utforming.

Takk til Lars for korrekturlesing og mental støtte.

Una og Aurora: Takk for at dere finnes og daglig minner meg på hva som er viktigst i livet mitt!

# 1. INNLEDNING

## 1.1 Tema, problemstilling og avgrensing

Når jeg skulle velge et tema for den foreliggende hovedfagsoppgaven, var det nærliggende å skrive om jazzsang. Jeg har alltid beskjeftiget meg mye med vokalmusikk, og omgir meg både som lytter og utøver mest med musikk som har et eller annet slektskap til jazz<sup>1</sup>. Et stadig tilbakevendende tema i forbindelse med vokaljazz som både forundrer og forarger meg, er hvorfor det nesten bare er kvinner som synger, og hvorfor det med få unntak er det eneste kvinner gjør innenfor jazzrelatert musikk. Det kan synes som likestillingsspørsmål er forbigått i jazzbransjen, der sangerrollen noen ganger har fått en kvinnestigmatiserende virkning. Når jazzorkestrene på 1930- og 1940-taller tok i bruk sangere, var det ikke bare den vokale kvaliteten de var ute etter, men også en vakker kvinne i pen kjole som kunne fungere som blikkfang på scenen for å vekke publikums interesse for orkesteret (Dahl 1984). Dette er en arv som har fulgt kvinnelige sangere særlig innenfor rytmisk musikk. Den har riktignok fulgt kvinnelige popsangere mer enn de kvinnelige jazzvokalistene. Kvinne- og kjønnsforsker Anne Lorentzen skriver følgende om den kvinnelige populærartist:

...også de som oppfattes som talentfulle eller oppnår kommersiell suksess, befinner (hun) seg (derfor) i en relativt uavklart og tvetydig posisjon (Lorentzen 2003a).

Selv om denne posisjonen er mer utpreget blant populærartister, tør jeg påstå at mye av den samme uklarhet og tvetydighet henger ved kvinnelige jazzvokalist. Her er det imidlertid nasjonale forskjeller på hvor vidt kvinners posisjon i jazzfeltet problematiseres. I USA har man i lengre tid hatt kjønnsproblematiserende jazzforskning. I norsk sammenheng derimot er dette et lite debattert tema. Jeg finner det derfor interessant og relevant å spørre norske kvinnelige jazzsangere om hvordan de forholder seg til dette noe uavklarte og kjønnsstigmatiserende som ligger i det å være kvinnelig jazzsanger. Jeg lurer dessuten på hvordan de opplever sine handlingsbetingelser i jazzmiljøet og jazzbransjen – både som sangere og som kvinner. Med dette som utgangspunkt for en studie, vil jeg formulere følgende problemstilling for hovedfagsoppgaven:

**Hvordan opplever kvinnelige jazzsangere sin posisjon i det norske jazzfelt?**

I en slik formulert problemstilling antyder jeg hvilke metodiske og teoretiske føringer jeg har lagt til grunn for studien. Jeg har intervjuet norske kvinnelige jazzsangere om deres erfaringer og opplevelser av jazzbransjen i et kjønnsproblematiserende perspektiv. I den sammenheng har det vært nærliggende å orientere seg i kvinne- og kjønnsforskningsarbeider, samt feministisk teori, for å se hvilke tilnærminger man kan velge til en slik undersøkelse og problematisering.

Ordvalget i problemstillingen trenger en forklaring og begrunnelse. Når jeg bruker verbet *oppleve*, henspeiler det på metodevalg og de empiriske muligheter man har i en erfaringsbasert studie jeg har lagt opp til. Dette vil jeg utdype i metode-avsnittet nedenfor. *Sangernes posisjon* og *det norske jazzfelt* er avhandlingens to hovedområder som vil bli avgrenset ut ifra de teoretiske perspektivene jeg velger å belyse dem gjennom. Når jeg bruker begrepet *posisjon* om sangerne skal det henseile på begrepet *subjektposisjon* fra diskursanalytisk teori<sup>ii</sup> – et begrep som knyttes til diskurser som stiller opp hele ”pakker” for hvordan man skal se seg ikke bare i spesifikke sosiale kontekster, men rent generelt. Dette er ikke synonymt med rollebegrepet som i sosiologien knyttes til normer, relasjoner og handlinger i en spesifikk sosial kontekst. *Roller* knyttes til institusjoner, mens begrepet *subjektposisjon* går lengre. En sanger har en rolle knyttet til institusjoner som band, konsertarenaer og så videre. I en spesifikk diskurs som det norske jazzmiljø, er det imidlertid visse *subjektposisjoner* man tildeles. Disse går utover *rollen* man har som sanger, ved å handle om begrensninger og muligheter i rollen (Neumann 2001:116-117). Jeg kommer til å bruke både rolle- og subjektposisjon-begrepet om jazzsangerne, men har forhåpentligvis klargjort forskjellen på dem.

Når jeg i problemstillingen omtaler norsk jazz som et *felt*, er det Pierre Bourdieus’ bruk av felt-begrepet jeg legger til grunn. I sin mikroteori om sosial makt definerer han felt-begrepet som ”et sted der et spill finner sted, et felt av objektive relasjoner eller institusjoner som konkurrerer om det samme.” I følge Torill Moi<sup>iii</sup> er et felt i prinsippet et hvilket som helst sosialt system som måtte vise seg å fungere i følge en slik logikk (Moi 2002:255). For å studere og gi et bilde av *det norske jazzfelt*, vil jeg ta for meg en rekke jazzhistoriske tekster for å se deres behandling av kvinnelige vokalister. Jeg vil også undersøke om det har vært noe tilløp til debatt omkring kjønnsproblematikk i bransjen, ved å saumfare Norsk Jazzforums medlemsblad *Jazznytt*.

Som jeg allerede har antydnet er det i norsk sammenheng skrevet lite om kjønn innenfor jazzbransjen. Jeg kjenner til én studie, som vel å merke ikke er gjort innenfor jazzbransjens egne rekker, men ved senter for kvinne og kjønnsforskning i Trondheim. Dette er en studie foretatt av Trine Annfelt, om hvordan jazz tales fram som et i overveiende grad maskulint og heteroseksuelt musikkprosjekt<sup>iv</sup>. Så vidt meg bekjent er det ikke foretatt noen studie på hvordan kvinnelige sangere opplever sin rolle og sine muligheter i jazzbransjen.

Med fokus på kvinner i jazzbransjen kan det kanskje synes paradoksalt å komme med et kritisk blick på *sangere*. Er det et sted kvinner har funnet sin plass og blitt akseptert innenfor jazzmusikk, er det nettopp som sangere. Slik sett kunne det for eksempel vært mer interessant å se på kvinnelige saksofonister. De har så å si brutt seg inn på mannens område, og opplever trolig en kamp for aksept ved stadig, på grunn av sitt kjønn, å måtte bevise at de har noe å fare med. Likevel finner jeg den kvinnelige jazzsangeren mer interessant enn den kvinnelige saksofonisten sett i et kjønnsperspektiv. Hvis den kvinnelige saksofonisten først får overbevist sine mannlige kolleger om sin tilstrekkelige evne til å beherske instrumentet, er det også trolig at hun lettere kan bli akseptert for annet som kan gå på tvers av det tradisjonelle kjønnsrollemønster. Den kvinnelige jazzsanger derimot, vil jeg påstå befinner seg i en mer tradisjonell kvinnerolle, og vil kanskje ha større vansker med å bli hørt og akseptert om hun går på tvers av det som blir forventet av henne. Slik kan sangerrollen lett virke stigmatiserende på kvinner.

Et hovedanliggende i kjønnsforskning er å avdekke *kjønnede betydninger* (fra eng. 'gendered meanings'). Dette er et analytisk begrep som virker konstruert. "Kvinne" og "mann" er kjente begreper som folk kan legge veldig mye forskjellig i. Derfor egner de seg ikke som analytiske begreper. Det analytiske begrepet 'kjønnede betydninger' skal, slik Hanne Haavind formulerer det:

"... fremheve at en studerer hvordan mennesker blir og er kvinner og menn både for seg selv og hverandre, og på hvilke måter og for hvilke formål dette gjøres relevant i deres liv. Den som søker vet på forhånd at betydningssystemer knyttet til kjønn skaper både grenser og forbindelser – og hierarkiske ordninger – mellom mennesker og i de samme menneskene. Forskeren er ute etter å avdekke disse betydningssystemene isteden for å ta dem for gitt (Haavind 2000:7).

På samme måte bruker jeg begrepet *kjønnskonnnotasjoner*, altså det man tradisjonelt knytter til maskulinitet og femininitet som til dels sosialt konstruerte størrelser. Begrepene *mannlighet* og *kvinnelighet* er folkelige begreper man kan legge mye forskjellig i. Jeg forsøker å bruke

dem om det biologiske kjønn; altså det faktum at en mann har en mannskropp og en kvinne har kvinnekropp.

Når man problematiserer kjønn i en eller annen sammenheng, står man alltid i fare for å generalisere. Ved i det hele tatt å sette fokus på kjønnsmessige stereotyper, er man dessuten utsatt for å forsterke og opprettholde, framfor å komme til livs slike stereotyper. Hvis man imidlertid ikke setter fokus på problemene, hvordan skal man da kunne komme noen vei videre? Benektelse og fortielse har aldri vært en konstruktiv løsning. Likevel ser jeg faren for at man fort kan komme til å anvende de samme stereotypene som man vil til livs. Mange feminister som har forsøkt å argumentere for likestilling mellom kjønnene, har *enten* overfokusert slik på kjønn at de ikke kan finne noen situasjon der ikke kjønn er en viktig faktor, slik at kvinneligheten blir kvinnens essens<sup>v</sup>, *eller* man har nærmest benektet sin kvinnelighet ved å hevde at kjønn er uvesentlig; vi er først og fremst mennesker<sup>vi</sup>. Det er slike fallgruver som gjør det så vanskelig å beskjeftige seg med kjønnsproblematikk. Grunnen til at jeg likevel begir meg inn i denne typen problematikk, er at jeg finner den kjønnsmessige skeivheten i norsk jazzbransjen påtagelig unaturlig i forhold til likestillingsutviklingen på så mange andre områder i samfunnet. Det kan synes på tide med et kritisk blick på tradisjoner fra en tid da forholdet mellom kjønnene så helt annerledes ut enn i dag. Dessuten tror jeg det eksisterer noen idéer om jazzsangeren det kan være på tide å stille spørsmål ved. Jeg ser altså en viss aktualitet i valgte problemstilling, og tar derfor sjansen på å havne i fallgruver mang en feminist har gjort før meg. Jeg vil selvsagt prøve så godt jeg kan å unngå disse fallgruvene, men kan ikke la dem hindre meg i å ta opp problemene.

## **1.2 Metode**

### **1.2.1 Å skaffe seg et materiale – det kvalitative forskningsintervju**

For å få svar på avhandlingens hovedspørsmål: **Hvordan opplever kvinnelige jazzsangere sin posisjon i det norske jazzfelt?**, har jeg intervjuet fire sangere. Slik det framgår av problemstillingen har jeg først og fremst søkt erfaringsbasert kunnskap. Derfor har den samfunnsvitenskapelige og humanistisk orienterte kvalitative forskningen som søker viten om menneskers opplevelser, vært rammen for mitt metodevalg. Jeg har foretatt kvalitative forskningsintervju for å samle inn et materiale som kan besvare og belyse problemstillingen . Sentrale tema innenfor denne metoden er erfaring, mening, livsverden, samtale, dialog,

fortelling og språk. Jeg har valgt en postmoderne tilnærming til denne metoden. Det innebærer en vektlegging på at kunnskapen man får ut av intervjuene konstrueres eller skapes gjennom interaksjonen som oppstår mellom deltakerne i samtalen. Ved å kalle det *kvalitativ* metode skapes en kontrast til *kvantitative* metoder. I naturvitenskapelig forskning søker man objektive data gjennom kvantifisering. Denne metoden ble lenge brukt i samfunnsvitenskapelig forskning ut ifra et positivistisk syn på samfunnsvitenskapen (Kvale 1996:23). Å sette dette opp som en kontrast til det kvalitative kan være uheldig fordi ingen metode er "rent" kvantitativ. Alle metoder er også i ulik grad kvalitative (Haavind 2000:16). Haavind skriver:

Den viktige forskjellen mellom kvantitative og kvalitative analyser, er at den ene frembringer *utvendige* og den andre *innvendige* sammenhenger i materialet. Det er sammenhenger mellom variabler som er utvendige eller uavhengige, mens innvendige sammenhenger er de opplevelsesmessige sammenhenger personer selv etablerer og bruker når de deltar i sin sosiale verden (ibid:16-17).

De senere år har samfunnsvitenskapelig forskning nærmet seg humanistisk vitenskapsfilosofi inn i en mer hermeneutisk tradisjon (Kvale 1996:26), noe som blant annet har resultert i utstrakt bruk av det kvalitative forskningsintervju.

De fire sangerne jeg har intervjuet er selvsagt ikke representative for alle kvinnelige vokalistene i norsk jazz. De kan muligens si noe generelt om hvordan det *er* å være kvinnelig sanger i norsk jazz, men det er ikke generelle slutninger jeg er ute etter i denne undersøkelsen. I min studie er den enkelte sangers erfaringer i seg selv interessante, fordi de alle er viktige bidragsytere og skikkelser i norsk jazz. Derfor spør jeg heller om hvordan disse fire kvinnelige sangere opplever norsk jazz. Skulle jeg derimot sagt noe statistisk om hvordan kvinnelige jazzsangere generelt opplever å være kvinne i jazzbransjen, måtte jeg basert meg på atskillig flere intervjuer, noe som fort ville gått ut over en hovedfagsoppgaves begrensede rammer. Selv med en kvantitativ undersøkelse måtte jeg tatt visse forbehold i forhold til hva som egentlig skjulte seg bak tallene; at bakgrunnene for den enkelte sangers opplevelse kunne være svært forskjellige og at det derfor ville være vanskelig å trekke klare konklusjoner. Kvantitativ forskning på menneskers opplevelser og erfaringer vil uansett komme til kort.

### *Mine intervjupersoner*

En utfordring i bruken av kvalitative forskningsintervju er hvor omfattende man skal gjøre undersøkelsen. I min utvelgelse av informanter tok jeg utgangspunkt i tidsepoker og

generasjonsforskjeller. Jeg fant det interessant å få med én av debutantene fra 1950-tallet, én fra tiden etter Ratka Toneff, altså begynnelsen av 1980-tallet og én fra 1990-tallet da stadig flere jazzutøvere utdannet seg ved de relativt nyetablerte utdanningsinstitusjonene for jazzmusikk. De senere år har det vært en oppblomstring vi aldri tidligere har sett i norsk sammenheng av unge kvinnelige jazzsangere. Med tanke på dette fant jeg det hensiktsmessig for min undersøkelse å ha med to sangere fra 1990-tallet i stedet for bare en. Dermed endte jeg opp med fire intervjupersoner.

For å ha et sterkest mulig grunnlag for å plassere informantene i en diskursiv sammenheng<sup>vii</sup> ble det viktig å velge sangere jeg kjenner godt til. I tillegg har jeg lagt vekt på at det måtte være sangere jeg kunne finne visse forskjeller mellom, i håp om at det kunne gi et større spekter av erfaringer. Forskjellene innbefatter alder/generasjon, genre- og stiltilhørighet, personlighet, miljøbakgrunn, by/land og hvor profilerte og kjente de er. Ellers begrenset det seg selvsagt hva jeg kunne vite på forhånd før jeg skulle intervju dem, for eksempel om oppvekst og hva de ville mene om kjønnsproblematikk i jazzbransjen. Det jeg så i etterkant var at på tross av de forskjellene jeg kjente til på forhånd var også mye likt mellom dem, både av erfaringer og meninger. Når jeg har skullet tolke det materialet jeg har samlet inn, har hensikten vært å foreta en analyse der teoretiske påstander utforskes empirisk. Min hensikt har ikke vært å gi forklaringer på alle problemområder jeg har behandlet, men i en hermeneutisk tradisjon forsøke å skape forståelse gjennom fortolkning.

De fire kvinnelige jazzvokalistene jeg har intervjuet er Karin Krog, Anne Marie Giørtz, Kristin Asbjørnsen og Solveig Slettahjell. Karin Krog begynte sin sangerkarriere i overgangen mellom 1950- og 1960-tallet. Anne Marie Giørtz begynte ved overgangen 1970-1980-tallet, mens Kristin Asbjørnsen og Solveig Slettahjell begynte begge å studere jazzsang på begynnelsen av 1990-tallet. Både jazzmiljøet og kvinnesynet i Norge var ganske forskjellig i de ulike periodene de fire kvinnene startet som sangere. Slik sett kan vi si at det er tre generasjoner kvinner som forteller sine historier.

### Karin Krog

Karin Krog ble født i 1937 og er oppvokst i Oslo. Hun fremstår både som en pionér innen norsk vokaljazz og en av de fremste kvinnelige utøverne i norsk jazz. Hun debuterte noen lunde samtidig med sangere som Laila Dalseth og Magni Wentzel på midten av 1950-tallet, og disse er de tre kvinnelige jazzsangerne i norsk sammenheng med lengst fartstid.<sup>viii</sup> Karin



Krog har prøvd seg innen flere stilarter i jazz, hun var tidlig ute med å eksperimentere med elektroniske effekter og er den norske jazzutøver sammen med Jan Garbarek, som til nå har vært mest profilert og vunnet størst anseelse i utlandet. Til tross for stor variasjon i forhold til stil og samarbeidspartnere, har hun beveget seg mest innen mainstream-jazz, og det er kanskje der publikum best kjenner henne. Det blir for omfattende å skulle presentere hennes utallige samarbeid, opptredener og produksjoner. Av plasshensyn viser jeg derfor til kildehenvisningene bakerst i oppgaven. Jeg vil imidlertid tillate meg å nevne at hun har jobbet mye i mindre format, spesielt med saksofonisten John Surman, den svenske pianisten Bengt Hallberg og Red Mitchell. En av hennes siste utgivelser er med den norske gitaristen Jacob Young. I en alder av 67 år, er hun fremdeles aktiv sanger. Hun driver sitt eget plateselskap; Meantime Records, og har stadig nye plateprosjekter på gang. Rundt de tider jeg intervjuet henne, hadde hun flere opptredener i Oslo, og hun sto på tampen til en kortere turné på USAs vestkyst.

#### Anne Marie Giørtz

Anne Marie Giørtz ble født i 1958 og er oppvokst i Oslo. Hun begynte som saksofonist i slutten av tenårene, men ble ved en tilfeldighet ”oppdaget” som sanger da hun var rundt 20 år. Hun har studert musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, men avbrøt hovedfag på grunn av omfattende konsertvirksomhet. Hun er kanskje mest kjent som vokalist i det jazzrock-pregede bandet Ab und Zu ledet av hennes bror Ole Henrik Giørtz og i gitaristen Tom Lunds brasilianske gruppe Trio de Janeiro. I tillegg til disse faste bandene har hun hatt egne musikalske prosjekter som *Den akustiske skyggen*. Da jeg intervjuet henne skulle hun være med på et prosjekt med den passende tittelen *Kvinner med drift* på Josefine viseklubb. Dette var et prosjekt der kvinnelige sangere skulle tolke kvinnelige nordiske diktere. I tillegg til sine faste band underviser Anne Marie Giørtz i rytmisk sang ved Universitetet og Musikerutdanningen i Oslo.

#### Kristin Asbjørnsen

Kristin Asbjørnsen er født i 1971 og vokste opp i Kragerø fram til videregående skole. Da flyttet familien til Lillehammer, og hun gikk musikklinje på videregående skole der. Siden har hun tatt musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo og gått Jazzlinjen ved Trøndelag musikkonservatorium. Hun ønsker ikke å bli omtalt som jazzsanger, selv om hun har sin utdanning fra en jazzinstitusjon og har deltatt i grupper som har klare preferanser til jazz. Fremdeles holder hun på med musikk som har jазzelementer i seg, men som også går i retning

av pop, rock, verdensmusikk og samtidsmusikk. Hun har lite til overs for å bli satt i bås, og vil helst kalles en cross-over. Hun er tidligere kjent fra den stemme-eksperimenterende vokalkvartetten Kvitretten, har den senere tid vakt oppmerksomhet med den elektro-akustiske improvisatoriske gruppen Krøyt, men har kanskje fått mest omtale for sine siste utgivelser med den mer popbaserte og afroinspirerte gruppen Dadafon. Hun har undervist i sang både ved Universitetet i Oslo og Norges Musikkhøyskole, men konsentrerer seg nå mest om egen musikk.

### Solveig Slettahjell

Solveig Slettahjell er født i 1970 i Bærum, men er oppvokst på Heimdal utenfor Trondheim. Hun gikk musikklinje på videregående skole, og kom inn på jazzpedagogikk ved Musikkhøyskolen i Oslo etter et par pauseår. Hun avløste Kjersti Stubø i den eksperimentelle vokalkvartetten Kvitretten i 1997. Ellers var hun en periode vokalist i funk-bandet Squid, samtidig som hun sang i en duo med pianisten Håkon Hartberg. Hun har også gjort utallige spillejobber med Køhn/Johansen Sekstett. I 1997 startet Slow Motion Orchestra, som er helt og holdent hennes eget prosjekt. Med dette orkestret ga hun ut sin solo-debut *Slow Motion Orchestra* i 2001, som er et live-opptak av hennes avsluttende eksamenskonsert etter hovedfag på Musikkhøyskolen. Materialet på denne utgivelsen er hovedsakelig Broadway-sanger fra 1950- og 60-tallet som utgjør en sentral del av det såkalte standardrepertoar. I motsetning til dette driver hun også med improvisert samtidsmusikk, blant annet i gruppen Poing. Hovedfagsoppgaven hennes handler om rytmiske aspekter ved frasering - noe hun er svært opptatt av i sin egen utøvelse av musikk. Ved siden av å være utøvende jazzvokalist, underviser hun i sang på rytmisk musikk ved Høyskolen i Agder og på jazzlinjen ved Norges Musikkhøyskole.

### *Livshistorier og selvbiografi*

Feministisk forskning har lang tradisjon for i stor grad å være basert på kvinners *erfaringer*. Anvendelsen av det selvbiografiske ser vi allerede hos den feministiske pioneren Simone de Beauvoir. Hun bruker seg selv som eksempel når hun kommer med sine feministiske betraktninger og argumenter. Er det imidlertid vitenskapelig å gjøre seg selv eksemplarisk på denne måten? Torill Moi argumenterer i sin bok *Jeg er en kvinne* (2001) for at man kan gjøre sin egen erfaring eksemplarisk uten å generalisere ut ifra den:

Å se sin egen erfaring som eksemplarisk, som en instans av en mer generell tilstand, er ikke det samme som å generalisere ut fra ett spesielt tilfelle. Det er fullt mulig å gjøre det siste uten å satse sin egen subjektivitet (sin egen dømmekraft), men det er helt umulig å gjøre det første uten å sette sin egen subjektivitet på spill [...] Å gjøre erfaringen eksemplarisk er å vise hvordan den kan kaste lys over et generelt spørsmål, og slett ikke å hevde at den er generell i seg selv, at den på mystisk vis allerede har inkludert andres erfaringer (Moi 2001:132-133).

Med bakgrunn i Mois argumentasjon vil jeg gjøre mine intervjupersoners erfaringer eksemplariske i norsk jazzsammenheng og påstå at det jeg gjør er vitenskapelig. Gjennom intervjuene kan jeg belyse noen generelle spørsmål i jazzbransjen flere kvinnelige sangere enn akkurat de fire jeg har snakket med kan relatere seg til. Jeg kan ikke påstå at det de fire har opplevd er noe *alle* kvinnelige sangere eller *de fleste* kvinnelige sangere opplever. Selv om jeg ikke kan dra slike generelle slutninger, trenger ikke studien være uinteressant eller mindre interessant av den grunn. Jeg kan snarere ta opp utfordringer en hver kvinnelig sanger i jazzbransjen *kan* støte på, men som ikke nødvendigvis er noe alle opplever.

Det blir forskjell på å skrive en selvbiografi og å fortelle den ut ifra det man kommer på i en intervjusituasjon. Det blir overlatt litt til tilfeldighetene hva som kommer med, og det kan man gjerne si er en svakhet ved intervjuet. Samtidig kan intervjueren være med på å hente fram momenter som informantene kanskje ikke hadde kommet på om hun hadde sittet for seg selv og skrevet ned sin selvbiografi. Informanten gjør alltid et utvalg knyttet til tid, sted og sinnsstemning, stemningen mellom intervjuer og informant, tema osv. I analysen av intervjuene må man være innforstått med at når informantene skal gi en framstilling av seg selv, foretar de et utvalg etter hvordan de ønsker å framstå ut ifra det temaet som tas opp.

Det ligger store utfordringer i å bruke muntlige sitater i en skriftlig tekst. Det som sies er ofte svært forståelig i samtalesituasjonen, men framstår ganske annerledes når det blir transkribert. I mitt arbeid med å bruke intervjutranskripsjonene i analysen, har dette i en del tilfeller gjort det vanskelig å avgrense sitatene. Viktige tankerekker jeg ønsker å synliggjøre i teksten er gjerne krydret med en rekke mindre viktige digresjoner det er vanskelig å luke ut. Noen av sitatene jeg bruker har derfor blitt relativt lange uten at alt som står der blir kommentert.

### *Etikk*

Det er en rekke etiske hensyn å ta når ens forskningsmateriale er fortellinger fra levende menneskers liv. Når jeg i tillegg har latt intervjupersonene framstå med fullt navn, fordres en ekstra varsomhet i behandlingen av intervjuene. Anonymisering av informanter har også blitt

problematisert og kritisert innen antropologisk feltarbeid for å tendere mot sitering av andre antropologers arbeider. Derfor oppfordres det til synliggjøring av informantene med tillagt egne kommentarer og tolkninger. Å synliggjøre informantene åpner imidlertid for en del etiske dilemma. Informantene kan komme til å utlevere andre som må anonymiseres. De kan også komme til å si ting de i ettertid vil angre på, eller ville uttrykt på en annen måte. For å imøtekomme informantene på dette, har jeg laget en kontrakt der vi i forkant av intervjuet har blitt enige om hvordan det skal brukes. Intervjuene ble tatt opp på minidisk, og jeg har forsøkt å transkribere dem så nøyaktig som mulig. Intervjupersonene har siden fått anledning til å lese gjennom transkripsjonen for eventuell sensurering eller kommentering, og jeg skal makulere transkripsjonene etter bruk.

Musikkantropologen Steven Feld innfører begrepet ”dialogical editing” i forbindelse med et musikketnologisk feltarbeid han gjorde på Papa New Guinea (Feld 1990). Han ga sitt ferdige produkt til informantene, og fikk tilbake innspill som gjorde at han måtte skrive om på boken fra 1982 – noe som resulterte i ny utgave med et ekstra kapittel i 1990. Gjennom denne dialogen ble han mer oppmerksom på motivasjonen bak sine utvalg fra materialet, og at han ikke hadde sett seg selv og sine personlige historier i nærmere sammenheng med feltarbeidet. Ellers fikk han oppklart misforståelser i forhold til begreper og klassifikasjoner. Jeg har også forsøkt å ha en ”dialogical editing” med mine intervjupersoner, først og fremst for deres del. Jeg har villet at de skal føle en viss kontroll over det materiale de leverer fra seg, hvis de ønsker det. Nå var det bare to av intervjupersonene som ønsket å lese igjennom transkripsjonene før jeg begynte å bruke dem. De tilbakemeldingene jeg har fått har også gjort det lettere for meg å bruke transkripsjonene, en bonus jeg i utgangspunktet ikke hadde regnet med når jeg sendte dem fra meg. Kristin Asbjørnsen ønsket omforming av det muntlige usammenhengende språket, noe hun gikk inn i teksten og rettet på selv. Karin Krog ønsket mer bruk av tankepauser og andre tegn og foretok visse rettelser, eksempelvis på navn, som jeg måtte ha slått opp. Slik oppsto det en dialog mellom oss som begge parter hadde nytte av.

### 1.2.2 Å plassere materialet i en kontekst – poststrukturalistiske perspektiver

Til grunn for mine betraktninger og fortolkninger av intervjuene vil jeg ha en poststrukturalistisk og postmodernistisk vitenskapsforståelse. Det innebærer blant annet en oppfatning av at forskning ikke nødvendigvis kommer nærmere sannheten, men finner nye innfallsvinkler til forskningsobjektet. Fakta kan ikke bli annet enn sosialt reproduserte fakta

eller representasjoner som kommer mellom forskeren og verden. Slike representasjoner er språk, kategorier osv som vi ordner verden etter. Vi ordner altså verden i systemer som kan kalles diskurser der ulike representasjoner utgjør forskjellige posisjoner. Diskursene setter betingelser for aktørene som deltar eller er en del av dem. Humanistiske og samfunnsvitenskapelige forskeren kan derfor betrakte og analysere menneskers muligheter og begrensninger i ulike diskursive sammenhenger.

Det finnes mange måter å anvende disse idéene på. Diskursanalyse er godt egnet til å studere situasjoner der det eksisterer kulturelt hegemoni; altså situasjoner der en gitt maktkonstellasjon opprettholdes ved hjelp av kulturelle maktmidler som utfordres i bare beskjeden grad. I så måte er denne analyseformen, etter min oppfatning, velegnet til en kjønnsstudie av den norske jazzbransje. Jeg har valgt å se på hvordan kjønn brukes til å kategorisere praktiseringen av jazzmusikk. Videre vil jeg vise hvordan utdelinger av subjektposisjoner i jazzfeltet har en klar kjønnsfordeling uten at dette er spesielt eksplisitt i miljøet.

### **1.3 Mitt ståsted som tolker og analytiker**

Det er viktig å vite mest mulig om hva som fikk en forsker til å stille bestemte spørsmål og arbeide med bestemte typer materiale. Dette gjør ikke funnene mer relative. Tvert imot vil det å knytte funnene til et bestemt ståsted gjøre dem mer objektive. Sagt på en enkel måte gir dette forskeren en mulighet til å bli mer systematisk (Gullestad 1996:45).

Mitt valg av emne og problemstilling har naturlig nok sammenheng med min egen interesse for jazzmusikk. Jeg har selv sunget jazz og opplevd å være ung, uerfaren og eneste kvinne i en slik sammenheng. Når jeg bestemte meg for å skrive hovedfagsoppgave i musikk, hadde jeg lyst til å møte jazzsangere jeg beundrer for musikalske prestasjoner, og snakke med dem om hvordan de har opplevd disse tingene. Samtidig har viten om at det er liten tradisjon for forskning på dette området innenfor norsk jazz, økt min entusiasme for å bidra.

Det har vært interessant å snakke med intervjupersonene mine om deres karriærer og opplevelser i jazzbransjen. Jeg kjenner meg igjen i mye av det de forteller – noe jeg må være meg bevisst når jeg skal tolke og analysere det de har sagt. I en slik situasjon kan man stå i fare for å legge egne erfaringer til grunn for intervjupersonenes ord. Likevel er det umulig som tolker og analytiker å komme utenom sine egne forståelsesrammer. Disse vil alltid prege en humanistisk forskers arbeide. Sagt med Gadammers ord er de ”forforståelser” som et bestemt

perspektiv innebærer, ikke en hindring for sann kunnskap, men en forutsetning for systematisk vitenskap.

Mitt faglige ståsted er allerede antydnet i den presentasjonen jeg har gitt av tema og problemstilling. Det bør likevel presiseres at jeg vil anvende et feministisk-kritisk blikk hentet fra feministisk musikkteori samtidig som jeg trekker inn viktige bidragsyttere i en generell akademisk kjønnsdebatt. Dette er med andre ord ikke et feministisk forskningsarbeid av den typen som skal synliggjøre kvinnelige aktører i et mannsdominert felt, men snarere en kritisk studie av kvinnelige aktørers plass i et slikt felt. Etter mitt skjønn er destabiliserende analyse og diskursanalyse inspirert av poststrukturalistiske idéer velegnede framgangsmåter og perspektiver for en slik kritisk studie. Jeg velger et ståsted for å systematisere materialet mitt, slik Gullestad uttrykker det i sitatet ovenfor. Selvrefleksivitet er et viktig moment i denne forskningstradisjonen. Jeg vil derfor forsøke gjennom analysens gang å være meg bevisst min egen rolle i det jeg skriver.

## 2. MUSIKK OG KJØNN

### 2.1 Kjønnsbegrepet

Hva er kjønn og hvordan skal man definere kjønn? Dette er spørsmål både biologer, samfunnsvitere og psykologer lenge har beskjeftiget seg med. Det er vanlig å skille mellom *biologisk kjønn* (distinksjonen mellom mann og kvinne basert på forskjeller mellom gener og kromosomer), og *sosialt konstruert kjønn* (definisjoner av maskulinitet og femininitet basert på karakteristika og adferd, noe som vil variere fra kultur til kultur). Fordi begrepet *kjønn* er flertydig på norsk (i motsetning til engelsk for eksempel, der distinksjonen mellom det biologiske og det sosiale klart kommer fram i de to kjønnsbegrepene *sex* og *gender*), kan bruken av det ofte føre til forvirring og uklarheter.

Et biologisk perspektiv på kjønn framholder at kjønnskarakteristika allerede er gitt og forutbestemt av det biologiske kjønn. Det er blitt foreslått en rekke hormonelle forklaringer på forskjeller mellom jenter og gutter i deres utvikling, og kjønns-hormonenes innvirkning på vår tenkning og atferd som voksne. I tillegg foreslår sosio-biologisk forskning at genetiske og utviklingsmessige faktorer gir støtte til kjønnsforskjeller knyttet til sosial organisering (Dibben 2002:118). Dibben skriver om denne kjønnsforståelsen:

In broad terms, this is the idea that genes control human attributes and that the operation of natural and sexual selection has resulted in genetic predispositions of men towards aggression and of women towards nurturing.

Ved slik å basere kjønnsidentitet på natur, og da spesielt den fysiske kropp, blir identitet innenfor denne kjønnsforståelse noe som er gitt og transhistorisk. Inn i en musikkvitenskapelig kontekst i studier av forskjeller mellom kvinner og menns utøvelse av musikk, vil man fra et biologisk perspektiv eksempelvis kunne si at forskjellen på menn og kvinners valg av instrument å uttrykke sin musikalitet gjennom, er resultat av biologiske forskjeller. Dette er en forståelse jeg ikke deler, men presenterer som ledd i en teoretisk utvikling innen kjønnsforskningen. Jeg har imidlertid funnet et slikt syn innenfor jazzfeltet hos den indiske jazzentusiasten Niranjan Jhaveri. Når han blir spurt av det pedagogiske tidsskriftet *Jazz Changes* om hvorfor det er så få kvinnelige utøvere, og hvorfor de fleste synger, svarer han følgende:

Female certainly have the same capacity as male to enjoy jazz and jazz has the capacity to uplift the soul of all humans irrespective of race, nationality – or gender (...) there are many female singers, next would come female pianists. Both these call for less strenuous physical inputs (...) I can perceive no other possible explanation (Rowe m.fl.1995:8).

Slik jeg tolker utsagnet hans, ser han ingen annen mulighet enn at årsaken til kvinners manglende deltakelse i jazz må ligge i kvinnene selv, enten ved at de er fysisk utilstrekkelige i forhold til å håndtere visse instrumenter, eller at de er late. Her er ingen åpning for at det kan ligge noen årsaker *utenfor* kvinnene, for eksempel i hvordan de behandles, hvilke muligheter tradisjonen har gitt kvinner, og lignende. Jhaveris syn er nokså avleggs, og forhåpentligvis noe som ikke altfor mange innenfor jazzfeltet deler med ham.

Det biologiske perspektivet på kjønn ble på 1970-tallet erstattet av sosialiserende teorier. Den nye vektleggingen av sosiale faktorer kom i kjølvannet av oppblomstringen av feministisk forskning og nye antropologiske og psykologiske data om variablene på kjønnsroller og adferd. I følge de sosialiserende teoriene utvikler de fleste mennesker en stabil kjønnsidentitet i løpet av sine første leveår. Kjønnsidentiteten er en konsekvens av at barnet internaliserer kulturelt definerte normer for hva som er kjønnspassende (Dibben 2002:118).

Sosial læringsteori som blant andre Bandura representerer, slutter seg til de behavioristiske prinsippene om ervervelse av kjønn, og hevder at barn lærer kjønned adferd fra omgivelsene. På grunn av identifikasjon imiterer barnet spontant atferd uten direkte læring eller belønning, men basert på et nært forhold til den personen som blir imitert. Psykologer stiller imidlertid spørsmål ved om dette alene er nok til å forklare kjønnstypisering. Psykologer som Kohlberg innen kognitiv utviklingsteori mener at barns vaner og oppfatninger av kjønnsroller styrer deres interaksjon med omverdenen. Eksempelvis betrakter og imiterer barn modeller av samme kjønn fordi de er klar over at dette er noen av samme kjønn som dem selv, og de vurderer kjønnspassende aspekter ved seg selv positivt. Barnet begynner svært tidlig å kategorisere andre mennesker på grunnlag av sosiale dimensjoner, der kjønn er en av de første distinksjonene barnet gjør. I dette perspektivet er identifikasjon et *resultat* av kjønnstypisering, ikke en *grunn* til det. Selv om kognitiv utviklingsteori ikke benekter sosial læringsteori, supplerer den med å foreslå at barn sosialiserer seg selv til å bli maskuline eller feminine. Under disse sosialiseringsteoriene ligger idéen om at sosialt kjønn ikke er determinert av biologisk kjønn, men er det sosiale uttrykk for de faktiske biologiske kjønnsforskjeller (ibid:119).



Jeg vil i min studie av norske kvinnelige jazzsangeres opplevelse av egen sangerrolle, trekke inn den musikalske stimulans og oppdragelse de fikk i oppveksten. Man kan gjerne si at dette valget har en sosialiseringsteoretisk begrunnelse. Min hypotese er at sangerne valgte (i den grad det var et valg) å synge, fordi det var blant sangere de i oppveksten fant rollemodeller av samme kjønn som kunne gi dem en god selvfølelse som jente og kommende kvinne. Jeg tror videre at dette er et viktig aspekt ved kjønnsproblematikken i jazzbransjen som opprettholder fastlåste roller. Jeg ser imidlertid også en rekke andre kjønnsstigmatiserende aspekter som gjør det nødvendig å søke andre teoretiske retninger. Jeg vil derfor vende meg til nyere forskning som sår tvil om idéen om mann og kvinne som en biologisk absolutt motsetning, og argumenterer for at det hele er en bekvem sosial konstruksjon. Med innflytelse fra Michel Foucaults framstilling av kjønn som en effekt, et produkt av diskursive praksiser (Foucault 1976), har kjønnsteoretikere som Judith Butler sett på kjønn som et tillært fenomen, og hevder at kjønnsidentitet er produkt av 'performative' eller 'representasjonelle' praksiser. Etter hennes oppfatning uttrykker ikke kjønn noen essens eller objektive idealer å strebe etter, men kjønnede *handlinger* skaper idéen om kjønn (Butler 1990:25). Hun sier med andre ord at det ikke er noen reell forskjell mellom biologisk og sosialt kjønn. Judith Butler tilhører en poststrukturalistisk inspirert forskningstradisjon som etter hvert er mye anvendt innen kjønnsforskning for å avdekke kjønnede konstruksjoner. Å avdekke kjønnede konstruksjoner er imidlertid noe annet enn å avskrive kjønn og kjønnsforskjeller som noe annet enn en idé, slik Butler gjør. Etter min oppfatning går hun i den nominalistiske fallgruven jeg snakket om i innledningskapitlet, og benekter sitt kjønn. Det finnes imidlertid andre anvendelser av poststrukturalisme enn den Butler velger. Jeg vil i avsnitt 2.3 presentere den anvendelse jeg vil bruke av poststrukturalistisk dekonstruksjon og diskursanalyse. Før jeg kommer så langt vil jeg gi en mer generell presentasjon av feministisk forskning fra 1960-tallet og fram til i dag, med noen tilbakeblikk på en av vår tids feminismes største pionérer; Simone de Beauvoir. Jeg finner en slik presentasjon hensiktsmessig for at leseren i større grad skal ha noe å relatere mine analytiske betraktninger til.

## **2.2 Feministisk teori**

### 2.2.1 Fra feminisme til kjønnsteori

Feministisk forskning oppstod i kjølvannet av den politiske kvinnebevegelsen på slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet. Bevegelsen rettet seg mot politiske tema som

økonomisk, sosial og kulturell kvinneundertrykking<sup>x</sup>. Når feminisme ble et akademisk forskningsfelt, var det del av en positivismekritisk bevegelse, som gjorde seg gjeldende ved de fleste vesteuropeiske universiteter. Positivismekritikken innebar en erkjennelse av å ikke kunne oppnå et objektivt bilde av sitt forskningsobjekt. Forskeren vil alltid være preget av språklig og kulturelt skapte forestillinger, og ut fra disse ”konstruere” sin forskningsgjenstand. For feminismens del ble dette erkjennelsen av at vitenskapen og historieskrivningen har vært totalt dominert av menn, og dermed framstilt ut ifra menns forståelsesrammer. Den feministiske forskningen har blant annet sett på hvordan menn og kvinner opp gjennom historien har levd i hver sine ”sfærer”; mennene i ”den offentlige sfære” og kvinnene i ”den private sfære”. På grunn av kvinnenens plassering i det private rom med hjemlige sysler og utestenging fra det offentlige rom, har kvinner med vitenskapelige og kunstneriske evner blitt marginalisert og diskriminert. Dette har gjort det svært vanskelig å finne fram til vitenskapskvinner, kvinnelige forfattere, filosofer, komponister osv. som har virket opp gjennom historien. Leser man den tradisjonelle mannsdominerte forskningen, synes ikke slike kvinner å ha eksistert. Feministisk forskning har imidlertid sporet opp kvinner som enten har fått publisert sine tekster under pseudonym eller gitt dem bort til menn som har fått dem utgitt i sitt navn. Disse tekstene har så blitt tolket ut ifra feministisk teori. Det er imidlertid diskriminering og marginalisering av kvinner, samt stigmatiserte kjønnsoppfatninger i samtidskulturen feministisk forskning først og fremst forsøker å avdekke.

Feministisk teori har kanskje vært mest framtrødende, og hadde mye av pionéararbeidet innenfor litteraturvitenskapen i Frankrike, England og USA. Etter hvert har den imidlertid fått sine forskere i de fleste humanistiske disipliner. Det blir uriktig å snakke om én feminisme, for feministisk teori har flere retninger som ofte strides. I tillegg har det foregått en utvikling av feminismen som på 1980-tallet ledet til et paradigmeskifte. Man hadde gjennom hele 1970-tallet snakket i ukritiske vendinger om ”kvinneforskning” og en egen ”kvinnekultur” atskilt fra mennenes verden. Etter hvert stilte feminister påvirket av Irigaray og Derridas poststrukturalisme seg kritiske til denne holdningen, som ble beskyldt for å være essensialistisk<sup>x</sup>. De poststrukturalistisk-inspirerte feministene så det viktigere å avsløre og dekonstruere de stereotype dikotomiene<sup>xi</sup> man har mellom kjønnene, framfor å krampaktig ta igjen det tapte ved å dyrke det kvinnelige som noe høyere enn det mannlige. Det paradigmeskifte innenfor den feministiske forskningen som kom i kjølvannet av denne debatten innebar et skifte av fokus fra *kvinne* til *kjønn*. Derfor heter det i dag kjønnsforskning, eller kvinne- og kjønnsforskning. Den poststrukturalistiske retningen dominerte 1980-tallet

sammen med psykoanalyse-inspirert teori og kritikk av Freuds spaltning av subjektet. I sistnevnte retning har særlig den franske lingvisten og psykoanalytikeren Julia Kristeva bidratt.

Mot slutten av 1990-tallet vendte flere tilbake til feminismens første spørsmål; ”Hva er en kvinne?”, med en pågående debatt om at kjønnsbaserte forskjeller verken er essensialistiske eller rene signifikanter, eller et spørsmål om realisme eller nominalisme. Det er snarere et spørsmål om *sosial praksis*. Her kan igjen Judith Butler trekkes inn, som vi tidligere har sett mener at kjønnede *handlinger* skaper idéen om kjønn. En av de som har vendt tilbake til kjernespørsmålet ”Hva er en kvinne?” er litteraturprofessor Torill Moi. I et omfattende arbeid med Simone de Beauvoirs tekster har hun blant annet skrevet essey-samlingen *Jeg er en kvinne* (2001) der hun foretar en næranalyse av de første sidene av Beauvoirs verk fra 1949 *Det annet kjønn*. Deler av denne analysen kan være interessant for min beskjeftigelse med den kvinnelige jazzsanger, siden det er visse paralleller mellom filosofen og forfatteren Simone de Beauvoir i et mannsdominert intellektuelt miljø, og den kvinnelige jazzvokalist i et mannsdominert musikkmiljø. Jeg vil derfor i det følgende ta for meg noen av de momentene Moi drøfter.

### 2.2.2 Torill Moi leser Simone de Beauvoir

”Jeg er en kvinne” var Simone de Beauvoirs logiske erkjennelse i 1949 da hun skrev *Det annet kjønn*. Hun kom fram til denne eksistensielle erkjennelse slik Descartes kom til sitt kategoriske imperativ ”Jeg tenker altså er jeg.” I motsetning til Descartes’ dualistiske opphøying av sjelen som det eneste vesentlige, måtte Beauvoir som kvinnelig intellektuell, erkjenne at også kroppen var vesentlig – nettopp fordi den avdekket hennes kjønn, noe hun var nødt til å forholde seg til. For menn har dette aldri vært noe problem, fordi de stort sett har holdt kvinner utenfor det intellektuelle miljø. I det det har kommet kvinner inn i dette mannsmiljøet, har kjønn umiddelbart blitt et tema. For Simone de Beauvoir, i en horde av mannlige intellektuelle, ble det faktum at hun var kvinne så tydelig, at hun måtte erkjenne kvinneligheten som en del av sin eksistens. Dette måtte for all del ikke forveksles med hennes essens, for hun kunne ikke reduseres bare til kvinnelighet, i likhet med at en mann ikke bare kan reduseres til mannlighet. Samtidig tok hun et oppgjør med de humanistiske nominalistene som hun mente fornektet kjønnets betydning ved å si at man først og fremst er menneske. Hun eksemplifiserer hvor vanskelig det kan være for kvinner å overbevise menn om sin eksistens

som et subjekt og dermed berettigelse til å delta i det menn mer eller mindre bevisst tar for gitt som sin arena, gjennom følgende selvbiografiske anekdote:

I teoretiske diskusjoner er jeg av og til blitt irritert når menn sier til meg: ”De tenker det, og det fordi De er kvinne”, og jeg har visst at mitt eneste forsvar er å svare: ”Jeg tenker det fordi det er sant”, for på den måten å utslette min subjektivitet; det har ikke vært snakk om å svare: ”Og de tenker det motsatte fordi De er mann”, for det er klart at det faktum å være mann ikke er noen særegenhet; en mann har rett fordi han er mann, det er kvinnen som tar feil (Beauvoir 1949:35).

Her blir Beauvoir utsatt for det Torill Moi kaller et *ad feminam*-argument. Et *ad hominem*-argument er et begrep fra gresk antikk som betyr at man angriper personen snarere enn argumentet, og diskrediterer samtalepartneren framfor å føre en diskusjon med ham. Dette kan gjøres i politiske og juridiske sammenhenger, men i en intellektuell samtale blir dette betraktet som et svakhetstegn hos den som bruker det, fordi det viser at man har gått tom for gode argumenter (Moi 2001:28). Når det imidlertid brukes mot kvinner, synes helt andre regler å gjelde. Hvorfor svarer så Beauvoir ”...fordi det er sant”, spør Torill Moi i sin analyse (ibid:114). Hun kan selvsagt ikke gå med på mannens påstand ved å svare: ”Selvfølgelig sier jeg det fordi jeg er kvinne” eller ”Og du mener det motsatte fordi du er mann”. Da ville hun gått med på mannens essensialistiske betraktning av kvinnen (og evt. av mannen også). Alternativet er å tie, men da oppnår mannen nettopp det han vil; å bringe kvinnen til taushet i det offentlige rom – slik det alltid har vært. Uansett hva hun gjør kommer hun uheldig ut av det. Mannen plasserer henne i en urimelig underlegen posisjon.

Om ikke jazzmiljøet har de samme kodene som det intellektuelle miljø Simone de Beauvoir var en del av i 1930- og 40-tallets Paris, kan man stadig være vitne til lignende utsagn og argumenter. Utsagn som ”Du synger vel du da, siden du er jente.” eller ”Kan hun spille noe bra da, hun som er jente?” er ikke uvanlig å høre. I mine analyser i de neste kapitlene vil det komme flere slike eksempler. Dette er utsagn som reduserer kvinner eller jenter til kvinnelighet eller femininitet, og som begrenser kvinners muligheter i et mannsdominert miljø. Ut ifra feministisk tenkning er dette med andre ord kvinnekriminerende og -marginaliserende utsagn.

I likhet med andre eksistensialister, mente Beauvoir at ”eksistensen kommer før essensen”. Det innebærer at et hvert menneske er involvert i en åpen prosess der hun eller han hele tiden gjør noe med det verden gjør med henne/ham (ibid:86). Torill Moi forklarer Beauvoirs avvisning både av essensialisme og nominalisme slik:

I 1949 fastslår Beauvoir stolt og med mye filosofisk energi: ”Jeg er en kvinne.” I 1931 tenkte hun imidlertid annerledes: ”Jeg tenkte ikke på meg selv som en ’kvinne’: Jeg er *meg*,” skriver hun i *La force de l’âge* (s.73). Det er ingen grunn til å tro at hun hadde sluttet å tenke ”Jeg er meg” i 1949. Forskjellen er at hun ikke lenger tror at erklæringen ”Jeg er en kvinne” er uforenelig med ”Jeg er meg”. Beauvoir ønsker altså verken å utslette sin subjektivitet eller å bli sperret inne i den; hun ønsker å forstå seg selv som en kvinne, uten å miste følelsen av frihet (transcendens). Det er derfor hun avviser både essensialisme og nominalisme på begynnelsen av *Det annet kjønn* (Moi 2001:115-116).

Når Beauvoir avviser både essensialisme og nominalisme; hva mener hun så en kvinne er?

Det uttrykker hun i en setning fra tredje avsnitt i innledningen til *Det annet kjønn* (Beauvoir 1949:35), som Torill Moi betegner som et landemerke i feministisk forskning (Moi 2001:89):

Hvis jeg vil definere meg selv, er jeg nødt til først å erklære: ”Jeg er en kvinne”; denne sannheten danner den bakgrunnen som enhver annen påstand trer frem fra. En mann starter aldri med å fremstille seg selv som individ av et bestemt kjønn; det er en selvfølge at han er en mann.

Her snakker hun spesielt om sin situasjon som intellektuell forfatter som foretar seg det prosjekt å skrive om kvinnen. Tanken om kvinnekroppen som *bakgrunn* har hun hentet fra Maurice Merleau-Ponty<sup>xii</sup>. Merleau-Ponty er del av en fenomenologisk bevegelse som har markert seg imot tenkning basert på Descartes’ oppsplittede syn på menneskets eksistensform (Bjørkvold 1989:224). Han er imidlertid den første av disse<sup>xiii</sup> til å gi kroppen forrang og begynne med den framfor å starte med å ta for seg bevisstheten slik eksempelvis Sartre gjorde (Østerberg 1994:6). Han ser kroppen som en nødvendig bakgrunn for alt vi gjør, og alt vi gjør utgår fullt og helt fra den opplevende kroppen. Denne bakgrunn er en slags forutsetning for menneskelig handling, og gjør subjektets eksistens mulig. Moi sier at Merleau-Ponty, ved å snakke om forgrunn og bakgrunn, advarer mot naturvitenskapelig og positivistisk reduksjonisme. Bakgrunnen er ikke meningen eller essensen av noe som finner sted i forgrunnen; kroppens naturlige prosesser i seg selv kan ikke forklare menneskets handlinger og tanker. Man kan heller ikke benekte at den spesifikke bakgrunnen som kroppen er, ikke bare kan tenkes bort, fornektet eller påstå å være uten innflytelse på forgrunnen. Å betrakte kroppen som bakgrunn, sier Moi, er å si at det varierer hvor viktig den er for våre prosjekter og identiteter (Moi 2001:94). Beauvoir gir temaet en litt annen betoning enn Merleau-Ponty, ved å ta sexismen med i bildet. Moi skriver følgende:

Ved å se den kjønnete kroppen som den bakgrunnen kvinnen er nødt til å tre fram fra hver gang hun blir bedt om å definere seg selv, viser Beauvoir at for kvinner som lever i et patriarkalsk samfunn, er kroppen et langt mer uunngåelig faktum enn den er for mannen. Uansett hva kvinner sier, blir kroppen – hennes kvinnekjønn – regnet med. Vi bør merke oss at dette skjer enten hun vil det eller ikke. Ved å tenke i kategorier som forgrunn og bakgrunn unngår Beauvoir å implisere at kvinners ord kan reduseres til kroppen deres (ibid:95).

Dette trenger ikke bare gjelde kvinners ord, men andre handlinger som i denne avhandlingens prosjekt; sang og scenisk opptreden. Beauvoirs selvforståelse som kvinne i et mannsdominert intellektuelt miljø er interessant å se i forhold til selvforståelsen til de kvinnelige sangerne jeg har intervjuet. Vil de framheve sin kvinnelighet i forhold til det mannsdominerte jazzmiljøet? Vil de benekte at kjønn har noen betydning? Hvordan forholder de seg til den kjønnsmessige skeivheten i jazzbransjen? Med en kritisk tilnærming ser jeg muligheten for å dra veksler på noen av de samme kategoriene Moi og Beauvoir anvender, i håp om å kunne bidra med noen fruktbare perspektiver på sangerrollen i jazzfeltet. Jeg finner imidlertid ikke dette alene tilstrekkelige for å belyse de aspektene ved den kvinnelige jazzsanger jeg ønsker. Jeg vil derfor vende meg til den poststrukturalistiske forskningstradisjon og se nærmere på hvordan noen av grunnidéene til filosofer som Jacques Derrida og Michel Foucault kan brukes i kjønnsforskning på et felt som jazzbransjen, og i den sammenheng dra veksler på diskurstenkningens begreper.

## **2.3 Poststrukturalistisme**

### 2.3.1 Et epistemologisk skifte

Som vi så ovenfor fikk poststrukturalistiske idéer så store konsekvenser for feministisk forskning at det førte til et paradigmeskifte. Poststrukturalistiske idéer har imidlertid fått konsekvenser for all humanistisk og samfunnsvitenskapelig forskning. Fra å ha operert med en tanke om at vitenskapen stadig fører oss nærmere sannheten, kom filosofer som Jacques Derrida med en forståelse av at vi aldri kommer nærmere sannheten, men bare finner nye innfallsvinkler og måter å oppfatte verden på. All betydning er ”utsatt”, sier Derrida. Med dette mener han at enhver betydningsenhet er en uopphørlig referanse til noe annet. Betydninger er alltid ledd i uendelige kjeder av referanser, og eksisterer kun gjennom referanser til andre betydninger. Det er med dette poenget det blir mulig å tenke de kulturelle kategoriene kjønn, etnisitet osv. som temporære og potensielt bevegelige. I forlengelse av oppfatningen av at all betydning er utsatt, må de store altomfattende teorier om fenomenenes universelle væren og dynamikk ansees som bare *mulige* diskurser blant mange. ”Virkeligheten”; den sosiale og psykiske realitet og andre realiteter finnes, men for oss som sosiokulturelle aktører finnes den aldri prediskursivt, dvs. uavhengig av en diskursiv sammenheng (Søndergaard 2000:63).

Dette var kontroversielle idéer da de kom, fordi de ville få store konsekvenser for den vitenskapsfilosofi som lå til grunn for all forskning man til da hadde foretatt. I dag er imidlertid idéene hyppig anvendt innen det meste av humanistisk og samfunnsvitenskapelig forskning.

Idéer som i særlig grad har hatt interesse for kjønnsforskningen, kan uttrykkes i følgende tre punkter:

1) Som epistemologisk fenomen sees essensialisme<sup>xiv</sup> som et normativitetslegitimerende diskursivt redskap. I et kjønnsperspektiv vil det med andre ord si at man legitimerer opprettholdelse av forskjeller mellom kjønnene med den begrunnelse at det er normalt og naturlig.

2) De dualismer vi som regel tenker i; subjekt-objekt, empiri-teori, emosjonelt-rasjonelt, kvinne-mann osv, er ikke objektivt gitte speilinger av virkeligheten. Derrida sier at de er del av den metafysikk som ethvert tankesystem utgjør. Dualismene er virkelige nok for oss som lever dem, men ikke desto mindre er de konstruksjoner som kan utsettes for dekonstruksjon og overskridelse. I et slikt perspektiv kan forskjeller mellom kjønnene dekonstrueres og avsløres som kjønnskonstruksjoner.

3) Ved å tenke i polaritetene ”førsthet” og ”annethet”, fordrer enhver annen form for identitet eksklusjon av noe ”annet”, noe som ikke tilhører identiteten<sup>xv</sup>. Vi kan eksempelvis se hvordan mange heterofile i vår kultur ser på homofile som ”de andre” og til dels fratrer dem deres subjektivitet. Et annet eksempel er hvordan vi ser på fremmede kulturer som ”andre”, og får polaritetene snudd på hodet når vi besøker en av disse kulturene; da er det *vi* som blir de ”andre”(ibid:65). Når vi ser hva Simone de Beauvoir skrev om kvinnen som ”den andre” i en mannsdominert kultur i *Det annet kjønn*, var hun i høyeste grad en forløper for Derridas dekonstruksjon.

Poststrukturalistisk tenkning tar utgangspunkt i *språket*<sup>xvi</sup>, fordi det er språket som muliggjør våre konstruksjoner av kunnskap om verden, og våre kategoriseringer for å ordne den verden vi opplever. Alvesson og Sköldbberg gir følgende beskrivelse av hvilke konsekvenser dette får for forskeren:

I korthet reser dessa idéer tvivel om språkets och forskarens möjligheter att avbilda en yttre verklighet och att ange den mening (innebörd) som språket traditionellt anses kommunisera. Representationens problematik hamnar således i centrum. Språket anses vara tvetydigt, undflyende, metaforiskt och konstituerande snarare än entydigt, bokstavligt och avbildande. Då språket naturligtvis är av central betydelse i forskning innebär detta en problematisering av traditionella dygder som objektivitet, spegling av verkligheten, klarhet och rationalitet (Alvesson/Sköldberg 1994:224-225).

Den retning og analyseform som i sterkest grad har fokusert på språk, er diskursanalysen. Vi skal se litt nærmere på denne retning fordi den innehar en begrepsbruk jeg finner anvendelig for mitt prosjekt.

### 2.3.2 Diskursanalyse

Diskursbegrepet kommer opprinnelig fra den franske lingvisten Ferdinand de Saussure og strukturalismen. Saussure brukte begrepet om språkbiter som er lengre enn en enkelt setning. Han skilte mellom *langue* (språket forstått som relasjonelt system) og *parole* (det talte ord, den spesifikke språkhandling), og mente det var *langue* som skulle være lingvistikkens objekt (Neumann 2001:19). Russeren Mikhail Bakhtin tok imidlertid til orde for at man i tillegg til en lingvistisk vitenskap om *langue* også trengte en vitenskap om *parole*; altså "ordet" eller "diskursen", definert av Bakhtin som "språket i sin levende og konkrete helhet". Denne planlagte vitenskap kalte Bakhtin translingvistikk. Han var opptatt av det man i dag kaller intersubjektivitet og intertekstualitet; de dialogiske relasjonene mellom ord, tekst og mennesker (ibid:20). Med disse tankene foregrep Bakhtin en generell strukturalisme-kritikk i Frankrike mot slutten av 1960-tallet, som ga opphav til poststrukturalismen. Det er her diskursanalysen forstått som noe annet og mer enn lingvistisk tekstanalyse, oppstår, med Michel Foucault som den mest ruvende bidragsyter.

Diskurs-begrepet defineres og brukes på mange måter. Jeg velger her å bruke Iver B. Neumanns definisjon i sin innføring i diskursanalyse som bygger på Foucault:

En diskurs er et system for frembringelse av et sett utsagn og praksiser som, ved å innskrive seg i institusjoner og fremstå som mer eller mindre normale, er virkelighetskonstituerende for sine bærere og har en viss grad av regularitet i et sett sosiale relasjoner (Neumann 2001:18).

Jeg mener å kunne betrakte jazzfeltet som en diskurs, fordi det kan framstå som et system av utsagn og praksiser med en viss regularitet. Dette kan innbefatte utsagn om hva som er god og



dårlig jazzmusikk, og praksiser som avspeiler hva som er det normale (normalitet/det normaliserte) og aksepterte (det legitimerte) i utførelsen av musikken.

Diskursive *representasjoner* er et kjernebegrep i diskursanalysen. I innledningen antydet jeg at representasjoner ikke er tingene i seg selv, men slik de framstår for oss silt gjennom språk og kategorier (Neumann 2001:33). Når bærere av samme representasjon er institusjonalisert, utgjør de en posisjon i diskursen. Diskursanalysen gjør det til en forskningsoppgave å vise hvordan representasjoner blir konstituert og får sin utbredelse, og hvilket spenn av representasjoner som til enhver tid er med på å utgjøre en diskurs (ibid:34). Instanser som forvalter de diskursive representasjonene er ofte skriftlige kilder. Disse kan betegnes som *monumenter* i diskursen.

Diskursen må forstås både som et språklig og et materielt fenomen for å bringe fram et helthetsperspektiv (ibid:81). Poenget med diskursanalysen er å studere hvordan det eksisterer rekker av *handlingsbetingelser* for det talte og det praktiserte, hvordan utsagn arkiverer sosiale praksiser og hvordan disse arkivene i sin tur bekrefter eller avkrefter disse praksisene. Handlingsbetingelsene determineres av arkivet, skriver Foucault (ibid:83). Dessuten er handlingsbetingelsene i *fluks*, dvs. forandring og bevegelse, fordi de er avhengige av stadig nye representasjoner. Siden jeg i denne avhandlingen vil se på praksiser og utsagn som har med kjønnskategorisering i jazzfeltet å gjøre – og da spesielt hvordan handlingsbetingelsene er for kvinnelige sangere, finner jeg det videre interessant å se på diskursanalysens subjektforståelse. Subjektforståelsen innenfor et diskursteoretisk perspektiv er nemlig noe særegen i forhold til andre sosiokulturelle teorier. For å markere en avstand til essensialistiske forståelser av individet og fremheve at subjekt er noe man blir gjennom prosesser av sosial forhandling, bruker man begrepene subjekt og subjektivitet framfor person og personlighet. Foucault foreslår i denne sammenheng å desentrere subjektet, dvs. sette det i parentes, for å kunne forstå det og se de konstituerte mekanismene som gjør subjektet til subjekt. For å gjøre dette kan man rette oppmerksomheten mot hvordan individets handlinger blir konstituert i diskurser. Diskurser muliggjør handling ved å tilby tankesett og regelsystemer som individers intensjoner og hensikter blir konstituert gjennom i praksis. Dette gjøres ved at individet tilbys posisjoner å handle og forstå verden fra. I diskursanalysen kalles dette *subjektposisjoner* (Nerland 2003:50). Diskurser er ledd i en kamp om å definere virkeligheten, skriver Hjort. Det kjempes for eksempel om retten til å definere subjektposisjonene til de ulike aktørene i

diskursen; hvem skal spille hvilke roller, og hvordan? Konsekvensen av dette kan være konstruksjonen av bestemte identiteter (Hjort 1997:13-14).

Når jeg skal betrakte jazz som en diskurs og se på handlingsbetingelsene for kvinnelige aktører og de subjektposisjoner som tildeles kvinnelige sanger, vil jeg i tillegg til å intervju fire sangere, analysere tekster som i norsk jazzsammenheng kan sees som monumenter i en jazzdiskurs. Både i tekstene og intervjuene vil jeg forsøke å finne konstituerte representasjoner relatert til kjønnsdeling og kvinners betingelser i diskursen, samt disse representasjonenes utbredelse.

Poststrukturalistisk teori har mange interessante idéer som hjelper forskeren til å forholde seg kritisk til det han/hun holder på med. Likevel har disse teoriene sider som har møtt kritikk og som kan være verd å diskutere.

### 2.3.3 Kritikk av poststrukturalistisk teori

I poststrukturalismen ligger det et oppgjør med den vitenskapelige måten å beskrive og begrunne fenomener på som innebærer at fenomenet tilskrives en form for universell og kultur-uavhengig essens. I de kritiske reaksjoner som har blitt rettet tilbake mot dette essensialisme-oppgjør, framheves det at ved å bevege seg utover essensialistisk tenkning, havner poststrukturalistene i relativisme og/eller helt apolitiske posisjoner. Relativisme-begrepet anvendes til å signalisere noe i retning av at alt synes å være like gyldig, og derfor likegyldig. Her kan de sannhetssøkende og de som ønsker politisk og etisk form, finne sammen i sin kritikk. Litt mer abstrahert brukes relativisme-begrepet i forbindelse med at alt sees i relasjon til noe annet, og det blir dermed umulig å stadfeste hva som er sant/moralsk riktig og hva som er falskt/ moralsk forkastelig, eller hva som er mer sant og riktig enn noe annet (Søndergaard 2000:68-69). Søndergaard tror at disse innvendingene mot poststrukturalisme er misforståelser av nivåene i en empirisk arbeidsprosess. I relasjon til kjønnsforskning kan man for eksempel høre utsagn som: ”Hvis kjønn som essensialistisk kategori er oppløst, hva har vi da å studere og forholde oss til? Da finnes det jo ikke noe kjønn!” Her overser man at det i poststrukturalistisk filosofi snakkes om et skifte i forskningsfokus fra *essens* til *konstituerende prosess*. Det empiriske fenomen forsvinner ikke i det forskere finner på å se det i nye perspektiver. Det studeres bare fra en annen vinkel på andre premisser. Når det gjelder å stadfeste hva som er moralsk rett og galt, er det nettopp et

poeng i poststrukturalistisk filosofi å ta avstand fra å operere med en universell normativitet. Man forstår fenomener som kontekstualiserende og situerte. Fokus på fenomenenes relasjonelle konstituering er helt grunnleggende i denne tenkningen. Dette gjelder også forskningen. Den ”nøytrale og rene” forskerposisjon finnes ikke, på samme måte som den ”rene og endelige” sannhet om et utforsket fenomen ikke finnes. Dette er imidlertid ikke ensbetydende med at etikk og stillingstaken er avskaffet, snarere tvert imot. Sønnergaard avslutter med følgende om relativisme-kritikken:

Poststrukturalistisk tenkning vil derfor reagere på relativismekritikken med dels at demaskere forutsetningen for kritikkens diskursive styrke; og derpå etablere en egen platform for diskussion af kriterier for de empiriske forskningsresultaters gyldighed og kvalitet – en platform, der vil fundere sig i konsistens med forskningens egen grundlæggende filosofiske position og som oftest flytte diskussionens fokus væk fra ”den endelig referent” og inn i de sociokulturelle og relationelle prosesser aktører imellem (ibid.:70).

At poststrukturalismen skulle være apolitisk avfeier Sønnergaard ved hjelp av Bronwyn Davies argument om at filosofien er særdeles politisk, ettersom den ved sin dekonstruksjon åpner fastlåste diskurser, åpner for alternative diskursive muligheter og blottlegger de diskurser som produserer begrensende posisjoner. Dette innebærer en potensiell utvidelse av handlerom som et mer eller mindre eksplisitt politisk mål i forskningsaktiviteten. Er kritikken av filosofien som apolitisk berettiget, vil det i tilfelle være et stort paradoks at Foucault store deler av sitt liv har vært politisk aktiv. Likevel har Espen Schaanning rett i sitt etterord til den norske oversettelsen av Foucaults *Seksualitetens historie* i at Foucault ikke kan ha kontroll over hvordan hans bok forstås og anvendes. Om eventuelle reaksjoner mot kritikken om poststrukturalismen som en apolitisk filosofi, skriver Schaanning:

Det ville imidlertid hjelpe lite om Foucault sto fram og ”tok parti”. Det endrer jo ingenting i sannhetsgehalten i hans historiske beskrivelser (Schaanning 1995:199).

### 2.3.4 Dekonstruksjon og diskursanalyse i kjønnteori

En utfordring ved empirisk anvendelse av poststrukturalistisk teori på mennesker, er at mennesket forstås på en og samme tid som skapt av og som medskapere av sine egne betingelser (Sønnergaard:67). Denne dobbelthet i fenomenforståelsen innebærer et samtidig fokus på kollektive betingelser i form av tilgjengelige diskurser og praksiser (sosiale og kulturelle mønstre) og enkeltindividets måter å forstå, anvende og forme disse kollektive betingelser på. Sønnergaard skriver:

Relationen tilbyder altid et spændingspotentiale, som indeholder en bevægelsesdynamikk i relation til såvel det kollektive som det individuelle realiseringsaspekt – et spændingspotentiale der også hviler på betingelsernes indbyggede modsætningsfulde karakter. Dynamikkerne her vil ofte være et af de centrale focuspunkter i poststrukturalistisk inspireret forskning (ibid.:68)

Denne dobbelthet blir det viktig å ta hensyn til i analysen av den kvinnelige jazzsanger. Det er en bevegelsesdynamikk mellom den tradisjon eller diskurs en kvinnelig jazzsanger plasseres inn i med de forventninger som stilles, og det image sangeren skaper seg selv inn i med de betingelser det gir. Som Søndergaard påpeker, tilbyr denne relasjonen alltid et spenningspotentiale, og etter mitt syn er det derfor helt nødvendig å få med det samtidige fokuset på begge sider, for ikke å miste nyansene.

I behandlingen av intervjuene er det i poststrukturalistisk sammenheng ikke bare interessant å få informasjon om jazzsangerens erfaringer fra jazzbransjen, men å kommentere hvordan de legger fram sine historier, hva som in- og ekskluderes, og hvordan de på den måten forteller fram en ”konstruert” virkelighet slik de mer eller mindre bevisst ønsker å framstille den ut ifra den kontekst de i intervjusituasjonen befinner seg i. Her beveger poststrukturalismen seg inn i deler av narratologien.

Et hovedanliggende i et poststrukturalistisk inspirert empirisk arbeid vil alltid være å *dekonstruere* gitte sannheter som er basert på essensialisme som normativitetslegitimerende. Som vi tidligere så den indiske jazzentusiasten Niranjan Jhaveri antyde, kan eksempelvis dualismen eller dikotomien vokal og instrumental musikalsk praksis baseres på forestillinger om kjønnsforskjeller. Man argumenterer for at kvinner bare kan synge på basis av at det er det de vanligvis gjør. Noe blir gjort til sannhet fordi det er det ”normale”. Lignende dikotomier i jazzfeltet basert på forestillinger om raseforskjeller kjenner man fra tidligere tider. Disse er det imidlertid tatt et oppgjør med. Kjønnsforskjellene i jazzdiskursen er derimot fremdeles tabubelagte.

Det man i poststrukturalistisk analyse ofte anvender for å få fram sine poeng, er en diskursiv *fremmedgjøring*. Man kan for eksempel bruke et fremmedgjørende språk i form av fremmedgjørende vendinger og begreper. Hensikten er å unngå å fortelle diskursene på diskursenes egne premisser. Derrida valgte å legge fremmedgjøringen helt inn i det språklige (visuelle) uttrykk med tillagte streker og lignende. Det er imidlertid grenser for dekonstruksjon, avhengig av den diskursive rekkevidde og kunnskapsposisjonen til den tiltenkte leser. Den destabiliserende analyse er alltid nødt til å respektere de eksisterende

diskursive premisser i en eller annen grad, for å kunne oppnå en intersubjektivitet mellom forsker og tiltenkte leser. Blir språk og analyse *for* fremmed, mister det sin effekt (ibid:88-90).

Et annet grep man kan bruke i den destabiliserende analyse for å skape fremmedgjøring, er å vise *paradokser* og komme med alternative fortellinger. De alternative fortellingene kan bestå i at man bevisst inntar en ikke-fordømmende rolle og er medforteller av konvensjonsbruddene i det empiriske materialet. I poststrukturalistisk inspirert forskning vil bruddene, randpersonene, de utradisjonelle handlingene osv. være fenomener som viser sprekene i diskursenes selvfølgeligheter. Den analytiske anvendelse av paradokser kan bestå i å framstille paradoksaleffekter, som for eksempel diskursivt kategorielle umuligheter som kan utfordre kjønnskonstruksjoners selvfølgelighet. Et begrep som *homme fatal* kan være eksempel på en slik diskursivt kategoriell umulighet som kan utfordre selvfølgeligheten i bruken av kjønnskonstruksjonen *femme fatale*. Også i forhold til mer sammensatte fenomener, handlingsintensjoner og lignende, kan paradoksaleffekter utnyttes dekonstruerende (ibid:95). Dette er effekter jeg vil ta i bruk når jeg i det følgende kapittel skal kaste et destabiliserende lys over vokaljazzen som diskurs og den norske jazzdiskurs ut ifra kvinners plass og posisjon i disse diskursene. Det er selvsagt mange perspektiver man kan velge i en destabiliserende poststrukturalistisk diskursanalyse. Jeg vil altså betrakte jazzbransjen og jazzsangere ut ifra en kjønnsdiskurs. Her vil det oppstå en interdiskursivitet der dialoger kan være innleiret i hverandre og det kan bli et dilemma hvordan saksinnrammingen skal foregå; en slags kamp om hva som skal inngå i hvilke diskurser. Dette dilemma oppstår fordi kjønn går på tvers av en hver diskurs. I følgende analyse blir det derfor viktig å spørre; hva er jazzrelatert og hva er kjønnsproblematikk i en mer generelle samfunnsdebatt i de problemstillingene som kommer ut av det innsamlede materialet? I denne sammenheng er også mine egne diskursive betingelser som ”kjønnsforsker” med på å forsterke kompleksiteten av diskurser i analysen. Jeg må være meg bevisst de diskurser jeg selv opererer innenfor og de betingelser de setter for min forståelse av mitt forskningsobjekt. Det er derfor jeg har viet så stor plass i dette kapitlet til å presentere et inntrykk av den kjønnsdiskurs jeg bevisst forholder meg til som en bakgrunn for mine analyser. For å fullføre denne presentasjonen, vil jeg nedenfor gi en framstilling av kjønnsforskning innenfor musikkvitenskapen. Jeg har funnet det nødvendig å presentere de som har gjort seg mest bemerket og fått størst betydning i musikkforskningen, men finner den britiske musikkpedagogen Lucy Greens teori om kjønnsdualismer i forbindelse med utdanning av

musikere mest interessant for min problemstilling. Derfor vil Green få siste ordet i dette kapitlet.

## **2.4 Kjønn i musikkvitenskapen**

Feministisk musikkforskning kom på banen først etter det store paradigmeskiftet innen feministisk teori. Kritiske røster innen musikkvitenskapen, som Joseph Kerman, tok et oppgjør med den tungtveiende positivistiske tilnærmingen til musikk – det samme oppgjøret vi så innen andre humanistiske vitenskaper på slutten av 1960-tallet. Musikkantropologi, med studier av annen musikk enn den vestlige kunstmusikk, ble ett av alternativene til den positivistiske musikkforskningen. Musikkens mening var ikke lenger entydig, men måtte sees i en sosial og kulturell kontekst. Innenfor den forskningen som her oppsto, fulgte også kvinne- og kjønnsforskning. The Music and Gender Study Group (1985-88) dannet et viktig miljø for denne type forskning, og Ellen Koskoffs bok *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (1987) ble et pionérarbeid på dette området. Kjønnsaspektet er en sentral faktor i samfunnet, som har innvirkning på utøvelsen og forståelsen av musikk. Kvinne- og kjønnsforskernes fokus på dette, ble et viktig bidrag innen musikketnologi og –antropologi. Det var imidlertid ikke bare innen musikkantropologien feministisk musikkforskning dukket opp. På begynnelsen av 1990-tallet kom feministisk kritikk av, og nye bidrag til, den tradisjonelle forskningen på vestlig kunstmusikk.

### **2.4.1 Dekonstruksjon av den musikkhistoriske kanon**

Å forstå historien som en konstruksjon av en fortelling snarere enn et logisk gitt kontinuum, kom i kjølvannet av poststrukturalistisk lingvistikk og filosofi. Den første som fremmet en slik forståelse av musikkhistorieskrivningen, var den tyske musikkviteren Carl Dahlhaus (1983). Nesten ti år senere kom feministisk-kritiske betraktninger på musikkhistorieskrivningen, med Susan McClary (1991) og Marcia J. Citron (1993) som de viktigste bidragsyterne. Studier av kvinner og musikk startet riktignok allerede på 1960-tallet<sup>xvii</sup>. Den gang besto studiene imidlertid hovedsakelig i å fylle ut hull i den tradisjonelle musikkhistoriske kanon med ekskluderte kvinnelige komponister og musikere. Den *kritiske* feministiske tilnærmingen Citron og McClary står for, var noe nytt i musikkvitenskapen ved starten av 1990-tallet. De er begge inspirert av psykoanalytisk teori. McClary ser for eksempel parallellen mellom den estetiske opplevelse og det ukontrollerte, utemmede pre-symbolske i psykoanalytisk teori (Davidsen 1998:25). I enda større grad anvender de poststrukturalistisk

dekonstruksjon av stereotype dikotomier i tradisjonell musikkforskning. I sine behandlinger av den musikkhistoriske kanon har de vist hvordan tradisjonell musikkanalyse bygger på stereotype forståelser av maskulinitet og femininitet. Citron avslører dette i måten sonatesatsformen beskrives på. Språkbruken omkring sonatesatsform avslører en holdning der man tar det for gitt at kvinnen er ”den andre” eller ”en annen”, og man beskriver for eksempel hovedtema som maskulint og sidetema som feminint<sup>xviii</sup>. Citron er også opptatt av hvordan man i tradisjonell musikkteori har universalisert lytteren ut ifra menns lytteopplevelser, og hun fremhever viktigheten av ikke å utelukke kjønnete forskjeller i lytteprosessen. Her lar hun seg inspirere av reader-respons-teori fra litteraturvitenskapen. Dersom Citron mener at kvinner lytter annerledes enn menn, står hun i fare for å bli stemplet som essensialist. Denne faren ser hun, og skriver derfor:

For women we must draw distinctions between a woman as a specific individual and women in general and realize that one flirts with essentialism and its potentially negative connotations when discussing the latter (Citron 1994:25).

Hennes avkrefting av en ”feminin estetikk” i kvinnelige komponisters komposisjoner, taler også imot å beskyldte hennes forskning for essensialistiske tilløp. Hun er snarere opptatt av de kulturelle og individuelle forskjellene blant kvinner.

I have found no specific language, style, or dynamic that every woman utilizes. Such tendencies depend on variables of culture and individual disposition and could also be utilized by men. Moreover, women are not raised in ”pure” female culture and will tend to express, at least in part, aspects of masculine culture that they have internalized (ibid:17).

Susan McClary er i likhet med Citron opptatt av det hun kaller patriarkalske dikotomier som preger tradisjonell musikkhistorieskrivning og verkanalyse. I sin essey-samling *Feminine endings. Music, gender and sexuality* (1991), som er et pionérverk innen feministisk-kritisk musikkvitenskap, skriver hun om hvordan komponistene i forbindelse med utviklingen av operaen på 1600-tallet, utviklet en musikalsk semiotikk basert på kjønn, det vil si koder for å konstruere maskulinitet og femininitet i musikken. Noen av disse kodene har endret seg over tid, mens andre har holdt seg stabile. Hun understreker også musikkens vekking og kanalisering av begjær – et forskningsemne hun mener er blitt fortiet innen musikkvitenskapen, men som lenge har vært gjenstand for forskning for eksempel i litteraturvitenskapen (McClary 1991:7-8). Videre påpeker hun hvordan man i musikkteori omtaler og forstår kadenser som maskuline og feminine i betydningen sterke/svake og normale/unnormale (ibid:9). Siden viser hun, i likhet med Citron, hvordan kjønn og seksualitet

opptrer i musikalske forløp, som sonatesatsform (ibid:13-16). På bakgrunn av disse aspektene ser hun musikk som en kjønnet diskurs. Musikkens tilhørighet til det kroppslige og subjektive har gjort at den i ulike perioder har blitt betraktet som en feminin verden. McClary mener at mannlige musikere og akademikere har "løst" dette ved å insistere på musikkens rasjonelle dimensjon. Dette har de gjort ved å legge vekt på maskuline verdier som objektivitet og universalitet, eller å forhindre kvinnelig deltakelse i den vestlige kunstmusikk (ibid:17). Det siste aspektet McClary tar opp, er diskursive strategier for kvinnelige musikere. Hindringene for kvinners deltakelse i det offentlige musikkliv har hovedsakelig vært institusjonelle. Kvinner har blitt nektet adgang til nødvendig skoloring med den begrunnelse at de mangler kreative evner i den retning, og i den grad de har fått publisert og framført sine verk, har musikken ofte blitt avskrevet som triviell. I løpet av 1900-tallet har imidlertid mange kvinner blitt komponister. Flere av disse har insistert på ikke å gjøre sin musikk til et spørsmål om kjønn, fordi det fremdeles finnes en rekke essensialistiske antakelser om hvordan denne musikken burde høres ut (ibid:19).

Susan McClary viser i noen av sine essay kvinnelige komponister og utøveres dekonstruksjon av et patriarkalsk hierarki gjennom sine verk og framførelser. Hun viser for eksempel hvordan popstjernen Madonna spiller på patriarkalske definisjoner av femininitet og seksualitet for så å dekonstruere dem gjennom å ironisere over dem eller "gå over streken" i sin opptreden. Dette skjer i en vekselvirkning mellom musikk, tekst og bilde (musikkvideo)<sup>xix</sup>.

Et av hovedpoengene til McClary er at man må unngå en formalistisk tilnærming til musikk, og heller utvide perspektivene for å oppnå innsikt i musikkens mening:

But as long as we approach questions of signification *exclusively* from a formalist point of view, we will continue to conclude that it is impossible to get from chords, pitch-class sets, or structures to any other kind of human or social meaning. Indeed, the more deeply entrenched we become in strictly formal explanations, the further away we are from admitting even the *possibility* of other sorts of reading, gendered or otherwise (ibid:20).

Hun føyer seg med dette inn i rekken av en poststrukturalistisk inspirert forskningstradisjon, der målet ikke nødvendigvis er å komme fram til en objektiv sannhet, men mangfold av perspektiver blir et mål i seg selv.

#### 2.4.2 Kritikk av feministisk-kritisk musikkteori



Ikke overraskende ble den feministiske kritikken av tradisjonell musikkvitenskap møtt med motkritikk, særlig mot Susan McClary. Jeg skal ikke her kommentere all kritikk hun har møtt, men ta for meg Leo Treitlers innvendinger i artikkelen "Gender and Other Dualities of Music History" (1993), som kanskje er den mest saklige og konstruktive kritikken av den feministisk-kritiske musikkteoris svakheter. Han befinner seg innenfor den samme poststrukturalistisk inspirerte tradisjon som McClary, og peker på et sentralt dilemma for den feministiske kritikken av musikk, nemlig hvordan forskerne skal kunne være oppmerksomme på hvilken rolle kjønn og seksualitet kan spille i musikk, uten å bli et bytte for biologisk determinisme og essensialisme. På samme måte som McClary, understreker Treitler at musikkhistorien har vært preget av en kjønnsdualisme som kommer til uttrykk i musikkens narrative form, foruten i måten musikk beskrives og vurderes. Treitler forklarer denne kjønnsdualismen ved å sammenligne den med begreper som etnisitet, rase og nasjonalitet. Også disse begrepene har blitt forstått og definert gjennom dualistiske oppfatninger. Slik setter Treitler kjønnsaspektet i musikk inn i en større sammenheng, ved å vise at oppfatningen av "førsthet" og "annethet" er utbredt i mange deler av vår kultur (Treitler1993:23). Det han imidlertid kritiserer ved McClary, er at hun ikke er entydig i sin oppfatning av hvor kjønnsdualismen i musikk har sitt opphav. Han følger henne i kritikken av musikkforskerne som begynte å bruke begreper om feminine og maskuline trekk for å beskrive og analysere musikk, samt dagens forskere som viderefremmer disse begrepene i nyere avhandlinger. Men når McClary går et skritt videre ved å angripe de ulike komposisjonstradisjonene for samme metaforbruk, reagerer Treitler (ibid.:36). Her får McClary et dilemma fordi hun må anta at instrumental musikk kan uttrykke disse konstruksjonene, og måten hun kommer til denne konklusjonen på, er i følge Treitler, meget problematisk:

[...] she adopts the very stereotypes that she has deplored, underscoring them by contrast with the feminine character that she describes in music composed by women. That ascription adds to the confusion, because then it is no longer gender-labeling itself to which she objects, but the male-dominated, gendered scenarios that have filled European music since the Renaissance (ibid.:37)

Han mener videre at McClary tar sine oppfatninger av de typiske kvinnelige kvalitetene i musikken for gitt, uten å problematisere hvorfor disse begrepene blir betraktet som kvinnelige.

Elisabeth Davidsen sammenligner i sin hovedoppgave Treitlers kritikk av McClary med den kritikk H elene Cixous m otte for sin kvinneskrift-teori (Davidsen 1998:41-42). Det samme kan

antakelig sies om den kritikk Simone de Bouvoire har blitt møtt med. Det alle disse teoriene har til felles er at de er pionéarbeider innenfor sitt felt av feministisk forskning. Noe av grunnen til kritikkverdige svakheter i teoriene deres kan ha sammenheng med deres retorikk. Da McClary skrev sin avhandling, var det kanskje nødvendig å bruke en retorikk som satte ting på spissen, slik at hun fikk fram sine poeng. Jeg vil ikke med det si at ikke kritikken har vært berettiget. Kritikk av den typen Treitler har gitt er imidlertid, slik jeg ser det, en anerkjennelse av pionéarbeidet McClary har gjort, og et forsøk på å videreføre teorien med forbedringer og utvidelser.

Hvilken relevans har så disse historiske tilbakeblikkene til tidligere tiders ekskludering og marginalisering av kvinner i musikkfeltet i dag? Er ikke dørene nå åpne for kvinner til å lage og utøve den musikken de vil? Er det ikke bare opp til kvinnene selv? Deler av min analyse vil gå ut på å se hvordan kjønnsdikotomier fremdeles opprettholdes i musikkfeltet.

## **2.5 Utøveren av musikk satt i kjønnsperspektiv**

### 2.5.1 Å bekrefte, forstyrre eller true kjønnsdualismen i musikk

Som vi har sett, er Susan McClary og Leo Treitler enige om at det finnes en konstruert kjønnsdualisme innen musikkfeltet. Musikkpedagogen Lucy Green har i boken *Music, gender and education* (1997) tatt for seg utøvelse av musikk i kjønnsperspektiv, og viser hvordan kjønnsdualismen er svært tydelig i forskjellen på hvordan menn og kvinner utøver musikk. Også hun er inspirert av en poststrukturalistisk destabiliserende analyseform, der hun rokker ved de konvensjonelle kjønnsdikotomiene innenfor vestlig kulturs musikalske praksis. Hun skriver at man i det utøvende musikkfeltet har tradisjon for en kjønnsdeling på bakgrunn av det hun kaller patriarkalske definisjoner av maskulinitet og femininitet. Det vil si en forståelse av maskulinitet som innebærer blant annet å være aktiv, rasjonell, eksperimenterende, vitenskapelig, oppfinnsom, kontrollert av sinnet/fornuften og forvalter av kulturen, mens femininitet innebærer å være passiv, reproduktiv, omsorgsfull, følsom, motstridende, kontrollert av kroppen/følelsene og forvalter av naturen (Green 1997:27). Ut ifra denne måten å definere femininitet og maskulinitet på, vil den kvinnelige sanger i følge Green *bekrefte* denne femininiteten, mens den kvinnelige instrumentalisten *forstyrrer* den, og en kvinnelig komponist eller improvisator *truer* en slik definisjon av femininitet. For mitt prosjekt er det hennes forståelse av den kvinnelige sanger som er mest interessant. Punktene nedenfor er

aspekter ved kvinners vokale framførelser som Lucy Green mener er med på å reprodusere og bekrefte de patriarkalske definisjonene av femininitet:

- 1) Stemmen som instrument iboende i kroppen gjør sangeren ufarlig.
- 2) Kvinnelige vokalist holder seg til det naturlige (stemmen) og overlater det tekniske (instrumentene) til menn.
- 3) Imaget til den betalte kvinnelige sangeren som setter kropp og stemme til offentlig skue, er sterkt assosiert med stripping og prostitusjon.
- 4) Dikotomien av kvinnen som skjøge og madonna blir reprodusert i hennes musikalske praksis som sanger. Skjøgen reproduseres i den offentlige sangen, mens madonnaen representerer mors vuggesang i den private sfæren (ibid:28-30).

Samtidig som Green stiller opp disse sidene ved den kvinnelige sanger som reproduserende og bekreftende overfor en patriarkalsk-definert femininitet, poengterer hun at stemmens evne til å forføre kan virke truende. Greens bruk av begrepet 'forføre' kan i denne sammenheng virke misvisende, for hvorfor skulle ikke forføring knyttet til skjøge, stripping og prostitusjon være en del av bekreftingen og reproduksjonen av den patriarkalsk-definerte femininitet? Det Green imidlertid mener er at i det den kvinnelige sanger overrasker lytteren med overbevisende musikalske evner, eller ved å bruke stemmen på andre måter enn det lytteren forventer, virker hun truende. Dette er derfor den kvinnelige sangers mulighet til å bryte med de patriarkalske definisjonene av femininitet. Kvinnelige instrumentalister vil imidlertid i langt større grad kunne forstyrre dualismen for hva som er feminint og maskulint, i og med at det er flest menn som spiller instrumenter. Skal man derimot virkelig true kjønnsdualismen innenfor utøvelse av musikk, må flere kvinner bli komponister og improvisatører. Dette er musikalske aktiviteter som krever kreativitet, oppfinnsomhet og eksperimentering – noe som etter de såkalte patriarkalske kjønnsdefinisjonene er maskuline egenskaper. Dessverre har ikke kjønnsdualismen innenfor musikkfeltet i særlig grad blitt truet. Green sier følgende om hvordan kvinnens plass som sanger opp gjennom historien føres videre i dag:

This history of allowance and refusal of the woman singer illustrates and informs our present-day constructions, in which we continue to reproduce affirmative feminine display-delineations (ibid:31).

I tilknytning til forventningen om at kvinner skal uttrykke sin musikalitet gjennom sang, knyttes det forventninger til hennes visuelle opptreden på scenen. Dette har ført til at hun ofte dømmes mer etter sin opptreden enn sin musikkformidling. Green illustrerer dette i følgende sitat:

The ability of the singer is judged, not in terms of her management or interpretation of inherent meanings, but in terms of her delineated display. Conversely, of course, the less "attractive" the singer is deemed to be, the more listeners can suppose she is "good". Otherwise, why else would she be standing there singing (ibid:40)?

Green konkluderer med at det bare er én måte kvinnelige sangere kan bli hørt på uavhengig av sin visuelle opptreden og med en alternativ femininitet til den patriarkalske:

Only in a few subtle ways such as I have indicated – in the spectaculare power of the lure, the virtuoso display of the voice, and the appeal of a femininity which is not re-harnessed into the safe, "natural", "domestic" recesses of patriarchal definitions - can women's voices be heard to claim some unspeakable quality that suggests an alternative femininity, a different way for women to be (ibid:46).

Sangere og folk som lytter til sangere, vil nok oppleve Greens påstander om den kvinnelige sanger som noe kontroversielle. Vi kan riktignok kjenne igjen noen av hennes beskrivelser i jazzmusikk fra 1930-60-tallet og i deler av dagens populærmusikk. Men for norske nålevende jazzsangere vil assosiasjoner til skjøge/madonna-opplevelse av en kvinne på scenen, for ikke å snakke om assosiasjoner til stripping og prostitusjon, føles dypt urettferdig. Det kan oppleves som Green tar vel hardt i når hun skal begrunne hvorfor kvinnelige sangere er med på å opprettholde patriarkalske definisjoner av femininitet. Likevel kommer man ikke utenom at sangerrollen som kvinnerolle bærer med seg en arv som gjør at man i hvert fall *står i fare for* å reprodusere stereotyper av femininitet. Slik sett har Green etter min mening et poeng som alle kvinnelige sangere med fordel kan være seg bevisst.

## 2.5.2 Kan man snakke om 'kjønnet musikalsk mening'?

Noe av Greens prosjekt i første del av boken sin, er å avdekke kjønnede betydninger eller kjønnet mening i musikken. Hun kritiserer McClary og andre feministisk-kritiske musikkvitere for å blande sammen hva som er *tillagte meninger* til musikken gjennom patriarkalske teleologiske strukturer og narrative paradigmer, og hva som er *iboende meninger* i musikken; og da snakker de om absolutt musikk (ibid:127). Green mener at sammenblandingen av disse viktige distinksjonene skaper det hun kaller 'musical fetishism';

at man får det til å se ut som sosiale, historiske tilleggelses (delineations) til musikken på en eller annen måte er iboende i selve de musikalske noter og prosesser. Når McClary m.fl. mener å avdekke kjønnede meninger i musikken, makter de ikke å påvise dette i ”det absolutte” ved absolutt musikk. Når de allikevel mener å gjøre nettopp dette, påstår Green at de tillater tillagte meninger til musikken å påvirke måten de hører iboende meninger i musikken på (ibid:127-128). For å rydde opp i disse uklarhetene om tilleggelses til de iboende meningene i musikken, kommer Green med følgende forslag:

I would suggest that it is pertinent to say that music can come to delineate a notion of femininity or of masculinity, amongst other things, owing to the gender of the performer, or the gender of the composer, or a radical performance practice, or the words, or the composer’s intentions, or a programmatic content, or a challenging public image or whatever context is afforded within the overall historical situation that governs the production and reception of the music. But unless we are careful, the fetishistic tendencies of musical thinking will make it appear that the music is somehow inherently, essentially feminine, or inherently, essentially masculine (ibid:131).

Etter å ha ryddet opp i uklarhetene innen feministisk-kritisk musikkteori, forsøker hun å nærme seg en modell for kjønnet musikalsk mening. En forutsetning for hennes modell er en bevissthet om at musikken opp gjennom historien har blitt tillagt maskulinitet eller maskulin mening:

History causes us to assume that behind music there is a male creator. Partly by virtue of this fact, (...) music itself has come to imply a male creator, and through him, masculinity. This causes all music, at some usually sublimated level, to delineate masculinity (...) The masculine meaning of music has been thought about less often than its class, ethnic, sub-cultural or nationalistic meanings; but I have suggested that this is because of its ubiquity, its indelible presence in the listening experience (ibid.:132-133).

Dette mener hun har fått konsekvenser for lytternes musikalske opplevelser. Gjennom en modell hun utarbeidet i 1988<sup>xx</sup> viser hun hvordan kjønnsaspektet kan skape ulike lytteropplevelser etter hvilket forhold man har til de maskulint konnoterte tilleggelsene til musikken (ibid.:134). Uten å gå mer i detalj på denne modellen, er Greens poeng at kjønnsaspektet har en viktig rolle i lytteropplevelsen av musikk – noe som i neste omgang berører musikkens utøvere og komponister, som selvsagt også allerede er lyttere (ibid.:135-136).

Our beliefs and assumptions about gender are not only formed socially outside music, to be then applied to music post hoc; they are also formed through our very experiences of music itself – as apparently autonomous truth (ibid:138).

Green knytter også kjønnet musikalsk mening til sangstemmen. Dette er relevant for mine intervju av kvinnelige sangere. Det tette båndet mellom stemme og kjønn gjør at man

umiddelbart ved å høre en stemme uten å kunne se personen, prøver å identifisere stemmens kjønn. Som regel er det lett å høre om det er en kvinne- eller mannsstemme, og hvis man ikke skulle kunne høre det, vil det i seg selv være interessant, hevder hun.

Because of the apparently immediate connection between voice and sex, the sound of a voice always appears to participate in the construction not only of gendered delineations but also of somehow gendered inherent meanings (ibid:30).

Her kommer hun inn på musikkens ”iboende meninger”, og mener altså at sang kan ha ”kjønnet iboende mening”. Det hun tidligere har sagt om den kvinnelige sanger har vært knyttet til hennes opptreden, og de ”tillagte meninger” kvinners sang har fått gjennom patriarkalske definisjoner. Hun mener imidlertid at stemmen også kan delta i konstruksjonen av ”iboende meninger” i musikken i form av klang, artikulering, pusteteknikk, tonefarging, stemmeomfang, grad av kontroll over dynamikk, rytme, intonasjon, frasering og lignende. Hvordan de ”iboende meningene” oppfattes, avhenger imidlertid av konteksten rundt sangen; hvordan den fremføres, i hvilke omgivelser, til hvilke lyttere osv. Det er bare med referanser til slike arenaer at stemmen kan overføre ”tillagte meninger” til musikken. Her kan begrepet *affordances*<sup>xxi</sup> slik Eric F. Clarke bruker det om musikk, være klargjørende.

The affordances of an object are the uses, functions, or values of an object – the opportunities that it offers to a perceiver (Clarke 2003:117).

Objektets muligheter er avhengig av brukeren eller mottakeren. Clarke eksemplifiserer dette med en stol laget av tre (ibid:118). For et menneske tilbyr stolen et sted å sitte, mens den for en termitt tilbyr mat. Den samme stolen kan imidlertid bli brukt som våpen for et menneske som trenger det i en gitt situasjon. Slik ser vi hvordan brukerens eller mottakerens *behov* påvirker *affordances*.

By considering music in terms of its affordances, discussions of musical meaning (which have often been excessively abstract, or diverted into a consideration of emotional responses to music, or caught up in discussions of music’s relationship with language) can combine with a consideration of its social uses and functions in a manner that recognizes the plurality of music’s social functions without being swept away by total relativism (ibid:119).

Ved å bruke begrepet *affordances* i forbindelse med kjønnet musikalsk mening, kan man gjerne si at musikk, kanskje særlig gjennom sang, kan tilby maskulinitet eller femininitet hvis lytteren er ute etter det, eller finner det som en klar mening ut ifra en gitt kontekst. Det blir imidlertid ikke det samme som å si at musikken i sitt vesen er maskulin eller feminin. Dette er et interessant moment jeg vil ta opp i min behandling av intervjuene med de fire kvinnelige

sangerne. Hvordan er korrespondansen mellom det sangerne ønsker å formidle når de synger og de tilbakemeldingene de får fra mottakerne; det være seg medmusikere, musikkanmeldere eller publikum for øvrig? *Affordance*-begrepet hindrer oss i å innta posisjoner om hva som er riktige og feilaktige eller misforståtte oppfatninger av musikken, og viser, som Clarke skriver, pluraliteten i musikkens sosiale funksjon.

Ut ifra et diskursperspektiv på musikkfeltet, presenterer Green noen av de subjektposisjoner og handlingsbetingelser kvinnelige sangere står overfor som i mer eller mindre grad gjelder alle musikkfelt. Jeg vil i det neste kapitlet se nærmere på hvordan disse diskursive kategoriene gir seg til kjenne i jazzfeltet.

### 3. JAZZ SOM DISKURS SETT I KJØNNSPERSPEKTIV

Hvordan påvirkes menn og kvinners kjønnsidentitet i jazzbransjen gjennom språkbruk, interaksjonsmønstre og utøvende praksis? Hvordan kan i det hele tatt jazzbransjen belyses ut ifra et kjønnsperspektiv? I mitt forsøk på å besvare disse spørsmålene, vil jeg først, gjennom en destabiliserende analyse se på jazz som en diskurs. Jazz er imidlertid en vid betegnelse som omfatter mange diskurser og kan betraktes gjennom mange diskursive perspektiver. Som alle andre diskurser har jazzen sine konstituerende representasjoner for hva som er riktig og sant. Når jeg vil stille spørsmål ved noen av jazzens tatt for gitte sannheter, er jeg ved kjernen av diskursanalysens hensikt, og finner derfor stor hjelp i denne analyseformens filosofi og begreper for å få fram mine poenger i forhold til den kjønnsmessige skeivhet man så tydelig ser i jazzfeltet. Jazzmusikken har blitt institusjonalisert ved at ulike stilelementer og musikalske mønstre videreføres for å holdes i hevd, for ikke å dø ut med dem som først spilte den. Med dette følger et hegemoni av uutforskede representasjoner det kan være nyttig å se nærmere på.

På grunn av et mangfold av stilelementer og stilretninger er det vanskelig å skulle definere jazz. Det finnes likevel en rekke forsøk. Carl Petter Opsahl presenterer i sin bok *En fortelling om jazz* (1998)<sup>xxii</sup> to definisjoner av jazz han mener kommer til kort. Den ene er av franskmannen Hugues Panassié fra 1936, og avgrenser jazz til å være de svarte amerikanernes musikk (som ikke bør spilles av andre enn svarte), som oppsto da de overførte den vokale bluesen på instrumenter. Den andre definisjonen er fra 1992 av den tyske jazzkritikeren Joachim Behrendt, og er en beskrivelse av musikken gjennom tre punkter; 1) swing-puls, 2) spontanitet og vitalitet gjennom improvisasjon, og til slutt 3) et personlig uttrykk gjennom klang og frasering. Opsahls eksempler viser at definisjoner av jazz har en tendens til enten å bli for snevre; at de bare rommer visse stilarter innenfor feltet, eller for vie og uklare; at de ender opp med å inkludere genre som de færreste vil definere som jazz (Opsahl 1998:3-5). Selv om de fleste definisjoner av jazz er mangelfulle eller favner for vidt, har jeg funnet et forsøk jeg synes fungerer. Lena Skjerdal gir i sin hovedoppgave om vokaljazz følgende beskrivelse av jazz:

Jazz er samleomgrepet for ei musikkform som gjerne blir skildra som ei som oppstod i ”den nye verda” som ein fusjon av afrikansk rytmikk og europeisk harmonikk, og høyrer til i samleomgrepet afroamerikansk musikk. Musikkforma fekk frå om lag 1915 namnet jazz og er av mange assosiert med det rytmiske fenomenet swing. Jazzmusikk er kjenneteikna med utstrakt bruk av improvisasjon (...) Utviklinga av eit personleg uttrykk er eit musikalsk mål innan musikkforma og



omgrepet sound – personleg klang – er sentralt (...) Etterkvart har musikken utvikla seg i mange ulike stilar (...) Felles for alle nye jazzstilar som vert utvikla er at dei står i samanheng med jazzhistoria, at utøvarane står på eit handverksmessig og teknisk høgt nivå, alltid klar for innovasjon og forbedring (Skjerdal 2002:32).

I tillegg til kjennetegnene ved musikken, som i vid forstand også er viktige innenfor andre genre, har denne definisjonen, i motsetning til de Opsahl nevnte, tatt med jazzmusikkens opphav presentert på en saklig måte. Selv om heller ikke Skjerdals beskrivelser av musikken blir tydelige nok i å distingvere seg fra andre genre, er det en styrke at hun nevner utviklingen av ulike stilarter og at disse står i en *jazzhistorisk sammenheng*. Dette er kanskje det mest avgjørende punktet for å skille jazz fra andre genre, men som de fleste definisjonsforsøk utelater. Forklaringen på de fleste definisjoners manglende presisjon kan derfor være at jazzdiskursen med sin kanonisering av musikere, komposisjoner og stilretninger har blitt normalisert, og dermed tas for gitt.

### **3.1 Jazz – et maskulint musikkprosjekt?**

Sammen med de teoretiske perspektivene jeg har valgt for mine analyser, vil jeg i det følgende også trekke inn og problematisere noen kjønnsstudier på norsk rock og jazz. Disse er foretatt av Anne Lorentzen og Trine Annfelt, og vektlegger hvordan musikken omtales i begreper vi vanligvis knytter til maskulinitet. For å aktualisere deres resultater i den foreliggende avhandling, vil jeg begynne presentasjonen med en anekdote.

Under arbeidet med denne avhandlingen kom jeg en kveld i snakk med en mannlig jazzmusiker om temaet for prosjektet mitt. Han fortalte om en episode for et par år siden, der han overfor noen mannlige medmusikere kom til å karakteriserer en kvinnelig saksofonists manglende musikalske ferdigheter med at hun hadde ”jente-beat”. En kvinnelig sanger (svært anerkjent sådan) som overhørte ham, ba provosert om en utdyping av hva han mente med ”jente-beat”, og lurte på om dette var noe hun også hadde. ”Det var selvsagt flåsete av meg å bruke et slikt ord, men gutta skjønnte hva jeg mente!”, sa han til meg.

Selv om dette er et utsagn som ikke er rettet direkte til en kvinne, men bak hennes rygg, oppfatter jeg det som et eksempel på det Torill Moi karakteriserer som et *ad feminam*-argument. En kvinne avskrives som berettiget bidragsyter på grunn av sitt kjønn. Den mannlige musikeren var selvsagt i sin fulle rett til å mene at den kvinnelige saksofonisten hadde dårlig rytmesans eller hadde en annen oppfatning av pulsen enn ham selv. Å gjøre det

til et kjønnnet anliggende blir imidlertid atskillig mer problematisk. Hadde han sagt at hun måtte gjøre noe med beat-følelsen sin eller lignende, ville det vært et relevant og konstruktivt utsagn om det hun *gjorde*; nemlig å spille saksofon. Når han imidlertid karakteriserer spillet hennes med begrepet jente-beat, gjør han forbedringspotensialet umulig. ”Hun er jo bare jente, stakkars, så hun kan aldri bli så god som oss gutta!” Ut ifra den holdning som signaliseres i denne mannlige musikerens utsagn, kan jazz framstå som et maskulint musikkprosjekt. De avsluttende ordene ”Gutta skjønnte hva jeg mente.”, gir ytterligere inntrykk av at slik ordbruk har en viss legitimitet i miljøet, og at mennene har en felles forståelse når de bruker det. Det finns sikkert utallige slike episoder der menn bruker begreper knyttet til jenter, kvinner og kvinnelighet for å karakterisere noe som dårlig, svakt, underlegent osv. Dette skjer i jazzbransjen så vel som i samfunnet for øvrig. Det som er interessant for dette prosjektet, er hvordan og hvorfor det skjer i jazzbransjen, og hvilken virkning det har. Ligger det noe i denne typen utsagn som kan forklare hvorfor jazzbransjen har så lav kvinnelig deltakelse?

Kjønnsforsker og komponist Anne Lorentzen har skrevet artikkelen ”Kjønn i pop og rock” (2002a) som kan ha en viss overføringsverdi til jazzfeltet. Det er gjort en rekke studier på rock som avdekker en forståelse av musikkutøvelsen som en *maskulin praksis*. De såkalte *essensialistene* forstår rock som et kulturelt uttrykk som først og fremst fremmer, symboliserer og uttrykker en essensiell maskulin seksualitet. Dette innebærer både en forestilling om at rock passer seg best for menn og at menn er bedre egnet for det enn kvinner, med den begrunnelse at stilarten krever mannlig testosteron og aggresjon. De såkalte *konstruktivistene* derimot oppfatter rock som en av flere måter å organisere kjønn på i en vestlig kultur. Man fokuserer på hvordan rocken *snakkes om* som en maskulin praksis, og hvilke muligheter for identifikasjon dette i neste omgang gir potensielle mannlige og kvinnelige aktører (Lorentzen 2002a:232). Studier med bakgrunn i en konstruktivistisk forståelse av maskuliniseringen innenfor rock har vektlagt fire forhold som forklarer hvordan rock har blitt gjort til en maskulin praksis:

- 1) Det er skapt en myte om rockebandet som et homososialt broderskap<sup>xxiii</sup>. Denne myten er bygd opp rundt 1960-tallets eksemplariske band som er blitt forbilde for alle senere rockeband. På grunn av denne myten blir kvinner lett selvekskluderende i forhold til å delta i rockeband, fordi de må forklare seg og bevise sin berettigelse for å delta (ibid:234).

- 2) Rock blir del av unge menns maskuline identitetsprosjekt. Bandet fremstår blant annet som en arena der ellers tabubelagte og feminint konnoterte følelser kan få et legitimt uttrykk. At jenter også har behov for å uttrykke seg gjennom rock, stikker imidlertid hull på myten om at dette uttrykksbehovet skal være kjønnsbestemt (ibid:235).
- 3) Nyere populærmusikkforskning problematiserer *rockekritikernes rolle* i utformingen av en romantisk rockideologi med idealer som autentisitet, spontanitet, originalitet, opprør og en primitiv seksualitet. Det avdekkes visse diskursive mønstre i rockekritikken som baserer seg på en rekke kjønnede konnotasjoner. Lorentzen vil ikke angripe musikkjournalistikken for sjåvinisme, men poengterer at det å kjenne og beherske det tradisjonelle rockestetiske vokabular er en form for kulturell kapital ingen aspirerende musikkjournalist kan stille seg likegyldig til. Det er effekten av dette rockideologiske rammeverk som over tid bidrar til å reproducere kjønnsforskjeller i populærmusikk (ibid:237-239).
- 4) Det er tekniske ferdigheter og koder knyttet til instrumenter og utstyr i rock som har forbindelser til andre ”mannlige” tradisjoner som tekniske og håndtverksmessige yrker. Dette gjør at mannlige rockemusikere profiterer på maskuline konnotasjoner som i sin allminnelighet er knyttet til håndtering av teknologi og verktøy. Dessuten mener enkelte at man relaterer instrumenter og utstyr på en måte som gir assosiasjoner til makt, kontroll og en subjekt-objekt-relasjon (ibid:239-241). Lorentzen mener derfor:

De vanligste instrumentene i rock, slagverk, bass og elgitar, er derfor ladet av maskulinitet, noe som er egnet til å produsere en velbegrunnet berøringsangst hos potensielle kvinnelige aktører. Instrumentenes maskuline konnotasjoner bidrar nemlig til at bare det å plukke opp et rockeinstrument, og ”true med å bruke det” fortsatt kan bli oppfattet som en kjønnspolitisk erklæring i seg selv (ibid:).

Rockforskningen synes altså å enes om at *måten man snakker om* rock på har virket ekskluderende på kvinner. Det er gjennom språket man maskuliniserer musikken. Lignende er funnet i en studie blant norske utøvere av jazzmusikk. Lorentzen refererer i en annen artikkel (Lorentzen 2002b) til Trine Annfelts språklig funderte studie ved NTNU av ”hvordan jazz tales frem som et i overveiende grad maskulint og heteroseksuelt musikkprosjekt”<sup>xxiv</sup>. Jeg har innledningsvis nevnt at dette er den eneste studien jeg har funnet i norsk sammenheng som tar opp kjønnsproblematikk i forhold til jazz. Annfelt viser hvordan jazz beskrives som en svært prestasjonsorientert musikk. Når jazzmusikere skal beskrive improvisasjon, bruker de ofte kampmetaforer. Risikoen er hele tiden til stede for å bli rangert ned eller spilt ut på sidelinjen

i gruppen. Samtidig beskriver jazzmusikere miljøet som inkluderende og trygt. De musikalske ferdighetene og tryggheten til å våge seg ut på kanten av stupet, vinnes nettopp her. Annfelts poeng er at hvordan jazz fortelles frem i kulturen vår, strukturerer vår forståelse av den.

Lorentzen refererer henne slik:

Dersom risikovilje fortelles frem som den avgjørende kvaliteten for en jazzmusiker, er dette en selvforståelse som særlig henvender seg til, og er tilgjengelig for menn i vår kultur. Ikke fordi kvinner primært er trygghetssøkende, men fordi risiko i så stor grad assosieres med mannlighet. Dette betyr at en kvinne som likevel definerer seg som risikosøkende i første rekke vil bli oppfattet som utypisk og spesiell. Det er i følge Annfelt fordi slike individuelle forhandlingsstrategier i liten grad er i stand til å utfordre de kulturelle stereotypene. Det innebærer også at en mannlig jazzmusiker på mange måter løftes frem i feltet i kraft av sitt kjønn, mens en kvinnelig jazzmusiker i langt større grad må bevise sin berettigelse. Hun må bære sitt eget prosjekt alene, uten drahjelp fra kulturen, hvilket utgjør en stor forskjell (Lorentzen 2002b:57).

I et diskursanalytisk perspektiv har Annfelt utforsket utsagn i jazzfeltet som inntil da hadde vært utforskede representasjoner som kan se ut til å utgjøre en viss posisjon i jazzdiskursen. I Annfelts studie kommer det fram at maskuliniseringen særlig viser seg i hvordan musikerne snakker om musikken, og hun poengterer hvilke praktiske konsekvenser det må få. I forlengelsen av dette og med bakgrunn i Lorentzens framstilling av rock som et maskulint prosjekt, kan det være fristende å spørre om man kan gjenkjenne noe av det samme mannsfellesskapet i jazzorkesteret som man finner i rockebandet. Kan det være gjenkjennelig innenfor jazz at det knyttets maskulinitet til visse instrumenter, utstyr og tekniske ferdigheter? Og hva med måten pressen skriver sine jazzanmeldelser på? Ligger det noen ubevisste kjønnskonnnotasjoner her?

Jeg har ikke tilstrekkelig materiale til utfyllende å besvare alle disse spørsmålene Det er likevel spørsmål som vil bli berørt i flere deler av avhandlingen. Først vil jeg på bakgrunn av Annfelts studie og med Lorentzens perspektiv på rock i bevisstheten, foreta meg noen betraktninger på vokalmusikkens plass i jazzdiskursen.

## **3.2 Vokaljazz**

### **3.2.1 Noen historiske betraktninger og noen kvinneskjebner**

Kvinner dominerer vokaljazzhistorien, mens de nesten synes fraværende i jazzhistorien for øvrig. At jazzhistorien ser ut til å ha en særdeles lav kvinnelig deltakelse, skyldes ikke bare forhold innad i jazzbransjen. Her spiller også jazzhistorieskrivingen en rolle. I jazzhistoriske

framstillinger er det hovedsakelig som vokalister kvinner ser ut til å ha hatt noen betydning. Linda Dahl beskriver imidlertid i sin bok *Stormy Weather, The music and lives of a century of jazzwomen* (1984) kvinnelige sangere, instrumentalister, komponister og arrangører som ikke er gjort nevneverdig synlige i andre jazzhistoriske tekster, men som likevel har hatt en viss betydning. Hun trekker også frem kvinnelige instrumentalisters innflytelse på store mannlige jazzstjerner. Vi kan for eksempel lese at Lester Young ble lært å spille saksofon av sin tante Irma, og at Buster Keatons mor ble regnet som den første hvite kvinne som spilte saksofon profesjonelt i Amerika. Det arbeidet man innenfor den musikkhistoriske kanon for vestlig kunstmusikk måtte gjøre ved å hente fram de kvinnelige komponistene, har også vært nødvendig innenfor jazzhistorieskrivningen. Dette arbeidet har Linda Dahl i stor grad gjort i denne boken. Hennes bok viser at den kvinnelige deltakelsen i jazzfeltet, utover vokalrollen, alltid har vært der. Dette blir imidlertid ikke kjent for ettertiden så lenge det ikke dokumenteres av jazzhistorikerne. Utelatelsen av kvinnelige aktører i jazzhistoriebøkene har i så måte bidratt til at potensielle kvinnelige utøvere for ettertiden mangler forbilder, og jazzfeltet forblir et kjønnsstigmatisert miljø med lav kvinnelig deltakelse begrenset til vokale prestasjoner. Skal dette endres ut ifra en likestillingstanke, må det mer til enn egne bøker om kvinnelige aktører i jazzfeltet. De kvinnelige bidragsyterne må også integreres i generelle framstillinger av jazzhistorien; de skrifter man kan kalle monumenter i jazzdiskursen, som har en betydelig posisjon i forhold til å formidle de eksisterende konstituerte representasjonene. I og med at jazzdiskursen er i fluks og allerede beveger seg mer i retning av likestilling mellom kjønnene, er det grunn til å tro at dette med tiden vil realiseres også i jazzhistorieskrivningen.

At kvinner synger og menn spiller instrumenter er en diskursiv regularitet i jazzen. Ut ifra den diskursive praksis man kan observere i feltet, synes det som vokaljazz har vært nedvurdert eller hatt lavere status i forhold til instrumentalmusikken. Det er nærliggende å se det i sammenheng med den tette forbindelsen mellom kvinner og sang; at sang gjerne har vært assosiert med kvinnelighet. Jeg vil forsøke å begrunne dette ved å vise til ulike sider ved jazzhistorien som har avslørt en nedvurderende holdning både overfor vokalmusikk og kvinner til fordel for en dyrking av instrumentalmusikken som med selvfølgelighet har vært utført i overveiende grad av menn. Videre vil jeg forsøke å vise det paradoksale og urimelige i denne skeivheten mellom vokalmusikk og instrumentalmusikk i jazzdiskursen. Hensikten med dette er å se hvilke handlingsbetingelser jazzdiskursen har gitt menn og kvinner opp gjennom jazzhistorien, og problematisere hvor vidt det er tatt et oppgjør med den

normalisering og legitimering av konstituerte representasjoner som har virket ekskluderende på kvinner.

Går man til jazzmusikkens røtter, slik jazzhistorikerne pleier å framstille det, begynte det hele med de afrikanske slavenes *sang* på sukkerplantasjene i USAs sørstater. Call and respons-sang ble en form i arbeidssang og sang i kirken (negro spirituals). I mangel på tilgjengelige instrumenter og anledning til å lære seg å spille instrumenter, tok man i bruk det man hadde, og det var stemmen. Musikken startet altså som en vokal tradisjon, noe som er lite vektlagt i jazzhistoriebøkene. Etter hvert fikk man tak i gamle instrumenter, særlig messingblåseinstrumenter. Disse lærte man seg å spille på gjennom egenlæring, og utviklet således en helt ny og egen spillestil og sound<sup>xxv</sup>. Det er først ved innføringen av instrumenter at jazzhistorikerne begynner å bruke jazz-betegnelsen på afroamerikanernes musikk. Det som skjedde før dette, blir som oftest omtalt som jazzmusikkens røtter og ikke som en del av jazzmusikken. Man kan selvsagt alltid diskutere hvor man eksakt skal sette rammene for en musikkform, og hvordan man skal definere både musikalske trekk og den historiske linje. Kan imidlertid den grensen som vanligvis settes for jazzens tilblivelse være et forsøk på ikke å la den vokale delen bli for sentral?

De fleste som skriver om vokaljazz og jazzsangere, begynner med bluesmusikken og bluesangeren Bessie Smith som den store forløperen for alle jazzsangere. Blues er også en tradisjon der det vokale og tekstlige alltid har stått sentralt. Allerede på 1920-tallet sjokkerte og begeistret kvinnelige bluesangere, og da særlig Bessie Smith<sup>xxvi</sup>, ikke bare med fengslende stemmeprakt og opptreden, men med tekster som var svært dristige for sin samtid. De kunne for eksempel være en kritikk mot menn som behandlet sine kvinner dårlig, noe ”Dirty No-Gooder’s Blues” er et godt eksempel på:

*He’d treat you nice and kind till he win your heart and hand (2x)  
Then he git so cruel that many you just could not stand.*

*There’s nineteen men livin’ in my neighbourhood (2x)  
Eighteen of them are fools and the one ain’t no doggon good.*

*Lawd, Lawd, Lawd, Lawd, Lawd, Lawd, Lawd, (2x)  
That dirty no-good man treats me like I’m a dog.*

Noen av sangene hadde også seksuelt svært eksplisitte tekster som brøt radikalt med hva kvinner kunne tillate seg å uttrykke offentlig, som i ”I’m Wild About That Thing”:

*Do it easy, honey, don't get rough;  
Give it to me, papa, I'm wild about that thing.  
From you, papa, I can't get enough.  
I'm wild about that thing. Sweet joy it always brings.*

På denne måten fikk man kvinneperspektivet inn i det offentlige rom. Bessie Smith og andre bluessangere framsto ikke bare som objekt for mannen; ”det annet kjønn”, men våget å vise sin egen subjektivitet. Musikkforsker Lucy Green er en av dem som poengterer at de kvinnelige bluessangerne på mange måter har banet vei for senere kvinnelige sangere, både innen jazz og populærmusikk. I motsetning til hennes tidligere presenterte framstilling av den kvinnelige sanger som bekrefter av en patriarkalsk forståelse av feminitet, skriver hun følgende om bluessangernes opptreden:

*Contrasting with the affirmation of femininity enacted by women singers throughout history, the performance delineations of the blues women challenged the historically constructed submission of women to their bodies and to domesticity, highlighting instead their migrancy, their physical and their economic independence (Green 1997:37).*

Og om deres bruk av stemmen skriver hun:

*[...] they harnessed the power of the lure, of spectacularity and the power of the voice to establish a control over their audience and to represent a position of feminine strength (ibid:37)*

I et poststrukturalistisk perspektiv var disse kvinnene randpersoner som tok vare på sin subjektivitet i det offentlige rom, og på den måten brøt med det konvensjonelle. I et diskursivt perspektiv gikk sangerne utover de handlingsbetingelser som var gitt dem, og brøt med den subjektposisjon som var dem tildelt av de eksisterende diskurser.

I swing-perioden fra tidlig på 1930-tallet til slutten av 1940-tallet var jazz tidens populærmusikk. Musikken var gjerne rettet mot dans og utført av storband. For å styrke den kommersielle appellen ble det vanligere å bruke sangere som frontfigurer. Fordi etterspørselen etter kvinnelige vokalist, og da helst vakre kvinner, ble så stor, ble deres musikalske kvalitet noe variabel. Disse frontfigurene skulle hovedsakelig fungere som visuelle og emosjonelle bindeledd mellom scene og sal, og deres musikalske oppgave var som oftest å synge de 32 taktene med melodi mellom blåsearrangementene og de instrumentale soloene i orkesteret. Linda Dahl skriver:

*As a general rule, the female vocalist's appearance was at least as important as her singing, if not more so (Dahl 1984:122).*

Storbandvokalistene hadde ikke spesielt høy status i swing-perioden. De fikk negativt ladde betegnelser som ”girl singer”, ”chirper”, ”torcher”, ”crooner”, ”wabler” eller ”canary”. De ble lavere lønnet enn de mannlige instrumentalistene, til tross for større utgifter og forventninger knyttet til sceneantrekk, sminke og frisyre (ibid:123) – noe som ga tydelig signal om at sang hadde lavere status enn instrumentering. Mange av kvinnene kom fra fattige kår og så på sangerkarrièren som en mulighet til å komme ut av fattigdommen. I stedet ble de utnyttet av bransjen. Selv en musikalsk storhet som Billie Holiday led under kvinnediskriminering. I tillegg kom den rasediskriminering hun i likhet med andre fargede jazzutøvere måtte forholde seg til, noe jeg kommer tilbake til siden. Jazzdiskursen på denne tiden tilbød kvinnelige sangere en subjektposisjon som virket marginaliserende på dem; først og fremst som individer, men også som sangere og kvinner.

Duke Ellington var et unntak i måten å behandle kvinnelige vokalister på. Han var en av de få som allerede i 1920-årene begynte å bruke vokal som en del av teksten i storbandet sitt. Slik likestilte han sangerrollen med de andre instrumentenes rolle i orkesteret, og ble i så måte en motvekt til en ellers noe ensidig nedvurdering av sangerrollen i jazzmiljøet.

Sangere som Ella Fitzgerald og Sarah Vaughan som siden oppnådde stjernestatus, hadde lite de skulle ha sagt i starten av sine karrièrer (ibid:125). Etter hvert, når deres storbandledere fikk øynene opp for deres musikalske talent, ble de imidlertid betraktet som en musikalsk ressurs i orkesteret – noe som ga mulighet for at kvinner kunne bidra til en egen vokal utvikling innenfor jazz. Ella Fitzgerald og Sarah Vaughan var blant de første kvinnelige sangere som oppnådde stjernestatus mens de enda levde, i motsetning til for eksempel Billie Holiday som først etter sin død virkelig ble anerkjent som en stor musikalsk kunstner. Undervurderingen av, og de begrensende handlingsbetingelsene for vokalister var lenge utbredt i jazzdiskursen, og har fått ringvirkninger for ettertiden.

I noen tilfeller fantes det tilløp til oppgjør med forståelsen av den kvinnelige sanger som utstillingsdukke på scenen. En av dem som våget å bryte med det som ble forventet av en sanger, var Anita O’Day<sup>xxvii</sup>. På 1940-tallet begynte hun å kle seg i jakke og bukse som sine mannlige musikere, fordi hun da slapp å skifte kjole hver eneste kveld, men kunne bruke det samme antrekket – noe som sparte henne for mye bry og ikke minst penger. I det Anita O’Day imidlertid stilte seg på scenen i det samtidige oppfattet som mannsbekledning, oppsto det en paradoksaleffekt som selvsagt ikke kunne passere uten reaksjoner. En av reaksjonene



på denne ukonvensjonelle bekledningen var at det ble stilt spørsmål ved hennes seksuelle legning. For henne var det et spørsmål om hva som var praktisk. Som konvensjonsbryter i sin sceneopptreden tok hun et oppgjør med hovedargumentet for å plassere en kvinne foran orkesteret, og viste at om man fjernet den kvinnelige ytre skjønnhet, sto det (i mange tilfeller, som i hennes) musikalske kvaliteter tilbake. Selv om dette, på den tiden det ble gjort, var et truende oppgjør mot patriarkalske holdninger til kvinnen, var det antakelig mye enklere å gjøre det for Anita O'Day som hvit kvinne, enn det ville vært for en svart kvinnelig sanger.

Når det etter hvert kom jazzretninger som ville heve seg over det populærmusikalske nivå , skjedde dette på instrumentalmusikkens premisser. Fremdeles er Duke Ellingtons kunstmusikk et unntak. Han har skrevet mye for vokal, til og med korverk. Ser man imidlertid eksempelvis på framveksten av bop, var dette i stor grad en instrumentalmusikalsk reaksjon på swingjazzen som populærkultur, der bruken av kvinnelige vokalistler var kommersielt begrunnet. Bop-musikerne ønsket å gjøre jazz mer avansert og utilgjengelig, noe som først resulterte i ren instrumentalmusikk. Denne linjen fortsatte i utviklingen av cool, hard bop og frijazz. Musikken blir mer og mer "avansert" og teoretisert, og mindre og mindre anvendelig for vokalistler og tilgjengelig for publikum. Ella Fitzgerald og Sarah Vaughan er de sangerne som i størst grad har lyktes i å tilføre musikken etter swingperioden et vokalt bidrag. De hadde begge en stor evne til improvisasjon, særlig gjennom scat-sang, og briljerende stemmeprakt med høy presisjon og stort register. De oppfylte instrumentalmusikkens idealer og fikk høynet statusen både til sangere og kvinner i jazz. Til tross for musikalske premisser lagt av instrumentalister, bedyrer etterkommere som Betty Carter at Fitzgerald og Vaughan banet vei for en større musikalsk frihet i vokaljazzen:

Before Ella and Sarah you had to sing the melody straight. They opened it up for others to follow individual styles of their own (Skjerdal 2002:45).

Betty Carter, som både var en viderefører og nyskaper etter Ella Fitzgerald og Sarah Vaughan, sier følgende om vokaljazzens videre utvikling:

After me, there are no more jazzsingers. What I mean is that there's nobody scaring me to death. No young woman is giving me any trouble when it comes to singing jazz. I'm not even worried about it and that's a shame. It's sad there's nobody stepping on my heels so I can look back and say "I better get myself together because this little girl is singing her thing off!" They're all doing what everybody else is doing, and as I'm not doing what everybody else is doing I'm not even worried. It's a crime that no little singer is socking it back to me in my own field. To keep it going, to keep it alive, because I'm not going to live forever, I'm going to die eventually and I don't want it to die with me. I want it to live on (Friedwald 1992:399).

Jeg skal ikke her ta stilling til Betty Carters vurdering av vokaljazzens utvikling. Utsagnet sier imidlertid noe om vokaljazzens problem. Vokalmusikken har i langt større grad enn instrumental- musikken vært fastlåst i en tradisjon med klare oppfatninger av hvordan musikken skal utføres og hvem som skal utføre den. Kjønnsspektet er en viktig del av denne stagnasjonen. Med den største selvfølghet snakker Carter om ”young woman” og ”little girl” som sin potensielle utfordrer. Hvorfor skal hun etterfølges av en kvinnelig sanger? Hvorfor ikke en mann? Nå finnes det også mannlige jazzvokalister, men det kan synes som en videreført og opprettholdt holdning at kvinner er å foretrekke. Dette kan igjen sette begrensninger for menn som ønsker å uttrykke sin musikalitet vokalt, og det vitner om at vokalrollen i høyeste grad har klare kjønnskonnotasjoner. Det er selvsagt de musikalske sidene ved vokaljazzens manglende utvikling som er de viktigste å problematisere. Man skal likevel ikke undervurdere innvirkningen kjønnsspektet ved jazzsangerrollen kan ha hatt på denne stagnasjonen .

Mine betraktninger på jazzbransjen og vokalmusikkens plass i den kan kanskje synes å gi et noe ensidig bilde av jazzten som diskurs. La meg derfor presisere at dette ikke skal være en framstilling av vokaljazzhistorien som sådan, men bare noen betraktninger på enkelte sider ved denne historien som kan gi noen forklaringer på hvorfor jazzbransjen har forblitt en mannsdominert kultur til tross for en utvikling mot større likestilling på så mange andre kulturelle områder i samfunnet. Inspirert av Derridas poststrukturalistiske dekonstruksjon gjør jeg kjønnsproblematikk – et vanligvis fortrent tema i jazzhistorisk sammenheng, til det sentrale. For å fullføre denne dekonstruksjonen av jazzhistorien, vil jeg sette opp noen paradokser ved tradisjonen.

### 3.2.2 Noen av jazztradisjonens paradokser

Det er tre sider ved jazztradisjonen i forholdet mellom vokal- og instrumentaljazz og mellom mannlig og kvinnelig deltagelse i jazzfeltet jeg finner paradoksale. Dette gjelder idealet om autentisitet (som personlig sound), dyrkingen av det tekniske og analytiske og kampen man kjempet mot rasediskriminering samtidig som man hadde kvinnediskriminering i egne rekker.

- 1) Noen av idealene for utøvelse av jazzmusikk er, som vi har sett i Skjerdals definisjon, å ha et høyt teknisk nivå, beherske improvisasjon, stadig være i utvikling, ha et personlig og autentisk uttrykk og ikke plagiere andre. Den instrumentale musikken har vært betraktet

som den ”beste” for å oppnå disse idealene. Om dette ikke uttales eksplisitt, er det like fullt tydelig i den musikalske praksis. At instrumentalmusikken – i og med sin sentrale plass i tradisjonen – framstår som bedre egnet enn vokalmusikk for å oppnå disse idealene, finner jeg noe paradoksalt. Hva er det som tilsier at instrumenter oppfyller disse kriteriene bedre enn stemmen? Det eksisterer på dette området i jazzdiskursen et hegemoni som opprettholdes av representasjonsbekreftende produksjon av praksis som gjør at handlingsbetingelsene for sangere begrenses. Det er selvsagt en teknisk utfordring å skulle synge like fort som Charlie Parker spilte saksofon, selv om det finnes eksempler på de som klarer det. Stemmen har i likhet med et hvilket som helst annet instrument sine tekniske begrensninger. Instrumenter brukes imidlertid etter hvilke funksjoner de kan fylle ut ifra sine tekniske muligheter og begrensninger. Dette skulle også kunne være forutsetninger for bruk av stemmen om man betraktet den som et instrument (slik Duke Ellington gjorde) og ikke bare som en tekstformidler og kommunikator mellom scene og sal. Det samme gjelder improvisasjon, selv om det må jobbes med på en annen måte når man synger enn når man spiller et instrument. En sanger kan ikke støtte seg til taster og tangenter som en instrumentalist, men må i større grad stole på øret sitt. Derimot har sangere en nærhet til instrumentet sitt som gir større frihet til innlevelse i musikken. Hvor mange instrumentalister er det vel ikke som uttrykker misunnelse overfor sangere fordi de slipper å ha et instrument imellom seg selv og musikken? Mange prøver også å synge med på improvisasjonene sine for å få en større nærhet og følelse med musikken de spiller. Slik framstår stemmen som vel så egnet for improvisasjon som instrumenter. Videre kan man spørre; hvilket instrument kan gi større mulighet for et personlig og autentisk uttrykk uten å plagiere andre enn nettopp stemmen? Begrepsmessig henger stemme og personlighet tett sammen i og med at personlighetsbegrepets latinske opphav kommer fra stemmen som lyder gjennom masken i det romerske teater<sup>xxviii</sup>. Stemmen er altså et av de viktigste kjennetegnene ved en person. Det personlige og autentiske er automatisk til stede hos en sanger, mens en instrumentalist i større grad må strebe etter et særegent uttrykk om det er gjennom lyd, intonasjon eller annet. Når de musikalske idealene for jazz korresponderer så godt med den menneskelige stemme, kan det synes noe underlig at de helst knyttes til instrumentering. Dette står i en motsetning til andre kulturere og tidligere tiders opphøyning av stemmen som det fremste instrumentet<sup>xxix</sup>. Noe av forklaringen kan kanskje være at stemmen, spesielt i swingperioden, i så stor grad har vært knyttet til sangere som står på scenen mer på grunn av sin kvinnelighet enn for sine musikalske ferdigheter. Dermed har både stemmen og den kvinnelige deltakelse blitt knyttet til kommersialitet og manglende

musikalsk kvalitet. Dyrking av instrumentalmusikk, kanskje i et mer eller mindre bevisst forsøk på å maskulinisere jazzmusikken for å høyne dens kvalitet og status, kan ha vært en reaksjon på dette. Slik kan misforholdet mellom det instrumentale og det vokale ha en historisk begrunnelse. At dette skal kunne rettferdiggjøre en fortsatt opprettholdelse av en stigmatisert musikalsk praksis innenfor jazzfeltet, er imidlertid mer tvilsomt. Her må det nok en bevisstgjøring til for å endre både holdninger og praksis.

- 2) Jazzmusikk kan fra en side sett betraktes som spontan, leken og svært kroppslig. Samtidig har man i en intellektualisering av musikken, som jeg for eksempel har vist i bebop, fått idealer der musikken skal være teknisk og analytisk avansert – noe som fort kan bli en kontrast til det opprinnelige. Musikktradisjonen startet som de undertrykte uttrykk for sin lidelse, men også for hverdagslige gleder og ikke minst lidenskap. Musikken var altså et uttrykk for følelser, og den ble særdeles kroppsliggjort i sin rytmikk og utførelse med dans. I tråd med større instrumentalisering og intellektualisering av jazzmusikken samt et sceneskifte fra klubb- og danselokalet til konsertsalen, kan følelsesuttrykket innenfor visse retninger synes å ha gått tapt til fordel for avanserte improvisasjoner og teknisk briljering. Denne intellektualiseringen har også virket ekskluderende på et bredt publikum. Bare de ”innvidde” kan forstå musikken. Jeg finner det uheldig å havne i en dualisme der musikken enten skal appellere til kroppen eller intellektet. Musikkprofessor Jon-Roar Bjørkvold lar seg inspirere av Merleau-Ponty ved å betrakte kroppen som et intellektuelt organ, og kvitter seg på den måten med hele dualismeproblemet (Bjørkvold 1989:224-225). De fleste opplever vel at musikk appellerer både til ”hofte og hode”, enten man er utøver eller lytter. Jeg tror utviklingen fra det vokale og kroppslige til det instrumentale og teknisk avanserte i utgangspunktet har vært en kjønnsuavhengig prosess, men at utviklingen likevel har gjort det vanskelig for kvinner å delta i store deler av jazzutøvelsen. Deler av jazzmusikken har, slik jeg ser det, blitt tillagt idealer som i den tiden de ble etablert, var sterkt knyttet til maskulinitet. Som Annfelt påpeker i sin studie av norske jazzutøvere, er ikke problemet at kvinner ikke har de egenskapene som skal til for å bli gode jazzmusikere, men snarere hvordan kulturen setter begrensninger for kvinnelig deltakelse ved å knytte egenskapene til maskulinitet. Ved at kulturen har tillagt kjønne betydninger til de begrepene man bruker om jazzmusikk, har kvinner blitt ekskludert fra å delta i deler av jazzutøvelsen. Sagt med diskursanalytiske begreper har en legitimering og normalisering av egenskaper og begreper knyttet til maskulinitet i jazzdiskursen virket ekskluderende på kvinner. Som vi tidligere har sett har Susan McClary på lignende vis

påpekt at kvinner (særlig komponister) har blitt utestengt fra den vestlige kunstmusikk. McClary forklarer denne utestenging med at musikken ble betraktet som en feminin verden og at man forsøkte å kompensere med å rasjonalisere og intellektualisere musikken for på den måten å veie opp mot musikkens fysiske dimensjon. På liknende vis tør jeg påstå at man innenfor jazzmusikk har forsøkt å høyne musikkens ”kvalitet” og status (mot vestlig kunstmusikk) ved å kompensere for det kroppslige og ”primitive” ved musikken. Og fordi feminitet har vært knyttet til lav status, har man lagt maskulint betraktede egenskaper til musikerne og musikken. Hvor vidt den kjønnete dimensjonen i dette er og har vært bevisst, er mindre relevant i forhold til at den har fått musikalske konsekvenser. Det paradoksale er at man fortrenger noe av sin opprinnelse (følelsesuttrykket) på grunn av en ”feminin trussel”.

- 3) Som Skjerdal skrev i sin definisjon, er jazz en fusjon mellom afrikansk rytmikk og europeisk harmonikk, og kalles ofte afroamerikansk musikk. Selv om det kan diskuteres hvilke musikalske elementer som kommer fra hvor, kan man slå fast at jazz er en syntese mellom ”svart” og ”hvit” musikk. At de afrikansk-amerikanske kvinnene innen jazz ikke kjempet mer mot patriarkalske hierarkier i bransjen, kan ha sammenheng med den mer synlige kampen som ble kjempet mot rasediskriminering. Kampen mot rasediskriminering var viktig i jazzmiljøet. Mens man kjempet for den svarte mannlige musikers rett, ble imidlertid den svarte kvinnelige sanger dobbelt undertrykt; både av den hvite overmakt og av sine svarte (og hvite) mannlige kolleger. Det blir et paradoks at jazztradisjonen som ville gi seg ut for å være politisk radikal i forhold til raseproblematikk, beholdt en marginaliserende holdning overfor kvinner. Man var opptatt av å motvirke diskriminering av de afroamerikanske musikerne, men så antakelig ikke at det var det samme man bedrev overfor kvinnelige utøvere.

Det siste punktet har forhåpentligvis liten aktualitet i dagens jazzmiljø. Parallellen er imidlertid ubehagelig påfallende til deler av dagens rap-miljø som protesterer mot sosiale forskjeller samtidig som de behandler og framstiller kvinner på en nedlatende og endimensjonal måte<sup>xxx</sup>. De to første punktene derimot forsøker i større grad å berøre samtidens diskurser innenfor jazz. Om leseren ikke gjenkjenner paradoksene, kan dette henge sammen med et forsøk fra min side på å unngå å fortelle diskursene på diskursenes egne premisser. Samtidig har jeg prøvd å ikke la den diskursive fremmedgjøring bli for utpreget, av frykt for ikke å kommunisere med leseren. Min problematisering av vokalrollen i

jazzdiskursen skal fungere som en bakgrunn og kontekst for neste kapittels behandling av intervjuene med de fire kvinnelige norske jazzvokalistene.

### **3.3 Norsk jazzdiskurs**

I mitt videre arbeid med å sette sangerne jeg har intervjuet inn i en diskursiv kontekst, finner jeg det hensiktsmessig å gi en framstilling av norsk jazz. Når jeg bruker begrepet ”norsk jazz” mener jeg jazzbransjen i Norge som sådan. Den framstillingen jeg gir blir selvsagt farget av avhandlingens kjønnsperspektiv. Et annet perspektiv ville gjerne kunne gi et helt annet bilde av den norske jazzbransjen. Som jeg presiserte i min framstilling av vokaljazz i en generell jazzdiskurs, vil jeg også her minne om at min hensikt er å sette et tema man vanligvis ikke behandler i jazzsammenheng som hovedtema. Så gjenstår det å se hvorvidt kjønn blir tematisert i norsk jazz.

#### **3.3.1 Kvinnelige vokalistes plass i norske jazzhistoriske monumenter**

Hvor er kvinnene i norsk jazz? Ser man på den kvinnelige søkerandelen til de rytmiske linjene og til komponistutdanningen i Norge, er det ikke mange kvinnene man finner. I den grad kvinner søker seg til de rytmiske linjene er det hovedsakelig som sangere, og det er selvsagt begrenset hvor mange sangere som kan tas opp til studiet når en rekke andre instrumenter også skal dekkes<sup>xxxii</sup>. Tallene fra utdanningsinstitusjonene er overraskende med tanke på den overvekt av jenter man finner i korps, på musikkskoler og ved musikk-, dans- og dramalinjene ved de videregående skolene (Lorentzen 2002a:228). Hvordan kan den kjønnsmessige skeivheten ved jazzinstitusjonene holde seg så stabil når jenteandelen på barne- og ungdomsnivå er så høy? Her er det antakelig en rekke diskurser involvert som oppdragelse, musikkundervisning, vennemiljø, norsk kulturliv og jazzbransjen selv. Det viktigste er imidlertid diskursenes representasjon gjennom en normalisering og derav legitimering av at jenter ikke spiller jazz. Dermed opprettholdes den skeive kjønnsfordelingen i jazzfeltet.

Når jeg nå har konstatert at kvinneandelen i norsk jazz er svært lav og hovedsakelig utgjør sangere, vil jeg se nærmere på hvordan de kvinnelige sangerne blir omtalt og i hvilken grad de blir synliggjort innenfor feltet. Her kunne man gått til ulike media som jazzprogram i radio og TV. Jeg har imidlertid valgt å gå til skriftlige kilder som behandler norsk jazzhistorie, fordi disse i større grad utgjør monumenter i den norske jazzdiskurs. Mitt tekstutvalg er som følger:

- *Jazz i Norge* (1975) med Olav Angell, Jan Erik Vold og Einar Økland som redaktører
- Johs Bergh og Bjørn Stendahls jazzhistoriebok *Cool, kløver & dixie, Jazz i Norge 1950-1960* (1997),
- Carl Petter Opsahls kompendium for grunnfagsstudenter ved musikkvitenskap *En fortelling om jazz* (1998)
- *Norsk Musikkhistorie* (2000) med Arvid O. Vollsnes som hovedredaktør
- Stein Kagges bok *Jazzprofiler, fra Satchmo til Ola Kvernberg* (2001).

Dette er det mest aktuelle jeg har funnet i bokform om norsk jazzhistorie. Jeg vil betegne disse tekstene som monumenter fordi de i stor grad fungerer som knute- eller forankringspunkter i norsk jazzdiskurs. Bergh, Stendahl og Kagge har siden 1950- og 60-tallet vært med på å forme den norske jazzdiskurs i og med sitt arbeid med å samle materiale og skrive om det som har foregått i musikklivet. Opsahl har stor innflytelse på hvilket bilde musikkstudenter får av norsk jazz, og Vollsnes står ansvarlig for et oppslagsverk mange grader av interessenter for norsk jazz vil ta i bruk. *Jazz i Norge* sto lenge som det eneste skriftlige dokument for norsk jazz i bokform, men har antakelig i stigende grad blitt avløst av sine etterkommere. En av disse etterkommerne, som jeg enda ikke har nevnt, er Nasjonalbiblioteket og Norsk Jazzarkivs nettside [www.Jazzbasen.no](http://www.Jazzbasen.no). Dette er en kilde som skal være av det mest oppdaterte innen norsk jazz, og er det eneste ikke boklige monumentet i den norske jazzdiskurs jeg vil ta med i min analyse.

### *Presentasjon av monumentene*

Den første boken som ble skrevet om norsk jazz er *Jazz i Norge*, som kom først i 1975. Dette er en bok med mange forfattere, blant annet noen av den tidens politisk radikale skjønnlitterære forfattere som Einar Økland og Jan Erik Vold. Det er også to kvinnelige skribenter representert. Det er Randi Hultin som forteller om jam'ene i Gartnerveien 6 på 1950-tallet (hennes eget hjem) og Tove Semb som forteller "en diggers erindringer" fra jazzklubben Metropol. Boken består i stor grad av intervjuer av ulike jazzutøvere. Dermed er bokens informasjon basert på utøvernes egne beskrivelser mer enn forfatterens forståelse av dem. Forfatterne styrer ikke informasjonen annet enn gjennom spørsmålsstillingen. Denne måten å skrive jazzhistorie på, bunner i et ønske fra bokas redaksjon om autentisitet og ikke en historikers tolkning og utvalg. I forordet skriver de:

Ingen enkeltperson kan lage en historisk oversikt over norsk jazz, heller ingen musiker. Derimot kan en samlet hukommelse, lytteglede, samlerglede, musikkererfaring, danne grunnlaget for en slik historikk. Og det er nettopp slik denne boken er blitt til (Angell/Vold/Økland 1975:7).

Man kan gjerne si at boken i internasjonal musikkvitenskapelig sammenheng er forut for sin tid i sin tenkning om musikkhistorieskrivning. Først sju år senere kom Carl Dahlhaus med sin kritikk av den musikkhistorieforskningen som dominerte musikkvitenskapen. Det at boken har medforfattere av begge kjønn, viser at de også tar hensyn til kjønnete forskjeller i lytteprosessen, noe den feministisk-kritiske musikkviteren Maurice Citron poengterer viktigheten av nesten tjue år senere (Citron 1994:25). Bokens redaksjon kjente nok til den franske feministen Hélène Cixous' teori om en egen "kvinneskrift", og så vel behovet for å få norsk jazz uttrykt både gjennom manns- og kvinneskraft som ledd i den "samlede hukommelsen". *Jazz i Norge* synes altså å ha både en kjønnsbevissthet og en bevissthet om historiens avhengighet av historieskriveren.

*Jazz i Norge* har tatt med et intervju av Karin Krog. Hun er den eneste kvinnelige utøveren som behandles i boken, men til gjengjeld er intervjuet fyldig og svært interessant. Det får fram mye om sangeren, samtidig som det tar opp problemer rundt det å være nesten eneste kvinne i miljøet – noe hun faktisk var på den tiden intervjuet ble gjort. Dette gjør intervjuet spesielt interessant for min problemstilling, og dermed kommer det også til å bli sentralt i analysedelen nedenfor.

Et mer omfattende forsøk på å lage et historieverk om norsk jazz, er Johs Bergh og Bjørn Stendahls jazzhistoriebøker *Jazz, hot & swing, Jazz i Norge 1920-1940* (1987), *Sigaretstomp, Jazz i Norge 1940-1950* (1991) og *Cool, Kløver og Dixie, Jazz i Norge 1950-1960* (1997). Dette er svært detaljrike bøker som dokumenterer det meste av hva som skjedde innen jazzmiljøene rundt om i landet. Beskrivelsene er korte, og som vi ser har ikke historiesamlingen kommet lenger enn til 1960. Det ble i 2001 utgitt en artikkel av Steinar Kristiansen "Jazz i Norge etter 1960" som ligger på Nasjonalbiblioteket og Norsk Jazzarkiv [www.jazzbasen.no](http://www.jazzbasen.no). Dette er en slags oppfølger til Bergh og Stendahls bøker, men av en helt annen karakter siden den er et resymé på ni sider av norsk jazzliv fra 1960 til i dag. Jeg vil her ta for meg den siste av Stendahl og Berghs bøker, samt Kristiansens artikkel.

Fembindsverket *Norges Musikkhistorie* presenterer norsk jazz i sine to siste bind. Bind IV presenterer de første tilløpene til jazz i Norge i kapitlet *Jazz – en utenlandsk utfordring*, mens



bind V dekker norsk jazz i 1950- og 60-årene på 16 sider, samt 1970-, 80- og 90-årene på 9 sider. Det lave sideantallet forteller at disse kapitlene har noe av den samme karakter som Kristiansens artikkel. Det er de store linjene som tegnes, dessuten gjøres det i en samfunnsorientert framstilling. Da sier det seg nesten selv at plassen til kvinnelige vokalistler heller ikke kan bli så stor.

Carl Petter Opsahls kompendium for grunnfagsstudenter, *En fortelling om jazz* (1998) tar for seg hele jazzhistorien fra slavesang på sukkerplantasjene i USAs sørstater til norsk 1990-tallsjazz med for eksempel Bugge Wesseltofts *New Conception of Jazz*. Et slikt omfattende prosjekt fordrer selvsagt en gjennomtenkt utvelgelse i et enormt landskap. I sin behandling av norsk jazzhistorie tar han for seg tiårene og stilartene fra 1920 og fram til i dag i en kort og kronologisk oversikt. Siden trekker han fram seks sentrale jazzprofiler; Robert Normann, Bjarne Nerem, Karin Krog, Jan Garbarek, Ratka Toneff og Jon Balke, som han behandler noe grundigere. Som vi ser, er to av de seks jazzprofilene han trekker fram, kvinner. Hvor stor kvinnelig prosentandel som her er tatt med, står ikke helt i forhold til hvor mange kvinner som faktisk finnes i norsk jazz, og Opsahl er i sin utvelgelse ganske uortodoks i forhold til andre som skriver om norsk jazzhistorie. Skal man imidlertid se på hvilke skikkelser i norsk jazz som i sterkest grad har satt spor etter seg og fått betydning for sine etterkommere anno 1998, kan man neppe utelukke verken Karin Krog eller Ratka Toneff. Samtidig er det sikkert mange som vil savne enkelte viktige mannlige jazzprofiler. Men som det framgår av tittelen *En fortelling om jazz* og som Opsahl skriver i innledningen, er dette kompendiet bare én versjon av jazzhistorien, basert på forfatterens subjektive forståelse, mening og utvelgelse. Som forfatterne av *Jazz i Norge* er Opsahl seg bevisst sin rolle som "historiker". Han forteller sin versjon av et historisk forløp slik han har oppfattet det og slik han ønsker det framstilt for ettertiden. Så lenge dette er en uttalt bevisst holdning hos forfatteren, tror jeg også leseren vil akseptere det.

Stein Kagge skriver i sin bok *Jazzprofiler, fra Satchmo til Ola Kvernberg* (2001) om internasjonale skikkelser (dette er altså ikke en norsk jazzhistoriebok), deriblant Karin Krog, og det er kapitlet om *henne* jeg vil omtale her. Han har tatt med mange momenter fra hennes karriere og liv for øvrig, også noe man ikke finner andre steder. Det er tydelig at det er en journalist og ikke en akademiker som skriver. Både språk og stil har et friskt og personlig preg. Han karakteriserer henne med uvanlige sammenligninger som norsk akevitt, skildrer egne opplevelser av sangeren og omtaler både henne og andre utøvere i vendinger som gir

inntrykk av at han selv er en del av miljøet og kjenner personene han beskriver. Han har også nære skildringer i skjønnlitterær retning, som: ”Karin må fremdeles trekke på smilebåndet når hun tenker på ...”

Det finnes ingen biografi om Karin Krog som enkeltstående verk i bokform. Kapitlet om henne i Kagges bok er kanskje det nærmeste man kommer. Med tanke på hvilken betydning denne kvinnen har hatt og har for norsk jazz, kunne et slikt biografisk bidrag kanskje hatt et mer nøkternt og nøytralt preg. Kagge er en svært synlig forteller som i utstrakt grad farger historien og fortellerobjektet med sin personlige form og stil. Etter min mening kommer ikke dette alltid fortellerobjektet til gode.

Jeg har i tillegg til de ovenfor nevnte bøkene, tatt med Nasjonalbiblioteket og Norsk Jazzarkivs [www.Jazzbasen.no](http://www.Jazzbasen.no) for å få med det mest oppdaterte om norsk jazz. Av skriftlig historisk stoff (i tillegg til diskografier og lignende) inneholder basen komprimerte biografier om ulike norske jazzutøvere, samt den allerede nevnte artikkelen om norsk jazzhistorie etter 1960. Biografisamlingen består av 132 mannlige og 6 kvinnelige norske utøvere. De kvinnelige utøverne er Laila Dalseth, Sidsel Endresen, Karin Krog, Elin Rosseland, Ratka Toneff og Magni Wentzel. Biografiene ble utarbeidet i 1992, og er siden blitt årlig oppdatert, ifølge en e-mail jeg fikk fra Finn J. Kramer-Johansen ved Norsk Jazzarkiv 01.11.2002 (se vedlegg).

Som vi ser er det bare mannlige forfattere i det materialet jeg behandler. Også som skribenter er kvinner underrepresentert. Dette forsterker opplevelsen av jazzmiljøet som en mannsbransje, og vil trolig farge det som skrives om de kvinnelige utøverne.

### *Hvordan behandles kvinnelige vokalister i disse tekstene?*

De seks kvinnelige vokalistene som behandles i [www.Jazzbasen.no](http://www.Jazzbasen.no)'s biografisamling omtales i svært nøkterne vendinger. I hovedsak blir produksjon, samarbeid, ulike deltakelser og pristildelinger ramset opp. De eneste antydninger i retning av karakteristikk eller subjektive meninger hos de som skriver, finner jeg i følgende sitater:

-”Laila Dalseth er en særegen sanger som formidler jazzens standardrepertoar med varme, inderlighet og innlevelse.”

-”I 2001 utgav hun [Magni Wentzel] sin egen versjon av ”Porgy & Bess” – enda et nytt eksempel på at hun hører hjemme blant landets dyktigste sangere.”

”[Ratka Toneffs samarbeid med Steve Dobrogosz] resulterte i den intenst vakre ”Fairytale” i 1982”

Den nøkterne stilen føres antakelig fordi man ønsker en nøytral og faktabasert informasjonsbase. I så henseende skulle man tro [www.Jazzbasen.no](http://www.Jazzbasen.no) var det stedet man kunne finne mest om nyere kvinnelige utøvere. Slik er det imidlertid ikke. Jeg kontaktet Jazzbasen, både fordi jeg savnet en oppdatering på ”yngre musikere” og fordi jeg savnet noen av de mer etablerte kvinnelige vokalistene, som Anne Marie Giørtz og Eldbjørg Raknes. Deres mannlige bandkollegaer og samarbeidspartnere er derimot med i biografisamlingen. På spørsmål om årsakene til utelatelsen av disse sangerne, fikk jeg følgende svar:

De [biografiene] var resultatet av et eget prosjekt med svært begrenset økonomi. Hver biografi ble prissatt og det var selvsagt en vanskelig prioriteringsoppgave å velge ut. Vi måtte både ta hensyn til det historiske (som er vårt hovedansvar) og til det som rørte seg i norsk jazzliv på det tidspunktet. Til det siste fikk vi også hjelp fra Foreningen Norske Jazzmusikere (som nå har gått inn i Jazzforum). Det har ikke vært økonomi til å utvide vår liste særlig, men noen få ”yngre” har kommet med. Utvalget har derfor en ”historisk” slagside og jazzbasen er jo også først og fremst en jazzhistorisk kunnskapsbase (vedlegg).

Kramer-Johansen peker først på de økonomiske rammene. Jeg finner det imidlertid vanskelig å forstå at økonomi skulle favorisere mannlige utøvere. Det overrasker meg videre at han argumenterer med jazzbasens historiske ansvar. Er det slik å forstå at de som ikke er med i biografisamlingen har mindre historisk verdi eller interesse enn de som er tatt med? Etter min oppfatning innebærer dette i beste fall en manglende bevissthet omkring kvinnelige jazzutøveres betydning. I verste fall er det uttrykk for en grov undervurdering av dem. For øvrig tror jeg utvalget bunner i utvelgernes egne interessefelt, og vokalister har aldri stått sentralt i det historiske stoffet Norsk Jazzarkiv har utgitt. Av sine tolv publikasjoner er halvparten om jazz-tenorsaksofonens historie. Det sier litt om fokus og interessefelt. For å yte rettferdighet mot Norsk Jazzarkiv, bør det nevnes at Kramer-Johansen sier seg enig med meg i at Anne Marie Giørtz godt kunne vært med i biografisamlingen. Eldbjørg Raknes derimot, nevner han ikke. Antakelig regner han henne blant ”de yngre”, som jeg kommer til nedenfor. Han glemmer imidlertid at flere av hennes medstudenter ved Jazzlinjen ved musikkonservatoriet i Trondheim (for eksempel Christian Wallumrød, som hun bl.a. har samarbeidet med i gruppen Tingeling) er tatt med i biografisamlingen. Her kommer Trine Annfelts poeng til sin rett om at mannlige jazzmusikere på mange måter løftes fram i feltet i kraft av sitt kjønn, mens en kvinnelig jazzmusiker i langt større grad må bevise sin berettigelse. Samtidig handler det om hva man finner mest interessant av vokalister og

instrumentalister. Vokalrollens status, som jeg problematiserte i mine generelle historiske betraktninger, kan se ut til å være like aktuell å problematisere i den norske jazzdiskurs.

Når det gjelder manglende oppdatering på nyere og yngre utøvere, skylder Norsk Jazzarkiv på dårlig økonomi. Kramer-Johansen gir oss imidlertid et lite håp om en snarlig utvidelse og oppdatering av biografisamlingen:

For de andre [Jeg nevnte Kristin Asbjørnsen, Kjersti Stubø, Live-Marie Roggen og Solveig Slettahjel som eksempler] gjelder nok mer at de, som du sier, er ”yngre”, men de er selvsagt sentrale kandidater ved en utvidelse av biografisamlingen. Sammen med Nasjonalbiblioteket og andre diskuterer vi nå hvordan vi kan få utvidet antall biografier som samtidig holder høy faglig standard (ibid).

Jeg har forståelse for de økonomiske begrensningene, men synes det er synd at Jazzbasens biografisamling skal gi et inntrykk av norsk jazzliv som ikke stemmer med dagens virkelighet. Det har alltid vært få utøvende kvinner i jazzmiljøet. I løpet av 1990-tallet har likevel bildet endret seg noe. Det har kommet en rekke nye kvinnelige vokalistene som har gjort seg bemerket både med egne komposisjoner, arrangementer og nyskapende stemmebruk. Jeg håper de snart blir dokumentert – ikke bare i aviser og tidsskrifter, men også i viktige jazzhistoriske kilder som Jazzbasen.

*Norsk Musikkhistorie* har i bind IV som nevnt et kapittel som tar for seg norsk jazz fra startfasen og fram til ca 1950. I denne perioden synes det ikke å ha eksistert en eneste kvinnelig jazzutøver. Nå har boken en ganske kort og svært samfunnsorientert framstilling av perioden. Slik sett skal det ikke utelukkes at det fantes en og annen kvinne i ett og annet orkester, men ikke betydningsfull nok til å komme med i et historisk verk. Som så mye annet av det offentlige liv på denne tiden, synes det norske jazzmiljøet å være et rent mannsmiljø. Selv ikke i 1930-årene da amerikanske kollegaer brukte kvinnelige sangere som trekkplaster til opptredener, brukte norske orkestre verken mannlige eller kvinnelige vokalistene. Norsk jazz har hatt en sterk tradisjon for den instrumentale musikk.

Når Stendahl og Bergh skriver om jazz i Norge på 1950-tallet, skal ingen beskyldes dem for å ha ekskludert noen – verken kvinnelige vokalistene eller andre. I deres historiske framstilling og oppramsing av band og musikere, nevnes utallige navn. Blant disse er en rekke kvinnelige vokalistene som Nora Brockstedt, Inger Jacobsen, Åse Wentzel, Solveig Barland, Asrunn Hjortnes, Sølvi Wang, Marie Ødegaard, Lillian Harriet og Magni Wentzel. Disse kvinnene er

stort sett bare nevnt i forbindelse med orkestre de var med i og begivenheter de deltok på. De er ikke videre kommentert eller karakterisert. Skal man få vite noe mer om dem, må man gå til diskografien bakerst i boken. Her kan man gjerne savne litt mer kvalitativt innhold, kanskje særlig om en kvinne som Magni Wentzel, som den dag i dag er en betydningsfull jazzsanger. De to kvinnene som kanskje har fått størst betydning i ettertid; Laila Dalseth og Karin Krog, er omtalt i flere vendinger. Jeg vil derfor konsentrere meg om dem i min analyse. Forfatterne er her svært nøytrale i sine framstillinger. I den grad de kvinnelige vokalistene blir karakterisert, er det gjennom sitater fra samtidens aviskritikker og lignende. Jeg vil ta med noen omtaler av hver av de to, for å gi et bilde av hvordan de ble betraktet av sin (mannlige) samtid. Det må tas med i betraktningen at de var svært unge da de debuterte; Laila Dalseth var bare 13 år og Karin Krog var i slutten av tenårene.

Det er interessant å se utviklingen i *Bergens Tidende*-anmelder Bjørn Kolstads beskrivelser av Laila Dalseth fra 1955-57:

24.9.1955:- Aftenens store positive hjemlige overraskelse, var sangerinnen Laila Dalseth, som ganske utvilsomt har store muligheter. Hun har den rette swingfølelsen, hun kan frasere med musikalsk vågemot...men hun skal moderere bevegelsene på podiet og heller bruke en del av energien på utnyttelse av stemmens klangmuligheter.

8.12.1956:- Det er ganske utrolig hvor denne pur unge piken har utviklet seg både i rytmisk sikkerhet, tekstuttale, og først og fremst i scenisk oppførsel. Med streng tukt har hun klart å kvitte seg med den nervøse plastikken vi før har kritisert henne for. Resultatet er en stor grad av avspenhet, som er hovedbetingelsen for god jazzsang.

7.10.1957:- Denne piken er det mest opplagte jazzvokale talent vi har hørt i dette land. Nettopp derfor håper vi at hun må få komme ut for å lære mer. På disse kanter har hun virkelig lite å gjøre (Stendahl/Bergh 1997:120-121).

Vi har tidligere sett hvordan Susan McClary påpeker at musikkens tilhørighet til det kroppslige og subjektive har gjort at den i ulike perioder har blitt betraktet som en feminin verden, og at man derfor, som en oppveining har rasjonalisert musikken ved å vektlegge maskuline verdier som objektivitet og universalitet. Selv om Laila Dalseth begeistret Bjørn Kolstad og han gir henne ros, er det påfallende hvordan han må oppdra henne til å ”moderere bevegelsene på podiet”. Nå vet ikke jeg hvordan disse bevegelsene tok seg ut, men det kan nok tenkes at Kolstad hadde behov for å rasjonalisere det intuitive og kroppslige ved jazzten, som ofte har gitt musikken karakteristikken *primitiv*. Når han videre skriver at hun ”med streng tukt” har klart å kvitte seg med ”den nervøse plastikken” og at det har resultert i ”avspenhet, som er hovedbetingelsen for god jazzsang”, avsløres idealer som prestasjon og kontroll, slik også Annfelt fant i sine studier av jazzmusikere. Nå trenger ikke dette bare handle om å forme den unge Laila Dalseth etter en maskulinisert musikkforståelse. Fordi jazz

på 1950-tallet fremdeles var populærmusikk, hadde man kanskje ekstra stort behov for å rasjonalisere den i håp om at den skulle bli akseptert innen det etablerte musikkliv som noe mer enn en forbigående ungdomstrend (som snart ble avløst av rock'n roll).

Følgende tre utdrag er hovedsakelig det som skrives om Karin Krog. Om hennes debut skrev *Filmjournalen*-spaltist Tor Lauritzen følgende:

-Eldre jazztilhengere måtte og selv de mest ivrige dansende ante snart at her foregikk det noe utenom det vanlige. Hun sang – denne ukjente unge damen – med en selvfølgelighet som tok pusten fra de aller fleste (ibid:89).

Signaturen *Frode* skrev begeistret om det hele – særlig om Karin Krogs ”bløtt glidende og samtidig elegante fremførelser”, hun ”erobret alle med sin sjarmerende fremtreden på scenen, sin åpenlyse forakt for scene-show og ”salgseffekter”, og sist og først og aller mest ved sin sang” (Gjengangeren 14.4.1958) (ibid:195).

I januar 1958 hadde han [Yngvar Holm i *Morgenposten*] et intervju med Karin Krog, hvor han refererte at hun ikke ville synge kommersielt, men ”må nok før eller senere bite i det sure eplet. Grammofonelskapene har ikke sans for unge piker som bare synger jazz med engelske tekster” (ibid:279).

I de to første sitatene framstår Karin Krog som en kvinnelig jazzvokalist som har klart det Lucy Green konkluderer med som den eneste vei ut av den patriarkalsk definerte sangerrollen. Hun lykkes i å bli hørt for sin sang – uavhengig av visuell opptreden, ja, hun viser til og med ”sin åpenlyse forakt for scene-show”, og kommer dermed med en ”alternativ femininitet” i Greens terminologi. Men til tross for hennes sikre og ukommersielle framferd, klarer ikke den sistnevnte journalisten å dy seg fra å forhåndsdomme hennes fremtidige karriere. Han har tydeligvis ikke tro på at en kvinne som prøver å gå sine egne veier, vil lykkes. Dette er ikke nødvendigvis hans manglende overbevisning om sangerens talent, men snarere hans analyse av samtidskulturen og platebransjen. Som Trine Annfelt, ser han at en ukonvensjonell kvinnelig utøver ”må bære sitt eget prosjekt alene, uten drahjelp fra kulturen”. Nå fikk ikke denne *Morgenposten*-journalisten rett i sine spådommer, snarere tvert imot, for både plateselskap og utallige jazzmusikere hadde stor sans for denne ”unge pike som bare synger jazz med engelske tekster”. Ingen norsk jazzsanger har oppnådd lignende ry i norsk og internasjonal jazz.

Carl Petter Opsahl skal også ha honnør for å favne vidt. I det historisk omfattende kompendiet *En fortelling om jazz*, er det imponerende å se hvor mye han har fått med på et begrenset antall sider. Blant kvinnelige vokalistene nevnes Karin Krog ofte. Ellers har han med både Sidsel Endresen, Ratka Toneff, Anne Marie Giørtz i Trio de Janeiro, Elin Rosseland og

Eldbjørg Raknes i Søyr og den kvinnelige vokalgruppen Kvitretten. Når han nevner Kvitretten, har han implisitt også fått med de tre øvrige medlemmene ved siden av Eldbjørg Raknes (eller fire, for det ble underveis foretatt én utskiftning), nemlig sangerne Tone Åse, Kristin Asbjørnsen og Kjersti Stubø som etter hvert ble avløst av Solveig Slettahjell. Dermed har han fått med de fleste sangerne jeg savnet i Jazzbasens biografisamling.

Opsahl er helt klart den mest kjønnsbevisste av forfatterne i mitt utvalg. I innledningen av kompendiet har han overskriften ”Jazz – en guttemusikk?” der han problematiserer kjønnsdualismer som er lagt ned i utøvelsen av musikken helt fra starten av, og i stor grad blitt der. Det er helt tydelig at han representerer en annen generasjon enn både forfatterne av *Jazz i Norge*, Berg, Stendahl og de andre i Norsk Jazzarkiv.

Som nevnt har Carl Petter Opsahl noen lengre framstillinger av seks jazzprofiler, der to av disse er kvinnelige jazzvokalist. De to kvinnene er Ratka Toneff og Karin Krog. Begge omtales som aktive og initiativrike, og deres betydning i norsk jazzliv kommer tydelig fram i hans karakteristikker av dem.

Et av Lucy Greens argumenter for at sangerrollen bekrefter en patriarkalsk definert femininitet, er ”det naturlige” ved stemmen som bekrefter kvinnen som forvalter av naturen. Teknologi og instrumentbehandling overlates til mannen, som forvalter kulturen. Denne påstanden er kanskje ikke like aktuell innen jazzsang, som sang innen andre genre. Bruk av teknologi i form av mikrofon er blitt selvsagt innen vokal jazz. En god jazzvokalist skal ha et bevisst forhold til hvordan hun eller han vil at stemmen skal framtre elektronisk, og man skal beherske det lydtekniske rent auditivt ved å avgjøre hvilket nivå man ønsker av klang, diskant, bass osv. Å ta i bruk flere elektroniske effekter er heller ikke uvanlig. Det blir kanskje særlig brukt innen musikk som ligger i skjæringspunktet mellom jazz og samtidsmusikk. Carl Petter Opsahl forteller om, og har som lytteeksempel, en komposisjon Arne Nordheim skrev for Karin Krog, der hun bruker elektroniske effekter (Opsahl 1998:106). Karin Krog forteller selv om sin bruk av tekniske hjelpemidler som stemme-modulator og ekko til Olav Angell og Jan Erik Vold:

Det har sin berettigelse i spesielle sammenheng for å oppnå klanglige effekter, og kan være riktig spennende til tider. Men man blir etter hånden lei av forskjellige tekniske problemer med all elektronikken. Jeg begynte med slike ting etter at jeg jobbet med Don Ellis i 1967, men synes det har visse musikalske begrensninger etter hvert. Derfor bruker jeg det nå bare på helt spesielle ting (Angell/Vold/Økland 1975:79).

Jeg tror ikke Karin Krogs ambivalens i forhold til bruken av teknologiske hjelpemidler har noe med hennes kvinnelighet å gjøre. Det skyldes nok snarere den teknologiske situasjonen man hadde i 1975. Musikkteknologien har kommet langt siden den gang, og bruken av teknologiske hjelpemidler er nå atskillig mer utbredt enn det var da Karin Krog begynte med det, noe man for eksempel kan se blant nyere kvinnelige jazzvokalister. Til tross for tekniske hjelpemidler kan man likevel ikke komme unna at stemmen fortsatt er det mest naturlige og kroppsnære instrumentet.

I motsetning til Opsahl, er det overraskende hvor lite Steinar Kristiansen har med om enkeltmusikere og band i sin artikkel ”Jazz i Norge etter 1960”. Dette har antakelig sammenheng med at han har lagt større vekt på beskrivelser av strømninger og forklaringer på utviklingstendenser i det musikalske landskapet. Sangerne Karin Krog, Laila Dalseth, Ratka Toneff og Sidsel Endresen er nevnt. At ikke flere kvinnelige vokalister er med, står i forhold til mannlige utøvere som ikke nevnes, og han kan således neppe beskyldes for kjønnsdiskriminering. Fordi teksten er så kort og i hovedsak trekker de store linjene gjennom norsk jazzhistorie fra 1960 og fram til i dag, blir det vanskelig å skulle si noe særlig mer om den ut ifra min problemstilling.

Jeg har allerede i min presentasjon av Stein Kagges bok *Jazzprofiler fra Satchmo til Ola Kvernberg* (2001) uttrykt meg noe kritisk til måten han skriver om Karin Krog på. For å være en tekst av nyere dato er det overraskende hvor gammeldags den er skrevet. Kagge skriver for eksempel konsekvent ”sangerinne”, en vending man i kjølvannet av den politisk feministiske bevegelsen kvittet seg med for over tjue år siden. Han kan ofte uttrykke seg som om han var en eller to generasjoner over den godt voksne Karin Krog, og kanskje i litt sleivete vendinger, som dette eksemplet:

Ganske tidlig og ganske klart innså da også jenta fra Oslos bedre vestkant at det å være jazzutøver var en hard og krevende tilværelse hvor bare en håndfull – og knapt nok det – kunne kalkulere med stjernehonorarer (Kagge 2001:161).

At han skriver ”jenta” om henne i begynnelsen av hennes karriere, er forståelig. Hun startet tross alt tidlig. Men at han fortsetter med det til hun er langt over tretti, er noe underlig. Når Kagge videre skal skildre at Karin Krog en natt ble oppringt av storbandlederen Don Ellis, direkte fra USA – noe som skulle resultere i et kortere samarbeid, skriver han som følger:



Men plutselig gikk det opp for henne at det var selveste Don Ellis som befant seg i den andre enden av tråden. En ny jobb var dukket opp, han trengte en sangerinne som kunne tilpasse seg stilen hans og plutselig husket han sin blonde, uhyre tilpasningsdyktige norske venninne. Miss Krog var kvinnen som kunne gjøre jobben (ibid:160).

Om dette bygger på Ellis egne ord eller Kagges personlige framstilling, vet jeg ikke. Men til sammenligning med denne litt nedlatende ordbruken, med karakteristikk av Karin Krog som blond og tilpasningsdyktig, er hennes egen beskrivelse av samarbeidet med Don Ellis å finne i intervjuet Olav Angell og Jan Erik Vold gjorde i *Jazz i Norge* 25 år før Kagge kom med sin beskrivelse:

- Du har jo selv sunget med storband. Don Ellis. Hvordan skjedde det? - Det var Bertil Sundin, den svenske jazzkritikeren, som ringte fra Stockholm og sa at Don Ellis kom til Oslo, og at vi måtte ta oss av ham. Det var slik vi ble kjent. Han kom hit i 1962 og satt inn med laget mitt på Pinguin Club, og da han kom tilbake året etter på Metropol, satt jeg inn med hans gruppe. Og så ringte han plutselig en natt, det var i 1967, fra Hollywood og sa at han hadde en plateinnspilling og trengte en sangerinne. Han ville at jeg skulle komme over og synge inn fire låter med storbandet hans. Og da reiste jeg over og jobbet med storbandet hans rundt Los Angeles en måneds tid. Jobbet også en del med pianisten Clare Fischer, en fremragende musiker som er svært undervurdert (Angell/Vold/Økland 1975:81).

I Kagges skildring framstår Karin Krog nesten som en ”nikkedukke” som har å følge den store jazzstjernens ønsker, mens hun i sin egen beskrivelse framstår som atskillig mer selvstendig og likeverdig med sin kollega. For det første har hun i forkant av deres samarbeid i USA ”tatt seg av ham” når han noen år tidligere var på norgesbesøk. Under sitt USA-besøk hadde hun også andre interessante prosjekter som tydeligvis var givende, ut ifra hennes karakteristikk av Clare Fischer. Likevel skal jeg ikke undervurdere den betydning dette mye omtalte samarbeidet fikk for Karin Krogs karriere. Don Ellis var på dette tidspunktet en jazzstjerne, og var med på å bane vei for Karin Krogs internasjonale karriere. Slik ble samarbeidet med Don Ellis også en begivenhet i norsk jazzhistorie. Norge hadde til da ikke fostret andre internasjonale jazzutøvere enn trompetisten Rowland Greenberg.

Intervjuet av Karin Krog i *Jazz i Norge* er sammen med Opsahls kompendium den mest ”kjønnsbevisste” teksten i mitt utvalg med hensyn til omtalen av en kvinnelig vokalist. Boken er skrevet i en tid der feminisme, både som politisk og akademisk bevegelse, blomstret. Dermed er det kanskje ikke så uventet at de politisk radikale forfatterne og intervjuerne stiller spørsmål som er politisk korrekte ut ifra de politiske strømningene som preget deres samtid.

- Hvordan er det å være kvinne i en mannsbransje, som jazzen er? Møter du ofte kjønnsdiskriminering? – Jo, jeg har opplevd en del ting som ikke har vært morsomme, men det har vel bedret seg noe. Det henger igjen ting fra tredve- og førtiårene hvor sangerinnen skulle være pen og selge orkesteret kommersielt. – Som en slags sexdukke? – Ikke fullt så galt, men jeg har fått

beskjed om ikke å stille i langbukser eller bruke briller. Jazzkritikere er forresten flinke til å holde dette gående, man kan nesten ikke lese en eneste kritikk av en jazzsangerinne som ikke sier mer om klær og utseende enn musikalsk utfoldelse. Det samme skjer aldri med en mannlig utøver (ibid:82).

Her berører intervjuerne og Karin Krog sider ved den kvinnelige sanger som etter Lucy Greens oppfatning bekrefter og opprettholder patriarkalske definisjoner av femininitet. Karin Krog sier at det henger igjen holdninger om at ”sangerinnen skal være pen og selge orkesteret”. De *mannlige* intervjuerne drister seg til å følge opp med spørsmålet om sangerinnen ”Som en slags sexdukke?”, men det syns Karin Krog blir å ta for hardt i. I følge Green er den kvinnelige vokalistens våpen å ”forføre” publikum med stemmen sin – og det kan hun gjøre uavhengig av ytre skjønnhet. Dette er en side ved den kvinnelige sanger som kan oppleves truende og skape antipati i et mannsdominert og patriarkalsk miljø, skriver Green. Utover dette er den kvinnelige vokalist svært utsatt for misbruk. Som nevnt tidligere sier Green at imaget til den betalte kvinnelige sanger som stiller kropp og stemme til offentlig skue (display), er sterkt assosiert med stripping og prostitusjon. Dessuten blir den eldgamle dikotomien av kvinnen som skjøge og madonna reproduisert i hennes musikalske praksis som sanger. På scenen er hun den offentlige seksuelt tilgjengelige, mens hun privat er mor som synger vuggesanger for barna.<sup>xxxii</sup> Nå spør det om Karin Krog vil gå med på at hun opprettholder en patriarkalsk definisjon av femininitet ved å være jazzsanger. Det kan heller synes som hennes bukse- og brillebruk har blitt opplevd som truende (i hvert fall i 1975) innenfor en patriarkalsk oppfatning av hvordan en kvinnelig jazzsanger bør være. Dessuten råder det vel liten tvil om at hennes kunstneriske uttrykk gjennom stemmen, forfører, uavhengig av hennes kvinnekropp. Uten dette ”våpenet” hadde hun trolig ikke fått den plass i norsk og internasjonal jazz som hun faktisk har. Dette og annet er sider ved Karin Krog som tyder på at hun i større grad enn å bekrefte en patriarkalsk definisjon av femininitet, er med på å bekjempe den.

For å oppsummere mine kilders behandling av kvinnelige jazzvokalistene, er det snarere mangel på behandling, enn måten de behandles på jeg har noe å utsette på. Man kan ikke her snakke om ekskludering på samme måte som man har påvist i kunstmusikkens kanon. Norsk jazzhistorie er så ung, at kvinners deltagelse i form av sang stort sett hele tiden har vært akseptert, om enn etter visse betingelser. Norsk jazzhistorieskrivning er enda yngre, og er skrevet i en tid der åpenbar kjønnsdiskriminering ville være uakseptabelt. I de fleste tekstene jeg har sett på, står behandlingen av de kvinnelige jazzvokalistene i et likhetsforhold til hvordan deres mannlige kolleger behandles. Det unntaket jeg har vist i [www.jazzbasen.no](http://www.jazzbasen.no) er forhåpentligvis resultat av andre faktorer enn et forsøk på å marginalisere kvinnelig deltagelse

i norsk jazz. Stein Kaggas uheldige ordbruk i sin omtale av Karin Krog handler forhåpentligvis mer om manglende bevissthet enn om reelle marginaliserende hensikter. Jeg mistenker ham likevel for visse patriarkalske holdninger i forhold til kvinnelig deltakelse i jazzfeltet. Dette har resultert i en framstilling av Karin Krog som skiller seg noe fra måten hun framstilles på i de andre tekstene.

### 3.3.2 Hvor er kjønnsdebatten i norsk jazz?

Jeg har funnet lite debatt om kjønnsproblematikk i det norske jazzmiljøet. Det ble imidlertid tilløp til debatt da Norsk Jazzforums medlemsblad *Jazznytt* hadde en utgave (nr.3) i 2002 der hovedtema var ”Jenter og jazz”. Redaktør Jan Granlie etterlyste i sin leder flere kvinnelige deltakere på sommerens jazzfestivaler, og foreslo kjønnskvoltering på jazzutdanningsinstitusjonene for større kvinnelig rekruttering. Lederen var etterfulgt av intervjuer med noen kvinnelige utøvere. Sanger og pedagog Guro Gravem Johansen hadde i det følgende nummeret (*Jazznytt* nr.4, høsten 2002) et debattinnlegg der hun reagerte på måten bladet behandlet temaet om kjønnsproblematikk i jazzbransjen på. Etter hennes oppfatning var det et ekstremt dårlig forsøk på å ta opp et politisk korrekt tema, uten å ha et oppriktig engasjement for saken. Johansen mente at ville de ha kjønnskvoltering på utdanningsinstitusjonene, kunne de kanskje starte med sin egen redaksjon (som består av fem menn og en kvinne). Ellers gav hun mye pepper til pressens opprettholdelse av kjønnsstereotyper i sine anmeldelser av jazzutøvere, hvor hun inkluderer *Jazznytt*. Hun etterlyste en annen skriftlig praksis i musikkpressen, slik jeg etterlyser det generelt i litteratur om jazz, og i jazzhistorieskrivningen spesielt. Ser man på følgende sitat kan noe av kritikken hennes også se ut til å ramme mitt prosjekt:

Det er ikkje spesielt progressivt å spørre nokre kvinnelege intervjuobjekt om korleis dei opplever å arbeide i ein mannsdominert bransje – desse er jo tross alt dei som har klart seg, og kanskje til og med dreg vekslar på å vere i kjønnsleg mindretal.

Hun kommenterer her de intervjuene *Jazznytt* hadde i det omtalte nummeret for å problematisere den lave kvinnelige deltakelsen i norsk jazz. Jeg kan være enig med henne i at man ikke nødvendigvis trenger å få fram så mange erfaringer av kjønnsproblematikk fra de kvinnene som (i hvert fall tilsynelatende) klarer seg godt i jazzbransjen. Jeg vil likevel forsvare at jeg har valgt å intervju jazzsangere om deres opplevelse av mannsdominansen i bransjen. I forlengelse av parentesens ovenfor, vil jeg påpeke at et intervju med en kjønnsproblematiserende vinkling kan avdekke ting som vanligvis ikke kommer fram om

norske jazzsangere, men som like fullt kan eksistere. Det er etter min mening like avgjørende hva man spør etter som hvem man spør. Problemet til *Jazznytt* er ikke intervjuene de har med to kvinnelige utøvere som trives i jazzmiljøet, men som synes det er dumt at det ikke er flere kvinner. Problemet er at dette er det eneste materialet *Jazznytt* har til å belyse utgavens tema, og det blir for tafatt. Med et så lavt engasjement i forhold til temaet hadde alle; både jazzbransjen som sådan, kvinnelige jazzutøvere og leserne vært tjent med at *Jazznytt* ikke kom opp med temaet i det hele tatt. I motsetning til *Jazznytt* som ikke kan komme med noen forklaring på hvorfor det er så lav kvinnelig deltakelse i jazzmiljøet, lanserer Guro Gravem Johansen et av kjerneproblemene i forhold til manglende kvinnelig rekruttering til jazzbransjen:

Tradisjonen legg band på utviklinga, fordi jenter manglar rollemodellar av same kjønn, og fordi dei ofte ikkje møter andre forventningar enn at dei skal synge.

Hun skylder først og fremst på *Jazznytt* og jazzanmeldere for å legge bånd på utviklingen. Hun mener at *Jazznytt* er like kjønnsselektiv som redaktøren beskylder festivalene for å være, og at det derfor ikke er gjennom dette bladet jenter vil finne kvinnelige rollemodeller. Jazzanmelderne skaper stagnasjon ved å opprettholde myter om at det kvinner gjør kunstnerisk, gjør de ”for å appellere til menn og deres underliv”, som hun uttrykker det. Derfor ber hun om at vi må få slippe å se anmeldelser med beskrivelser av kvinnelige jazzsangeres musikalske opptreden av typen ”ho spelar ut sin store sensualitet” og ”sexy tolkning”.

Etter debattinnlegget til Guro Gravem Johansen har det vært skuffende taust. Roald Helgheim tilbakeviser måten hun bruker et sitat fra et intervju/reportasje han hadde med Cassandra Wilson i 1998. Han mener det er forskjell på en anmeldelse av musikken og beskrivelse av et møte med sangeren som person: ”Om det er noko eg veit, er det at kunstneriske prestasjonar ikkje skal vurderast på grunnlag av kjønn” (Helgheim 2003). Dette innspillet førte til en oppklaring i forhold til et av eksemplene Johansen brukte i sitt innlegg. Det overrasker meg imidlertid at ikke *Jazznytt* har kommentert flere av hennes utspill. Redaksjonen får tross alt ganske krass kritikk. Etter min oppfatning har *Jazznytt* her et ansvar for å holde debatten i gang. Uten en pågående åpen debatt, hvordan skal man da kunne motarbeide den likestillingsmessige stagnasjonen som fremdeles preger den utøvende praksis i jazzbransjen? Dette ansvaret ser det imidlertid ut som kvinner selv må ta. Det gikk et halvt år før noen igjen kaster seg ut på den kjønnsdebatte arena. Også denne gangen er det en

kvinne som uttaler seg. Storbandkomponisten Mathilde Grooss Viddal reagerer i et debattinnlegg i *Jazznytt* nr.3/2003 på forrige nummers behandling av utgavens hovedtema: Storband i Norge. Av 27 norske storbandkomponister, presenterte ikke *Jazznytt* en eneste kvinne. Dermed påtok Mathilde Grooss Viddal seg ansvaret for å informere redaksjon og lesere om at det finnes en rekke kvinnelige storbandkomponister som ikke skulle være så vanskelige å spore opp. Hun ramser opp et lite knippe på ni som hun betegner som noen av sine favoritter – hvilket skulle tilsa at det finnes langt flere enn de hun nevner. Videre henvender hun seg til Norsk Jazzforum, Norsk Musikkråd, Norsk Kulturråd, Musikkverkstedordningen og Nordic Sounds og spør hvordan de kan tillate seg å utelate en hel gruppe mennesker (altså kvinner):

Det er dere som sitter på makten, det er dere som forvalter pengene, det er dere som velger hvem som skal få æren, og det er dere som synliggjør, lager muligheter og dermed skaper historie. Det er et stort ansvar (...) kan dere ikke slutte med forskjellsbehandlingen? Det er så mye annet en burde bruke sitt engasjement på, enn å måtte fortelle om og om igjen til det kjedsommelige at det fins dyktige kvinnelige musikere og komponister. Det vet dere jo (Viddal 2003)!

*Jazznytt* tilbakeviste aldri Guro Gravem Johansens kritikk av deres skriftlige praksis – kanskje fordi de innser hvor berettiget den var? Hvis så er tilfelle kunne det vært et skritt i riktig retning å gi en tilbakemelding på det. Mathilde Grooss Viddals innlegg blir nok en bekreftelse på *Jazznytt*s manglende dekning av kvinnelige aktører i det norske jazzfeltet ett år etter at Guro Gravem Johansen skrev sitt innlegg.

*Jazznytt* framstår som det kanskje mest aktuelle skriftlige organ for jazzmiljøet i Norge, og er slik sett et monument i norsk jazzdiskurs. Bladet sendes til alle medlemmer av Norsk Jazzforum – hvilket jeg vil tro utgjør de fleste jazzmusikere i Norge. Dessuten er det tilgjengelig for andre jazzentusiaster både for salg og utlån. I motsetning til de ”arkiverte” monumentene jeg ovenfor analyserte, er dette et monument i bevegelse. Bladet avspeiler kategorielle praksiser i jazzdiskursen, og bidrar med handlingsbetingelser for aktørene i diskursen. Dermed er *Jazznytt* et knutepunkt i norsk jazz som har mulighet til å medvirke til diskursive endringer når det er behov for det. *Jazznytt* kunne ha bidratt til en kjønnsdebatt innenfor den norske jazzdiskurs. I stedet bidrar de til å opprettholde handlingsbetingelser som virker begrensende på kvinnelig deltakelse i jazzdiskursen. Det er tydeligvis lite tradisjon for at denne maktkonstellasjonen utfordres. Når de tilløp vi her har sett til kjønnsdebatt blir møtt med taushet fra *Jazznytt* sin side, er bladets redaksjon med på å opprettholde og legitimere diskursive sannheter som at ”kvinner spiller ikke jazz, de bare synger”.

### 3.3.3 Intervjupersonenes reaksjoner på en kjønnsproblematisering av norsk jazz

Når jeg skulle inkludere intervjupersoner til prosjektet mitt, var jeg spent på hvordan de ville reagere på oppgavens problemstilling. Ville de se kjønnsproblematikk i jazzbransjen som et irrelevant tema som hindret dem i å få snakke om det de egentlig holder på med og brenner for? Har de i det hele tatt noen klar bevissthet om sin rolle som kvinne i jazzmiljøet? Vil det skape ubehag at jeg definerer dem inn i en tradisjonell kvinnerolle som er noe uavklart? Hva syns de egentlig om at jeg foretar en studie av det norske jazzmiljøet i kjønnsperspektiv?

Samtlige av sangerne jeg spurte om å få intervjuet, ga uttrykk for at kjønnsproblematikk i jazzbransjen er reelt og viktig å ta opp. Hvorvidt de selv hadde noe særlig å bidra med i sammenhengen var det imidlertid flere av dem som betvilte. Dette kan ha sammenheng med det Guro Gravem Johansen poengterte om at de kvinnene som har gjort suksess i jazzbransjen, ikke nødvendigvis er de som har problemer i forhold til miljøet fordi de er kvinner. Likevel, når jeg først var interessert i å høre nettopp *deres* erfaringer med og oppfatninger av jazzmiljøet, stilte de velvillig opp.

Under selve intervjuene syntes flere det var vanskelig å snakke om kjønnsproblematikk uten å havne i en eller annen uheldig fallgrube. Det er mange nyanser å ta hensyn til – noe som fort kan hindre dem i å si ting de ville sagt om de ikke hadde hatt denne bevisstheten. Dessuten kom det fram hos enkelte at de følte et visst ubehag ved å snakke om et tema man i det daglige prøvde å unngå. Man vet at man som jazzsanger befinner seg i det Lorentzen definerer som en noe uavklart rolle, som er sterkt knyttet opp mot kjønn (Lorentzen 2002a:231). Så lenge man trives i jobben sin, er dette imidlertid en problematikk man holder på avstand. Dette kan vi for eksempel se i Solveig Slettahjells reaksjon på min problemstilling:

Egentlig er det jo veldig interessant, samtidig som det er litt sånn ”å, drit i det, da”, ikke sant vel? Det er det man liksom gjør i det daglige. Men det er klart det er en utrolig intrikat og sammensatt problemstilling egentlig.

Hvis jeg forstår Kristin Asbjørnsen rett, ser hun ikke manglende likestilling som noe større problem i jazzbransjen enn generelt i samfunnet, eller at denne problematikken skulle ha noe med jazzen i seg selv å gjøre:

Jeg er den første til å mene at det fremdeles, generelt sett, selv om det har jevnet seg ut og det kan være vanskelig å være mann også, så er det fremdeles ... man må gjerne ta makten selv veldig mye for å få definere hva man... at man er i seg selv. Det har vært veldig strenge rammer; det skal være fint og vakkert og akseptert og man skal ta seg ut. Men slik har det egentlig blitt i forhold til begge kjønn. Jeg mener også at det er mye igjen i forhold til likestillingsarbeid, og det tror jeg jeg ville følt uansett hvilket yrke jeg var i. Det er derfor jeg synes det blir så vanskelig å koble det på jazzen i seg sjøl (...)

Hun uttrykker dessuten at hun synes det blir vanskelig i det hele tatt å snakke om kjønn i jazz generelt og i vokaljazz spesielt. Dette begrunner hun med at sangere og kvinner så sterkt knyttes sammen, og instrumentalister og menn likeså. Hva har med sangere og instrumentalister å gjøre, og hva har med kvinne og mann å gjøre?

(...) det er nemlig vanskelig å skille sangerrollen fra kjønnsrollen. Må jeg bevise fordi jeg er sanger eller kjønn? (...) Jeg tenker ikke på at en musiker er gutt, fordi de fleste er det. Jenter er sangere. Det er også veldig få gutter som synger. Men det gjør det også veldig vanskelig for meg å skille mellom mann og instrumentalist, hva som skapes fordi man spiller andre instrumenter og hva som på en måte er kjønnsbetinga.

Anne Marie Giørtz har ikke det samme behovet som de to foregående for å problematisere før hun kommer med synspunkter og trekker slutninger. I møte med min problemstilling prøver hun i stor grad å finne forklaringer på den kjønnsmessige skeivheten i jazzbransjen, som i sitatet nedenfor der hun setter et tradisjonelt kjønnsrollemønster inn i en allmenmenneskelig årsakssammenheng:

I chi gong, som jeg trener, går man innover og blir tryggere i sitt eget, og ikke driver og analyserer og sensurerer alt man gjør. Jeg tror jo menn også sensurerer, men i bagasjen har de også med, de er mye mer "i senter" på en måte, mens jenter er mer for å tekke. Det er ett eller annet som ligger felt ned i oss. Ut ifra hva jeg har lært av kinesisk tradisjon, så er det ikke så rart, for det er noe min mor har hatt som hennes mor har hatt osv. Og det tar lang tid å skulle snu på det, for det ligger latent i oss, veldig sterkt. På samme måten som mennene har hatt den andre varianten: Du må stole på det du gjør. Du skal fikse jobben din. Det nytter ikke å si du ikke klarer eller ikke tør. Du fikser det, stå på! Denne forskjellsbehandlingen har jo jeg også opplevd, selv om jeg ikke tror foreldrene mine gjorde det bevisst.

Når jeg spurte Karin Krog om hvordan det var å være kvinne i jazzmiljøet i Norge ved starten av hennes karriere, svarte hun:

Jeg har vært ute for en del tilfeller hvor man fikk beskjed om å ta på seg pen kjole, gjerne litt utringet og glamorøs, for "du er her hyret til å gjøre denne jobben". Og hvis man er det som sanger, så er det gjerne for å være med og selge bandet. Så det er jo en rolle man noen ganger må gjøre, men ikke er så veldig glad for å gjøre.

Sitat-utdragene kan kanskje gi et bilde av generasjonsforskjellene mellom intervjupersonene i forhold til hva de vektlegger i møte med min problemstilling. Nå skal jeg ikke gjøre for mye nummer ut av aldersforskjell, for det er mye sangerne har felles til tross for denne spesifikke

forskjellen. Likevel kan generasjonstilhørighet til en viss grad avspeiles i måten de forholder seg til kjønnsproblematikk på, for ikke å snakke om hvilke erfaringer de har. Karin Krogs siterte erfaring fra 1960-tallet kan synes ugjenkjennelig i forhold til hvordan det norske jazzmiljø er i dag. At hun fant seg i å noen ganger måtte gå på kompromiss med seg selv, kan også synes noe uforståelig og fremmed. Anne Marie Giørtz er kanskje den av intervjupersonene som mest iherdig og med størst letthet snakker om sine betraktninger på kjønnsroller i jazzfeltet. Hennes politiske kontekst som ung på 1970- og 80-tallet avspeiles i denne naturlige og selvfølgerige håndteringen av kjønnsproblematikk. Kristin Asbjørnsen og Solveig Slettahjells mer problematiserende og kritiske tilnærming til kjønnsroller og kjønnsproblematikk gjenspeiler trolig 1990-tallets kjønnsdebatt som har nye vinklinger og er mer kompleks i forhold til den debatten som preget 1970-tallet.

Samtlige av intervjupersonene jeg har valgt er opptatt av at kvinner må ha de samme mulighetene som menn – også innenfor jazzfeltet. De ser skeivhetene som eksistere i jazzmiljøet, men er samtidig svært forsiktige med å beskyldes bransjen for å være kjønnsdiskriminerende. De vil for alt i verden ikke gjøres til ofre for noe som helst som sangere i jazzbransjen, men er svært opptatt av eget ansvar for å bli respektert som musikere. Sangerne stiller med både like og ulike erfaringer og holdninger i forhold til den problemstilling jeg konfronterer dem med. I det neste kapitlet skal vi se nærmere på deres erfaringer med og holdninger til den norske jazzbransjen.



## **4. DISKURSIVE PERSPEKTIVER PÅ KVINNELIGE VOKALISTER I NORSK JAZZ**

Etter å ha kommet med noen betraktninger på forholdene for kvinnelig deltakelse i jazzfeltet generelt og i norsk jazz spesielt, vil jeg i følgende kapittel se nærmere på hvordan et utvalg kvinnelige sangere opplever sine handlingsmuligheter og sin subjektposisjon i jazzbransjen. Slike posisjoner er produkter av måten jazzfeltet er organisert på. Diskurser som vil være sentrale for sangernes subjektposisjon i jazzfeltet er eksempelvis utdanningsinstitusjoner/undervisning, medmusikere/instrumentalister, jazzorkestre/grupper, platebransje, publikum og kritikere/media. Jeg vil undersøke hvilke subjektposisjoner som finnes, og se på hvordan sangerne forholder seg til disse. Det ville være uheldig å utelukkende fokusere på utenfra tildelte subjektposisjoner som setter betingelser for sangernes handlingsrom i sin utøvelse av musikk. Sangerne setter også sine egne betingelser, og disse blir minst like viktige i studien. Det er imidlertid en grunn til at sangerne forholder seg til sine betingelser som de gjør. Noe handler selvsagt om ulike biologiske forutsetninger som gir ulike personligheter – noe jeg ikke skal begi meg inn på. Annet handler om sosial påvirkning. Jeg vil i den sammenheng trekke inn betydningen av påvirkning fra oppveksten, for eksempel gjennom familie og lokalmiljø.

I selve intervjusituasjonene har jeg vært ganske åpen i spørsmålsstillingene, og i hovedsak latt sangerne selv få styre hva de vil si om temaet. Dette har sammenheng med at temaet for denne oppgaven berører sider som fort kan gå over i det private. I stedet for å konfrontere intervjupersonene med spørsmål de kanskje finner ubehagelige og helst ikke vil svare på, har jeg valgt en litt tilbaketrukket rolle i intervjusituasjonene. Jeg tror pågående spørsmål fra meg ville vært uheldig i forhold til å skape åpenhet og en god dialog med intervjupersonene. Likevel skal jeg ikke benekte at min tilbakeholdenhet har påvirket resultatet av undersøkelsen. Jeg vil ikke kunne komme med sensasjonelle avsløringer av uheldige forhold i norsk jazzbransje, noe som heller ikke har vært min hensikt. I og med at jeg har valgt ikke-anonymiserte intervjuer, har jeg vært ute etter informasjon sangerne kan gi uten å bli for utleverende.

### **4.1 Erfaringer fra oppvekst**

Diskurser om oppvekst er svært avgjørende for alle menneskers forutsetninger, muligheter og begrensninger senere i livet. Jeg finner det derfor hensiktsmessig å belyse sider ved de

kvinnelige jazzsangernes oppvekst som har fått betydning for deres karriærer. De senere år er det gjort en rekke undersøkelser på hvordan en musikeridentitet skapes ut ifra psykologiske, pedagogiske, sosiologiske og antropologiske perspektiver. Slike studier har jeg dradd veksler på i analysen av intervjuene.

#### 4.1.1 Den første musikalske påvirkningen

Musikkpsykologiske studier har de senere år gitt kunnskap om hvordan familiemedlemmer er nøkkelpersoner i forutbestemmelsen av et barns musikalske utvikling. Disse studiene legger særlig vekt på innflytelsen en av barnets foreldre har på valget til å bli musiker (Borthwick/Davidson 2002:60). Gullberg viser i sin doktoravhandling til forskning som forteller at musikere som oftest har foreldre som har drevet med musikk, enten profesjonelt eller på amatørnivå. Dessuten kan søsken som driver med musikk være en viktig påvirkningsfaktor (Gullberg 2002:33-34).

Når jeg har spurt mine informanter om deres tidligste musikalske påvirkning, svarer alle fire at de hadde sitt første møte med musikk i sin egen familie, enten gjennom foreldre, søsken eller nære slektninger. Alle forteller om mye sang og musikk i familien. Både allsang, ulikt spill og lytting var framtreddende i familiesammenheng. Anne Marie Giørtz forteller ikke om foreldre som spilte, men nevner mye allsang. Kristin Asbjørnsen og Karin Krog forteller at spesielt mødrene deres sang med dem og lærte dem mange sanger. Både Solveig Slettahjell og Kristin Asbjørnsen har spilt mye piano i oppveksten, og blant annet brukt det til å akkompagnere seg selv. Begge hadde dessuten mødre som spilte piano og orgel. Kristin Asbjørnsens mor var i tillegg dirigent for barnekoret hun sang i. Hun forteller videre at foreldrene så på musikk som en viktig del av alt arbeidet de holdt på med i kirkesammenheng. Foreldrene til Solveig Slettahjell var aktive musikanter på fritiden ved at de sang duett og spilte gitar i kirke- og bedehussammenhenger. Karin Krog forteller at hennes far spilte trommer:

[...] min far spilte trommer i sin ungdom. Men ikke profesjonelt, da. Bare i ungdomsband. Så han var også musikkinteressert. Og det var mye musikk hjemme; dansemusikk, som var jazzmusikk på den tiden.

Solveig Slettahjell forteller om en plate fra farens platesamling som ble en av hennes første referanser til jazz. For Solveig Slettahjell, Kristin Asbjørnsen og Karin Krog ser det ut som mødrene har stått for en generell musikalsk stimulans, mens for Solveig Slettahjell og Karin

Krog har fedrene kanskje hatt innflytelse når interessen for rytmisk musikk og jazz har blitt vekket. En slik musikalsk kjønnsfordeling mellom foreldrene som jeg her antyder kan i tilfelle sees i sammenheng med det jeg viste i forrige kapittel om kjønnskategorisering av instrumenter og musikkgenre. Grunnlaget for å trekke slike kjønnede skiller er her selvsagt tynt. I en kjønnsdiskurs står man stadig i fare for å gjøre det. Det kan da være nyttig å spørre seg hvem det er som egentlig kjønnskategoriserer – aktørene i diskursen eller forskeren?

For Anne Marie Giørtz sitt vedkommende kom ikke den musikalske påvirkningen fra foreldrene. Hun forteller om to eldre brødre som drev med musikk. Den ene ble senere musiker. Hun selv prøvde seg på mange instrumenter; piano, trompet, fløyte og saksofon. På grunn av dårlig selvtillit spilte hun imidlertid sjeldent for andre, og selv om det var mye sang i familien turde hun aldri å synge alene. Først som voksen begynte hun å synge solistisk. Hennes plassering i søskenflokket kan ha spilt en betydelig rolle for hvordan hennes anlegg for musikk ble vurdert av henne selv og de andre i familien. En studie på utviklingen av barns identitet som musikere viser at foreldre har en tendens til å favorisere det førstefødte barnet framfor yngre søsken i forhold til musikalske evner (Borthwick/Davidson 2002:70-71). I sitatet nedenfor kan det se ut som foreldrene til Anne Marie Giørtz har gjort nettopp dette:

(...) Men det er klart at det var hyggelig og fint at jeg spilte. Det var fint å ha med seg ved siden av en god utdanning. Jeg skulle jo ikke bli musiker. Det var aldri snakk om det. Det var en musiker i familien, og det var Ole. For han var gutten. Han hadde musikalske evner og sånn. Så det var ikke snakk om at jeg skulle det. Men det var greit at jeg hadde det med meg. Han hadde en helt annen tyngde, men det var fordi han var mer frampå. Han spilte i band og turnerte rundt når han var 14-15 år. Mens jeg begynte jo ikke med det før jeg var lang over tjue, og hadde egentlig aldri tenkt å begynne med det heller.

Ved å si ”han var gutten”, knytter hun erfaringen sin til kjønn, antakelig fordi dette er mitt utgangspunkt for intervjuet. Dette viser hvordan jeg i intervjusituasjonene har plassert Giørtz inn i en kjønnsdiskurs som kan sette visse betingelser for hvordan hun vinkler sine erfaringer. Slik kan jeg som temasetter for samtalen bli en maktinstans som virker konstituerende på resultatet av undersøkelsen. Selv om det kan ha vært lettere for foreldrene til Anne Marie Giørtz å akseptere at sønnen skulle bli musiker enn at datteren skulle bli det, kan plasseringen i søskenflokket ha vært en like viktig faktor som kjønn, for den utvikling Anne Marie Giørtz’ musikalske identitet tok. En liknende favorisering av eldstemann kan vi se hos moren til Kristin Asbjørnsen:

Moren min snakker om at jeg sang fra jeg var halvannet år, og at jeg utmerka meg i så måte i en søskenflokk på fem. Selv om jeg kom først, er jeg nok den som sammenliknet med de andre, tidligst var opptatt av det med lyd og sang.

Hvis moren stadig snakket om at hun var så tidlig ute med å synge – mye tidligere enn de andre søsknene, vil antakelig det i seg selv ha vært stimulerende for å videreutvikle det musikalske talentet. Dette eksemplifiserer hvordan handlingsbetingelsene for en gryende musiker settes av diskurser i oppvekstmiljøet.

Ingen av intervjupersonene mine har foreldre som er, eller har vært profesjonelle musikere. To av dem har imidlertid hatt en profesjonell komponist/musiker i familien, noe som kan ha vært en referanse til selv å kunne drive med musikk profesjonelt. Anne Marie Giørtz hadde Harald Sæverud i familien:

[...] min farmor var storesøster til Harald Sæverud, så vi hadde ofte besøk av han. Vi bodde rett ved flyplassen, så han kom hver gang han skulle til Oslo, og det var jo stadig vekk. Så han kom ofte innom for å fortelle. Han var usannsynlig selvsentrert. Så når han kom, måtte alle samles i stuen for å høre på han. Og mor skulle da selvfølgelig servere både det ene og det andre. Men hun måtte komme inn fra kjøkkenet og høre, for alle måtte høre. Men jeg tror det gikk litt på at han begynte å høre dårlig, og da var det bedre at han snakket selv. Fra jeg var liten husker jeg ham bare som en som pratet mye og fortalte mye om seg og sitt og hvordan han skrev musikken, og hvor han fikk den ideen... Det var jo mye morsomt, men det var også " å nå kommer han igjen, nå må vi..."(latter) Men det at han var i familien, og vi hadde mye med ham å gjøre, så er det klart at det å jobbe med musikk, det var ikke helt fremmed.

For Karin Krogs del hadde oldefaren en mulig innflytelse:

Min oldefar [Anders Heyerdahl] var felespiller og fiolinist, og spilte med Johan Svendsen. Han komponerte og så videre. Så jeg har vel kanskje arvet noe derfra...

Selv om ingen av sangerne jeg har intervjuet har vokst opp med foreldre som er profesjonelle musikere, har den musikalske stimulansen vært der helt fra tidlig barndom. De har altså på ulikt vis hatt et naturlig forhold til å uttrykke seg musikalsk. For å trekke noen likheter og forskjeller mellom dem, er kanskje likheten mellom Solveig Slettahjell og Kristin Asbjørnsen størst. De vokste opp på 1980-tallet i kristne miljø på mindre steder, og de hadde mødre som ser ut til å ha dominert den musikalske stimulansen både på sang og piano. Likevel har de valgt ganske forskjellige uttrykksmåter musikalsk. Karin Krog og Anne Marie Giørtz vokste opp på forskjellig tid (1950-tallet og 1970-tallet), men på samme sted; i Oslo. Å vokse opp i hovedstaden ga dem atskillig flere muligheter til å utvikle sin musikalitet enn de som bodde på mindre steder der det stort sett var korps eller kor å velge mellom.

#### 4.1.2 Kjønnroller

Når jeg spurte intervjupersonene mine om det var noen klare rammer i oppveksten deres for hva jenter og gutter kunne gjøre musikalsk, fikk jeg litt ulike svar. Anne Marie Giørtz er den eneste som forteller om erfaringer der hun har opplevd å bli ekskludert fra musikalsk aktivitet fordi hun var jente, selv om hun var musikalsk kvalifisert:

Jeg hadde jo en storebror, han er åtte år eldre enn meg. Da startet de kjellerband med... eldstebroren spilte gitar, og Ole begynte å spille trommer i korpset, sånn at han kunne spille trommer i bandet [...] Men det var aldri snakk om at jeg skulle være med. Så min oppgave der var at jeg skulle komme med boller og kaffe og...(latter), og lagde vafler og sånn. Og det pågikk i mange år, altså, helt til jeg var over tjue år! Jeg ble aldri spurt om å være med på noe i bandsammenheng.

Om hun blir ekskludert fordi hun er jente eller fordi hun er et mindre søsken som fremdeles betraktes som "for liten" til å være med, skal ikke sies for sikkert. Det kan godt være en kombinasjon av begge deler. I eksemplet under kommer oppfatninger av hva jenter og gutter kan gjøre musikalsk klarere til uttrykk:

Jeg husker til og med at... da gikk jeg og spilte piano, jeg var en reser på noter, men musiserte ikke så veldig. Jeg spilte trompet, så begynte jeg å spille tverrfløyte, for da begynte jeg å interessere meg for jazzmusikk, for jeg syntes det var veldig fint å høre på. Så tenkte jeg at fløyte kunne jeg vel spille. Det var vel ikke så skummelt. Jeg ble enda ikke spurt om å være med i noe orkester. Og så husker jeg det var en del gutter i nabolaget som skulle starte kjellerband. Det var jo mange som gjorde det. Men det var liksom aldri snakk om at jentene skulle være med og spille. Vi skulle liksom være med og se på og klappe og sånn vi (ironisk). Kanskje kore litt, men jeg var så sjenert at jeg kunne ikke tenke meg å synge. Det var ikke snakk om det, altså...

Her får vi eksemplifisert det Anne Lorentzen har beskrevet om rock-kulturen. Når kameratene til Anne Marie Giørtz laget kjellerband, ville de antakelig forsøke å adoptere en rockekultur som spiller på maskulinitet, noe som kunne bli et foran for guttenes utvikling av egen kjønnsidentitet (Lorentzen 2002a). Når bandet ikke ville inkludere jenter, var det antakelig fordi det ikke ville miste sin hensikt som et guttefellesskap. I tråd med barns tilbøyelighet til fort å kjønnskategorisere handlinger, for eksempel musikalske uttrykk (Dibben 2002:122), kan dette virke styrkende på guttenes kjønnsidentitet. Anne Marie Giørtz havnet som barn midt i en rockdiskurs der hennes mulighetsbetingelser som jente var marginale. Siden det er gutter som vanligvis spiller i rockeband, kunne Anne Marie Giørtz sine kamerater legitimere bandet som et guttefellesskap og sin ekskludering av jenter. Den normaliserende funksjon rockdiskursen i Anne Marie Giørtz sin oppvekst hadde i forhold til at rock var for gutter, kan ha satt klare begrensninger for hennes musikalske handlingsmuligheter.

Karin Krog fikk i motsetning til Anne Marie Giørtz tidlig være med ”gutta” i band. Det var kanskje fordi hun i motsetning til Giørtz sang. Da jeg spurte henne om hun ville blitt inkludert i bandsammenheng dersom hun hadde spilt et instrument, mente hun at om hun hadde vært god nok, ville hun det. Her må det nevnes at ungdomsband på begynnelsen av 1950-tallet nok hadde en annen funksjon enn på 1970-tallet da Anne Marie Giørtz var barn og tenåring. På 1950-tallet var ennå ikke rockebandet etablert. Det var fremdeles jazz som var tidens populærmusikk. Selv om Karin Krog påstår at hun ville fått lov til å bli med som instrumentalist om hun hadde vært god nok, blir det svært hypotetisk. Hvem kjenner til jenter som begynte å spille instrumental jazz i Norge på 1950-tallet? De ble neppe oppmuntret til det, og det var ikke mer feminint betraktet den gang enn det er i dag. Karin Krog sier selv følgende om årsaken til så liten kvinnelig deltakelse i jazz, og da særlig på instrumenter:

Jeg tror at jenter ofte ikke har [...] tiltro til øret sitt, fordi du blir ofte lært at musikk er sånn og sånn fra du går på spilletimer og slikt, ikke sant? At du ikke frigjør deg fra det, og tørr å gjøre andre ting. Kvinner har nok mer stengsler der enn menn, tror jeg. Har vi ikke alle sittet og øvd sånn hjemme på piano når vi var små, og bare spilt helt fantasimusikk. Og de voksne sier ”Nei, nei, nei, ikke spill sånn” ikke sant? ”Vær stille nå!” Så legger du hemninger på et barn i stedet for å la det få utfolde seg. Og kanskje mye blir drept hos barn generelt fordi de ikke får lov å spille vilt på pianoet hjemme. Og kanskje spesielt for jenter, fordi vi er vant til at ”du må oppføre deg pent og være pen pike nå”. Vi får nok en del hemninger der som ikke gutter får. Men det har jo kommet frem en del jenter de senere årene som tørr å kaste seg ut i det...

Her forklarer Karin Krog det hun oppfatter som noe av årsaken til at ikke flere kvinner driver med jazz. Mye av den samme problematikken tar Anne Marie Giørtz opp. Hun framhever at jenter er oppdratt til å være ”snill pike”, gjøre det man får beskjed om og leve opp til andres forventninger.

For egen del så begynte jeg med klassisk piano, og var vel en sånn reser på noter. Det vil si at det gikk ikke gjennom hjertet når jeg spilte, men det gikk bare rett fra øynene og rett ut i hendene, sånn at jeg ikke alltid hørte på hva jeg spilte. Det er jo betenkelig sånn i ettertid når jeg tenker meg om, for jeg eide jo ikke den musikken. Den var på notene, men jeg hadde den ikke inne. Og det tror jeg kanskje er noe som... Jeg skal ikke si det er helt generelt, men jeg syns jeg ser litt sånn mønster at menn skal til bunns. De skal liksom *kunne* og *eie* det! Mens vi jentene gjør det vi blir bedt om, og da er det å spille de notene, da. Så spiller vi de notene. Så er det selvfølgelig noen som går videre på det, men jeg tror kanskje at noe av det [likevel] ligger der. Det gjør at man ikke har det der grunnleggende fundamentet. Jeg for min del spilte i korps. Jeg spilte trompet etter noter. Spilte fortsatt ikke melodier som jeg kunne spille uten å se på noten. Jeg lette aldri fram på instrumentet.

Her gir hun uttrykk for at denne ”snill pike”-oppdragelsen hindrer jenter i å bli like gode til å spille som gutter, fordi man ikke kommer videre fra det nivået der man lærer seg å spille de riktige notene. Det Krog og Giørtz her problematiserer kan se ut som en diskurs innen oppdragelse mer enn diskurser innenfor jazz. Denne oppdragelsesdiskursen får imidlertid

relevans for kvinnelig deltakelse i jazz, i og med at den gir kvinner handlingsbetingelser og en subjektposisjon som vanskelig lar seg forene med diskursive handlingsbetingelser for utøvelse av jazz.

Nå kan imidlertid tiden de fire sangerne vokste opp i ha hatt innvirkning på den oppdragelse de har fått. Man skulle tro de to yngste har vokst opp i en tid der barnets egenverdi og selvstendige livsutfoldelse i større grad gjorde seg gjeldende og hadde forrang i forhold til det å gjøre de voksne til lags. Likevel kan vi se at også Kristin Asbjørnsen har følt et forventningspress i forhold til hvordan hun skal te seg som jente. Hun har imidlertid forsøkt å bruke musikken til å kjempe imot omgivelsenes forventninger:

Jeg har alltid hatt veldig sterkt i meg det der ”flink pike”, og å gjøre alle ting riktig. Mens musikken har vært det området hvor jeg har krevd å finne litt min egen vei. Mye trassighet i musikken, i det å lage mine egne rammer og regler.

Her gir hun selv uttrykk for hvordan hun har trosset hemningene ”flink pike”-oppdragelsen kan gi, hvilket kan være noe av forklaringen på hvorfor hun har lyktes i å vinne respekt innen en jazzdiskurs som vektlegger kreativitet gjennom improvisasjon så sterkt. Dette kreative kravet som en handlingsbetingelse i jazzdiskursen kan være en viktig årsak til at så få jenter og kvinner søker seg til jazz. Innenfor klassisk musikk, der det i langt større grad handler om å være flink og leve opp til klart definerte idealer, er kvinner mye oftere representert. Dette er et musikkområde som i langt større grad aksepteres som et felt for kvinnelig deltakelse enn jazz og annen rytmisk musikk (Green 1997:151-152).

Anne Marie Giørtz forteller om hvordan ”snill pike”-oppdragelsen resulterte i dårlig selvbilde og en utslettet egenvilje.

For jeg hadde så dårlig selvbilde, og kanskje noe av nøkkelen ligger der. Nå skal jeg ikke si at alle jenter har det sånn, men jeg tror kanskje mye ligger i at man...man får nok støtte... Jeg fikk jo også støtte, men på litt andre ting. Jeg tror nok ikke det var så bevisst fra foreldrene mine, ikke bare foreldrene mine, men alt rundt. At du var liksom flink og søt og alt skulle være litt pent og du gjør det du får beskjed om. Og jeg søkte alltid ut for å få bekreftelse på; spiller jeg det riktig nå? - ikke om jeg synes det var fint, men det var ”Er det sånn det skal være? Skal det være sterkere, svakere, bare si hva det skal være så skal jeg gjøre det”. Jeg hadde ikke noe selvstendig ønske. Det var fullstendig utslettet altså.

Ut ifra det Anne Marie Giørtz sier, kan det se ut som mye av det feminismen har villet til livs fremdeles er til stede mer eller mindre bevisst, både i foreldres oppdragelse av barn, men også i andre deler av samfunnet som påvirker barnet. Solveig Slettahjell forteller imidlertid

ingenting fra sin oppvekst om forskjeller på hvordan jenter og gutter kunne musisere. Hun fikk derimot ved visse anledninger være kapellmester for orkesteret i sitt hjemsteds kirke – en rolle man sjeldent ser kvinner i. Det er således vanskelig å skulle si noe konklusivt om klare mønstre i forskjeller mellom hvordan jenter og gutter oppdras i forhold til musisering ut ifra mine intervjuer.

#### 4.1.3 Musikkidealer og forhold til det sangtekniske

Hvilke musikkidealer man er omgitt av er også styrende for utviklingen av en gryende musikeridentitet hos et barn. Som ung sanger er man selvsagt lydhør for de sangidealene man møter. For de fleste som får sangundervisning, er det et klassisk bel canto-ideal som ligger til grunn for undervisningen. Dette er et sang- og klang-ideal som kan spores tilbake til 1600-tallets operatradisjon og gjenkjennes fra 1800-tallets romansetradisjon. Det er med andre ord en lang sangtradisjon med et ganske stigmatisert klangideal. De som ønsker å utvikle stemmen innenfor andre genre enn de som er forenlige med bel canto-stilen, kan støte på problemer i denne undervisningstradisjonen. Det sangtekniske fra bel canto-stilen blir vanskelig å forene med sangidealer innenfor andre stilarter. Dermed kan man lett utvikle teknikker som er skadelige for stemmen, eller man begrenser stemmens muligheter i stedet for å utnytte dem.

Alle sangerne i undersøkelsen min forteller om en lang og for noen av dem, brokete vei fram til sangteknikker som fungerer for dem. Dette har selvsagt sammenheng med det sangpedagogiske tilbud som var tilgjengelig for dem. Musikkpsykolog Anthony E. Kemp påpeker at sangere i større grad enn andre utøvere er avhengige av at det fungerer godt med den sangpedagogen de har. Dette har sammenheng med at sangstemmer er så personlige og individuelle – noe som blir en utfordring når man skal komme fram til gode teknikker for å utvikle dem best mulig. Det kan være komplekst og diffust å kommunisere om og arbeide med sin egen stemme sammen med andre. Da gjelder det å snakke samme språk som læreren, og det er ikke alltid like lett (Kemp 1996:174 ). Mye av problematikken for mine intervjupersoner har vært uforenlige stilidealer som har fått konsekvenser for utvikling av det sangtekniske.

Karin Krog er den av mine intervjupersoner med minst sanglig skolering. Hun gikk en periode til Anne Brown for å lære sangteknikk. Det var etter at hun hadde fått barn, så hun var i hvert



fall midt i tjuetårene. Ellers lærte hun ved å lytte, både til instrumentalister og sangere. Hun forteller ikke noe om sangtekniske problemer. Likevel, siden hun hovedsakelig er selvlært – av mangel på undervisningsmuligheter på den tiden<sup>xxxiii</sup> – må det ha tatt mye tid og krevd mye egeninnsats å finne fram til teknikk og uttrykk som har passet henne.

Anne Marie Giørtz ble møtt med en holdning fra medmusikerne om at hun aldri måtte gå til sangpedagog, for da ville hun ødelegge særpreget sitt. Dette er en diskursiv sannhet som lenge har fått leve innenfor rytmisk musikk generelt, og kan være et resultat av kjønnsdikotomien at menn står for det tekniske og kvinner for det naturlige (noe Green mener kvinner er med på å opprettholde ved å bli sangere). Tanken om å beskytte ”den naturlige stemmen” innebærer i beste fall en misforståelse av hva det vil si å lære sangteknikk. En slik (mis)forståelse kan være berettiget i sammenhenger der et sangteknisk tilbud blir synonymt med å lære bel canto-stilen. Mange sangpedagoger vil imidlertid skille disse to tingene. Musikernes syn på sangstemmen innebærer i verste fall en nedvurdering av behovet for sangteknikk, og dermed en nedvurdering av sang som et instrument. Sangerrollen har ofte gått under kategorien *syngedame*, noe som tradisjonelt har medført en lavere status i forhold til de andre instrumentene i et band eller orkester. Dette har skjedd til tross for at stemmen i musikkfaglige sammenhenger regnes som like krevende som et hvilket som helst annet instrument (Lorentzen 2002a:230). Anne Marie Giørtz forteller at hennes misforståtte dyrking av stemmens ”naturlige” egenart resulterte i en lang periode med stemmeproblemer, før hun oppsøkte hjelp. Møtet med sangpedagogen ble en svært positiv erfaring.

For Kristin Asbjørnsen var det nesten omvendt. Hun begynte tidlig hos sangpedagog for å lære teknikk til gospel-bruk, men opplevde at det ble skadelig for stemmen å overføre idealene fra klassisk sangteknikk til det rå gospeluttrykket. Dermed ble det lang tid med utprøving av alternative metoder.

Det ble tvunget fram. Jeg har en veldig sterk ekspressivitet og et ønske om å gi mye, og da er det lett å bli sliten i det. Så det var nyttig å finne elastisiteten som utgangspunkt for det rå, og at det er det samme stedet lyden kommer fra om man synger en lett tone eller en med veldig mye kraft. Men det har vært spennende med de forskjellige innfallsvinklene jeg har hatt gjennom flere år.

Om sitt forhold til klassisk sang forteller hun følgende:

Jeg elsket egentlig å øve på klassisk og gjorde det veldig mye, men jeg hadde en sperre på å oppføre det offentlig. Jeg var nok på slutten av videregående ganske bra – i hvert fall i følge lærerne mine. Men jeg var veldig redd. Jeg fikk alltid sammenbrudd etter at jeg hadde oppført ting,

selv om det hadde gått ganske bra. Og det var nok angsten for de strenge rammene for hvordan det skal låte, hva som er det riktige, som ble feil for meg.

Her ser vi hvordan Kristin Asbjørnsen reagerte helt motsatt av det vi tidligere har sett Anne Marie Giørtz gjøre på strenge rammer innenfor klassisk musikk. For Anne Marie Giørtz følte de strenge rammene trygge, fordi hun var vant til å skulle innfri andres forventninger. Dette er ofte en forklaring på undersøkelser som viser at jenter oftere velger musikalske uttrykk innenfor klassisk musikk enn andre musikkgenre (se Dibben 2002). I så måte blir Kristin Asbjørnsen et unntak i forhold til kjønnsundersøkelser på hvordan jenter og gutter foretrekker å utøve musikk.

Solveig Slettahjell opplevde heller ikke den undervisningen hun fikk i sangteknikk på videregående skole som spesielt relevant for den musikken hun holdt på med.

All undervisning jeg har fått, har egentlig gått utafør det jeg hadde mest lyst til å holde på med av jazzmusikk og popmusikk og gospel og funk og alt det der... kunnskapsformidlingen jeg fikk i oppveksten og det jeg egentlig dreiv med, hang liksom ikke sammen, selv om noe av kunnskapen hjalp meg til å forstå noe av det jeg holdt på med, som å kunne noter og vite hvordan jeg kunne komme litt høyere når jeg skulle synge og sånt.

Det hun imidlertid ser som et hoveddilemma med undervisningen på videregående skole er den forskjellsbehandlingen av sangere og instrumentalister hun opplevde:

[...] jeg fikk aldri noe jazzundervisning på gymnaset. Og det var veldig frustrerende på den tida. Og det har noe med det du skriver om å gjøre, for alle gutta som spiller et instrument på gymnaset får undervisning på det, mens jenter som synger [jazz] ikke får det. Og det er ganske ille egentlig, for jeg tror det opprettholder en rekke klisjéer om hva jazzsang er for noe. Sangerne er eldre før de skjønner hva de holder på med sammenlignet med gutta. Det hadde vært veldig all right hvis man kunne møtt noen på et tidligere stadium som kunne hjelpe en til å skjønne at alt som er mørkt og høres ut som vibrato, whisky og tredve av de sterkeste om dagen, ikke nødvendigvis er jazz. Det er ikke det som gjør at det blir jazz.

Hun tar det for gitt at ”gutta” er synonymt med instrumentalistene, mens sang er et ”jentefag” som blir nedprioritert ressursmessig. Dermed gjør hun problemet ikke bare til en sanger-instrumentalist-problematikk, men det blir også et kjønnsproblem. Antakelig har hun et poeng i at vi her ser et eksempel på forskjellsbehandling på bakgrunn av kjønn. Pedagogiske undersøkelser i skolen har for øvrig vist at guttenes behov ofte blir tatt mer hensyn til enn jentenes (Imsen 1998:383-388), antakelig fordi jentene ikke gjør krav på mer. Det er heller ikke utenkelig at det også i skolen (som Anne Marie Giørtz erfarte blant medmusikere) har eksistert en holdning om at sang innen rytmisk musikk ikke krever undervisning, fordi den skal være helt naturlig. Nå må det sies at undervisningstilbudet innenfor sang har endret seg

noe de senere år. Med en utbygging av musikerutdanningsinstitusjonene til også å tilby undervisning i såkalt rytmisk musikk, har tilbudet om en alternativ sangundervisning til den klassiske også blitt utbygget. Alle de fire intervjupersonene mine har erfaring med å undervise i sang. Dermed har de bidratt til å bane vei for yngre jazzsangere. Disse vil forhåpentligvis lettere bli presentert for sangteknikk som fungerer innenfor jazz. Om tilbudet på alternativ sangundervisning har blitt bedre i de videregående skolene, vet jeg imidlertid mindre om. Da er vi tilbake til Solveig Slettahjells påstand om forskjellsbehandling av de som synger innenfor rytmiske genre og de som spiller tilsvarende instrumenter. Skal man få en holdningsendring i forhold til behovet for sangteknikk innenfor jazz (og annen rytmisk musikk), må det i hvert fall gjøres noe i de videregående skolene. Kontrastene mellom bel canto-idealene og sangidealer innefor jazz handler om mer enn det klanglige og tekniske. Det er snakk om helt forskjellige idéer bak musikken. I bel canto-sang skal man opprettholde en sangtradisjon som innebærer å oppfylle visse genre-krav. Jazz derimot, er en musikkform som i stor grad bygger på improvisasjon. Dermed er kravet til kreativitet mye større. Med basis i en sangtradisjon som bygger på rekonstruksjon av noe andre har skapt, sier det seg selv at den må være begrensende på jazzsang som handler om å tenke nyskaping, særpreg og eksperimentering. Her kan sangere lett havne i en konfliktsituasjon mellom to diskurser som setter helt ulike handlingsbetingelser for en sanger.

## **4.2 Erfaringer innad i jazzmiljøet**

### 4.2.1 Hvorfor jazzsang?

Noe av det jeg var mest nysgjerrig på når jeg skulle forta intervjuene, var hvorfor intervjupersonene har valgt akkurat sang som sin levevei. Er sang et valg etter eget ønske eller etter hva som er lettest tilgjengelig og akseptert? Kunne det blitt et annet instrument? Vi har allerede sett i hvilken grad intervjupersonene vokste opp med musikk som en sentral del av tilværelsen. Nå skal vi se nærmere på hvordan de valgte å fortsette med sang inn i voksen alder, og hvordan jazz ble viktig for dem.

Solveig Slettahjell spilte piano og sang like mye i oppveksten. Hva var det så som gjorde at sang etter hvert ble viktigere enn pianospillet?

Jeg bytta hovedinstrument i andre klasse [på videregående skole] til sang. Og hvorfor jeg gjorde det, var vel bare fordi jeg var lei av å øve på piano. Og jeg sang jo omtrent like mye som jeg spilte, så det var i grunnen ett fett.

Det ser ut som Solveig Slettahjell like gjerne kunne blitt pianist som sanger. Hun gir ikke uttrykk for noe større forkjærlighet for stemmen enn for pianoet. Hun forteller heller ikke hva det var ved pianoøvingen hun ble lei av, eller hva som var mer tiltalende ved sang. Studier viser at det for jenter ofte er enklere og mer motiverende å velge sang – ikke fordi det nødvendigvis er enkelt å synge, men fordi det er det jenter pleier å gjøre. Innenfor det musikalske felt er det gjennom sang jenter får styrket sin kjønnsidentitet, fordi det er der de kan finne sine kvinnelige forbilder. Slik er de, i tråd med kognitiv utviklingsteori (se kap.2), med på å sosialisere seg selv som feminine. Det viktigste for Solveig Slettahjell ut ifra det hun ellers sier i intervjuet, er det i seg selv å drive med musikk uavhengig av medium. Derfor er hun heller ikke særlig opptatt av det viktigste som skiller sangere fra instrumentalister; nemlig å formidle en tekst og et tekstlig budskap, slik mange andre sangere er. Hun er først og fremst opptatt av å formidle musikk i seg selv:

Du skal formidle eller du skal fortelle...alt det der som man alltid snakker om som for all del sikkert er veldig lurt sånn rent pedagogisk. Men jeg vil høre den *sangen*, jeg! Jeg vil ikke høre den historien eller et eller annet sånt. Jeg vil ha *låta*! Altså lyden og tonene – det er jo det som er mediet. Ville jeg hatt historien kunne jeg kjøpt boka eller ett eller annet, altså. Det har blitt veldig...uttalt hos meg.

Kristin Asbjørnsen har i likhet med Solveig Slettahjell både spilt piano og sunget nesten like mye i oppveksten. Det har imidlertid ikke vært tilfeldig at hun endte opp som sanger:

[I tenårene] kompa jeg veldig mye meg sjøl. Det var veldig mye talentkonkurranser, som gjorde at jeg fikk spilt ute (...) Og jeg har truffet på folk faktisk fram til dags dato som lurer på hva det var jeg endte med å satse på; var det sangen eller pianoet? Og det er veldig rart for meg, for for meg har det alltid vært sangen. Men jeg hadde faktisk en del tre kvarters konserter aleine bare meg og piano på en del sånne gospel-nighter som 16-åring, og ikke skjønner jeg at jeg turte det på piano. Jeg var nok mye bedre på piano da enn det jeg er nå...

For Kristin Asbjørnsen har sang vært en selvfølgelighet. Som det kom fram om oppveksten hennes, er sang et uttrykksmiddel hun trives med. På et tidspunkt måtte hun imidlertid ta et valg i forhold til om hun skulle satse på en karriere som sanger eller gjøre noe helt annet.

Rent musikalsk jobbet jeg med disse ten sing-tingene og mine egne låter fram til mot slutten av videregående. Og da hadde jeg en identitetskrise på hva jeg skulle satse på; hva, hvorfor, var det moralsk, og hele den pakka. Det sto mellom å begynne på u-landsstudier eller musikk. Jeg opplevde at jeg ga folk noe gjennom musikk, og så kunne jeg utvikle meg videre for de få, på et mer subtilt plan og bruke tid på det. Det var mye tenking den sommeren og det var veldig vanskelig. Og jeg er glad for at jeg tok det så grundig da. Jeg visste at hvis ikke jeg gjorde det da, ville jeg kanskje få en knekk etter tjue år. Jeg måtte ta en runde på det for å kunne slappe av i det at musikk faktisk er viktig og at det er det stedet jeg kan si mye.

Anne Marie Giørtz spilte en rekke instrumenter. Hun turte aldri å synge, selv om hun sikkert hadde lyst. Hun forteller om hvordan hun nærmest ved en tilfeldighet ble ”oppdaget” som sanger på et sommerkurs på Søgne der hun egentlig deltok som saksofonist:

[...] når vi kom til kurset, så hadde jeg en fritime og da fikk jeg være med Sidsel [Endresen] inn og høre på sangerne. Og da var det Ratka som var instruktør. Så var det en sang vi skulle synge. Og da satt jeg og ante fred og ingen fare. Jeg var helt avspent og hadde det i grunn veldig fint. Og plutselig sier Ratka: " Og nå må *du* synge" og så ser hun rett på meg. "Hææ?" Det var som å hoppe fra ti-meter'n, for jeg turte ikke å si at jeg ikke turte. Så da bare begynte hun å spille. Da hadde jeg hørt melodien en syv-åtte ganger, så den hadde på en måte satt seg ett eller annet sted, men jeg hadde ikke fulgt med sånn at jeg hadde... jeg trodde ikke jeg skulle synge den. Men jeg sang igjennom, sikkert ikke helt riktig, og da sa hun "Jamen, du må synge!" Og jeg fikk helt hakeslepp.

Det er selvsagt fristende å spørre hva som ville skjedd hvis ikke andre hadde oppmuntret henne til å synge. Ville hun da vært sanger i dag? Hvordan ville det gått med instrumentalist-karrièren om hun ikke hadde blitt oppdaget som sanger? Da jeg stilte henne spørsmålet, ble det en lang pause før hun svarte:

Jeg vet ikke. Jeg syns det var innmari vanskelig med saksofon. Jeg syns det var et vanskelig instrument, at jeg hadde veldig respekt for det. Men jeg holdt jo på. Jeg syns det var veldig gøy. Og jeg spiller jo sax enda, sånn litt.

På den tiden hun begynte å spille saksofon og delta på sommerkurs, var det ingen andre kvinnelige saksofonister i Oslo. Slik sett brøt hun koherensen i de tilgjengelige kjønnsdiskurser innen rytmisk musikk. Hun forteller at reaksjonene hun fikk på at hun spilte saksofon var enten kommentarer på at hun var overraskende flink for å være jente, eller at folk fnyste og mente hun antakelig fikk være med i jazzorkester bare fordi hun var jente. Hun ble med andre ord utsatt for et *ad feminam*-argument. Hun ble avskrevet som saksofonist og redusert til kvinnelighet i en sammenheng der kjønn i utgangspunktet er irrelevant. Slike utsagn har imidlertid en tendens til å dukke opp i sammenhenger det er uvant å møte kvinnelig deltakelse. Som analytiker kunne jeg forbigått Anne Marie Giørtz sine erfaringer som saksofonist som uinteressante i forhold til mitt fokus på sangerrollen. Jeg var imidlertid nysgjerrig på hvorfor hun forlot saksofonen til fordel for sang på et såpass sent stadium. Hun forteller at hun opplevde sang som gøy og befriende med mange muligheter et instrument ikke har. Man kan også se det slik at noe av befrielsen lå i at hun som sanger slapp å bevise så mye som hun måtte på saksofon. Kanskje ble det for krevende som eneste kvinnelige saksofonist å være en randperson i det eksisterende jazzmiljøet? Et annet moment ved hennes valg av sang, er at hun kanskje fikk mer positiv respons på sangen sin enn på sax-spillet. Nå er det mulig hun hadde større potensiale som sanger enn som saksofonist. En annen mulighet

er at omgivelsene i jazzbransjen syntes det passet seg bedre at hun sang. Som kvinnelig aktør passet sang mer overens med den eksisterende jazzdiskurs.

Karin Krog forteller at hun alltid sang, men aldri behersket noe instrument. Dermed – skulle hun uttrykke seg musikalsk, måtte det bli gjennom sang.

Jeg begynte å spille piano tre ganger (latter) [...] men det var ikke ment for meg, tror jeg. Noe jeg beklager sterkt senere år. Men jeg tror jeg har et veldig godt øre, og takker for det. Veldig mye har for meg gått på øre og intuisjon.

I Karin Krog sitt tilfelle er det i seg selv at hun valgte en karriere innenfor musikk interessant, fordi man kanskje ikke ventet annet av henne på 1950-tallet enn at hun skulle være husmor. I intervjuet gir hun ikke inntrykk av at det var aktuelt å ta en yrkesutdanning. I en slik kontekst framstår ikke sangervalget nødvendigvis som et kjønnsmessig tradisjonelt valg, men snarere en vei ut av datidens selvfølgerlige kvinnerolle som husmor.

Sangernes forhold til jazz og hvordan de kom i kontakt med jazzmusikk er noe forskjellig. Karin Krog begynte å høre på jazz tidlig i tenårene sammen med venner. Det var antakelig helt naturlig å skulle jobbe med denne musikkformen. Anne Marie Giørtz begynte å interessere seg for jazz når hun spilte fløyte. Da spilte hun gjennom standard-repertoaret sammen med broren på piano. Hun hørte mye på John Coltrane og andre instrumentalister – ikke sangere.

Solveig Slettahjell, med sin kirkelige bakgrunn, hadde følgende forbindelser inn i jazzen:

[...] Negro Spirituals var en vei inn i jazzen, og dermed også Duke Ellington, fordi han hadde en eller annen kirkelig referanse. Og det kan man vel gjerne si at min barndoms musikk-syn, det var et instrumentelt syn på musikken. Den skulle brukes til noe og den skulle brukes til å formidle budskapet om Jesus Kristus på korset [...] Så jeg tror nok det styrte meg ganske mye i forhold til hva jeg valgte av musikalske preferanser [...] Og derfor kom nok også Duke Ellington først til mølla [...] men også av flere årsaker. Fordi han er såpass intrikat i sine komposisjoner, mye mer enn de andre jazzlåtene... han skriver så snedig... så det var stuereint å ta med inn i en klassisk sammenheng også, og få guiding på det. Så, jeg mener jeg sang noen av de låtene på gymnaset.

Kristin Asbjørnsen, med en lignende bakgrunn som Solveig Slettahjell, hadde også negro spirituals som en inngangsport til jazz:

Vi [et lengre samarbeid med Tord Gustavsen] prøvde å ta tak i negro spiritualsene som folkemusikk, møte musikken som modal musikk. I stedet for bare å bruke gospel/blues-forsiringene, ble jeg veldig interessert i å lære meg dorisk og lage vampen og åpne landskap som igjen ledet mot

funksjonsharmonikk. Og derfor fikk jeg også lyst til å jobbe med jazz. Det har liksom vært linken min. Det har ikke vært fordi jeg har vokst opp med å høre mye på Chet Baker, men fordi jeg hele tiden har hatt lyst til å improvisere. Improvisasjon handler om rammer og språk og å hele tiden utvikle nye ord og lage nye setninger av ordene man lærer, og generelt arbeide med å utvide rammene. Så for meg var det slik at jeg improviserte masse i gospel, og så kjente jeg at det stoppet opp. Jeg hang fast i mine egne klisjéer og forsiringer, og prøvde å strekke meg ved å finne nye veier gjennom spirituals og folkemusikk. Det ble egentlig en ganske naturlig utvikling i forhold til de menneskene jeg møtte osv. Driven for meg har vel vært å lære mer om improvisasjon mer enn at jeg har vært fundert i en bestemt [jazz]tradisjon; 50-tallet eller 60-tallet eller noe sånt.

Vi ser at Kristin Asbjørnsens forhold til jazz primært har med hennes interesse for improvisasjon å gjøre. Improvisasjon er som vi har sett i forbindelse med definering av jazz, ett av jazzens viktigste elementer og kjennetegn. På bakgrunn av Trine Annfelts studie av jazzmusikerens begrepsbruk i forbindelse med improvisasjon i jazzmusikk, har jeg vært interessert i sangernes forhold til improvisasjon, og ønsket å sammenligne deres beskrivelse av det i forhold til de beskrivelsene som kom fram i Annfelts studie. Vi har allerede sett at improvisasjon for Kristin Asbjørnsen er noe hun oppsøker og tiltrekkes av. Det er på mange måter hennes vei til å uttrykke sin musikalitet. Anne Marie Giørtz forteller om improvisasjon som en bøyg i jazzmusikken, fordi hun hadde behov for kontroll og manglet selvtillit til å kaste seg ut i noe som kunne "avsløre" henne. Dette knytter hun til sitt kjønn – ikke i den forstand at jenter mangler evner til å improvisere, men at de ikke er opplært til å bruke sin kreativitet på den måten, i motsetning til hva gutter ofte er:

Jeg tror det er forskjell på hvordan jenter og gutter får feed back. Når du er kreativ skal du tørre å ta sjanser, du skal stole på deg selv og ikke sensurere. Med en gang du begynner å sensurere, så taper man kreativiteten. Og når da jenter er så opptatt av hva andre syns, i hvert fall var jeg det, så sensurerer man veldig. Du kan jo ikke tekkes alle, men det skjønte jeg ikke da. Du vil jo gjerne tekkes alle. Du vil at alle skal like det du gjør. Og da "safer" du, og i det ligger det ikke improvisasjon. Man kan ikke "safe" en improvisasjon. Det ligger liksom i ordet at når du improviserer så kaster du deg utpå. Det er en selvmotsigelse der som er så det holder.

På samme måte som musikerne i Annfelts studie, knytter Anne Marie Giørtz improvisasjon til begreper som i vår kultur er mer maskulint enn feminint betraktet. Hun kjønnskategoriserer ikke manglende kreativitet hos jenter ut ifra et biologisk perspektiv, men finner forklaringen i forskjellen på oppdragelsen eller responsen jenter får i forhold til den gutter får. Hun begrunner med andre ord jenters hindringer for kreativ utfoldelse med diskursive handlingsbetingelser på ulike sosiale og kulturelle nivå, og ikke i jenters manglende evner. Som instrumentalist ble Anne Marie Giørtz helt avhengig av noter. Når hun begynte å synge derimot, ble hun tvunget til ikke å bruke noter, men måtte lære sangene på øret. Det var i denne forbindelsen at noe av hennes kreativitet ble sluppet løs. Ellers beskriver hun hvordan jazz og improvisasjon etter hvert har blitt befriende å jobbe med:

[...] heldigvis har jeg de siste tjue åra fått fram den kreative siden i meg. Og det henger sammen med selvtillit for oss jentene, særlig innenfor jazz. For vi trenger den analytiske delen, man kan selvfølgelig bare bruke øret, men det analytiske forenkler en hel del. Du kommer lengre jo mer kunnskap og teori du har i bånd – mer enn i pop og rock. Det er flere lag i jazzen. Dessuten er jazz mye mer fokusert på øyeblikket, den du er i øyeblikket mentalt. Den er mer utfordrende, for du må være til stede hele tiden. Det er ikke så lett å skulle oppfinne kruttet hver kveld. Det gjør man jo heller ikke. Men å få de der magiske øyeblikkene hvor ting liksom står stille, det syns jeg er en ting man opplever lettere i jazz fordi du har frihet til å gå dit din sinnsstemning er. At du på en måte styrer musikken, musikken styrer ikke deg.

Improvisasjon har med andre ord gått fra å være prestasjon til å bli et fristed for Anne Marie Giørtz – noe som utgjør en betydelig forskjell.

Karin Krog bruker dydsbegrepet *mot* for å karakterisere improvisasjon, og kommer med følgende sammenligning:

Du må være litt modig. Jeg sammenligner det ofte med å stå på ski eller slalåm med porter, og tenker at en akkord er en port. Du skal svinge der, og treffe der, og innom den stasjonen der. Og når du kjører på ski må du også ha mot.

I samtalen med Solveig Slettahjell kom vi aldri inn på hennes forhold til improvisasjon, selv om jeg vet hun driver mye med det. Enhver jazzmusiker skal helst improvisere. Det er en diskursiv sannhet. Det har imidlertid ikke alltid vært stilt samme krav til sangere som instrumentalister på dette området. Det kan være nok en grunn til at kvinner ut ifra sine handlingsbetingelser generelt i samfunnet har valgt sang framfor instrumentering. Hvis den diskursivt konstituerte oppfatning av improvisasjon knyttes til prestasjon og risiko, slik det kom fram i Annfelts studie, er det kanskje ikke så rart at kvinner i stor grad holder seg unna. Kristin Asbjørnsen, som er den eneste i mitt materiale som sier improvisasjon er det viktigste jazz har tilført henne, bruker begrepet ”å utvide rammene” når hun skal beskrive sin opplevelse av improvisasjon og hvorfor hun tiltrekkes av det. Slik uttrykker hun en helt annen holdning til og opplevelse av improvisasjon enn musikerne i Annfelts studie. Anne Marie Giørtz får med begge disse perspektivene på improvisasjon – i og med sin tidligere frykt for å ”kaste seg utpå” og de senere års frihetsfølelse i forhold til å kunne improvisere. Det trenger kanskje ikke være det ene eller det andre. Dette kan også handle om modning. Når man blir mer fortrolig med å ”kaste seg utpå”, vil antakelig risikoen føles mindre. Slik kan resultatene Annfelt fant i sin studie, forklares med at musikerne hun intervjuet var under utdanning, og kanskje ikke like fortrolige med å improvisere som for eksempel Kristin Asbjørnsen og Anne Marie Giørtz med lang fartstid har blitt. Likevel tror jeg – uavhengig av Annfelts studie, at



språkbruken omkring improvisasjon har vært noe ensidig på prestasjon og risiko. En slik diskursiv språkliggjøring av improvisasjon kan lett bli handlingsbetingende i forhold til hvem som har ”mot nok” til å ta det i bruk.

#### 4.2.2 ”Syngedame” eller syngende musiker?

Mine intervjupersoner har valgt en tradisjonell kvinnerolle som jeg tidligere har antydnet har visse uavklarte sider. Hva tenker de om sin subjektposisjon som sanger? Hvilke betingelser er satt i jazzdiskursen og i hvilken grad føler de seg frie til å fylle sangerrollen som de selv vil? Jeg påsto i forrige kapittel at sangerrollen i en del sammenhenger opp gjennom jazzhistorien har blitt marginalisert og undervurdert i forhold til instrumentalmusikk. I den forbindelse ble ”syngedame”-betegnelsen innført, og har siden blitt innarbeidet i mange musikkretser. Betegnelsen er i utgangspunktet verdiladet på en måte som tradisjonelt har gitt kvinnelige sangere lavere status enn instrumentalister (igjen Lorentzen 2002a:230). Jeg vil dessuten tilføye at betegnelsen har skapt et skille mellom de som instrumenterer, som ofte har blitt synonymt med de som musiserer, og den eller de som synger en tekst, som fort blir noe ”annet” enn å musisere. Denne tilbøyelighet til å betrakte sang som noe ”annet” enn å musisere, frister til å spørre om det er derfor sang gjør seg så godt av ”det annet kjønn”. Betegnende nok finnes det simpelthen ikke noe begrep tilsvarende ”syngedame” for mannlige sangere. Det ville være en diskursivt kategoriell umulighet å skulle begynne å bruke begrepet ”syngemann” om mannlige sangere. Det ville imidlertid ha utfordret selvfølgeligheten i bruken av ”syngedame”-begrepet med sine kvinne- og sangerfientlige konnotasjoner. Det er selvsagt mulig å overdrive de negative kjønnskonnotasjonene til syngedame-betegnelsen. Ut ifra hvordan jeg har sett enkelte anmeldere bruker ordet, er det muligens tømt for noe av sin opprinnelige betydning. Her er det muligens snakk om at betydningen av ordet variere i ulike musikkdiskurser. Jeg holder likevel fast ved at begrepet kan ha noe kjønnsstigmatiserende ved seg som gjør at anmeldere og andre jazzskribenter bør være forsiktig med å bruke det.

Jeg har tidligere snakket om problematiske sider ved det sangtekniske for jazzsangere. Av mangel på tilgjengelig relevant undervisning må sangerne selv finne fram til teknikker som fungerer. Et interessant funn i denne sammenheng er at samtlige av sangerne jeg har intervjuet tenker stemmen som et instrument. De er alle veldig opptatt av instrumentalister og lar seg

inspirere av dem. Dessuten er de, som vi så ovenfor, opptatt av improvisasjon, eksperimentering og autentisitet.

Siden Anne Marie Giørtz begynte å synge i voksen alder, husker hun godt hvordan hennes første bandengasjement kom i stand:

[...] da kom Guttorm Guttormsen bort til meg og sa "Nå skal vi lage band!", og lurte på hva slags musikk jeg ville synge. Og da sa jeg at det aner jeg ikke. "Ja, hvilke sangere liker du?" Og jeg svarte: "Nei, jeg liker ikke sangere". Jeg var ikke opptatt av sangere. Jeg var opptatt av instrumentalister. Og mye av grunnen var at jeg syntes sangere ofte var så innmari jålete og selvopptatte.

Hennes interesse for instrumentalister har fått konsekvenser for hennes holdninger til seg selv som sanger:

[...] vi har jo instrumentet her (peker på kroppen), så det er ikke så rart man blir mer opptatt av kroppen. [...] jeg er opptatt av at vi er et instrument. Jeg synes sangere veldig ofte blir så selvsentrerte. Og da tenker jeg at man har ikke kapasitet til å tenke på altfor mye på en gang [...] og når man står på en scene og er mest opptatt av hva folk synes om en, vil publikum sense det og tenke; "Nei, dette er ikke så interessant." Jeg tror det er utrolig viktig at man glemmer seg selv i øyeblikket. Det er ikke du som person og kropp som er interessant, men det er hva du gjør faktisk. Og det tror jeg kanskje menn har lettere for. Ikke alle. Det er jo mange selvsentrerte menn også, men...

Hun har en ganske klar oppfatning av hva som bør være en sangers fokus. Hun anklager sangere for å være mer opptatt av hvordan de tar seg ut enn hva de vil formidle. Jeg vil imidlertid innvende at det kanskje ikke er så rart at kvinner som stiller seg på en scene blir opptatt av hvordan de tar seg ut, når det til en hver tid har blitt forventet at kvinner som stiller seg til offentlig skue *skal* ta seg bra ut. Som Lucy Green uttrykker det: "Who wants to see an ugly fat woman on stage?" (Green 1997:40) Ved derimot å ikke la seg affisere av slike forventninger til en sanger, signaliserer Anne Marie Giørtz et brudd med den tradisjonelle "syngedame-rollen". Når hun stiller seg usminket på scenen i slitte jeans eller hva det nå måtte være, kan det gi et signal om at hennes "person og kropp", som hun selv uttrykker det, er uinteressant, og publikum blir tvunget til å lytte.

Solveig Slettahjell snakker om "instrumentet mitt" og "hornet mitt" når hun skal omtale sin sangstemme:

Jeg lærte utrolig mye av henne [Sidsel Endresen], ikke minst sånn sanglig/instrumentalt/vokalt hva det nå heter, på å få kjeften med meg og få instrumentet mitt til å gjøre det jeg ville at det skulle gjøre. Begynne å tenke på hornet mitt som et horn med muligheter, og ikke bare en sånn "og så synger du det" og så har du sunget den sangen liksom, men "Hva er det du har lyst til? Hvordan vil

du disponere denne låta? Hva med å flytte det litt sånn?” Alt det der var utrolig! Så da våkna jeg, skjønner du!

Hun er svært opptatt av rytmikk, noe som kanskje ikke er så vanlig blant vestlige sangere. Samtidig er hun i motsetning til Anne Marie Giørtz opptatt av sangere, men da er det hovedsakelig sangere hun oppfatter som, i likhet med henne selv, svært rytmisk orientert:

Jeg tror alle de sangerne jeg digger her i verden har en eller annen evne på den fronten. Og det kan jo være sangere som Chet Baker, altså. Han er jo et rytmisk vidunder, altså! Og Frank Sinatra. Da mener jeg ikke storband-Frank Sinatra på 60-tallet, men gammel ordentlig ”crooner”-Sinatra. Utrolig fikst altså, sånn fraseringsmessig! Det er en stor inspirasjonskilde.

Karin Krog har i likhet med Anne Marie Giørtz hørt mye på instrumentalister. I tillegg er hun opptatt av at man skal kjenne musikkhistorien med sine ulike stilretninger og epoker godt:

Jeg har blant annet hørt veldig mye på instrumentalister. Man lærer musikkhistorie om Bach etc, men det er veldig få som lærer seg utviklingen innenfor jazz; hvordan det startet, ulike stilarter, hvordan man som sanger for eksempel fraserer i sanger fra 20-årene, 30-årene, forskjell på swing og bebop. Sånne ting fikk jeg lære meg, for jeg hadde en mann som var platesamler. Så jeg fikk høre veldig mye musikk veldig tidlig, og det er fryktelig viktig for en som skal syngje jazz. Så jeg hadde det i ryggen. Og i slutten av 60-årene ble jeg veldig interessert i kontemporær musikk. Da kom for eksempel John Coltrane og Charles Mingus. Og de brøt jo ut fra bebop-musikken. Det var en veldig kreativ periode, hvor det var nyskaping. Jeg fikk jobbe litt med svenske musikere, og det var samarbeid med kontemporær seriøs musikk, som Arne Norheim. Jeg fikk et oppdrag fra Arne Norheim og var veldig interessert i samtidsmusikk. Jeg begynte da å eksperimentere. [...] I Amerika [fikk jeg] interesse for elektronikk som begynte på den tiden [1960-tallet]. Så jeg begynte å eksperimentere med ekkomaskiner og elektroniske tilsatser til stemmen, og ville finne ut; hva kan man gjøre med dette? [...] Det var ingen faktisk som jeg vet om, som brukte det der på stemmen sånn. Men så måtte man prøve å komponere litt, sette sammen ting og finne ut hvordan kan man få brukt dette i sånne og sånne musikkstykker. Og da måtte man prøve å finne nye veier å gå altså.

Her forteller hun i tillegg om hvordan hun har brukt stemmen på utradisjonelle måter – noe som også kom fram i forrige kapittel i norske jazzhistoriske teksters framstilling av Karin Krog. Hun kom med noe nytt inn i vokaljazztradisjonen, og ble en konvensjonsbryter både i forhold til å være sanger og i forhold til å være kvinne i jazzbransjen. Dette viser at hun hadde noe å komme med langt utover det den begrensede ”syngedame”-betegnelsen rommer. Hun brukte stemmen som et instrument<sup>xxxiv</sup>, eksperimenterte og musiserte med den på lik linje med de andre musikerne.

Kristin Asbjørnsen forteller hvordan jazzlinjen hun gikk på i Trondheim la vekt på å musisere gjennom instrumentering. Hun fikk ikke tilbud om noen sanglærer, men måtte lære gjennom instrumentalister. Dette har gjort at hun må tenke stemmen som et instrument, noe hun tror har vært tilfelle for flere enn henne. Det hun fortalte fikk meg til å stille følgende spørsmål:

*Er det slik jazzlinjen fungerer – at sangerne hovedsakelig lærer av instrumentalister?*

Nå tror jeg det er mer sangerbasert, med Eldbjørg Raknes som hovedlærer. Men den gang var det jo ingen utdannede jazzsangere som kunne være lærere. Norge hadde Elin Rosseland og Sidsel Endresen, og de var i Oslo. Men begge hadde jo vært mine svært gode lærere tidligere.

At ikke kvinnelige sangere tidligere i større grad har tenkt stemmen som instrument, mener Kristin Asbjørnsen har sammenheng med hvordan kvinner og jenter innfinder seg med de subjektposisjoner som ligger ferdig for dem i den generelle sangerdiskurs. Hun forteller også om sin egen håndtering av dette:

Jeg tror nok at hensynstaken er veldig sterkt hos jenter generelt, ønsket å innfri og... Derfor er også skjønnsang-tradisjonen veldig sterk. Det har nok mye med det å finne rom og finne plassen liksom, og det gjelder jo alle på alle plan. Det gjelder jo for gutter også det. Men det er klart at i det man skal bryte med noe som er tradisjonelt, det gjelder jo gutter også, selv om de har hatt større fleksibilitet i roller sånn tradisjonelt, så er... For meg har det å finne mine egne rammer vært viktig, for min person, for at jeg skal føle meg fri, og føle at det er jeg som bestemmer. Fremdeles kan jeg fort få masse prestasjonsangst for å gjøre ting riktig.

Som vi ser, tenker sangerne seg mye nærmere instrumentalister enn det som kanskje er den vanligste oppfatning av sangere. Syngedame-betegnelsen passer ikke med deres selvoppfatning som sangere siden de betrakter seg som musikere på linje med instrumentalistene. Forskjellene ligger ikke i kvalitets- og statusforskjell, men i at alle har ulike funksjoner å fylle. Det som så blir interessant er hvor vidt deres medmusikere deler denne oppfatningen. Derfor skal jeg under neste punkt se på hvordan sangerne opplever samarbeidet med medmusikere som i all hovedsak er menn. Må de bevise sin berettigelse til å delta som kvinner? Skapes det friksjon på grunn av kjønnsforskjeller, eller er kjønn uvesentlig i bandsammenheng?

#### 4.2.2 Gruppedynamikk

Selv om sangerne ser på stemmen som et instrument, opplever de at det er forskjeller mellom sangere og instrumentalister som kan skape statusforskjell. Om denne statusforskjellen er berettiget eller ikke, er det ulike syn på. Solveig Sletthjell opplever en forskjell mellom kvinner og menn eller mellom sangere og instrumentalister i deres forhold til det teoretiske. Kvinner og sangere uttrykker seg ikke så mye gjennom teori, og kan derfor havne i en underlegen posisjon:

[...] det er så utrolig generaliserende å snakke om sånne ting, men det kan godt dreie seg om hvordan jenter forholder seg til teori eller formidler en musikalsk idé... i hvert fall for min del er jeg ingen teoretisk reser, men jeg kan nok til at jeg greier meg. Jeg mangler masse for å kunne briljere på det punktet, altså. Sikkert halvparten av de folka jeg spiller med går meg en høy gang på det. Og den andre halvparten er jeg sånn omtrent på lag med, så det går greit. Men hvis jeg skulle formidla alle mine musikalske idéer gjennom teori eller gjennom helt konkrete musikalske arr., så tror jeg jeg ville fått et problem, skråstrek jeg måtte ha jobba mye mer (latter). Og det tror jeg er en veldig stor ressurs som jeg har lært gjennom undervisningen jeg har fått hos Sidsel [Endresen, på Musikkhøyskolen]. Hun er jo autodidakt og har lært seg tingene sjøl, og har sånn sett vært nødt til å bruke et språk på ting som er umiddelbart, som ikke går veien om papir, og som er helt direkte, eller som går rett til lyd med en gang. Og det tror jeg jeg har hatt veldig bruk for, særlig i forminga av bandet mitt [...] det å bruke sånne ord som ”åpent” og ”seigt” og ”skakkere” og ”litt frenetisk”, alle sånne ord bruker jeg hele tida. Og det er sikkert ganske kvinnelig på en eller annen måte. Og det at jeg har en tillit til det språket, da, det tror jeg er ganske viktig for at jeg skal føle meg trygg og hjemme i jazzmiljøet. At jeg har tillit til min egen måte å beskrive musikken på. Jeg har inntrykk av at det språket vi har som sangere ofte, fordi vi ikke har en gitar som vi kan trykke på og si at sånn... det er en kortere link mellom musikken og instrumentet. Vi har ikke det der mellomleddet som er instrumentet da, selv om dette [stemmen] er et instrument og bla bla bla. Men jeg tror at det er en ressurs på en eller annen måte. Og jeg tror det er mange av instrumentalistene som søker den måten å forholde seg til musikk på, at de ønsker å komme forbi instrumentet sitt. Og det er det mange av de instrumentalistene jeg har jobba med som har uttalt også [...] Selv om de selvfølgelig har en kjærlighet til instrumentet sitt og på mange måter bare ønsker å være der. Men jeg tror det er noe der med språk og instrument som henger litt sammen. Og at jentene i mange sammenhenger blir en ressurs på akkurat det. Og at det er mange av instrumentalistene som oppfatter det.

Her antyder hun at kvinnelige sangeres ofte manglende teorikunnskap, og dermed manglende begrepsapparat, kan føre til at de blir undervurdert musikalsk og/eller føler seg underlegne blant medmusikerne. Det meste av sitatet dreier seg imidlertid om å forsvare at sangere ikke nødvendigvis trenger de teoretiske begrepene, og at de likevel kan være en ressurs for bandet. Den nærheten sangere har mellom musikalsk idé og instrumentet sitt, er en fordel Solveig påpeker mange instrumentalister ser og kan misunne. Å knytte dette til kvinnelighet slik Solveig gjør, blir imidlertid, etter min oppfatning feil. Dette har med sangerrolle og instrumentalistrolle å gjøre, og er, slik jeg kan se det, helt uavhengig av kjønn. Utsagnet kan imidlertid ha kommet for å imøtekomme min problemstilling – noe som er helt unødvendig, i og med at poenget hennes er relevant for en kjønnsproblematisering uavhengig av hennes kvinneliggjøring av det. Det er imidlertid, i tråd med Judith Butler, nettopp det som ofte blir gjort. Når noe i overveiende grad blir gjort av kvinner, blir det svært fort definert som en kvinnelig handling. I dette tilfellet, hvor det i tillegg handler om en direkte og intuitiv tilnærming til noe, som i en vestlig patriarkalsk tenkning har vært synonymt med kvinnelighet, blir det viktig å avskrive dette som en kjønnskonstruksjon. Det som imidlertid kan forklare Solveigs utsagn er at hun sier ”kvinnelig på en eller annen måte”, og da kan mene ”assosiert med kvinner”, ”tradisjonelt kvinnelig betraktet” eller noe annet som ikke betyr kvinnelighet som essens.

Karin Krog betyr at teoretiske kunnskaper ikke betyr alt, spesielt ikke når man er sanger:

Du vet, det er vel og bra å kunne mye musikkteori. Og man må kunne en del teori. Det er fint som sanger. Men når du står og skal *gjøre* det, så har du bare øret ditt. Det er veldig viktig å kunne høre akkordrekkefølger og jobbe med det. Du må føle neste; ”den kommer der”. Det er ikke A7 eller B12, du tenker ikke det som instrumentalister gjør, som vet akkorden og leser den når de spiller. Du må ha et forhold til det i den sangen du synger. Det har man jo fått lære seg...

Hun underbygger dermed det Solveig Slettahjell har antydnet; at sangere ikke i samme grad som instrumentalister har behov for å kunne musikkteori. Sangeren har imidlertid andre utfordringer som gjør at hun eller han må tenke på en annen måte.

Anne Marie Giørtz mener at et høyere teoretisk kunnskapsnivå hos sangere ville styrket deres selvtillit i bandfelleskapet – også som kvinner. Hun forteller fra sine erfaringer med elever:

Jeg har jo selvfølgelig mange kvinnelige sangelever. Jeg har en del mannlige også, men det er helt tydelig, det er altså så opp i dagen med de jentene; de aller fleste er usikre og vet ikke om de egentlig har noe å fare med. Så prøver man å være litt tøff i trynet, men så detter det sammen. Og ved å være så tøff i trynet så ødelegger du egentlig for kreativiteten også, for du skal bare bevise i stedet for at du skal leke. Jeg tror kanskje guttene leker mer og tørr å feile, mens vi jentene skal ikke feile på det altså. Vi skal ikke bli tatt på fersken for at ikke du er bra nok, at ikke du kan. I tillegg kommer jentene [/sangerne] inn i musikklivet uten det fundamentet som går på notekunnskap. Så kommer du da inn i et band, og det nytter ikke når du ikke har begrepene å si at "Kan du ikke spille litt mer sånn og sånn?" Det blir sånn svada i stedet for at man har konkrete uttrykk. Du vet hvordan du vil ha det, men...

I motsetning til Solveig Slettahjell som syns ikke-teoretiske begreper fungerer, mener Anne Marie Giørtz at man ikke kommer langt med det. Manglende teorikunnskaper kan etter hennes oppfatning plassere sangeren litt på sidelinjen i forhold til instrumentalistene, fordi sangeren ikke har de samme begrepene for å uttrykke sine musikalske idéer. Hvis sangere hadde hatt bedre teorikunnskaper, ville de også kunne kommunisere bedre med instrumentalistene. Dette handler med andre ord om hvordan faglige kunnskaper virker inn på det sosiale i bandfelleskapet og på dynamikken mellom bandmedlemmene. I tillegg, eller kanskje i forlengelsen av dette gir Anne Marie Giørtz uttrykk for at teoretiske kunnskaper vil gi sangerne større selvtillit til å leke i stedet for å være redde for ikke å være gode nok. Nå trenger ikke dårlig selvtillit bare forklares med manglende teorikunnskaper. Her er det selvsagt flere faktorer som spiller inn, som vi allerede har drøftet. Manglende teorikunnskap er imidlertid et område sangerne selv kan gjøre noe med.

Det kan her være nyttig å se på sammenhengen mellom kvinnelige sangeres forhold til improvisasjon, og deres forhold til musikkteori. I en undersøkelse utført av Patrice Dawn

Madura (1992)<sup>xxxv</sup> på hva som gjør sangere til dyktige improvisatører, kom det fram at jazzteoretiske kunnskaper og ferdigheter var en av de viktigste forutsetningene. Sosialt kjønn derimot viste seg å være uvesentlig. Å ha et anstrengt forhold til improvisasjon eller dårlige forutsetninger for å beherske det kan altså ha rot i manglende teoretisk ballast. Selv om Annfelts studie konkluderer med at improvisasjon i jazz innbyr gjennom begrepsbruken om den til mannlig deltakelse framfor kvinnelig, ser det ikke ut som dette har affisert de kvinnelige jazzvokalistene i studien til Madura.

Hva med forhold som ligger utenfor sangernes og kvinnenens eget ansvarsområde? Hvordan blir de behandlet av sine medmusikere? Har de noen gang blitt utsatt for noen slags diskriminering eller marginalisering?

Karin Krog er den eneste som forteller om erfaringer av å få klar beskjed av bandleidere om hvordan hun skal te seg som kvinne på scenen. Ellers gir materialet et nokså enstemmig inntrykk av at det ikke er blant medmusikere intervjupersonene har hatt eventuelle negative opplevelser i forhold til å være kvinnelig sanger. Jeg hadde for så vidt ikke ventet meg de store avsløringene i og med at det ville innebære utlevering av kolleger – noe som blir vanskelig å anonymisere når ikke intervjupersonene selv er anonyme. Det jeg imidlertid finner interessant i resultatene er sangernes forklaringer på hvorfor de ikke opplever ubehageligheter på dette området. Solveig Slettahjell sier følgende:

Jeg må si at jeg i bandsammenheng, i min arbeidssammenheng, altså innad i bandet som jeg har vært i, så har jeg aldri opplevd det som et problem. [...] Jeg jobber med unge folk, eller folk på min egen alder og der omkring. Alle har gått på skole og alle har vært, mer eller mindre del av, etter hvert, en ganske... [...] miljøet har et visst refleksjonsnivå, og folk synes det er flaut å vise alt for sjåvenistiske holdninger, tror jeg, fordi det gjør man bare ikke som moderne mann i 2003. Selv om det definitivt fins grener i miljøet som er mer sjåvenistiske enn andre, kanskje. Det tror jeg. Også blant de skolerte folka.

Solveig Slettahjells forklaring på at hun ikke opplever noen problemer i møte med medmusikere i forhold til det å være eneste kvinne, er at det ville være uakseptabelt for hennes generasjon. Dette er en ganske oppløftende forklaring som kan antyde en utdøende sjåvinisme blant jazzmusikere, og en framtidig åpnere og mer likestilt jazzbransje. Når hun nevner grener av miljøet som er mer sjåvinistiske enn andre, kan det tyde på at hun da sikter til den eldre garde.

Karin Krog, som har mer erfaring med denne eldre garde, har følgende tanker om gruppedynamikken i et jazzband som skulle bety at diskriminering var et fremmedord:

Her kommer vi inn på musikere og samarbeidet der. Hvor flinke er de? Og der har du også forskjellige individualister. Noen er flinke på akkorder, skalaer, teori. Noen er kanskje ikke så flinke der, men har kanskje visjon om hvordan musikken skal formes. Så blir det da å samarbeide om dette. Hvilke mål har gruppen? Hvem har noe å si? Hvem er dominerende egoer, ikke minst! Og det er jo veldig forskjellig når det gjelder begge kjønn. Hvem sier mest uten å ha dekning for det? [...] hvem som snakker mest i gruppa og hvem som er mest dominerende, det kan jo også være sangeren. Men jazzgrupper er gjerne veldig demokratiske. Noen sier noe, og så blir det diskutert. Noen kommer med innfall og så prøver man det ut.

Hun føler ikke hun har opplevd noe slags forskjellsbehandling i sine egne band. Der har tydeligvis alle like mye de skulle ha sagt. Det blir derimot noe annet når man jobber for andre, mener hun. Her refererer hun til erfaringer tidlig i hennes karriere:

Jeg syns egentlig vi jobbet veldig demokratisk. Jeg hadde aldri følelse av noe slags diskriminering. [...] Men jeg syns du må skille mellom det å bli engasjert til å gjøre en jobb, eller om du er i en gruppe hvor alle jobber kollektivt på en måte. [...] Hvis jeg har jobben, da er jo jeg sjefen, så da hyrer jeg de jeg vil og de jeg vet vil spille min musikk. Og der kan du komme i konfliktsituasjoner, for det er ikke alle som er interessert i å akkompagnere sangere. Det er egentlig en spesiell gruppe musikere som har legning for det. Andre vil bare kjøre fri improvisasjoner og helst ikke innordne seg, eller ikke akkompagnere noen. Det er forskjell på musikere der.

At ikke alle musikere vil spille til sangere, er et interessant poeng jeg vil se nærmere på. De kvinnelige vokalistene som har funnet seg en plass i jazzmiljøet, har funnet samarbeidspartnere som er inkluderende; musikere som har gitt dem innpass, så å si. Disse musikerne har gitt dem en god opplevelse av jazzmiljøet. Sangerne har ikke forholdt seg til de musikerne som eventuelt kunne vist ekskluderende eller kjønnsdiskriminerende holdninger. Man unngår dem kanskje, rett og slett for å slippe ubehageligheter. Dette kan være noe av forklaringen på den tendensen Solveig Sletthjell synes å se i det hun beskriver nedenfor:

[...] man ser at jentene i dette miljøet ofte ender opp med å gjøre ganske smale ting. Altså sangerne [...] de mannlige sangerne ender jo opp med å over hodet ikke jobbe med jazzmusikk eller improvisert eller eksperimentell musikk. De blir jo rockesangere alle sammen. Det er jo også rimelig snodig, men det har noe med at det danner seg en eller annen sånn der kultur på sangerfronten, også om at det er mye avantgarde ute og går. Og det tror jeg har med at det krever en viss selvstendighet å holde på. Og i det så ligger det en relativt fri tanke. Jeg vet ikke. Kanskje det henger sammen sånn. Men jeg tror også det helger sammen med at mange av de [...] instrumentalistene som svelgjer språket til de her damene, er også de som trekker et stykke rent sånn eksperimentelt også. Det er veldig få av disse jentene som jobber med de strighteste instrumentalistene, for å si det sånn. De jobber med dem som er ganske prøvende og forskende. Jeg vet ikke hvorfor det er sånn, men det kan jo tenkes at det henger sammen med det derre språket, men nå er jo det veldig individuelt. Jeg mener, det er jo veldig forskjell på oss altså. Det er veldig forskjell på hvilken skole man har gått på, hvem man har hatt timer med og alt det her. Jeg tror nok at mitt språk er mye mindre teoretisk enn...hvem da sitt? Det tror jeg. Mange av de kvinnelige sangerne ville hatt helt andre ord på det jeg bruker mine ord på.



Grunnen til at så mange kvinner trekker mot eksperimentell musikk kan ha noe med hvordan de mannlige musikerne i dette miljøet er; at de kanskje har noe av det Karin Krog beskrev ovenfor; en åpenhet og toleranse overfor vokalistene. Dette er noe hun selv refererer til i forbindelse med hennes bruk av effekter på stemmen:

*Hadde du hele tiden folk rundt deg med den samme interessen for det eksperimentelle?*

Ja, jeg var med en gruppe musikere som var interessert i samme sak. Som ikke sa, eller det var alltid noen som sa: "Skal du begynne med det der igjen nå, da! Kommer du med det der instrumentet der igjen". Så jeg møtte mye motstand fra tradisjonelle grupper da, for de skjønnte ikke vitsen med det der. De skjønner det ikke enda (latter)! (Alvorlig igjen:) Det var ikke helt lett det der.

Som vi så i sitatet til Solveig Slettahjell, mener hun at sangeres manglende teorikunnskap og dermed begrepsapparat, trekker mange til eksperimentelle miljøer, for der må alle finne nye begreper, og da står musikere og sangere mer på samme nivå. En annen grunn til at kvinnelige sangere trekker til de eksperimentelle musikkmiljøene, kan være at de slipper unna kommersielle hensyn. I det kommersielle veier tyngst, blir den kvinnelige sangers visuelle framturen på scenen plutselig atskillig viktigere enn de musikalske ferdighetene. Dette ser vi særlig i Karin Krogs tidligere siterte henvisninger til orkesterledere hun har vært leid inn av:

Jeg har vært ute for en del tilfeller hvor man fikk beskjed om å ta på seg pen kjole, gjerne litt utringet og litt glamorøst, for "du er her hyret til å gjøre denne jobben". Og hvis man er det som sanger, så er det gjerne for å være med å selge bandet.

I de eksperimentelle miljøene kan graden av kunstnerisk idealisme og åpenhet være større enn i andre deler av jazzmiljøet. Når vekten ligger på det kunstneriske, blir kvinnelighet, salgstill og andre utenommusikalske forhold mindre vesentlige. Dette kan sette de kvinnelige jazzvokalistene i en friere posisjon der de kan konsentrere seg om å utvikle sine vokale og musikalske ferdigheter.

Kristin Asbjørnsen forteller følgende om sine erfaringer med gruppedynamikken i bandsammenheng:

Vi i Krøyt for eksempel, har jo utvikla oss utrolig mye hver for oss og sammen som band, så det har tatt nye retninger og det er jo mye friksjon. Og jeg ser på den friksjonen som mye viktigere enn eventuelle kjønnslige ting i forhold til at vi er to gutter og en jente. For de to guttene er veldig forskjellige, og noen ganger er jeg mer lik den ene og noen ganger mer lik den andre, på samme måte som jeg ofte har mer fellesskap med noen guttevenner enn jeg pleier å ha med andre jentevenner. Så jeg har et veldig ambivalent forhold til hele den kjønnsproblematikeren i forbindelse med det, fordi at jeg føler ofte at de problemstillingene er med på å bare forsterke mer

enn å ... det er fort å bare stigmatisere på samme måte som alle sånne bøker om at kvinnen er fra Venus og alle sånne ting. Det er bare noe som er med på å forsterke forskjeller mer enn hvordan det egentlig er.

Hun deler Karin Krogs erfaring av at bandsamarbeid fungerer demokratisk; man jobber som likeverdige partnere. Når et band jobber på den måten, oppstår det imidlertid mye friksjon, som hun sier. Når hun sier at det er forskjellige personligheter mer enn ulikt kjønn som skaper denne friksjonen, framstår det å være eneste kvinne i bandsammenheng som mindre relevant for henne. Den ambivalens hun uttrykker i forhold til å problematisere kjønn i denne sammenheng, er i tråd med min egen frykt for å forsterke de stigmatiserte kjønnsforhold i jazzbransjen mer enn jeg makter å dekonstruere dem. Det jeg imidlertid leser ut av hennes motstand mot min problematisering av kjønn, er at hun har en personlighet som tilsier at hun aldri ville finne seg i å bli kjønnsstigmatisert. Hennes erfaringer og holdninger handler ikke bare om miljøet hun befinner seg i, men også hvordan hun er som person:

For mange jenter er jeg mye mer guttete enn ... jeg har nok en mer androgyn tilværelse eller tanker om ting da.

Dette viser hvordan jeg ikke kan lese svar utelukkende ut av de erfaringer sangerne beskriver fra bandsammenheng. Jeg må også se på hvordan de selv forholder seg til det miljøet de er en del av. Det er ikke bare miljøet som setter betingelser for dem. De setter også betingelser for seg selv. Her er vi inne på den dobbelthet som ligger i all fenomenologisk forskning på mennesker. Dette er et aspekt man må ha i tankene både når det gjelder musikalsk utfoldelse, men også når det gjelder det sosiale fellesskapet.

Linda Dahl forteller i sin bok *Stormy Weather – the Music and Lives of a Century of Jazzwomen* fra swing-perioden hvordan sexpresset for single kvinner i et så mannsdominert miljø kunne være en utfordring å takle (Dahl 1984). Noen prøvde å bli "en av gutta" mens andre ville ha avstand og uavhengighet – noe som ofte førte til ensomhet. Dette er beskrivelser av USA på 1930-tallet, men hvordan er og har dette vært for sangere i Norge?

Jeg stilte Karin Krog følgende spørsmål:

*Jeg tenker litt på den sosiale delen med det å jobbe i band som eneste kvinne, reise på turné og sånn. Blir det en vennegjeng, blir du "en av gutta" eller kan det bli litt ensomt?*

Jeg tror det beror litt på deg selv. Jeg har egentlig, tror jeg, vært en av bandet, stort sett. Det er jo viktig at man har noe med hverandre å gjøre, men ikke for mye, for du må jo holde en viss avstand for eksempel når du er på turné, for man kan lett gå lei av hverandre. Så det kan også være viktig å

holde seg litt for seg selv. Men at man samles og spiser sammen og har det hyggelig sammen og stort sett jobber sammen om at alle deltar, alle bærer og hjelper til. Det er veldig viktig. Selv om du er sanger er det viktig å bruke ørene og være med å høre på balansen i bandet når man stiller lyd for eksempel, at man lærer seg om lyd. At kvinner lærer seg om lyd; hvordan man skal plugge i et høyttaleranlegg. At du lærer deg litt om teknikk og at du kan delta med å bruke ørene dine at dette låter all right, dette ikke bra. Slik at man er med i gruppa og deltar.

Som vi ser, lar hun ikke kjønnsforskjeller bli et viktig aspekt ved det sosiale miljøet i bandsammenheng. Om hun bevisst velger å ikke si noe om friksjoner mellom kjønnene, om det er noe hun har ignorert, eller om den slags har uteblitt, kanskje fordi hun ble gift ganske tidlig i sin karriere, vet jeg ikke. Uansett er hun svært forsiktig med å påpeke noe klanderverdig i miljøet rundt seg. Hennes umiddelbare reaksjon på mitt spørsmål er at kvinner må selv ta ansvar for å bli en del av bandmiljøet. At sangerne i overveiende grad mener de selv er ansvarlige for sin posisjon i bransjen, er noe jeg vil gå nærmere inn på i siste del av dette kapitlet.

Anne Marie Giørtz forteller følgende om det å være eneste jente:

Jeg var vant til å være i et guttemiljø, så jeg syntes ikke det var så rart. Det var ikke snakk om å være kjærester og sånn.

*Du var liksom en av gutta?*

Ja, og det var også litt sårt en stund, for jeg var på en måte... de fortalte hvem de var forelsket i, men det var jo aldri meg (latter), så jeg var en av gutta da.

Kristin Asbjørnsen forteller at hun kunne savne venninnene sine i Oslo når hun gikk på jazzlinjen i Trondheim og var den eneste kvinnelige studenten på sitt kull. Hun vil likevel ikke knytte dette til kjønn, men heller til mangel på annen stimulans enn den musikalske:

(...) maskulinitet og femininitet; jeg synes at det er veldig vanskelige størrelser. Men på samme måte som jeg synes det har vært fint eller en spennende energi i det som for meg ville vært en veldig feminin kvinne kontra en mer maskulin eller androgyn kvinne, synes jeg det er veldig flott med den kontrasten og motstanden i forhold til de i bandet, at jeg er jente sammen med gutter. Variasjoner på samme måte som musikken har mange lag i seg. Det er de to hovedtingene; det at det på en måte er veldig vanskelig å skille hva som er sang og hva som er kjønn, derfor blir det så vanskelig å si hva som er kjønn og hva som ikke er det. Det er klart jeg har subtile opplevelser av søsterfellesskap. Når jeg flytta til Trondheim savnet jeg jo veldig venninnene i Oslo, fordi jeg gikk så mye sammen med gutter og på en måte var... Jeg savna noen måter å være på og måter å snakke på. Men jeg synes det er veldig vanskelig å snakke om det som generelle ting, fordi jeg også har guttevenner som jeg snakker med på samme måte som jeg ville gjort med jentevenner og motsatt. Slik at det er veldig vanskelig å sette opp noe sånt at "sånn er det!". For det handlet kanskje vel så mye om at jeg savna folk som gjorde andre ting – ikke bare disse guttene som holdt på med musikk. Men det er klart at det er jo subtile ting og det er jo noe med søsterfellesskap og sikkert noe med brorsfellesskap, og man kan jo merke det, at det har noe med hva man innlemmer hverandre i.

Her kan det kanskje antydes en mulighet for det man i rockforskningen har gitt betegnelsen homososialt broderskap. Kristin Asbjørnsen problematiserer om det skulle være noe spesielt eller subtilt som hun sier, i et fellesskap der alle er av samme kjønn, framfor en gruppe med begge kjønn. Hennes egen erfaring er at kjønn i seg selv ikke er avgjørende i slike relasjoner. Det jeg imidlertid finner atskillig mer interessant enn å skulle slå fast at ”sånn er det” som hun sier, er hvor vidt kjønn kan *gjøres* viktig i en bandsammenheng, selv om det ”objektivt sett” ikke skulle være det. Det er det som har skjedd i rock-sammenheng. Man har dyrket et mannlig fellesskap mellom heteroseksuelle menn, og det er da det blir vanskelig å skulle få innpass som kvinnelig aktør. Det synes imidlertid ikke som Kristin Asbjørnsen har møtt slike problemer i de bandene hun har erfaring fra:

Jeg har veldig sånn brorsfellesskap til de andre i bandet. Jeg tenker veldig mye på gutta jeg spiller med som brødre på en måte, som man kan dele fryktelig mye med. Men det er jo alltid subtile ting på det også. Og det varierer fra person til person hva som er naturlig å snakke om. Men det har alltid vært en sånn god tone som gode venner og gode kolleger. Og det er veldig avklarte situasjoner selv om man kan ha en god flørtende holdning til det liksom – at man er gode kolleger.

I Kristin Asbjørnsen sitt tilfelle er et homososialt broderskap som har kunnet sette henne som kvinnelig utøver på sidelinjen tydeligvis ikke gjenkjennelig. Heller ikke de andre sangerne gir uttrykk for slike erfaringer. Nå er det neppe jazzgruppene med kvinnelige vokalist eller annen kvinnelig deltakelse som har de homososiale broderskapene. Da hadde de nok ikke vært mottakelige for slik deltakelse. Skal man jakte på den slags forhold i jazzsammenheng, bør man trolig heller intervju kvinnelige instrumentalister om hvordan det er å få innpass i et jazzensemble. En annen mulighet er å intervju mannlige musikere i jazzorkestre med bare menn, kanskje særlig i mindre format som jazzkvartett, der mulighetene for slike tette relasjoner er stor. Er det for øvrig noe det florerer av i norsk jazz, så er det nettopp jazzorkestre i mindre format bestående av bare mannlige musikere. Dette kommer imidlertid ikke inn under mitt studiefelt i denne omgang. Det eneste vi kan slå fast her, er at de kvinnelige vokalistene jeg har intervjuet, ikke forteller om konkrete erfaringer av å føle seg utenfor eller å måtte bevise sin berettigelse for å delta i bandsammenheng, selv om noen av dem kan være antydende i denne retning.

#### 4.2.3 Rollen som frontfigur

Å være frontfigur er som regel en viktig del av sangerrollen. I likhet med syngedamebetegnelsen kan imidlertid rollen som frontfigur ha noen belastede assosiasjoner ved seg.

Utenommusikalske funksjoner som å være blikkfang for å vekke publikums oppmerksomhet mot bandet, har ofte blitt viktigere enn den kvinnelige sangers musikalske prestasjoner. Om ikke alle sangere trives med å være frontfigur, er det å måtte opptre på en scene, bli sett og være blikkfang noe man vanskelig kommer utenom. Det er en del av den subjektposisjon man blir tildelt som jazzsanger. Om oppgaven som frontfigur oppleves positivt eller negativt avhenger av sangerens personlighet og sangeridentitet (se Davidson 2002). Er det de andre i bandet som skriver låtene og bestemmer det meste av arrangementer og musikalsk uttrykk, kan det føles feil for sangeren å framstå som en slags bandleder. Sett i et annet perspektiv derimot, er rollen som frontfigur en unik sjanse til innflytelse innad i bandet og ”berømmelse” utad. I mitt materiale finnes begge varianter.

Anne Marie Giørtz er et typisk eksempel på en som ikke trives i en dominerende frontfigurrolle:

Det første bandet mitt het først Anne Marie Giørtz Band og så Anne Marie Giørtz Kvintett etterpå, og det var to plater vi ga ut. Så fra 1986 het vi Ab und Zu. Det var bare tre-fire år at det sto i mitt navn, og det trivdes jeg ikke så veldig godt med.

*Da ble det liksom du som var sjefen?*

Ja, mens det var Vidar Johansens musikk og Oles [Henrik Giørtz] musikk. Men det var litt sånn fordi jeg var jenta, så pratet jeg. Jeg hadde jo mikrofonen.

I sammenheng med det Anne Marie Giørtz ellers har sagt om sangere, kan det muligens spores en viss anstrengthet i forhold til den visuelle delen av sangerrollen når man står på en scene. Det kan synes som en belastning for en som har noe å formidle og ikke behov for å framheve eget utseende eller egen berømmelse, at svært mange sangere kan synes mer opptatt av hvordan de tar seg ut på scenen enn hva de synger. Kanskje Anne Marie Giørtz på grunn av dette har hatt en viss tilbakeholdenhet i forhold til rollen som frontfigur?

Karin Krog forteller om forventninger til en bestemt bekledning for henne som kvinnelig sanger i frontposisjon på scenen. Hun knytter disse forventningene først og fremst til tid:

[...] det var ikke før på slutten av 1960-tallet at jeg kunne gå med lange bukser på jobb og fremføre noe med bukser, altså.

*Og selv da fikk du kanskje bemerkninger på det, eller?*

Ja! Jeg husker veldig tydelig på en festival på Kongsberg i 1968 tror jeg, at jeg hadde veldig fine silkebukser, men det var liksom uvant da. Men så kom jo 1970-årene hvor alle skulle gå i jeans, så da var det liksom greit. Men nå er vi tilbake igjen med glamorøse bekledninger, i hvert fall i popbransjen.

Kristin Asbjørnsen sier følgende om sin visuelle framtreten på scenen og bevissthet rundt dette:

Bandene mine er jo veldig visuelle. I Krøyt har vi med oss video hele tida. Og for meg er musikk veldig fysisk og veldig kroppslig. Det kan man jo sette mange ord på. Man kan sette "sensuelt" eller "fysisk" eller hva...Jeg mener, jeg beveger meg jo. For meg er det en veldig naturlig del av det å synge å være i bevegelse. Musikk er veldig fysisk, for at jeg skal kunne synge kraftfullt, og hvis det er vuggende rytmer så er det naturlig for meg å bevege meg.

Jeg kler meg i kjole og har et veldig bevisst forhold til hvordan jeg tar meg ut på scenen. Det er jo bare latterlig å late som man ikke spiller for folk, på en måte. Det gjør jo de andre òg. Men det gjelder jo de samme tingene. De andre pynter seg også. Men det er klart at jeg ...

*Det virker som du må forsvare deg ...?*

Nja, det blir et slags forsvar, fordi det alltid fort kobles på kjønn. Men det er jo ikke nødvendigvis det [...] Jeg har alltid likt å kle meg ut og likt å pynte meg og vært opptatt av farger, syns det er gøy å leke med sminke og...Det er på en måte en del av det jeg syns er gøy. Det er klart at jeg tenker nok mer på det som frontfigur på samme måte som en gutt som er vokalist i et rockeband tenker mer på det.

Hvis hun føler at hun må forsvare at hun liker å pynte seg og er opptatt av hvordan hun visuelt tar seg ut på scenen, må det i tilfelle være et forsvar mot en holdning om at kvinner selv legger opp til å bli betraktet som sexobjekter når de kler seg "deretter". En slik holdning stigmatiserer kvinnelighet<sup>xxxvi</sup>, eller det at man ikke legger skjul på at man har en kvinnekropp, som noe skammelig. Skulle kvinnelige sangere tatt hensyn til slike holdninger, måtte de kledd seg slik at de i størst mulig grad skjulte sin kvinnelighet. Dette ville etter min oppfatning vært helt urimelig, i og med at de da ville blitt hindret i å vise hele sin subjektivitet. Kvinneligheten blir, som Beauvoir uttrykker det, alltid en bakgrunn for det en kvinne foretar seg. Uten denne erkjennelsen kan man ikke være hel kvinne og helt menneske. Kristin Asbjørnsen erkjenner også dette:

Jeg er jo kvinne, også på scenen – hva man nå legger i det... Jeg liker jo energien i forskjellene.

Hun viser imidlertid hvordan det visuelle kan ha en funksjon og få en betydning utover det å framstille kvinnelig skjønnhet (i form av at hun pynter seg med kjole og sminke):

Jeg er litt visuelt opptatt av at jeg har litt forskjellig stil i Krøyt og Dadafon. Ikke forskjellig stil, men likevel ha litt forskjellig antrekk i og med at det er to band som ... noen lurte på en stund om Dadafon var Krøyt fremdeles. Og fordi det er litt forskjellig preg i musikken har jeg likt å dyrke det litt på det visuelle i forhold til klær.

Kristin Asbjørnsen poengterer videre hvordan subjektposisjonene for kvinnelige sangere i en jazzdiskursiv sammenheng har endret seg. I dag *må* ikke en jazzsanger gå inn i en frontfigurposisjon bestemt av diskursive representasjoner, slik man gjerne måtte noen tiår tilbake. Man kan selv bestemme hvordan man vil framstå. Hun opplever med andre ord sin posisjon som sanger i jazzdiskursen som relativt fri:

Det er jo en veldig liten del av jazzen som er de klassiske standard-jazz-syngedamene som står i pene kjoler, liksom. Det er jo en nesten litt karikert variant som blir å dyrke et nostalgisk femtital eller ett eller annet; altså noe man gjør for å formidle noe gammel musikk. For det er jo ikke noe man *må*. Der er det jo forskjellig hva man liker. Man pynter seg etter hva som er naturlig i forhold til settingen og hva man selv synes man er fin i.

Karin Krogs erfaringer fra 1960-tallet kan eksemplifisere og dokumentere hvordan subjektposisjonen frontfigur over tid har forandret seg for norske kvinnelige jazzsangere. Selv om Karin Krog var forut for sin tid da hun kledde seg i silkebusker på Kongsbergjazz, forteller hun også om anledninger der hun måtte kle seg som det ble forventet på 1960-tallet:

[...] kampen ligger i å få gjøre det materialet man synes er musikalsk verdifullt. Og gjøre ting på sin måte [...] jeg var temmelig bevisst på dette hele tiden, og har [alltid] strittet veldig imot... Men visse ganger måtte man få seg en ordentlig kjole og se pen ut, så godt man kunne (latter). Jeg var jo blant annet i Hollywood i 1968 med storband under ledelsen av Don Ellis, og jeg bodde litt utenfor selve byen. Og Los Angeles er jo veldig stort. Jeg bodde hos en dame litt i utkanten. Så da gikk jeg rundt hele dagen, og skulle da skifte på kvelden i en klubb. Jeg husker det var en spesiell klubb som var ganske ubekvem. Jeg måtte skifte på toalettet, og da måtte jeg åpne og lukke døren for å få armplass til å skifte og jeg tenkte med meg selv: ”Herregud, dette er Hollywood, liksom?!” Det var ikke noe særlig flott klubb, men jeg måtte altså skifte og se pen ut. Det var veldig viktig for amerikanerne. Det var litt mer løst i Europa.

Til tross for større frihet i dag enn for noen tiår tilbake, poengterer Kristin Asbjørnsen problemstillinger vi fremdeles står overfor:

Det er en realitet at det er få jenter som spiller, og slik sett er det en veldig konservativ yrkesgruppe som har så lite likestilling på det. Og at det er dessverre veldig få gutter som synger, og som er frontfigurer, også i jazzrelaterte sammenhenger. Og det er klart at kjønning i seg sjøl...man er jo ikke likestilte i dag, og det er jo fremdeles...rommet er mye mindre for fri utfoldelse, mener jeg, fremdeles, i forhold til gutter og jenter til hvem man skal være og hvordan man skal være. Det blir ikke mindre når man er synlig i en frontposisjon. Derfor kommer det jo også fram i slike sammenhenger.

Her setter hun foreliggende problemstilling inn i en større samfunns- og kjønnsdiskurs og ser hvordan representasjoner fra slike diskurser får ringvirkninger i musikkbransjen og jazzmiljøet. Hun erkjenner at musikere i frontposisjon ofte begrenses av rammer for hva som forventes av dem. Dette kan være forventninger til å representere sitt kjønn på en tradisjonell

måte. Likevel ser Kristin Asbjørnsen selv frontfigurrollen som en boltreplass og et sted for selveksponering. Hun liker å pynte seg. Dermed blir ikke krav til ”å ta seg ut” noe problem for henne, så lenge det er hun selv som setter rammene.

Noe av forskjellen på de yngre sangerne i dag, i forhold til de eldre, er at de takler denne problematikken på forskjellig måte. Karin Krog ville i sin tid være mer kjønnsnøytral ved å kle seg i bukser. Hun søkte kontemporær musikk primært fordi hun syntes det var spennende, men hun kan også som kvinnelig sanger som ønsket å bli tatt seriøst, ha følt seg mer komfortabel innen nyskapende musikk enn i den mer tradisjonelle jazzsangerrollen. Yngre sangere som Solveig Slettahjell og Kristin Asbjørnsen velger i motsetning til Karin Krog, og mer i tråd med vår tids feminisme, å ikke legge skjul på sin kvinnelighet på scenen. Solveig Slettahjell kler seg i korte skjørt og høyhælte lange støvletter<sup>xxxvii</sup>, mens Kristin Asbjørnsen liker å pynte seg i kjoler og er ikke redd for måten hun beveger seg på etter suggererende rytmer. De lar seg med andre ord ikke hemme av at noen kan misforstå hva de ønsker å formidle.

### **4.3 Erfaringer med publikum, presse og platebransje**

Når vi snakker om diskurser som påvirker kjønnsforståelsen i det norske jazzfelt, kommer man ikke utenom publikums påvirkning, pressens innflytelse og platebransjens betydning. Disse instansene er også diskurser som har relevans for kjønnsforståelsen i jazzbransjen, og som setter betingelser for musikernes handlingsmuligheter. Jeg har derfor spurt intervjupersonene mine om hvilke erfaringer de har med disse instansene i forhold til å være kvinnelige sangere. Gjennom svarene de gir skal vi forsøke å finne deres subjektposisjoner i disse diskursene.

#### **4.3.1 Publikum**

Anne Marie Giørtz og Solveig Slettahjell forteller litt om sitt forhold til publikum. Anne Marie Giørtz legger vekt på at hun ikke kan bry seg om hva publikum forventer av henne, for de forventningene kan være så mange, og det er umulig å innfri alle:

Det at man er redd for konflikter og vil tekkes alle... Da det gikk opp for meg at; ”jeg liker ikke alle, så hvorfor skal alle like meg?”- da var jeg kommet et langt skritt på veien, altså! Jeg ville mye heller være tydelig, og eventuelt berøre noen, men da er det helt sikkert noen som vil mislike det også. Men jeg vil mye heller det enn å være likegyldig.



Her viser hun hvordan hun har tatt et oppgjør med den holdning så mange kvinner synes å ha i forhold til å innfri omgivelsenes forventninger. Undersøkelser på soloartister viser at karaktertrekk som individualisme, uavhengighet og lignende dominerer (Davidson 2002:102). Dette er trolig sider man må ha for å vinne troverdighet som sceneartist – noe Anne Marie Giørtz har ervervet seg gjennom en etter hvert lang karriere. Eventuelle forventninger til hvordan en kvinne skal te seg på scenen vil da bli ubetydelige.

Solveig Slettahjell problematiserer forskjellen mellom hva hun ønsker å formidle og hva publikum oppfatter og opplever. Her kan det ofte oppstå et sprik:

Det skal jo ut til folket dette her, ... og jeg mener vi kan jo ikke styre hvordan folk opplever dette her. Og når jeg kommer, trass mine 32 år, så er man jo noen lunde fit, ikke sant? Og greier seg fint som frontfigur i ett eller annet band sånn klassisk sett. Og det er utrolig mange av folka i mitt publikum som er mannfolk på sånn 50, 60, 70, som kommer med sine koner da gjerne, og som mimrer, ikke sant? Og da har jeg veldig følelsen av at jeg går inn i et bilde som er i hvert fall førti år gammalt, kanskje mer enn det òg. Og det er veldig rart, altså. (...) jeg liker jo til og med sånne gamle 60-tallsklær, så jeg får jo liksom hele pakka.

Solveig erkjenner manglende kontroll over hva hun formidler. Hun har tidligere uttrykt at hun ønsker å formidle ren musikk; ikke en fortelling, et tekstlig budskap, eller lignende. Når hun så møter et publikum som plasserer henne inn i noe som skjedde lenge før hun var født, blir hun tildelt en subjektposisjon av publikum som hun ikke kjenner seg igjen i. Publikum gir med andre ord det de ser på scenen mening ut ifra sine behov og interesser. Dette kan sees i sammenheng med Eric F. Clarkes bruk av begrepet 'affordances' (Clarke 2003). Musikken tilbyr en rekke meninger sangeren med sin opptreden og fremførelse ikke har kontroll over. Det er opp til mottakeren som i dette tilfellet er et publikum, hvilken mening de legger i det de ser og hører. Slik sett kan ikke Solveig Slettahjell ta ansvaret for om noen blant hennes publikum trekker kvinnelig sensualitet ut av hennes musikk's 'affordances'.

[...] den responsen jeg får fra publikum er ofte mye mer... det er jo mange av de her folka da, altså mannen på 65, ikke sant? – som kommer med tårer i øynene og er bare helt oppløst, fordi han har hørt ett eller annet som han synes er jævlig fint, da. Og da velger jeg å ikke se på det som en greie der jeg er et kjønnsobjekt for han, men hvor jeg har bare skutt blink på en eller annen måte i hans opplevelse. Og det synes jeg er forferdelig fint! Og der er jo heldigvis noen damer også som synes at det er sånn (latter), så da får man jo være fornøyd [...] men det trykker noen sko her, det skjønner du jo. Og det er noen ting i dette her. Men det har ikke noe med jazzmiljøet å gjøre, føler jeg. Det har mer med hva en jazzsanger er ute hos publikum å gjøre, og hos kritikerne, enn nødvendigvis hva en jazzsanger er i jazzmiljøet. Det må jeg si altså! Men jeg tror det er mange problemstillinger i det her som går utover det der...

Til tross for positiv respons fra publikum, mener hun at det er nettopp publikum, sammen med musikkritikerne, som opprettholder mytene om jazzsangeren. Vi skal i forlengelse av dette derfor gå over til sangernes erfaringer med pressen, særlig gjennom anmeldelser av musikken deres.

#### 4.3.2 Presse

I Lorentzens artikkel om kjønn i pop og rock så vi hvordan det har oppstått en egen rockestetikk med visse kjønnskategoriseringer blant journalistene som anmelder musikken. Jeg stilte da spørsmål ved om lignende forhold var å finne i norsk jazz-presse. I intervjuene har jeg hentet noen ulike svar.

Når jeg snakket med Kristin Asbjørnsen, var jeg nysgjerrig på om noen medier har kommentert hennes utradisjonelle bruk av stemmen og hennes rå uttrykk i forhold til hennes kjønn. Hun har imidlertid opplevd aviskritikker utelukkende positivt:

*Hva med ting som er skrevet om deg – nå har du jo stort sett fått lovord hele veien – men har du aldri blitt karakterisert som for rå og evt. vulgær for å være kvinne?*

Nei, det har aldri blitt kobla på kjønn. Takk og pris! Det ville i så fall vært utrolig dumme folk! Hvis noen har kalt ting vulgært så har det vært mer musikalsk betinga enn kjønnsbetinga. Men det preger jo ofte en holdning blant journalistene andre veien, det at jeg kan på en måte se at det ligger under, man kan synes det er tøft at det kan være et så rått uttrykk og komme fra en jente. Jeg har vært forskåna med at det har vært den varianten da, kanskje [...] Men det er helt sikkert mange som syns det jeg gjør er vulgært både innafor musikalske og kjønnslige rammer, og det er klart at det er mange som kan lure på om jeg kan synge fint, fordi de bare får høre skurret på stemmen. Det handler jo bare om estetikk.

Hennes utradisjonelle uttrykk har blitt positivt mottatt, og overraskelsen over et slikt uttrykk fra en kvinne har også vært positiv. Hennes brudd med det konvensjonelle har altså virket mer overbevisende og 'forførende' slik Green bruker begrepet, enn truende eller frastøtende på noe slags vis.

Heller ikke Anne Marie Giørtz har noe å utsette på det som er skrevet om henne i pressen. Karin Krog har derimot en mer kritisk holdning til det som skrives i musikkritikker og anmeldelser:

*Hvordan har du opplevd anmeldelser og aviskritikker opp igjennom. Har du blitt behandlet likt og ut fra samme premisser som dine mannlige medmusikere?*

Nei, i grunn ikke. For ofte er de gjerne da opptatt av hvordan du ser ut og hva slags kjole du har på deg, og skriver gjerne om det fremfor å skrive om musikken du gjør.

*Var det spesielt tidligere?*

Da, men det skjer nok nå også. Og det bunner vel kanskje i at den som skriver egentlig ikke har så mye greie på musikk. Det er jo veldig mange av dem. De henger seg ofte opp i sånne ting [...]

Hennes erfaringer med pressen, og forklaring på disse erfaringene, ligner det Solveig Slettahjell har å si om det som skrives om *henne*. Jeg konfronterte Solveig Slettahjell med noen av de beskrivelsene som finnes i enkelte anmeldelser av henne, som: ”Når hun synger ”I’ve got a crush on you, sweetie pie...”, kan man godt dåne litt i godstolen.[...] ”My heart belongs to Daddy” har vel neppe fått en mer sexy tolkning siden Marilyn Monroe sang den i filmen ”Let’s make love”...”(Carl Morten Iversen i *Jazznytt* nr.1, 2002). Hun har selv flere eksempler å supplere med, og hennes kommentar til slike beskrivelser er følgende:

Jeg er treig, jeg!! Altså, jeg synger så seint jeg kan, og det oppfatter sikkert mange som utrolig sensuelt! Jeg er lat nok til å være noen lunde på nett med meg selv, og det tror jeg også noen oppfatter som sensuelt. Men jeg går jo ikke rundt og gjør alt det der for å være sensuell! Eller for å være sexy, på noen måte! Det er den musikken jeg liker! Det er sånn jeg liker å synge, ikke sant? Og jeg mener, jeg har gjort så mye av... og driver fortsatt med så utrolig mye musikk som er rent sånn forskningsmusikk for meg, og som tidvis er et kjempe-kick, men som ofte er lange transportetapper med ren forskning før det blir fint: Disse samtidsmusikk-tingene og fri improvisasjon-tingene, som er alt annet enn sensuelt, sikkert... Og det gjør man jo også av en eller annen musikalsk motivert grunn da, ikke sant? Men hadde jeg fått det som jeg ville, så hadde alle sammen sett all jobbinga og forskninga bak, alle de musikalske valgene, og hørt alle de sekstendelene jeg ikke synger og millisekundene jeg kommer litt før og litt etter, ikke sant? Hørt hvordan jeg bare trekker i den litt lenger enn jeg må, alt det der som jeg holder på med. Det er *det* jeg holder på med! Det er det jeg gjør når jeg holder på med Slow Motion, særlig der, for der får jeg tatt ut den sida av min musikalitet. Hvis bare alle kunne hørt det, så hadde det vært så utrolig stas! Men det hører ikke alle. Sånn er det bare. Og om de hører det, så tror jeg det er de færreste forunt å ha språk til å si at det er det som skjer, ikke sant? Nå kan man jo selvfølgelig spørre seg om det at man ikke forventer at det som skjer skal skje, er grunnen til at man ikke sier hva som skjer heller, skjønner du? At det at det er en jente som står der og synger og er litt sensuell sånn i utgangspunktet, så kan det sikkert ikke ligge noen lag bak det. Hvis det er utgangspunktet, så er jo det klart fryktelig dumt. Men jeg tror nok at det ofte går andre veien òg; at man rett og slett ikke veit hva det andre heter, sant? Så da griper man bare til det første og beste ordet, og det er ’sensuelt’, og så bare tyter vi det ut over hele anmeldelsen vår og så baff så selger vi det, og så er det greit.

Dette sitatet eksemplifiserer blant annet hvor stor avstanden kan være mellom intensjonene til den som står på scenen og mottakelsen hos publikum, som i dette tilfellet er en anmelder. Når Solveig Slettahjell stiller seg på scenen med sin kropp og sin stemme, tilbys mottakerne en rekke meninger ut ifra hvilke assosiasjoner de får og hvilke behov de i øyeblikket har. Mulighetene for hvilke opplevelser publikum får av det de ser og hører er med andre ord mange. Kan man da si at ’kjønnet musikalsk mening’ kan være en av disse mulighetene? Som Lucy Green har poengtert, må man i denne sammenheng være ekstra nøye med å distingvere

musikkens *iboende* mening og dens *tillagte* meninger. Å få musikken *i seg selv* til å være kvinnelig sensuell, lar seg vel vanskelig gjøre. Det blir helt klart en tillagt mening ut ifra det man ser og det man assosiasjoner til det man hører. Green sier imidlertid at i den grad en sangers kjønn kommer tydelig fram gjennom stemmens lyd og klang, kan musikken som oppstår ha en kjønnert iboende mening. Bare i en slik sammenheng mener hun at betegnelsen 'kjønnet musikalsk mening' kan brukes. I så måte kan det forsvares at anmeldere av kvinnelige sangere skriver at de formidler kvinnelig sensualitet. Jeg finner det likevel uheldig at slike begreper brukes i beskrivelser av musikkformidling, fordi man lett står i fare for å redusere det musikalske innhold sangeren ønsker å formidle til kvinnelig sensualitet. Dette kan også bli en måte å marginalisere de kvinnelige sangerne på som kunstnere og musikere. Nok en gang finner jeg det hensiktismessig å ty til affordances-begrepet. Hvis musikk kan ha kjønnert betydning slik Green tenker det, er kvinnelighet eller mannlighet bare noe av det musikken kan tilby. At anmeldere av kvinnelige sangere kan ha en tilbøyelighet til å la den kvinnelige sensualitet få så sentral plass i hva musikkopplevelsen har gitt dem, kan ha sammenheng med det både Karin Krog og Solveig Slettahjell har poengtert. De tror årsaken til at anmeldere og kritikere ikke skriver mer seriøst om sangerne handler om mangel på kunnskap om jazzsang og mangel på begreper til å beskrive vokalmusikk. I tillegg er det i overveiende grad mannlige skribenter som anmelder kvinnelige vokalist, noe som kan sette et ensidig preg på beskrivelsene av dem. Likevel skal det være sagt at en anmelder vanskelig kan unngå å være subjektiv og ta utgangspunkt i sin egen opplevelse av det han hører og ser. Slik sett er det ikke 'galt' at han opplever en kvinnelig sangers opptreden og stemme som sensuell. Hadde imidlertid flere anmeldere vært kvinner, kunne beskrivelsene av sangerne samlet sett muligens blitt noe rikere og mer nyanserte.

Som Susan McClary fant i sine studier av verkanalyse-teori, kan vi også se i musikkanmeldelser at det brukes ladede begreper om kjønn (her også seksualitet) som er irrelevante og kanskje misvisende i forhold til den musikken som skal beskrives. Det er nok ikke tilfeldig at det er Solveig Slettahjell og Karin Krog som har blitt utsatt for irrelevante beskrivelser knyttet til deres kjønn, og derfor er de som er mest kritiske til det pressen skriver. Karin Krog har kanskje vært prisgitt sin tid og generasjon. Når hun registrerer at anmeldere fremdeles forskjellsbehandler sangere og instrumentalister ved å omtale den kvinnelige sangers visuelle opptreden vel så mye som musikken, kan det muligens forklares med at det fremdeles er en del av de samme anmelderne vi har med å gjøre. Solveig Slettahjell er kanskje den mest utsatte i mitt materiale for de omtalte beskrivelsene. Hun synger sanger som

tidligere er brukt i sammenhenger ingen reagerte på slike beskrivelser. I kombinasjon med sitt klesvalg er det lett for anmeldere å ty til de beskrivelser vi har sett dem gjøre. At Kristin Asbjørnsen som kler seg i like utringede og tettsittende kjoler som Solveig Slettahjell, ikke utsettes for de samme beskrivelsene, har nok sammenheng med at hun synger en helt annen type musikk med en helt annen stemmebruk. Anne Marie Giørtz har verken utringede kjoler på scenen eller ballader fra 1950-tallet på repertoaret, og er kanskje av den grunn heller ikke utsatt for de beskrivelsene Solveig Slettahjell har møtt. Når vi ser på sangerens intensjoner med sangen sin, er det ingen av dem som kan klandres for å kjønnsstigmatisere sangerrollen som kvinnerolle. De er alle kvinner, og kan ikke benekte sitt kjønn. Det er imidlertid ikke primært sin kvinnelighet de står på scenen for å presentere. Den er en bakgrunn for alt de gjør, men ikke tema. Anmeldere trenger for så vidt heller ikke fortie at sangerne er kvinner, hvis det skulle ha en hensikt å bemerke at de er det. Det som imidlertid ofte skjer, er at sangerens kjønn blir gjort langt mer vesentlig enn det strengt tatt er. Anmelderne står slik sett i fare for å redusere kvinnelige sangere til kvinnelighet og underkjenne det de presterer og egentlig presenterer. Slik sett er det anmelderne som i tilfelle kan klandres for å kjønnsstigmatisere sangerrollen som kvinnerolle.

#### 4.3.3 Platebransjen

Platebransjen har ofte fått stempel på seg for å være kjønnsstigmatiserende av kommersielle hensyn. Har sangerne i mitt materiale erfaringer av det?

Karin Krog har de siste ti årene (vel det) drevet sitt eget plateselskap. Jeg lurte i den sammenheng på hvilke erfaringer hun hadde med platebransjen før hun startet for seg selv, og om disse erfaringene var årsaken til at hun opprettet sitt eget plateselskap. Slik viste det seg imidlertid ikke å være:

*Hvordan har du opplevd platebransjen? Har du opplevd å ha frie tøyler der?*

Ja, i grunn. Jeg har fått gjøre ting som jeg ville gjøre det – på godt og vondt. For hvis jeg gjør det sånn som jeg vil gjøre det, så er det jo bare meg selv jeg har å takke hvis ikke det selger. Men det er egentlig et fenomen som har kommet inn veldig mye de siste ti årene, det der med salg. For vi tenkte aldri på salg på 60- og 70-tallet. Det var veldig all right hvis det solgte noe, men du lagde ikke ting for at det skulle selge masse, men for at du hadde en kunstnerisk visjon.

*Hvorfor begynte du med eget plateselskap da?*

Fordi jeg ville holde liv i gamle innspillinger og gjøre dem tilgjengelig på CD. Jeg ville også spille inn nye ting og ha kontroll med det selv. Så da startet jeg Meantime Records. [...] ofte når du utgir plate for et eller annet selskap, selger de en viss periode og så blir de satt i kjelleren [...] Jeg ville

ha de tapene selv og eventuelt føre over til CD. Så da gjorde jeg det, og nå har jeg ti utgivelser på Meantime. Jeg følte at det var all right at mine produksjoner levde, og ikke sto og støvet ned.

Jeg har alltid vært involvert i mine egne produksjoner fra ende til annen. Ikke bare gått i studio og sunget og så overlatt alt annet til andre. Jeg har vært med på det grafiske også – ja, alt. Og jeg synes det har vært interessant. Så i stedet for å farte rundt og gjøre en hel del musikk jeg ikke liker, så er det viktigere for meg å passe på mine egne sanger. Jeg tror det har litt å gjøre med at jeg fikk stipendiat til NRK i 1974. Der kom jeg inn i hvordan man lager TV-produksjon. Jeg lærte det grafiske om hvordan ting ser ut, og lærte om alle ledd i produksjonen, som var veldig interessant. Men i hver TV-produksjon var det like mye arbeid som i én plateproduksjon. Så da fikk jeg en god start på det å lage plater.

Snarere enn dårlig behandling i platebransjen, handler dette om en kvinne som ønsker kontroll over eget arbeid. Det er imidlertid såpass uvant at en kvinne driver eget plateselskap, at man umiddelbart, slik jeg gjorde, forventer en bakenforliggende årsak. Man kan imidlertid spørre seg hvorfor ikke en kvinne like godt som en mann skulle kunne starte plateselskap når man har muligheter og forutsetninger for det.

Solveig Slettahjell har helt andre erfaringer med platebransjen enn det Karin Krog kan fortelle om:

[...] når Fredrik Wanderup skrev i Dagbladet om meg ”hun smyger seg inn i standardrepertoaret som en kjælen katt” ... Ja. Og hvorpå min platedirektør Knut Værnes bruker det som liksom det ene sitatet man skal selge skiva på, så blir man jo litt... ”hva gjør vi med dette, da?” [...] Men jeg kan ikke sitte på skuldra og se på hva han gjør hele tida. Og for all del, det er ikke det værste som kan skje heller; at han gjør det. Men det er noe med ...alt det der foregår, det er der og koker og syder som det vil nærmest...

Her er det tydeligvis kommersielle hensyn som kommer i høyetet. I motsetning til det Karin Krog forteller om hvor idealistiske jazzmusikere var på 1950- og 60-tallet i forhold til å tjene penger på det de ga ut, kan det se ut som norsk jazz i dag er mer kommersielt orientert. Nå skal ikke jeg generalisere alle norske plateselskap som utgir jazzmusikk, men bransjen som sådan er nok mer kommersiell i dag enn den var noen tiår tilbake. Man tyr tydeligvis lettere til salgsklisjéene vi kjenner godt fra populærmusikkbransjen, som bygger på stereotypiserte bilder av både maskulinitet og femininitet, enn det man gjorde tidligere.

Kristin Asbjørnsen har selv gode erfaringer med platebransjen, men problematiserer hvordan denne bransjen generelt har en tendens til å skvise ut eldre artister til fordel for de unge av kommersielle hensyn:

Men det med seksualisering av frontfigurer handler jo mye om popmusikkens tradisjon. Det er det jo om det hadde vært Elvis eller Beatles... Og der tror jeg jo, det må jeg virkelig si, at jeg har vært

veldig heldig som har kommet fra en ”jazzbakgrunn” da. Jeg er jo veldig mye mer cross-over mot det popaktige. Men jeg tror at det har skjermet meg veldig mye i forhold til det...nettopp av respekt for dem som bare holder på. Man er liksom ikke ferdig når man er 25. I mye av platebransjen er det jo sånn at er du 25 begynner du å bli gammel, liksom. Mens jazztradisjonen har en mer sirkulær holdning til at man utvikler seg, og god modning gir bedre utøvere rett og slett.

Hennes poeng blir at det i jazzsammenheng nesten er motsatt av platebransjen for øvrig når det gjelder holdningen til aldrende artister. Både Kristin Asbjørnsen og Karin Krog betyr at jazzbransjen ikke lar kommersielle hensyn komme i høysetet. Solveig Slettahjells eksempel er imidlertid uttrykk for en annen tendens. Uansett er ikke det vi ser i Solveig Slettahjells eksempel sammenlignbart med det man finner i popbransjen. I så måte kan Karin Krog og Kristin Asbjørnsen fremdeles ha rett. Solveig Slettahjells erfaring kan likevel ikke avfeies som et uvesentlig unntak. Hennes eksempel viser at problematikken er reell, også i jazzmiljøets platebransje. Platebransjen er en diskursiv instans i jazzfeltet som er med på å forme subjektposisjonen for kvinnelige jazzvokalister i en norsk jazzdiskurs. Med en økende kommersiell holdning er det verdt å diskutere hvordan denne subjektposisjon vil kunne utvikle seg videre.

#### **4.4 Eget ansvar**

Som vi har sett i behandlingen av ulike diskursive instanser som påvirker og setter betingelser for jazzutøvelse, vektlegger alle de fire sangerne at ansvaret for ikke å bli kjønnsstigmatisert først og fremst ligger på dem selv. Jeg vil i dette avsnittet problematisere det ansvaret de pålegger seg selv.

Flere av sangerne er bevisste på at de må markere seg og brøyte seg plass for å bli hørt og respektert. Solveig Slettahjell sier følgende:

[...] man er jo nødt til å markere seg på en eller annen måte. Man er jo nødt til å bli synlig nok til at de man skal jobbe med får respekt for en. Men det må jo alle, uansett hva slags instrument man spiller, om man er mann eller dame, så er det viktig at man har noe her å gjøre, at man vil ett eller annet. Det er selvfølgelig utfordringer i det, men jeg har aldri opplevd det som noe problem...

Selvsagt må man gjøre seg berettiget til suksess – uansett hvor det skulle være. Om kvinnene imidlertid mener at de må ta ansvar for å bli behandlet og respektert på linje med menn, er de etter mitt skjønn med på å undergrave muligheten for et oppgjør med ”mannskulturen” og for større likestilling i jazzbransjen. Skal man løsrive seg fra stigmatiserte myter og roller, må de andre diskursdeltakerne, som hovedsakelig er menn, ta sin del av ansvaret. Det er imidlertid

ikke ensbetydende med å plassere kvinnene i en offerrolle. Kvinnene må selvsagt også delta aktivt for sin rett. Her kommer vi inn på den dobbelthet som ligger i forskning på mennesker; de er samtidig skapt av og medskapere av sine egne betingelser<sup>xxxviii</sup>. Selv om jeg i behandlingen av jazzsangerne som kvinner i et mannsdominert jazzmiljø har betraktet jazzens sosiale og kulturelle mønstre som betingende for deres handlingsmuligheter, har jeg samtidig prøvd å ha fokus på hvordan de enkelte sangerne jeg har snakket med forstår, anvender og former disse kollektive betingelsene.

Jeg tror nok at man må ta seg sin plass, og det må man jo som menneske uansett på en måte. Det å være ekspressiv på scenen er jo også noe som flere gutter gjør enn jenter. Det er lengre tradisjon for at jenter er snille hyggelige sangere, ja hele den syngedame-tradisjonene. Så det å bare være ekspressiv og veldig energisk, det krever jo også sin kvinne, og det handler om å ta rommet og ikke være redd. Sånn sett er det jo en kjønning.

Her gir Kristin Asbjørnsen uttrykk for at kvinnelige sangere selv må ta ansvar for å hevde seg og eventuelt bryte med syngedame-tradisjonen hvis den føles hemmende. Flere av sangerne gir uttrykk for at de ønsker å markere seg mot sangere som tror at de bare kan stille seg fram og synge fordi de er utrustet med en fin stemme. Det er slike sangere som opprettholder et negativt syngedame-stempel på sangere. Skal man bli respektert må man vise at man vil noe. Vi har tidligere sett Anne Marie Giørtz kommentere dette problemet. Karin Krog sier følgende:

Jeg har alltid hatt visjoner om hva jeg ville gjøre, og har lært meg veldig mye om jazzmusikk [...] Det er ikke bare å tro at man synger jazz fordi man synger en evergreen med engelsk tekst. Det er mange som tror det. Det er liksom litt mer til det da [...] Jeg synes det er viktig at sangerne deltar på det helt praktiske plan og ikke bare kommer svinsende inn i en fin kjole.

*Kvinner må selv ta ansvar for å vinne respekt?*

Ja, det tror jeg. For du er tross alt i en arbeidssituasjon som alle andre arbeidssituasjoner.

Når intervjupersonene legger så stor vekt på sitt eget ansvar i jazzbransjen unngår de å havne i en offerrolle der man utsetter seg for å bli betraktet som sytende og kanskje noe stakkarslig. Det kan synes som dette har vært deres største frykt under hele intervjuet. Kanskje har denne frykten gjort at de har lagt bånd på seg selv i forhold til hva de har valgt å fortelle.

#### 4.4.1 Kjønnsproblematikk – et kvinneproblem?

At kjønnsproblematikk utelukkende skulle være et kvinneproblem ble tidligere brukt som argument mot feministene. De senere år har man imidlertid fått større bevissthet om at også



menn begrenses av sosialt konstruerte kjønnsdefinisjoner, og kan oppleve det vanskelig å skulle leve opp til forventninger om tilstrekkelig maskulinitet. I kjølvannet av feministisk likestillingskamp har også mansrollen blitt problematisert, og man har fått mannsforskere ved sentrene for kvinne- og kjønnsforskning. Også mannen er forsømt på mange områder og stengt inne i sin maskuline rolle. Dette kommer til overflaten etter hvert som likestillingen skrider fram. Dermed er ikke kjønnsproblematikk utelukkende et kvinneproblem. Både menn og kvinner kan stenges inne i sitt sosiale kjønn og hindres i fri utfoldelse. Noen ganger hindrer kvinner menn, eller menn hindrer kvinner. Andre ganger skjer hindringene innenfor samme kjønn – noe Solveig Slettahjell problematiserer i forbindelse med at hun noen ganger har blitt omtalt som sensuell osv. Vi så ovenfor hvordan pressen (og da helst mannlige skribenter) lett kan unødvendig vektlegge den visuelle opptreden til kvinnelige sangere framfor det som musikalsk blir formidlet, og at de på den måten er med på å stigmatisere sangerrollen. Anmeldelsene er imidlertid som regel ikke en negativ reaksjon på sangerens framheving av sin kvinnelighet, snarere tvert imot. De som derimot oftest kritiserer en sangers opptreden for å ta fokuset vekk fra musikken, er andre kvinner – gjerne kolleger. Solveig Slettahjell kommenterer dette:

*Får du aldri en følelse av at du får et stempel på deg, at det er det du ønsker å formidle [sensualitet], at det kan bli oppfattet sånn?*

Jo, klart det. Det er jo det man er redd for. Og det er jo derfor man får litt hetta innad i kvinneklubben også! Og det er det verste, syns jeg. Mine utrolig gode venner som er lure med masse kapasitet, som jobber masse og bruker hue sitt hele tida, men som ikke nødvendigvis har fått all verdens kred som damer da, ikke sant vel?

Frykten for å bli stemplet eller mistenkeliggjort av kvinnelige kolleger er kanskje et større problem enn at mannlige skribenter gir sangere kreditt for deres kvinnelige skjønnhet<sup>xxxix</sup>. Kvinner som misliker kvinnelige sangeres framheving av egen kvinnelighet på scenen er også en diskursiv instans som har betydning for kvinnelige sangeres subjektposisjon i jazzdiskursen. Hvilken hensikt denne mistenkeliggjøring har er vanskelig å si, men det kan synes som et krampaktig forsøk på å på vegne av kvinnekjønnen ta ansvar for at ikke kvinnelige sangere virker stigmatiserende på kvinner, slik Green poengterer at de alltid står i fare for å gjøre. Dette er i tilfelle en svært gammelmodig holdning med følgende logikk: Hvis ikke vi vil at menn hele tiden skal kommentere vår kvinnelighet, er det også vår oppgave å ikke framheve den, men heller gjøre minst mulig ut av den. Dette er en nominalisme som stenger kvinner inne i sin kvinnekropp, fratar dem dets subjektivitet og fratar mannen ethvert

ansvar. Hvor stor betydning denne diskursive instans har på kvinnelige sangeres subjektposisjon i en jazzdiskurs er imidlertid vanskelig å si. Det er hovedsakelig Solveig Slettahjell som kommenterer den, men den kan muligens spores i noen utsagn hos andre av informantene. Kanskje jeg også selv kan tolkes som nominalist i noen kommentarer. Det er i tilfelle et uhell i iveren etter å framheve sangerens musikalske kvaliteter. Det er det kanskje for informantene også. Dette er nok et eksempel på at man balanserer på en knivskarp egg når man drøfter kjønnsproblematikk.

Det er ikke bare kvinner som ser den skeive kjønnsfordelingen i jazzfeltet som et kvinneproblem. Jeg viste innledningsvis i teorikapitlet (kap.2) hvordan den indiske jazzentusiasten Jhaveri forklarte den lave kvinnelige deltagelsen i jazzmiljøet ut ifra biologiske begrensninger, og på den måten la ansvaret hos kvinner selv. Nå skal det ikke legges skjul på at Jhaveri er en eldre herremann som uttaler seg på bakgrunn av sin generasjon og med sine kulturelle forutsetninger. Likevel er det, ut ifra den praksis som preger norsk jazzliv, grunn til å frykte at den dominerende holdning også her er at kvinner selv må ta ansvar for sin manglende deltakelse. Det er nok fare for at man ikke ser mekanismer i miljøet som gjør det vanskelig for kvinner å ta del i utradisjonelle roller, eller bryte med den subjektposisjon som diskursen i utgangspunktet tilbyr.

Etter å ha foretatt intervjuene, sitter jeg igjen med en følelse av at kvinnene tar et litt for stort ansvar for å bli respektert i jazzmiljøet. Denne følelsen ble forsterket av å følge med i *Jazznytt's* debattinnlegg. Der synes de kvinnelige debattantene å bli møtt med lukkede øyne og ører. Så lenge disse kvinnene ikke får reaksjoner på sin kritikk, aner man heller ikke hvordan den er blitt møtt. Å la være å svare kan synes som ansvarsfraskrivelse fra en mulig kjønnsdebatt i det norske jazzmiljø. Uten at man får hovedaktørene i jazzfeltet på banen blir det vanskelig å få en fruktbar debatt. Da hjelper det lite at de kvinnelige aktørene tar sin del av ansvaret.

Man kan gjerne si at de kvinnelige jazzsangerne står klemte mellom flere diskurser som gjør det vanskelig for dem å vite hvordan de skal forholde seg til en kjønnsproblematisering av subjektposisjonen 'kvinnelig jazzsanger'. De har en mannsdominert jazzdiskurs å forholde seg til, der man fort kan virke sutrete og for lite opptatt av selve musikken om man problematiserer kvinners plass i bransjen og sangerrollens status i musikkfeltet. Videre må de forholde seg til en kjønnsdiskurs som kanskje kan virke fordømmende fordi man befinner seg

i en noe uavklart og stigmatiserende kvinnerolle. I en generell samfunnsdiskurs kan det å skulle være politisk korrekt i forhold til likestilling bli en konflikt når man har valgt en tradisjonell kvinnerolle. I en slik sammenheng kan man spørre seg om en voldsom problematisering av kjønnsroller bare gjør vondt verre. Når de kvinnelige jazzsangerne ser sitt yrkesvalg ene og alene som sitt eget valg som ikke er styrt av omgivelsene, og de trives og får utfolde seg i rollen, er det heller ikke rart de helt og holdent selv tar ansvaret for sitt valg. Jeg finner det imidlertid vanskelig å se bort fra at forhold utenfor dem selv også er medansvarlig for deres subjektposisjon.

## 5. OPPSUMMERING OG KONKLUSJON

### 5.1 En oppsummering av studien

Har jeg så funnet svar på de spørsmålene jeg stilte innledningsvis, i teorikapitlet og i første del av resultatutviklingen? Har jeg fått kunnskaper om hvordan vilkårene er for kvinnelige sangere i den norske jazzbransje? Er det problematisk for kvinner i jazzbransjen å være i kjønnslig mindretall? Skal det visse egenskaper til for å få innpass i et slikt miljø? Er det mennene som legger premissene? Blir kvinner marginalisert?

Når jeg skulle begi meg inn i studien av disse spørsmålene fant jeg det hensiktsmessig å først plassere problemstillingen **Hvordan opplever kvinnelige jazzsangere sin posisjon i det norsk jazzfelt?** i en kjønnsdiskursiv sammenheng. Jeg ville derfor undersøke hvordan man i teoretisk sammenheng vanligvis forstår og omtaler kjønn. Jeg ville videre vise hvordan feministisk teori har påpekt undertrykkelse og undervurdering av kvinner på bakgrunn av sitt kjønn, både i akademisk sammenheng så vel som i samfunnet for øvrig. Slike perspektiver har under hele analysen vært en bakgrunn for mine betraktninger. Den teoretiske begrepsbruken jeg ellers har lagt til grunn for studien har sin opprinnelse i poststrukturalistiske og diskursanalytiske idéer. Disse perspektivene har hjulpet meg til å finne en måte å systematisere materialet på, samtidig som det har utvidet kjønnsperspektivet til å representere ett av flere aspekter som påvirker individets handlekraft.

Jeg har i kapittel 3 forsøkt å gi en destabiliserende analyse av jazztradisjonen ved å betrakte den som en diskurs. Gjennom først å vise til Anne Lorentzens artikkel om rock som maskulin praksis og Trine Annfelts studie på jazz som et maskulint rom ut ifra måten musikere selv omtaler den på, har jeg stilt spørsmål ved om jazzdiskursen har enkelte idealer som har blitt til selvfølgeligheter, men som ved nærmere ettersyn kan se ut til å bygge på kjønnede betydninger. Jeg viste allerede i teorikapitlet (kap.2) hvordan både Susan McClary og Lucy Green satte opp sang som en feminint betraktet musikalsk aktivitet, og instrumentering som en maskulint konnotert praksis. Jeg har trukket dette inn i jazzfeltet for å problematisere dets mannsdominans og marginale kvinnelige deltakelse. Jeg har forsøkt å vise hvordan jazzfeltet i en dyrking av mannskonnoterte idealer har forblitt en mannsdominert tradisjon. Det er blant annet idealer knyttet til teknikk, konkurranseinstinkt og risiko jeg her sikter til. Disse idealene har hindret kvinner i å komponere, arrangere og utøve instrumental jazz, om ikke ved bevisst

ekskludering, så i hvert fall gjennom selvekskludering fra kvinnenens side. Dette fordi det er krevende å hele tiden måtte bevise sin berettigelse til å delta. Kvinnelig deltakelse i jazz har trolig av denne grunn hovedsakelig forblitt innenfor sang, også fordi sang fremdeles er en feminint betraktet praksis i feltet. Jeg har problematisert den kvinnelige jazzsangers subjektposisjon i jazztradisjonen ved å presentere noen skjebner i jazzhistorien som har blitt utsatt for diskriminering og marginalisering. Videre har jeg satt opp noen paradokser ved jazztradisjonen jeg mener har hatt en marginaliserende effekt på kvinnelig vokal deltakelse. Hensikten er å vise hvilken arv tradisjonen bærer med seg. Dette er en arv man må være seg bevisst hvis man ikke skal videreføre den.

Når jeg videre har analysert norsk jazz gjennom norske jazzhistoriske tekster som monumenter i en norsk jazzdiskurs, har hensikten vært å plassere analysen av intervjuene med de fire norske kvinnelige sangerne (kapittel 4) i en diskursiv kontekst. Noe av resultatet fra tekststudien er at informasjon om sangere etter 1990 er mangelfull. Blant mine intervjupersoner er det Karin Krog det er skrevet mest om. Anne Marie Giørtz er nevnt ett sted, mens navnene til Kristin Asbjørnsen og Solveig Slettahjell er totalt utelatt i de kildene jeg har studert. Kjønndebatten i det norske jazzmiljøet er nærmest fraværende. De få tilløpene til debatt jeg har funnet i *Jazznytt* synes å ha blitt ignorert av sine mottakere. Det kan se ut som likegyldighet er den dominerende holdning til kjønnsproblematikk i bransjen. Det er selvsagt mulig at mange synes det er et vanskelig tema å behandle, og av den grunn vegrer seg fra å ytre seg. Det er uansett fremført vesentlig kritikk av *Jazznytt* i form av de to presenterte debattinnleggene, som ikke har blitt imøtegått. Bladets skriftlige praksis synes uendret, noe som forsterker mistanken om en likegyldig holdning til problematikken<sup>xl</sup>. Hva som i tilfelle kan gjøres med dette, vil jeg komme til i avsnittet nedenfor om konsekvenser for videre praksis i jazzdiskursen.

Jeg har i kapittel 4 presentert utdrag fra det materialet jeg har samlet inn gjennom intervjuer med fire jazzvokalister. Med utgangspunkt i diskursanalytiske perspektiver har jeg ordnet materialet etter diskursive kategorier som har virket inn og som virker inn på sangerens kunstneriske utfoldelse. I intervjuene undersøkte jeg erfaringer fra oppvekst, tidlige erfaringer i musikkbransjen, bandsamarbeid, presseskriverier osv. for å finne begrensninger og muligheter for intervjupersonene – både som sangere og som kvinner. Intervjuene viste imidlertid at sangerne ikke la så stor vekt på omgivelsenes betydning i konstruksjonen av deres sangeridentitet og muligheter for en karriere som sanger. De fokuserte mye mer på sitt

eget ansvar, og kvinnelige sangere generelt sitt ansvar for å lykkes i jazzbransjen. Det kom likevel fram at mye av det de selv må ta tak i, har bakgrunn i holdninger med rot i samfunnskonstruksjoner som i utgangspunktet ligger utenfor individet, men som individet selv må forholde seg til. Som jeg problematiserte allerede i kapittel 3 preges jazzbransjen av idealer som i samfunnet for øvrig knyttes til maskulinitet. Kvinnene i materialet mitt problematiserte frykten for ikke å være god nok. ”Konkurransespektet” blir ofte regnet som mer lystbetont for menn enn for kvinner, og frykten for å kaste seg ut i det ukjente slik improvisasjon innbyr til, kan synes større for en del kvinner. Om ikke alle sangerne selv har eller har hatt problemer i forhold til disse idealene i jazzfeltet, ser de dem som hindringer for andre kvinner, og som en forklaring på at det ikke er større kvinnelig deltagelse i jazzfeltet. I så måte bekrefter de studiene fra kapittel 3.

Intervjuundersøkelsen viser videre at sangerne jeg har intervjuet bryter med en ”tradisjonell” forståelse av jazzsangerrollen ved å tenke stemmen som et instrument og på ulike måter jobbe eksperimenterende med stemmen. Undersøkelsen har ikke kunnet påvise skeive maktforhold eller klare kjønnsdiskriminerende trekk i dagens jazzmiljø. Noen av informantene antyder imidlertid en statusforskjell mellom sangere og instrumentalister, noe som dels skyldes at sangere som regel kan mindre teori enn instrumentalistene.

Det eneste som eksplisitt sies om opprettholdt kvinnestigmatisering i jazzfeltet er, for det første hvordan anmeldere ofte gir sangere mer oppmerksomhet for utseende og sceneopptreden enn for musikalske prestasjoner. De utenommusikalske beskrivelsene forklares av intervjupersonene som uttrykk for mangel på bredere begrepsapparat og kunnskap om vokalmusikk. Det andre kjønnsstigmatiserende fenomenet som nevnes er måten platebransjen framstiller kvinnelige sangere på for å få høyest mulige salgstall. Sammen med kommersialisering følger som regel kjønnsobjektivering av artisten. I popbransjen gjelder dette som oftest artister av begge kjønn. I jazzbransjen derimot er det påfallende hvordan dette i særlig grad skjer med sangere, og dermed hovedsakelig kvinner.

Det er i intervjuene en del antydninger og enkelte vage utsagn som ikke er entydige og som ikke uten videre kan tas til inntekt for kritikk av jazzmiljøet. Min intervjuundersøkelse viser imidlertid behovet for videre undersøkelser. En kunne foretatt oppfølgingsintervjuer og intervjuer med andre personer i miljøet; for eksempel medmusikere. En kunne foretatt observasjoner under bandøvelser, konserter, backstage og så videre. Dette ville gitt et bredere

grunnlag for en bedre diskursanalyse. Mitt tidsperspektiv gav imidlertid klare begrensninger med hensyn til hvor mye materiale jeg kunne samle inn.

## **5.2 Konsekvenser for videre praksis**

Gjør det egentlig noe om jazzmiljøet fortsetter å være mannsdominert? Hvis kvinner liker best å synge og menn foretrekker å spille instrumenter – må man nødvendigvis innføre likestilling også på dette området? Det er for så vidt ikke noe galt i at menn spiller musikk sammen i et miljø som styrker deres maskuline identitet. I og med at samfunnsutviklingen utenfor jazzmiljøet stadig går mot større likestilling mellom kjønnene, er det imidlertid ikke utenkelig at stadig flere jenter og kvinner vil interessere seg for å utøve den jazzmusikk som for øyeblikket hovedsakelig utføres av menn. Hvis disse da skulle hindres i å få innpass på grunn av sitt kjønn, ville dette være urimelig ut ifra en generell samfunnsdiskurs. Da ville man gjerne kunne havne i samme situasjon som rockmiljøet, med kvinner som søker sammen i rene kvinneband. Dette reagerer ofte mannlige musikere på, og slike band blir ofte kritisert for å gi kjønn og kvinnekamp forrang framfor det musikalske<sup>xli</sup>. Det mest uheldige ville være om kvinner som ønsker å utøve jazzmusikk på andre måter enn den vokale, fortsetter å velge sang fordi det er vanskelig å få innpass på andre måter. Da virker jazzdiskursen uten tvil begrensende og marginaliserende på kvinner. For å unngå å havne i denne situasjonen, bør kanskje jazzmiljøet bli mer kjønnsbevisst og tilstrebe å være i forkant av en likestillingsutvikling som antakelig vil komme uansett.

Etter å ha foretatt studien er det – slik jeg kan se det – to diskursive instanser som har innflytelse i forhold til å endre foreldede normaliteter i det norske jazzfeltet som opprettholder forskjeller mellom kjønnene. Den ene instansen er institusjoner for musikkundervisning, spesielt for barn. Skal normaliteten for kvinner og menns deltakelse og praksis i jazzdiskursen sakte men sikkert endres til reelt større valgfrihet, må man trolig starte med de yngste. Den andre instansen er de skriftlige kilder som forvalter kunnskap om jazz – det være seg historiske bøker, tidsskrifter, plate- og konsertanmeldelser eller nettsider. Det bildet disse tekstene skaper av jazzbransjen blir fort normdannende for holdninger til den utøvende praksis.

### **5.2.1 Konsekvenser for den pedagogiske praksis**

Uten at jeg i intervjuundersøkelsen spurte spesielt etter det, var alle intervjupersonene opptatt av tiltak som kan løse opp i de stigmatiserte kjønnsrollene innenfor jazz. I ulik grad er alle vant til å ha elever. Særlig Anne Marie Giørtz og Solveig Slettahjell refererer til erfaringer med elever, og legger vekt på at det er de unge man må jobbe med for å skulle komme ut av de fastlåste kjønnsrollene i jazzdiskursen.

I *Jazznytts* leder ”Jenter og jazz” så vi at det ble foreslått kjønnskvoltering på utdanningsinstitusjonene for jazz – noe Guro Gravem Johansen tilbakeviste som et dårlig forslag i sitt debattinnlegg nummeret etter. Kristin Asbjørnsen reagerer også kraftig på dette forslaget, og foreslår som de foregående informantene at det er barn man må jobbe med når det gjelder disse tingene:

Jeg er veldig motstander av at man skal ta inn alle kvinnelige instrumentalister og alle gutter som synger jazz på jazzlinja. Det er jo bare tull! De skal være steinbra hvis de skal komme inn! Sånn er det bare. Jeg er veldig imot kjønnskvoltering på sånne ting. Men for kvinnelige instrumentalister er det helt sikkert sånn at man må bevise mye mer hva man kan, fordi det er uvant for folk. Men det er jo bare noe man må jobbe med over tid, ikke minst blant små barn; stimulere dem til improvisasjon på tvers ... at ikke jentene havner i pikekor og guttene i rockeklubben liksom.

Med tanke på det merkelige paradoks at norske kulturskoler og skolekorps er overfylte av jenter, mens den kvinnelige rekrutteringen til høyere utdanning innen rytmisk musikk er marginal, kan man lure på om jenter slutter å spille når de når et visst musikalsk nivå eller en viss alder. Hvorfor skjer i tilfelle dette? Som kognitiv utviklingsteori har vist oss, søker unge gutter og jenter aktiviteter som styrker deres kjønnsidentitet. Snarere enn å diskutere kjønnskvoltering på høyere musikkutdanning skulle man tro det ville være fruktbart å skape kjønnsbevissthet blant de som underviser i kulturskolene, leder kor og korps og underviser i musikkfaget i grunnskolen. Hvis jenter som gruppe og gutter som gruppe ble oppmuntret til musikalske aktiviteter som bryter med tradisjonelle kjønnsrollemønstre, ville man kanskje kunne ufarliggjøre aktiviteter barn opplever truende for sin kjønnsidentitet. For de eldre ungdommene kunne kanskje et jazzalternativ til rockens AKKS<sup>xlii</sup> være fruktbart. Det kan selvsagt diskuteres hvor vidt slike tiltak bidrar til samspill på tvers av kjønn, eller er med på å bygge opp om rene jenteband og rene gutteband. AKKS har vært mye omdiskutert på grunn av dette<sup>xliii</sup>. Målet med slike tiltak må i tilfelle være å skape en trygghet hos unge musikere til å velge ”blandete” ensembler som voksne.



Det er mulig jenter ikke i stor nok grad oppmuntres til å satse på musikk, slik vi har sett Anne Marie Giørtz erfare. Kanskje noe av forklaringen ligger i at jenter ofte gjør det bedre i vanlige skolefag enn gutter<sup>xliv</sup>, og dermed oppmuntres til å satse på en tradisjonell og trygg yrkesutdanning framfor en mer usikker framtid som musiker.

Det er få rollemodeller, og det er vel det mye av kjønnsforskjellene innenfor jazz handler om (...) Man må bare få folk opp, og det tar mange år. Men bare de ti siste årene ser vi hvor mange flere som er utdannet jazzsangere og som har jobbet masse med improvisasjon...

Som Kristin Asbjørnsen påpeker i dette sitatet, og som det har kommet fram fra flere hold i løpet av studien, mangler jenter forbilder. For sangere har det i den senere tid kommet flere sangere som bryter med den stigmatiserende "kvinnelig jazzsanger"-rollen som opprettholder foreldede oppfatninger av hvordan kvinner skal te seg på en scene. Stadig flere norske jazzsangere har konservatorie- og høyskoleutdanning med improvisasjon og stemmeksperimentering som en sentral del av sin musikalske praksis. Slik sett har man både gode rollemodeller og pedagoger til å veilede unge jazzsangere. Så å si ingen av disse forbildene er imidlertid menn. Det sier noe om hvor feminint konnotert jazzsangerrollen fremdeles er. For kvinnelige instrumentalister er rekken av rollemodeller adskillig mindre. Igjen er barns søken etter kjønnsidentifikasjon relevant. Også på dette området kan lærere være mer kjønnsbevisste ved å presentere kvinnelige instrumentalister for elevene. Dette gjelder for øvrig også synliggjøring av kvinnelige komponister og arrangører.

Arbeid med sangteknikk og musikkformidling har man allerede lang tradisjon for i sangpedagogikken. Skal man minske statusforskjellen mellom sangere og instrumentalister, bør rytmisk sangundervisning suppleres med mer musikkteori og metodikk om improvisasjon. I pedagogisk sammenheng er det hovedsakelig dette man kan bidra med. Det er imidlertid også andre instanser som spiller en vesentlig rolle i forhold til å opprettholde denne statusforskjellen. Disse vil jeg omtale i avsnittet nedenfor.

Instrumentering, komponering og arrangering er fremdeles preget av berøringsangst hos mange potensielle kvinnelige aktører, og sangere har en tendens til å føle seg musikalsk underlegne i forhold til instrumentalister. Det tar tid å endre normaliteten i en diskurs og dermed også legitimiteten for en annen praksis enn det som har vært norm. Jeg har i det foregående villet antyde noen forslag til tiltak i den pedagogiske praksis for å bryte med det stigmatiserte kjønnsrollemønsteret i norsk jazz. Videre vil jeg se på sider ved den skriftlige

praksis som med fordel kan endres dersom man ønsker en forandring i forhold til det som er normen i jazzfeltet.

### 5.2.2 Konsekvenser for den skriftlig praksis

De som skriver om jazz har sterk innflytelse på hvilket bilde som skapes av jazzfeltet. Det som skrives enten i bøker, tidsskrifter eller aviser er folks kilde til kunnskap om jazzmiljøet, med mindre de lever tett på det selv. Når man leser norske skriftlige kilder om jazz, er det svært mye stoff om storband, saksofonister og Karin Krog i forhold til det mangfold som faktisk eksisterer i norsk jazz. I den grad det stadig blir flere kvinnelige aktører i jazzmiljøet, må også disse synliggjøres. En større bevissthet rundt dette ville kanskje kunne føre til riktigere og mer sakssvarende beskrivelser av det som faktisk skjer i norsk jazz, framfor en utvelgelse basert på skribentenes særinteresser innenfor feltet.

Både mediene og de som skal gi oss kunnskap om jazz gjennom historiske framstillinger og karakteristikk av enkeltkunstnere kan noen ganger virke ukritiske i sin begrepsbruk, blant annet ved å gjengi såkalte ”sannheter” og gjengse holdninger i jazzmiljøet som selvfølgeligheter. Jeg hevder ikke med dette at noen nødvendigvis går inn for å marginalisere kvinner i jazzfeltet, eller bevisst ønske å gjøre jazz til ”en maskulin greie”. Man kunne imidlertid ønske seg en klarere bevissthet og refleksjon omkring disse tingene. Den eneste i mitt kildemateriale som behandler denne problematikken er Carl Petter Opsahl i boken *En fortelling om jazz*. Forhåpentligvis kan han være en foregangsskribent i denne sammenheng.

Som vi har sett i forhold til kvinnelige jazzsangere, er det musikkanmeldere som i størst grad står for en opprettholdelse av kjønnsstigmatisering i jazzfeltet. Etter mine observasjoner tar norske kvinnelige sangere sin del av ansvaret for å avkrefte sangerrollen som reproduksjon av en patriarkalsk definert feminitet. Deres innsats er imidlertid ikke tilstrekkelig så lenge anmelderne ikke endrer sin skriftlige praksis. Dersom flere kvinner imidlertid hadde tatt pennen fatt som jazzskribenter, tror jeg man ville fått en endring i jazzkritikkens vokabular, noe som i neste instans ville kunne endre kjønnsknoterte holdninger til jazzutøvelse og skape rom for en bredere kvinnelig deltakelse.

### 5.3 Diskursive betingelser for konkludering

For å skulle være en diskursanalyse i Foucaults forstand, er foreliggende analyse som sagt noe mangelfull. Den har ikke tilstrekkelig observasjonsmateriale til å vise variasjon og diskonsistens. Resultatet er derimot ganske normativt, i og med at jeg som forfatter har latt en kjønnsdiskurs sette noen av betingelsene for analysen. Uten en oppfatning av at det må være et mål å få bukt med en del kjønnsforskjeller i jazzdiskursen for å skape større valgfrihet for begge kjønn, ville jeg opplevd studien min noe meningsløs. I stedet for å ramse opp en rekke mulige konklusjoner for å vise variasjon og diskonsistens, har jeg avslutningsvis gått på tvers av diskursanalysen, og sagt noe om hva *jeg tror* om jazzdiskursens videre utvikling eller forandring i forhold til kvinners muligheter innenfor diskursen. Videre har jeg sagt hva *jeg tror* bør bli konsekvenser av de forhold jeg har avdekket i analysen. På den måten stiller jeg meg alt annet enn nøytral til det jeg skriver om.

Har jeg så maktet å problematisere kjønnsforskjeller i jazzfeltet på en fruktbar måte, eller har jeg gått i den fallgruven jeg under hele oppgaveskrivingen har fryktet; nemlig å bekrefte de kjønnsstigmatiseringer jeg ønsker å overskride? I følge Foucault vil enhver bevegelse som pretenderer å krysse en forbudt grense, opprettholde grensen – ikke dens legitimitet, men dens eksistens. Å overvinne kjønnsstigmatiseringer og bli kvitt dem er således umulig.

Grensen og overskridelsen skylder hverandre sin tetthet: en grense kunne ikke eksistere hvis den absolutt ikke kunne krysses; og tilsvarende ville det være en tom overskridelse som bare krysset en illusorisk og skyggeaktig grense (Schaanning 1999:52)<sup>xlv</sup>.

Om ikke denne avhandling fører til praktiske endringer i forhold til kjønnsstigmatisering i jazzfeltet, har den i det minste stilt spørsmål ved slike forholds legitimitet.

# BIBLIOGRAFI

## Litteratur:

Alvesson, Mats/Skölberg, Kaj 1994:

*Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, Studentlitteratur, Lund

Angell, Olav/Vold, Jan Erik/Økland, Einar 1975:

*Jazz i Norge*, Gyldendal, Oslo

Berg, Johs/Stendahl, Bjørn 1997:

*Cool, kløver og dixie, Jazz i Norge 1950-1960*, Norsk Jazzarkiv, Oslo

Berkaak, Odd Are/Ruud, Even 1994:

*Sunweels. Fortellinger om et rockeband*. Universitetsforlaget, Oslo

Berry, Venise T. (1994):

"Feminine or masculine: The Conflicting Nature of Female Images in Rap Music" i

Cook, Susan C./Tsou, Judy S.: *Cecilia reclaimed: feminist perspectives on gender and music*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago

Bjørkvold, Jon-Roar 1989:

*Det musiske mennesket*, Freidig Forlag, Oslo

Borthwick, Sophia J./Davidson, Jane W. 2002:

"Developing a child's identity as a musician: a family 'script' perspective" i

MacDonald, Raymond/Hargreaves, David/Miell, Dorothy: *Musical Identities*, Oxford University Press

Beauvoir, Simone de 1949:

*Det annet kjønn*. Norsk utgave: Pax Forlag, Oslo 2000

Butler, Judith 1990:

*Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, Routledge, London/NewYork

Clarke, Eric F. 2003:

"Music and Psychology" i Clayton/Herbert/Middleton: *The Cultural Study of Music. A critical introduction*, Routledge, New York/London

Citron, Marcia J. 1993:

*Gender and the musikal canon*, Cambridge University Press

Citron, Marcia J. 1994:

"Feminist Approaches to Musicology" i Cook, Susan C./Tsou, Judy S.: *Cecilia reclaimed: feminist perspectives on gender and music*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago

Dahl, Linda 1984:

*Stormy Weather - the Music and Lives of a Century of Jazzwomen*, Quartet Books,  
London

Dauidsen, Elisabet 1998:

*En feminin triumf. Madonna og Björk i lys av feministisk kritikk av musikk*,  
Hovedoppgave ved Institutt for musikk og teater, avd musikkvitenskap, Universitet i  
Oslo

Davidson, Jane W. 2002:

"The solo performer's identity" i MacDonald/Hargreaves/Miell: *Musical Identities*,  
Oxford University Press

Dibben, Nicola 2002:

"Gender Identity and Music" i MacDonald, Raymond/Hargreaves, David/Miell,  
Dorothy: *Musikal Identities*, Oxford University Press

Eels, George/O'Day, Anita 1981:

*Anita O'Day. High Times Hard Times*, Limelight Editions

Feld, Steven 1990:

*Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*, 2.utg.,  
University of Pennsylvania Press, Philadelphia

Foucault, Michel 1976:

*Seksualitetens historie I. Viljen til viten* Norsk utgave: Exil Forlag, Oslo 1995

Foucault, Michel 1971:

*Diskursens orden*, Norsk utgave: Sparticus Forlag, Oslo 1997

Friedwald, Will 1992:

*Jazzsinging. America's great voices from Bessie Smith to bebop and beyond*, Macmillan  
Publishing Company, New York

Granlie, Jan 2002:

"Jenter og jazz" (leder) *Jazznytt* 3/2002

Green, Lucy 1997:

*Music, gender and education*, Cambridge University Press, London

Gullberg, A.-K. 2002:

*Skolvägen eller garagevägen. Studier av musikalisk socialisation*, Musikhögskolan i  
Piteå, avdelning för musikpedagogik, Luleå Tekniska Universitet

Gullestad, Marianne 1996:

*Hverdagsfilosofier*, Universitetsforlaget, Oslo

Haavind, Hanne 2000:

”På jakt etter kjønnede betydninger” i Haavind, Hanne: *Kjønn og fortolkende metode. Metodologiske muligheter i kvalitativ forskning* Gyldendal Akademisk, Oslo

Helgheim, Roald 2003:

”Eit rop frå botnen” (debattinnlegg) *Jazznytt* 1/2003

Hjort, Katrin (red.) 1997:

*Diskurs. Analyser av tekst og kontekst, Samfundslitteratur, Fredriksberg*

Imsen, Gunn 1998:

*Elevens verden. Innføring i pedagogisk psykologi.* Tano Aschehoug

Iversen, Irene (red.) 2002:

*Feministisk litteraturteori,* Pax Forlag, Oslo

Johansen, Guro Gravem 2002:

”Gutar i grøfta?” (debattinnlegg) *Jazznytt* 4/2002

Kagge, Stein 2001:

*Jazzprofiler, fra Satchmo til Ola Kvernberg,* Schibsted, Oslo

Kemp, Anthony E. 1996:

*The Musical Temperament. Psychology and Personality of Musicians,* Oxford University Press

Koskoff, Ellen (ed.) 1987:

*Women and music in cross-cultural perspectives,* University of Illinois Press, Urbana/Chicago

Kvale, Steinar 1997:

*Det kvalitative forskningsintervju,* ad Notam Gyldendal, Oslo

Lorentzen, Anne 2002a:

”Om kjønn i pop og rock” i Jostein Gripsrud (red.): *Populærmusikken i kulturpolitikken,* Norsk Kulturråds rapport, Oslo

Lorentzen, Anne 2002b:

”Hvorfor er det så få kvinnelige komponister?” i *NOPA* (Medlemsblad for Norsk forening for komponister og tekstforfattere), Oslo

McClary, Susan 1991:

*Feminine endings. Music, gender and sexuality,* University of Minnesota Press, Minnesota

Moi, Torill 2002:

”Å tilegne seg Bourdieu. Feministisk teori og Pierre Bourdieus kultursosiologi” i  
Iversen, Irene (red.): *Feministisk litteraturteori*, Pax Forlag, Oslo

Moi, Torill 2001:

*Jeg er en kvinne*, Pax Forlag, Oslo

Nerland, Monica 2003:

*Instrumentaliundervisning som kulturell praksis. En diskursorientert studie av  
hovedinstrumentundervisningen i høyere musikkutdanning*, doktoravhandling i  
pedagogisk forskning ved Universitetet i Oslo

Neumann, Iver B. 2001:

*Mening, materialitet og makt: En innføring i diskursanalyse*, Fagbokforlaget, Oslo

Opsahl, Carl Petter 1998:

*En fortelling om jazz*, UNIPUB, Universitetet i Oslo

Rowe, Ellen m.fl. 1995:

”Jazz and Women: New Riffs on an Old Tune”, *Jazz Changes* spring/1995

Schaanning, Espen 1995:

Etterord i Schaannings norske oversettelse av Foucault, Michel 1976: *Seksualitetens  
historie I. Viljen til viten*, Exil forlag, Oslo

Schaanning, Espen 1999:

Etterord i Schaannings norske oversettelse av Foucault, Michel 1971:  
Diskursens orden, Spartacus Forlag, Oslo

Skjerdal, Lena 2002:

*Sa-re-ga-ma-dvu-dun-dv: ein studie av Niranjan Jhaveri sitt prosjekt for vidare  
utvikling av vokal jazz*, Hovedfagsoppgave ved Institutt for musikk, NTNU, Trondheim

Sundberg, Ove Kr. 2000:

*Musikkenkningens historie. En innføring*. UNIPUB, Universitetet i Oslo

Søndergaard, Dorte Marie 2000:

”Destabiliserende diskursanalyse: veje ind i poststrukturalistisk inspireret empirisk  
forskning” i Haavind, Hanne: *Kjønn og fortolkende metode. Metodologiske muligheter  
i kvalitativ forskning* Gyldendal Akademisk, Oslo

Treitler, Leo 1993:

”Gender and Other Dualities of Music History” i Solie, Ruth: *Musicology and  
difference. Gender and sexuality in music scholarship* University of California Press,  
Berley, Los Angeles & London

Viddal, Mathilde Grooss 2003:

”Kjære NJF med samarbeidspartnere” (debattinnlegg) *Jazznytt* 3/2003

Vollsnes (red.) m.fl. 2000:

*Norsk Musikkhistorie* Aschehoug, Oslo

Yurchenco, Henrietta 1990:

”Mean Mama Blues: Bessie Smith and the Vaudeville Era” i Herndon, Marcia/Ziegler, Susanne: *Music, gender and culture* i serien *Intellectual music studies 1* (fl.forf.), Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven

Østerberg, Dag 1994:

”Innledning” til Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fenomenologi*, Pax Forlag, Oslo

### **Intervju:**

Anne Marie Giørtz: Homansbyen, Oslo, 20.02.2003

Karin Krog: Blindern, Oslo, 28.02.2003

Kristin Asbjørnsen: Grünerløkka, Oslo, 06.03.2003

Solveig Slettahjell: Grünerløkka, Oslo, 07.03.2003

### **Nettsider:**

[www.jazzbasen.no](http://www.jazzbasen.no)

Om Anne Marie Giørtz: [www.kjentfolk.no/musikere/giortz/left.htm](http://www.kjentfolk.no/musikere/giortz/left.htm)

Om Karin Krog: [www.karinkrog.no](http://www.karinkrog.no)

Om Kristin Asbjørnsen: [www.home.no.net/kasbj](http://www.home.no.net/kasbj)

Om Solveig Slettahjell: [www.curlinglegs.no/press](http://www.curlinglegs.no/press)

### **Vedlegg:**

E-mail fra Norsk Jazzarkiv (01.11.2002)

Tall om søknad og opptak til jazzutdanning fra NMH (11.11.2003)



## NOTER

---

<sup>i</sup> Begrepet *jazz* vil bli sentralt i denne avhandlingen. Jeg vil bruke det som betegnelse på en egen musikkbransje, et miljø og en stilmessig- og tradisjonsmessig musikalsk genre. Jazz er et svært sammensatt felt og en mangetydig betegnelse. Hvis noen spør meg: "Liker du jazz?", vil jeg svare både ja og nei, for musikkfeltet inneholder så mange stilarter og genre. Innenfor rammen av denne avhandlingen er det ikke rom for å presentere alt dette. Når jeg likevel bruker jazzbegrepet – i mangel av noe bedre - favner det vidt. Jeg vil imidlertid avgrense meg noe i kapittel 3, der jeg kommer med noen definisjonsforsøk og plasserer begrepet i et diskursperspektiv.

<sup>ii</sup> Diskursanalyse vil bli et av hovedoppgavens viktigste perspektiver.

<sup>iii</sup> Hun er professor i litteraturvitenskap og presenterer en anvendelse av Bourdieus' teori til bruk i feministisk forskning. Hennes presentasjon har vært min tilnærming til hans kulturteori.

<sup>iv</sup> Dette er et upublisert dokument fra Senter for kvinne- og kjønnsforskning ved NTNU (2000). Avhandlingen heter "Jazz som maskulint rom" og refereres i Lorentzen 2002b (se bibliografi). Jeg kommer tilbake til denne avhandlingen i kap.3

<sup>v</sup> I feministisk teori kalles dette essensialisme – et begrep som vil bli nærmere definert i teorikapitlet.

<sup>vi</sup> Dette blir i deler av feministisk teori kalt humanistisk nominalisme. Simone de Bouvoire bruker det for å beskrive opplysningstidens forening av humanisme og kvinnesyn. Betegnelsen er imidlertid også passende på enkelte av dagens kjønnteoretikere.

<sup>vii</sup> I diskursanalyse er en mest mulig helhetlig studie av fenomenet ønskelig for å ha et best mulig grunnlag for analysen. Observasjoner er derfor ofte sentralt som et supplement til intervjuer og innsamling av sentrale skriftlige kilder. Siden det ville bli for tidkrevende for meg å skulle utføre omfattende observasjoner av sangerne i tillegg til å intervju dem, valgte jeg sangere jeg tidligere har observert på konserter, hørt på innspillinger, lest kritikker av osv.

<sup>viii</sup> Det er selvsagt flere kvinnelige sangere, som Nora Brockstedt og Sølvi Wang, som begynte innen jazz på 1950-tallet (som var datidens populærmusikk), men som senere har holdt seg innen mer populærmusikalske genre, i motsetning til disse tre som har forblitt innen jazz, også etter at det hadde sluttet å være populærmusikk.

<sup>ix</sup> Det jeg skriver generelt om feministisk teori har jeg hentet fra Irene Iversens innledning i Iversen, Irene (2002)

<sup>x</sup> Å være essensialist, i feministisk sammenheng, vil si at man forstår og fremstiller kvinnelige egenskaper som naturlig gitte eller som vesenstrekk, uavhengig av historiske og sosiale forhold (ibid.:24).

<sup>xi</sup> Her er det snakk om de motsetningspar som har vært med å definere forskjeller mellom kjønnene, som sterk/svak, rasjonell/ irrasjonell, kultur/natur, fornuft/følelser osv.

<sup>xii</sup> Torill Moi refererer til hans verk: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945. Dansk tittel: *Kroppens fenomenologi*. Pax, Oslo 1994

<sup>xiii</sup> Heideggers verk *Sein und Zeit* (1927) er den første som bryter med subjekt-objekts-tanken og all bevissthetsfilosofi siden Descartes. Sartre følger opp med en utførlig kroppsfilosofi i *Væren og intet* (1943). Se Dag Østerbergs innledning til den danske oversettelsen *Kroppens fenomenologi*.

- 
- <sup>xiv</sup> Essensialisme må her forstås som tenkningen i at et fenomenes uttrykk og form er resultatet av et iboende vesen, en iboende kraft, som vil komme til utfoldelse uansett (Søndergaard 2000:64)
- <sup>xv</sup> Identitet må her forstås som noe avgrenselig og diskursivt sammenhengende av kategoriell art, eventuelt formet avgrensende og definerende i tilknytning til et individ eller en gruppe av individer (ibid).
- <sup>xvi</sup> Derav navnet poststrukturalisme som en videreføring av strukturalistisk lingvistik – noe jeg kommer til å utdype i behandlingen av diskursanalyse.
- <sup>xvii</sup> Det fantes oversikter over kvinnelige komponister også før denne tid, men disse var gjerne skrevet av mannlige forskere som ofte trivialiserte komposisjonene til disse kvinnene. Med engelske Sophie Drinkers bok *Music and Women: The story of Women in Their Relation to Music* (1948) begynte man å stille spørsmål ved antakelsene om den musikalske praksis og betydningen dette hadde for kvinnelige komponister. Drinkers bok var på mange måter revolusjonerende, men ble marginalisert av den patriarkalske musikktradisjon (Davidsen 1998:28)
- <sup>xviii</sup> Jeg har funnet dette i hennes artikkel "Feminist Approaches to Musicology" (1994), men hun skriver mer utdypende om det i sin egen bok *Gender and the Musical Canon* (1993)
- <sup>xix</sup> I motsetning til Citron som bare beskjeftiger seg med kvinnelige komponister innen vestlig kunstmusikk, ser McClary på kjønnsaspekter både i vestlig kunstmusikk og i populærmusikk.
- <sup>xx</sup> Hennes bok fra 1988 om musikalske opplevelser.
- <sup>xxi</sup> Begrepet kommer opprinnelig fra psykologen J. J. Gibson som tok det i bruk på 1960-tallet for å erstatte begrepet 'values' som han mener bærer med seg en byrde av filosofisk mening.
- <sup>xxii</sup> Dette er en av bøkene jeg kommer til å bruke i analysen av kvinnelige vokalistes plass i norsk jazzhistorie senere i dette kapitlet.
- <sup>xxiii</sup> Se for eksempel Berkaak/Ruud 1994: *Sunweels. Fortellinger om et rockeband*.
- <sup>xxiv</sup> Avhandlingen er tidligere nevnt i innledningen. Siden den er upublisert, bruker jeg Lorentzens referering til den.
- <sup>xxv</sup> Det finnes en rekke forsøk på å definere begrepet *sound*, både innen pop, rock og jazz. Begrepet er svært sentralt for beskrivelse av all pop-, rock- og jazzrelatert musikk. Jeg bruker begrepet som betegnelse på det klang- og lydbildet denne helt nye instrumenteringen og fraseringen ga.
- <sup>xxvi</sup> Se Yurchenco, Henrietta 1990: "Mean Mama Blues: Bessie Smith and the Vaudeville Era". Det er også herfra jeg har hentet sangsitatene.
- <sup>xxvii</sup> Se hennes biografi Eels, George/ O'Day, Anita: *High Times Hard Times* (1981)
- <sup>xxviii</sup> *persona* betyr 'maske' og er avledet av *personare* som betyr 'lyde gjennom'
- <sup>xxix</sup> Se for eksempel Skjerdal (2002) om indisk musikk og Sundberg (1998) om antikkens musikkforståelse.
- <sup>xxx</sup> Se Venise T. Berrys artikkel "Feminine or masculine: The Conflicting Nature of Female Images in Rap Music" (1994)
- <sup>xxxi</sup> Se vedlegg fra Norges musikkhøyskole om søking og opptak til jazzutdanning de siste fem årene.
- <sup>xxxii</sup> Dette er ikke en spesielt vestlig patriarkalsk tanke, men noe universelt som man finner igjen i de fleste kulturer, noe musikketnologiske studier kan bekrefte, se for eksempel Koskoff (1987).
- <sup>xxxiii</sup> Anne Brown hadde klassisk skoleing, men prøvde sammen med Karin Krog å finne gode tilnæringer til jazz.

---

<sup>xxxiv</sup> Med å bruke stemmen som instrument mener jeg ikke at man imiterer andre instrumenter. Man utnytter snarere stemmens egne muligheter gjennom klang, artikulasjon osv., og skal ikke bare formidle en tekst.

<sup>xxxv</sup> Fra doktorgradsavhandlingen *Relationship among vocal jazz improvisation achievement, jazz theory knowledge, imitative ability, musical experience, creativity and gender*, referert i Skjerdal 2002:4,54-56.

<sup>xxxvi</sup> Med ”kvinnelighet” mener jeg kvinnekroppen og det at man i biologisk forstand er kvinne.

<sup>xxxvii</sup> Mine observasjoner.

<sup>xxxviii</sup> Denne dobbelthet i fenomensforståelsen behandlet jeg i teorikapitlet om hvordan anvende poststrukturalistiske idéer (2.3.2).

<sup>xxxix</sup> - noe vi så Guro Gravem Johansen i sitt debattinnlegg i *Jazznytt* mente kvinnelige sangere drar veksler på.

<sup>xl</sup> I *Jazznytt* nr.1/2004 kan man lese anmeldelsen av Solveig Sletthjells siste utgivelse ”Silver” der Jan Granlie blant annet skriver: ”Deretter følger van Hausen/Cahns ”Second time around” hvor Sletthjells sensualitet kommer godt fram. Her legger vi også merke til Qvenilds svært rasjonelle og flotte pianospill.” Når Granlie bruker begrepene sensuell og rasjonell for å beskrive en kvinnelig sanger og en mannlig instrumentalist i samme åndedrag, kan ikke kritikken han tidligere har fått for å være kjønnsstigmatiserende blitt tatt nevneverdig til etterretning.

<sup>xli</sup> Dette er et syn som blant annet har kommet fram i samtale med mannlige musikere om prosjektet mitt.

<sup>xlii</sup> Dette er forkortelse for Aktiv Kvinne Kultur Senter som organiserer instrumentaliundervisning og rockebandspilling der jenter oppmuntres spesielt til å delta. Tilbudet finnes i Oslo, Bergen, Trondheim og Stavanger.

<sup>xliii</sup> Se Lorentzen (2002a) om kontroversielle sider ved AKKS.

<sup>xliv</sup> Se Imsen (1998).

<sup>xlv</sup> Schaanning siterer Foucault fra artikkelen ”Forord til overskridelsen” fra 1963.