

”Syngedamer” eller jazzmusikere?

Fortellinger om jenter og jazz



James R. Iafrati: The Theme

Av

Heidi Stavrum

Hovedoppgave i Kulturstudier

Høgskolen i Telemark - Bø

Avdeling for allmenne fag

Institutt for kultur og humanistiske fag

September 2004

Forord

Det er med skrekkblandet fryd jeg konstaterer at hovedoppgaven min endelig er ferdig. En lærerik og morsom, men også krevende og tung prosess er over. Mange har imidlertid bidratt til å forenkle arbeidet mitt, og det er på sin plass å takke noen av dem som har hjulpet meg. Først og fremst retter jeg en stor takk til informantene mine. Ti musikere stilte velvillig opp for å dele sine erfaringer med meg, noe jeg er svært takknemlig for. Uten dem hadde det ikke blitt noen oppgave. Min hovedveileder Anne Lorentzen har hele tiden vært engasjert og interessert. Hennes faglige innsikt og oppmuntrende ord har hjulpet meg gjennom kronglete teori og perioder med skrivesperre, - hun fortjener en stor takk! Takk også til Sigrid Røyseng som hjalp meg i gang, og til Per Mangset som dro det hele i land. Mine ”biveiledervenninner” på NTNU kunne jeg heller ikke vært foruten: Takk til Kari Sand som har bidratt med gode råd om skriving og forskning, og til Marita Aksnes som har lest manuskriptet mitt og gitt det en skikkelig ”språkvask”. Gjennom hele hovedfagsstudiet har mine medstudenter bidratt med trivsel, både av faglig og ikke-faglig art. En spesiell takk til Marianne Eika, Anne Kjendsheim, Christel Nævdal Barlaup og Siri Siger, samt jentene i ”Sanda”. Til slutt en takk til familien min på Verrastranda. De har vært svært tålmodige med en fattig student, og de stilte opp med husrom og hjerterom da det trengtes som mest.

Sist, men ikke minst, en stor takk til Even. Med sitt nærvær har han gjort Bøtilværelsen så mye, mye bedre.

Bø i Telemark, 30. august 2004

Heidi Stavrum

Innhold

INNLEDNING	5
1. OM JAZZ OG JENTER	9
1.1 Hva er jazz?	9
Jazz som musikk sjanger	9
Jazz som diskursiv konstruksjon	10
1.2 Jazz i Norge	12
Norsk jazz som eget felt	12
Når kom jazzen til Norge?	13
Norsk jazz i dag	16
1.3 Kvinner og jazz	19
Kvinnelige jazzmusikere og jazzhistorien	19
Kvinnelige jazzmusikere i Norge	25
1.4 Problemstillinger	26
2. TEORETISKE RAMMER	28
2.1 Tverrfaglige kulturstudier	28
2.2 Poststrukturalistisk diskursteori	29
Poststrukturalistisk kjønn	31
Søndergaards diskursanalyse som teori og metode	32
Queer Theory og begrepet heteronormativitet	36
2.4 Kritikk av poststrukturalismen: Alternative forståelser av kropp	37
Kroppsliggjort subjektivitet	37
Bourdieu og habitusbegrepet	38
2.5. Kvinnelige musikeres posisjonering i jazzfeltet	41
Foucaults begrep heterotopi	41
Jazz som kunst, eller jazz som populærmusikk?	44
Postmoderne kunstnerroller, postmoderne kjønn?	47
3. METODISK FREMGANGSMÅTE	50
3.1 Det kvalitative forskningsintervjuet	50
3.2 Innsamling og behandling av data	51
Informantutvalg	51
Rekruttering av informanter	53
Intervjusituasjonen	54
Behandling av intervjumaterialet	55
Supplerende empiri	56

3.3 Analytisk fremgangsmåte-----	57
3.4 Å forske på kjønn -----	58
3.5 Å være forsker i ”egen” kultur -----	59
4. INFORMANTENES FORTELLINGER OM JAZZ OG KJØNN-----	62
4.1 Fortellinger om jazzmusikere: Maskuline fortellinger-----	63
4.2 Fortellinger om kvinnelige vokalister: ”Syngedame”-fortellinger-----	65
4.3 Fortellinger om kvinnelige instrumentalister: Utfordrende fortellinger -----	68
4.4 Fortellinger om mannlige vokalister: Sjeldne fortellinger -----	72
4.5 Fortellinger fra jazzutdanningene: Hvordan blir man jazzmusiker?-----	74
4.6 Fortellinger om jazzbandet: Å spille sammen -----	75
4.7 Fortellinger fra media: Jazzmusikere og omverdenen-----	80
4.8 Hvordan ekspliseres kjønn i informantenes fortellinger? -----	83
5. ”EMPIRISKE TILSTANDSBILDER” SATT I SAMMENHENG -----	87
5.1 Tilgjengelige subjektposisjoner i jazz -----	88
Jazzmusikerposisjonen-----	88
Vokalistposisjonen -----	89
Posisjonen som kvinnelig instrumentalist -----	92
Posisjonen som mannlig vokalist-----	93
Heteronormativitet som metakode-----	94
5.2 Subjektposisjonenes betydning i feltet -----	96
I utdanningene-----	96
Jazzbandet -----	98
Media-----	99
5.3 ”Playing like a girl” - om kroppslig fokus i subjektposisjoner -----	100
5.4 Kvinnelige jazzinstrumentalister som heterotop-----	103
5.5 Om vokalisters anerkjennelse: Jazz som kunst vs jazz som populærmusikk-----	106
5.6 Postmoderne kunstnerhverdag – unge kunstnere, nye posisjoner? -----	110
6. AVSLUTNING: DESTABILISERING AV ”DET MASKULINE HEGEMONIET”?112	
LITTERATURLISTE-----	116
VEDLEGG: INTERVJUGUIDE -----	120

Innledning

”Veldig bra konsert! ”Rundt oss summer publikum, godordene hagler til solistene og ikke minst til dirigenten, som ledet storbandet gjennom det som måtte ha vært en av de beste konsertene på lenge. Det lille lokalet er overfylt og røyken ligger tett over bordene. Vi har akkurat gått av scenen og står der med den gode ferdig-med-konsert-følelsen. Slitne og glade og trygge på at jobben ble gjort. Flere av låtene gikk til og med bedre enn forventet, og publikum på det lille stedet skryter hemningsløst av oss. To eldre damer, tydeligvis litt på en snurr, kommer også bort til dirigenten. ”Hva er du for slags mannssjåvinist?”, kommer det fra den ene. ”Hvorfor i all verden lar du ikke jentene dine få spille solo?”, utbryter den andre. ”Er de bare til pynt?”

Denne lille episoden etter en storbandkonsert på en jazzklubb i Nord-Norge satte fart på tankene mine. Vi var fire jenter på scenen den gangen, fire jenter uten spesielt sentrale musikalske roller under konserten. Alle de 14 guttene i storbandet spilte imidlertid minst en improvisert solo hver, og sånn hadde det vært på de fleste konsertene. Hvorfor det hadde blitt slik, var det vanskelig å finne en umiddelbar forklaring på. Var vi kanskje dårligere til å spille enn guttene? Var vi rett og slett ikke flinke nok til å improvisere? Eller var vi kanskje redde for å dumme oss ut? Og hadde vi egentlig noen gang fått prøve oss? Som de to damene hadde påpekt, var skillet ganske tydelig mellom guttene og jentene i vårt tilfelle, men diskriminering? Vi var jo helt inne i miljøet på alle måter, ja det ble faktisk ofte trukket fram som noe positivt at storbandet hadde så mange jentemedlemmer. Men når jeg tenkte etter var nok dette helst i forbindelse med sosiale hendelser i bandet, gjerne når det var snakk om turer og fester. På scenen var det nok mer sånn, slik en mannlig publikummer sa til meg en gang: ”Det er så greit med konsertene deres. Hvis soloene blir lange og kjedelige, kan jeg jo bare se litt på en av de søte jentene!” Hvorvidt denne kommentaren kanskje bare var et dårlig sjekketriks, vites ikke, men uansett ble tankene mine satt ytterligere i sving. Var mine erfaringer som kvinnelig utøver i jazzfeltet bare representative for holdninger i mitt studentmiljø, eller var dette noe som fantes også i den profesjonelle delen av feltet?

Det viste seg etter hvert at det ikke bare var jeg og de to nordnorske damene som var opptatt av ”jenter og jazz”. Dette var også tema i tidsskriftet *Jazznytt* ikke lenge etterpå:

Ifølge programmet for våre to største jazzfestivaler, Kongsberg og Molde, er jazz uten tvil en gutteting. I Molde var det i det opprinnelige programmet, hvis man utelukker eventuelle endringer i siste liten, registrert 33 band på plakaten – dvs ca 170 musikere. Av disse var 7 jenter! På Kongsberg kunne man skilte med 30 band – 117 musikere og 5 jenter! [...] Har ikke likestillingen kommet lenger i jazzlivet? Hvis så er tilfelle bør det straks foretas ting og tang innenfor miljøet. [...] Dreier det seg om tradisjoner og manglende selvtillit og at det fremdeles er litt macho og stå fram på en scene med såpass avslørende og gjennomskuelige ting som det er å spille improvisert musikk? I alle tider har jenter vært ledende på det å synge jazz. Skulle det da være noe verre å dra et fett saksofonkor eller en bassolo på en jazzklubb? (Jan Granlie, lederartikkel i Jazznytt nr. 3, 2002)

De kvinnelige musikerne som er intervjuet i det samme tidsskriftet, har også sterke meninger om temaet:

I all hovedsak er det ikke noe problem, men innimellom dukker det opp sånne idiotiske holdninger som at ”hvis du har med jenter i band, føkker det opp kameratskapet”. Men jeg tror det er et større problem at jentene er i et sensasjonelt mindretall i denne bransjen. Ethvert miljø som har en såpass tydelig skeiv fordeling mellom kjønnene på en eller annen måte, vil være preget av det. At et så frilynt miljø kommer ut med et så inni hampen gammeldags mønster, er jo helt utrolig. Det er fullstendig lavpannet i forhold til resten av verden, og det må man gjøre noe med (Solveig Slettahjell, intervju i Jazznytt nr.3, 2002).

Slettahjell tar her til orde for å ”gjøre noe” for å endre på den tradisjonelle kjønnsfordelingen i jazzen. En annen og mer ignorant holdning til diskusjonen omkring jenter og jazz representeres imidlertid hos Susanne Abbuehl:

Jeg tror det er mulig for alle å gjøre alt nå. Det er mulig for en jente å spille både saksofon og trommer. Det er ingen grunn til at en jente ikke skal kunne gjøre det. Når folk sier at jenter ikke kan være trommeslagere er det så dumt at jeg ikke tar det seriøst. Jeg går ikke engang inn i denne typen diskusjoner. Det interesserer meg ikke. Kvinner kan gjøre det de har lyst til – hvis de har overbevisningen (Susanne Abbuehl, intervju i Jazznytt nr. 3, 2002).

Det finnes altså ulike meninger om temaet, men man kan uansett slå fast at debatten rundt kvinnelige utøveres posisjon innenfor jazz er til stede også i det profesjonelle jazzmiljøet.

Det ble etter hvert også klart for meg at kjønnsfordelingen innenfor jazz skiller seg fra en del andre områder i kunstverdenen:

Mens kvinner utfordrer tradisjonelt, kjønnsrollebetinget mannshegemoni på felt etter felt, synes rollemønsteret faretruende sementert innen jazzen: *Gutta spiller, jentene synger*. I Norge, som i resten av verden, finnes unntak, men fortsatt er de få. Selv noe i nærheten av 50-50 mann - kvinnefordeling blant jazzinstrumentalister – og jazzvokalister – synes å være et fjernt mål. Først i den klassiske musikken begynner en slags jevnlikhet å gjøre seg gjeldende i så henseende (Terje Mosnes, artikkel i Dagbladet, 31.12.03).

Ifølge Elstad og Røsvik Pedersens store kunstnerundersøkelse fra 1996 er det innenfor ballett og kunsthåndverk man finner flest kvinnelige utøvere. Henholdsvis 81 % og 76 % av de yrkesaktive organiserte kunstnerne i disse to gruppene er kvinner. Blant skuespillere og billedkunstnere er kjønnsfordelingen noenlunde jevn: Begge disse kategoriene har en kvinneandel på 53 %. Forfattere og fotografer ligger noe dårligere an, bare 35 % av forfatterne og 33 % av fotografene er kvinner. Det finnes ikke en egen kategori for jazzmusikere i Elstad og Røsvik Pedersen sin undersøkelse, men *musikere* og *sangere* blir listet opp med en kvinneandel på 24 % (musikere) og 59 % (sangere). Aller nederst på statistikken i kunstnerundersøkelsen ligger imidlertid komponister og populærkomponister; disse gruppene har en kvinneandel på bare 9 % og 4 % (Elstad og Røsvik Pedersen 1996:23). Det er altså vanskelig å fastslå ut i fra dette eksakt hvordan kjønnsfordelingen blant jazzmusikere er, men undersøkelsen viser imidlertid én interessant tendens. Det er mange flere kvinner som *synger*, enn som *spiller*. Ellen Aslaksen peker dessuten i sin rapport om unge norske kunstnere, på store kjønnsforskjeller også *innad* i musikkfeltet. Jazzmusikerne i hennes undersøkelse er utelukkende menn, noe hun mener er et vesentlig kjennetegn ved jazzfeltet som helhet:

Mellom 1990 og 1995 ble det uteksaminert 44 studenter ved jazzlinja på Musikkonservatoriet i Trondheim. Fire av dem var jenter. Av disse fire var tre vokalister og én hadde piano som hovedinstrument. Det er med andre ord også få kvinnelige jazzinstrumentalister. Bildet er et annet for de klassiske musikerne. Av 70 studenter som ble uteksaminert fra Norges Musikkhøgskole i 1990, var 36 jenter (Aslaksen 1997:124).

Ut i fra Aslaksens funn kan man altså konkludere med at det finnes mange færre kvinnelige jazzmusikere enn det finnes kvinnelige *klassiske* musikere. Innenfor populærmusikken er situasjonen imidlertid mer lik jazzen. Anne Lorentzen beskriver situasjonen slik i Kulturrådets rapport om populærmusikkens status i norsk kulturpolitikk:

I april 2002 var 18,2 % av medlemsmassen i Gramart kvinner. Det betyr at 81,3 % av de organiserte norske plateartistene på dette tidspunktet var menn. Kvinnelige utøvere er med andre ord en minoritet i populærmusikkfeltet. Tallene avslører også en markant kjønn arbeidsdeling. Mens kvinnelige utøvere i all hovedsak er sangere eller singer-songwritere som akkompagnerer seg selv med gitar eller piano, fordeler de mannlige utøverne seg på en rekke oppgaver og instrumenter, både som musikere, programmerere, teknikere og produsenter (Lorentzen 2002b:230).

I forhold til disse tallene må altså kvinneandelen i storbandet som jeg var med i, kunne sies å ha vært høyere enn gjennomsnittet. 4 jenter av 17 medlemmer totalt, gir en kvinneandel på

23,5 %, og av oss fire, var vi hele tre instrumentalister. De to nordnorske damene hadde med andre ord vært vitne til en jazzkonsert med et nesten sensasjonelt høyt antall kvinnelige instrumentalister, likevel reagerte de som de gjorde. De to damenes reaksjon, debatten i jazznytt, samt de statistiske opplysningene jeg her har referert til, bidro imidlertid alle til å pirre min nysgjerrighet omkring temaet ”jenter og jazz”.

Hovedformålet med denne oppgaven er å sette fokus på situasjonen til kvinnelige jazzmusikere i Norge. Jeg vil blant annet lete etter noen forklaringer på *hvorfor* det finnes så få av dem. Et annet sentralt fokus i oppgaven er den *kjønne arbeidsdelingen* som preger jazzfeltet. Mitt empiriske materiale består av kvalitative intervjuer med jazzmusikere av begge kjønn, fra ulike ”jazzmiljøer” og ”jazzgenerasjoner”. I tillegg har artikler om jazz fra aviser og tidsskrifter samt min personlige kjennskap til jazz bidratt til å danne et mer helhetlig empirisk bilde av feltet. Gjennom analyse av intervjumaterialet har jeg forsøkt å vise hvordan *kjønn* får betydning på ulike måter i praksisen til jazzmusikere, og jeg har som sagt hatt et spesielt fokus på de *kvinnelige* utøverne.

Det første kapittelet i oppgaven inneholder en nærmere beskrivelse av jazzfeltet i Norge, samt et historisk tilbakeblikk på kvinners posisjon i jazzen. Mot slutten av kapittelet vil også problemstillingene som ligger til grunn for oppgaven, bli nærmere presentert. I kapittel to vil jeg gå inn på de teoretiske rammene for oppgaven, og i kapittel tre kommer en beskrivelse av min metodiske fremgangsmåte. Kapittel fire og fem inneholder presentasjon og analyse av mine empiriske funn. Analysens konklusjoner og en generell oppsummering blir presentert i kapittel seks.

1. Om jazz og jenter

Dette innledende kapittelet gir en presentasjon av oppgavens tema, og jeg vil både henwise til historikk og statistiske data. Mot slutten av kapittelet vil jeg komme inn på relevant forskning i forbindelse med mitt emne, og jeg vil presentere problemstillingene som ligger til grunn for arbeidet mitt. Mitt hovedfokus er altså på kvinnelige musikere som opererer innenfor sjangeren jazz. Jazz er imidlertid en vid musikksjanger, så derfor finner jeg det hensiktsmessig aller først å definere jazzbegrepet litt nærmere.

1.1 Hva er jazz?

Jazz som musikksjanger

Det er nesten umulig å komme med en entydig definisjon på hva jazz egentlig er. I sin nesten hundreårige historie har jazzen utviklet seg i mange retninger, og det finnes i dag et utall forskjellige former for jazz. Det er nettopp denne *jazzhistorien*, og kanskje spesielt den *amerikanske jazztradisjonen*, som i stor grad har lagt føringer for hvordan jazzen blir oppfattet også i dag. De aller fleste av dagens jazzmusikere, også de norske, forholder seg på en eller annen måte til den etablerte tradisjonen, og i denne finnes noen trekk som på en eller annen måte kan si noe mer om hva jazz er.

Jazzen oppstod i USA på begynnelsen av 1900-tallet, og den var et resultat av møtet mellom europeisk underholdnings- og kunstmusikk og svart afrikansk musikk. Europeiske harmoniske og melodiske elementer ble blandet med afrikansk rytmikk, og en ny musikkstil oppstod som følge av dette. Jazzsjangeren har utviklet seg veldig siden starten, og mange nye jazzstiler har oppstått (Arnestad 1996:13). Fra å være folkelig underholdningsmusikk i utgangspunktet oppfattes gjerne jazzen nå som kunst. Man kan snakke om en heving av både kunstnerlige ambisjoner og sosial status for musikksjangeren, og den har fått utbredelse langt utenfor amerikanske grenser¹. Selv om jazz som musikalsk kategori manifesteres i svært ulike former og sjangere, er det særlig et aspekt som skiller jazz fra annen musikk. Enten man

¹ Ikke alle finner det like hensiktsmessig å definere jazz som kunst; Adorno beskriver for eksempel jazz som "kommersiell, lett musikk som ikke taler til intellektet" (Annfelt, upubl.:2). Gjennom den økende "intellektualiseringen og akademiseringen" av jazz, mener dessuten musikkviteren Espen Eriksen at de populærmusikalske elementene som fortsatt finnes i jazzen, ikke blir vektlagt nok i jazzforskning og jazzmiljøer (Eriksen 2001:65-67). Eriksen knytter særlig dette til ulike teoretikers definisjoner av jazz (ibid.). Denne debatten vil jeg komme nærmere inn på i kapittel 2 og 5, da det kan synes som om kvinnelige jazzmusikers anerkjennelse kan ha sammenheng med hvorvidt musikken deres anses å inneha populærmusikalske elementer eller ikke.

spiller jazz av den mer tradisjonelle typen², eller man opererer i grenselandet mellom jazz og andre musikkformer³, vil de fleste enes om at *improvisasjon* er det mest sentrale elementet i jazzmusikken. Improvisasjon kan med andre ord ses på som en fellesnevner for all jazz. Selv om det nesten alltid tas utgangspunkt i bestemte melodier og harmonier, skapes likevel det meste av jazzmusikken underveis i framføringen. Jazzmusikere forholder seg altså på en friere måte til noter og komponerte verk enn hva for eksempel utøvere av den klassiske musikken gjør (ibid.). Flere musikkteoretikere har fokusert på improvisasjonens betydning for jazzen, og for å beskrive improvisasjonspraksis er det vanlig å ta i bruk språkmetaforer (Wigestrand i Jazznytt nr.3, 2003:82). Improvisasjon beskrives som en musikalsk ”samtale” hvor de ulike musikerne ”konverserer” med hverandre:

I det samme musikerer former sin improvisasjon, ”samtaler” han/hun med utgangspunktet for improvisasjonen, nemlig den spesifikke låten det improviseres over. Musikeren konverserer samtidig med de ulike stilskeerne i jazzen, og skaper nye ideer i relasjon til etablerte konvensjoner og tidligere interpretasjoner av låten, eller låten(e) som påvirket til skapelsen av den aktuelle komposisjonen (Berliner i Wigestrand 2003:82).

Så langt kan vi altså konkludere med at selv om jazz er en vid musikksjanger, forholder så godt som all jazzmusikk seg til to sentrale aspekter. Det ene er *jazztradisjonen* med sine stiler og konvensjoner, det andre er *improvisasjonselementet*, som medfører både nyskaping og videreføring i forhold til den etablerte tradisjonen. Selv om jeg i det følgende opererer med et nokså vidt jazzbegrep⁴, befinner likevel alle mine informanter og ”studieobjekter” seg innenfor disse rammene. De er alle improviserende musikere, og de forholder seg på en eller annen måte til en etablert jazztradisjon.

Jazz som diskursiv konstruksjon

Jazzbegrepet er ikke entydig. Begrepet knyttes ikke bare til sjangermessige musikalske stiltrekk, det uttrykker også andre former for meningsinnhold. Jazzmusikere antas å ha spesielle egenskaper, og det forventes gjerne at musikerne fører en livsstil med en bestemt type oppførsel. Slik beskrives for eksempel jazz av en amerikansk musikkritiker: ”[Jazz er] opportunistisk og frihetselskende. Jazz lar seg ikke settes i bås. Den er kjennetegnet av vitalitet, forandring og aversjon mot faste grenser og forutsigbarhet” (Giddins i Annfelt 2004:5). En annen amerikansk jazzforsker beskriver jazz på denne måten: ”Jazz, og først og

² I løpet av jazzhistorien har flere stilretninger utviklet seg og fått egne navn. New-Orleans, swing, cool, be-bop og mainstream er alle eksempler på noen av de mest tradisjonelle jazzformene (Gridley 1997).

³ Mange jazzmusikere opererer i grenselandet mellom jazz og andre musikkformer. I Norge har det vært vanlig å blande for eksempel jazz og folkemusikk og jazz og samtidsmusikk.

⁴ Se kapittel 1.2 om jazz i Norge, samt kapittel 3.2 om informantutvalg.

fremst jazzens adelsmerke improvisasjon, passer best for dem som elsker farer og som vil kjempe for å vinne” (Barret i Annfelt 2004:6). Dette er eksempler på noen måter å oppfatte jazz og jazzmusikere på. Man kan også finne andre forståelser av jazz, men felles for alle er at de sier noe om *meningen* med jazz (Annfelt 2004:7). Det finnes med andre ord forskjellige *fortellinger* og *sannheter* om jazz, og disse varierer alt ut ifra hvor i historien man befinner seg. At jazzens innhold og mening er historisk foranderlig, viser både Annfelt (2004) og Eriksen (2001), da de begge snakker om hvordan jazzen har gjennomgått en sjangermessig statusheving; fra å bli sett på som kommersiell dansemusikk i Adornos tid, til å i dag bli sett på som høyverdig kunst. Ingen av de forskjellige historiene eller fortellingene kan imidlertid sies å fortelle *den endelige sannheten* om jazz, de er snarere eksempler på ulike *meningsproduksjoner*, eller ulike *diskurser* om jazz. Ifølge Annfelt er det diskursene om jazz som ”strukturerer vår forståelse av hva jazz er og av hva som kreves i denne musikkformen” (Annfelt 2004:7).

Diskurs er et av de mest sentrale stikkordene innenfor poststrukturalistisk teori, og jeg kommer til å gå grundig inn på begge disse begrepene i kapittel to, når de teoretiske rammene for oppgaven skal presenteres. Kort sagt kan man imidlertid si at diskurser kommer til uttrykk gjennom bestemte måter å snakke om og forstå verden på (Winther Jørgensen og Phillips 1999:9). Diskurser viser til hvordan språket struktureres i forskjellige mønstre. Våre utsagn følger disse mønstrene når vi befinner oss innenfor ulike områder i samfunnet. Man kan for eksempel snakke om en ”medisinsk diskurs”, en ”politisk diskurs”, eller en ”jazzdiskurs” (ibid.). Røyseng definerer diskursbegrepet slik: ”Gjennom diskurser konstitueres og konstrueres det sosiale ved at de definerer fenomener, subjekter og relasjoner. Diskursen manifesterer seg i spesifikke måter å bruke språket på eller gjennom annen symbolsk aktivitet” (Røyseng 1999:5). Alle objekter, hendelser og praksiser med sin tilhørende mening blir til enhver tid konstituert og konstruert av ulike diskurser; de blir med andre ord *diskursive konstruksjoner* (Eriksen 2001:16). De ulike diskursene om jazz strukturerer altså vår oppfatning av hva jazz er, og jazz kan dermed også beskrives som en diskursiv konstruksjon. I mitt tilfelle blir det relevant å se på hvordan *kjønn* kommer til uttrykk i de ulike diskursene om jazz. På hvilke måter er det kjønn blir gjort relevant i diskurser om jazz? Jeg kommer også til å lete etter *endringstendenser* i jazzdiskursen i forhold til kjønn, noe jeg også kommer inn på i del 1.4, hvor oppgavens problemstillinger vil bli presentert.

Man kunne her gått inn i en ytterligere diskusjon om ulike måter å definere jazz på, og om styrkene og svakhetene ved disse. Jeg finner det imidlertid mest hensiktsmessig å gå nærmere inn på jazzfeltet i Norge, siden det er innenfor dette jeg har gjort mine undersøkelser.

1.2 Jazz i Norge

Norsk jazz som eget felt

Mitt fokus er på *jazzfeltet* i Norge. Utgangspunktet for å kalle norsk jazz et eget felt, kan forklares nærmere ved hjelp av Bourdieus begrep om *sosiale felt*. Ifølge Bourdieu beskrives felt som spesialiserte samfunnsområder som eksisterer som relativt autonome deler. Vi kan for eksempel snakke om et økonomisk felt, et litterært felt og et kunstfelt. Feltene har aktører som besitter ulike posisjoner som igjen har ulike relasjoner til hverandre, og hvert felt preges av sin egen interne logikk (Bourdieu og Wacquant 1993:81-100). Bourdieufortolkeren Donald Broady beskriver et sosialt felt som et ”ett system av relationer mellom positioner besatta av spesialiserte agenter och institutioner som strider om något för dem gemensamt” (Broady 1991:266). Innenfor hvert felt foregår det altså ”kamper” mellom aktørene, og det strides om spesielle symbolske og materielle verdier. Det finnes med andre ord en egen feltspesifikk ”kapital” som det gjelder å tilegne seg mest mulig av (ibid.).

Når jeg i det følgende betegner norsk jazz som et felt, viser dette til at jazz i Norge kan ses på som et spesialisert eller autonomt samfunnsområde. Jazzfeltet har som alle andre sosiale felt egne aktører med forskjellige posisjoner og ulike arenaer hvor disse aktørene samhandler. Feltet har sin egen logikk, et sett av konvensjoner eller ”spilleregler” som aktørene forholder seg til. Som Bourdieu hevder, vil det alltid foregå en ”kamp” innenfor de ulike feltene om hva som til enhver tid skal være de gjeldende konvensjonene, eller sagt på en annen måte: Hva som skal være de gjeldende *diskursene*.

I min undersøkelse kommer informantene fra forskjellige miljøer, og de utøver forskjellige former for jazz. De har ulike posisjoner, men er likevel aktører innenfor samme felt. Feltet har egne framførelsessteder, egne utdanningsinstitusjoner, og det har sine egne regler for hva som er verdifullt, og for hva som er akseptert oppførsel. Jazzfeltet kan også sies å være en del av et større *kunstfelt*. I likhet med andre kunstformer har derfor jazzfeltet noen kritikere eller smaksdommere, som også er med på å definere den feltspesifikke kapitalen. I min analyse skal jeg spesielt fokusere på hvordan *kjønn* får betydning innenfor jazzfeltet. Jeg skal

undersøke hvordan feltets kjønnede konvensjoner eller kjønnede *diskurser* skaper ulike handlingsrom for aktørene. Det blir derfor relevant å se på hvordan det kjempes om, eller *forhandles* om kjønn i det norske jazzfeltet.

Når kom jazzen til Norge?

Ifølge Steinar Kristiansen startet den ”europaiske” jazzhistorien da første verdenskrig var over (Kristiansen, www.jazzbasen.no⁵). En stor begivenhet i dette tilfellet var da det amerikanske bandet Original Dixieland Jazz Band kom til England i 1919. Begrepet ”jazz” betegnet på denne tiden ikke bare musikk; ordet beskrev alt som var nytt og moderne, og det ble gjerne forbundet med ”dans og ulåter”. I 1921 kom det første utenlandske jazzbandet til Norge, og i årene som fulgte, ble musikerne fra utlandet viktige inspirasjonskilder for norske musikere, som hovedsakelig befant seg i Oslo og Trondheim. De første norske jazzmusikerne spilte populære dansemelodier som var ”i tiden”, og deres musikk var nok fjernt fra det som de fleste kaller jazz i dag. Jazz var dansemusikk, og et typisk ”jazzband” bestod av saksofon, fiolin, piano, banjo og trommer (ibid.).

På siste halvdel av 1920-tallet skjedde det imidlertid noe nytt: Flere messinginstrumenter samt bruk av kontrabass skapte en ny klang i orkestrene. Enda viktigere var introduksjonen av begrepet *improvisasjon*. Radiolytting og tilgang til amerikanske plater var ifølge Kristiansen årsaken til at jazzen i Norge utviklet seg på denne måten. Men økonomisk depresjon i forbindelse med bankkrisen i 1929 spredte seg etter hvert også til Norge. ”Jazzalderen” med sin ”glade, rytmiske og løsslupne” dansemusikk var over; man tok nå avstand fra 20-tallets ansvarsløshet. For de norske musikerne åpenbarte det seg imidlertid noe helt nytt da de fikk tilgang til autentiske opptak av amerikanske storheter som Louis Armstrong, Duke Ellington og Coleman Hawkins. ”Louis Armstrong and his Hot Harlem Band” spilte også i Norge i 1933, og ifølge Kristiansen var en ny jazzforståelse i ferd med å bre om seg. Den første ”bevisste” norske jazzinnspilling ble gjort i 1938. Det var Oslos mest populære band, ”Funny

⁵Avsnittet er i sin helhet basert på artikler skrevet av Steinar Kristiansen, Bjørn Stendahl og Johs. Berg. Artiklene er hentet fra www.jazzbasen.no, som er et nettsted i tilknytning til Norsk Jazzarkiv. Jeg er klar over at disse artiklene bærer preg av å være nokså ”populærvitenskapelige”, noe som generelt kan sies å være tilfelle for mye av det som er skrevet om norsk jazz. I en artikkel om norsk jazzforskning fra 1993 konkluderer Finn J. Kramer-Johansen med at ”forskning på norsk jazz har vært nærmest fraværende innenfor universitets- og høgakolesystemet” (Kramer-Johansen 1993:28). Kramer-Johansen hevder derfor at den litteraturen som faktisk finnes om norsk jazz, ”kan tåle å kategoriseres som forskning selv om de formelle kriterier ikke er tilstede” (1993:26). Tidligere i artikkelen sier han også dette: ”Her teller resultatene mer enn formell status og kompetanse” (Kramer-Johansen 1993:25). Jeg slutter meg til Kramer-Johansen, og benytter både journalistiske og populærvitenskapelige kilder i de tilfellene det ikke finnes gode ”vitenskapelige” alternativer.

Boys”, som stod for den. Jazz var etter hvert blitt en mer ”seriøs” musikk, og for å unngå misforståelser ble den nye musikken kalt ”hot musikk” eller ”rhythm music” (ibid.).

Den siste halvdel av 1930-tallet var en blomstringstid for jazz i Norge. Nå ble musikken helst kalt ”swing”, og swingklubber ble dannet over hele landet. Fiolinen hadde hele tiden vært et populært jazzinstrument, og i den nye stilen ”string swing” kom den virkelig til sin rett. Robert Normann var en av tidens store swingsolister, og en av de første internasjonalt kjente norske musikere (Kristiansen, www.jazzbasen.no). Under krigen og i de første etterkrigsårene var det ingen stor aktivitet blant jazzmusikerne i Norge (Stendahl, www.jazzbasen.no). Likevel spredte de nye stilistiske variasjonene i amerikansk jazz seg snart til landet, og *be-bop* var et eksempel på en ny jazzretning. Rowland Greenberg, Kjell Johansen, Einar Iversen og Bjarne Nerem var noen av de mest kjente norske jazzmusikerne på 1950-tallet. Disse var inspirert av amerikanske musikere som Dizzy Gillespie, Charlie Parker og Max Roach. Snart kom også *cooljazzen* med Stan Getz, Lee Konitz og Chet Baker som toneangivende musikere. Selv om rocken med sin nye ungdomskultur i noen grad ”truet” jazzinteressen på 50-tallet, beskrives dette som en ”gullalder” for norsk jazz. Mot slutten av 1950-årene fantes det ca 30 jazzklubber rundt om i landet (ibid.). Til tross for at bevisstheten om de nye stilartene fra USA var der hos musikerne, ble fremdeles jazz i stor grad sett på som *dansemusikk*. På 1950-tallet ble det arrangert mange konserter i Norge med internasjonale jazzstjerner. Louis Armstrong, Duke Ellington, Billie Holiday, Oscar Peterson, Lester Young og Ella Fitzgerald var alle på besøk i Norge på denne tiden (Dybo 1995:4).

Mannsdominansen var svært stor i den tidlige norske jazz, de fleste som var engasjert i jazzklubber, var også menn (Stendahl og Berg, www.jazzbasen.no). I mange jazzklubber ble det ofte holdt jazzkåserier før dansen tok til. Noen sitater fra møteprotokollen til Drammen Jazz Forum fra 1959 kan kanskje kaste ytterligere lys over kvinnes posisjon i jazzmiljøet på denne tiden:

- Det tar seg ikke ut, som enkelte gjorde, å fly frem og tilbake i salen mens foredraget pågikk. Og ettersom ikke det såkalte svake kjønn kan henlegge sine symøter andre steder enn på en jazzclub, vil undertegnede foreslå at de enten utelukkes fra klubben, eller at det i det minste blir utdelt rangler og dukker til disse såkalte clubmedlemmer (Stendahl og Berg, www.jazzbasen.no).

Noen uker senere var tonen noe mer oppløftende:

- Det morsomme var at mange – til og med representanter for hunkjønnene – virkelig satt og hørte etter denne aftenen. Det bærer bud om at det kanskje kan bli et jazzmiljø her i Drammen (ibid.).

På 1960-tallet fikk den modernistiske jazzen innpass i Norge, og jazzens musikalske utvikling førte til redusert interesse blant de som var opptatt av å danse. Inspirasjoner fra musikere som John Coltrane, Miles Davis, Charles Mingus og Ornette Coleman bidro til at jazzen ble ”lyttemusikk” heller enn dansemusikk (Dybo 1995:5). Andre viktige institusjoner enn ”danseklubbene” etablerte seg imidlertid nå: blant annet Moldejazz i 1961, Kongsberg Jazzfestival i 1964, og Club 7 i 1963 (Kristiansen, www.jazzbasen.no). Det var også duket for en helt ny generasjon jazzmusikere på 1960-tallet: Jan Garbarek, Arild Andersen, Karin Krog, Terje Rypdal og Jon Christensen er noen av de mest kjente. Alle disse fikk etter hvert stor internasjonal anerkjennelse. Platen ”Afric Pepperbird” fra 1970 med Garbarek, Andersen/Rypdal/Christensens varslet om en ny stil i skandinavisk jazz. Innspillingen ble gitt ut på ECM, et plateselskap som har hatt stor betydning for jazzen i Norge og Skandinavia helt fram til i dag. Kritikere mente å kunne finne en egen ”nordic sound” hos Garbarek og Rypdal, kanskje særlig fordi jazzen hadde elementer av folkemusikk i seg. I denne perioden fantes det også musikere som lot seg inspirere av *jazzrock* og *frijazz*, men mange musikere befant seg også innenfor såkalt *mainstreamjazz* (ibid.). Fortsatt var det svært få aktive kvinnelige jazzmusikere i Norge. Vokalistene Laila Dalseth, Karin Krog og Radka Toneff er de eneste kvinnene som nevnes i forbindelse med 1960- og 70-tallet i artiklene om norsk jazz. Det fantes nok noen flere, blant annet sangeren og gitaristen Magni Wentzel, men verken hun eller andre er nevnt i de jazzhistoriske artiklene jeg har fått tilgang til. En annen sentral kvinnelig aktør i det norske jazzmiljøet var musikkjournalisten Randi Hultin. Hultin var riktignok ikke musiker, men som jazzjournalist og musikervenn gjorde hun en stor innsats for å dokumentere hva som skjedde i jazzmiljøet i Norge. Da hun døde i 2001 etterlot hun seg en stor samling bilder, lydopptak, artikler og brev, som antakeligvis vil kunne bidra til å kaste ytterligere lys over den norske jazzhistorien. Hultin åpnet alltid hjemmet sitt for de utenlandske jazzmusikerne som kom til Norge, og etter hvert oppnådde hun en nesten legendarisk status som ”jazzmamma”, både i utlandet og her hjemme.

I 1980-årene var ikke lenger stilsiftene i jazzen like tydelige, for impulsene fra andre musikkformer ble større i denne perioden. Både såkalt etnisk musikk eller *world music*, pop og rock, samt norsk folkemusikk var inspirasjonskilder for jazzmusikerne på 1980- og 90-tallet. Fortsatt var Garbarek og Andersen sentrale, men også Karl Seglem, Nils Petter Molvær,

Sidsel Endresen og Jon Balke var viktige navn. En sentral hendelse i norsk jazzhistorie var opprettelsen av ”jazzlinja” på Musikkonservatoriet i Trondheim i 1979. Gjennom 1980- og 90-årene har musikere fra jazzlinja i Trondheim vært svært viktig for den musikalske fornyelsen i norsk jazz. Krysninger mellom jazz og elektronisk musikk ble nå noe nytt, og Bugge Wesseltoft, Sidsel Endresen og Nils Petter Molvær er eksempler på musikere som har gjort seg bemerket innenfor den sjangeren. Klubben Blå som ble opprettet i Oslo i 1998, ble også fort et sentralt sted for formidling av elektronisk jazz (Kristiansen, www.jazzbasen.no). Oppsummert kan man si at norsk jazz har gjennomgått en betydelig musikalsk og kvalitetsmessig utvikling siden starten, og musikere fra Norge har opp gjennom årene bidratt til både å videreføre og fornye jazzens tradisjoner.

Norsk jazz i dag

Norsk jazz beskrives med rosende ord i den nyeste kulturmeldingen:

Norsk jazz har stor breidd i uttrykksformer, god rekruttering og er internasjonalt orientert. [...] Norsk jazz har dei siste åra hausta stor fagnad langt utover landets grenser. Norske jazzmusikarar har ein sterk posisjon innanfor europeisk og internasjonalt jazzliv. Mange musikarar har synt vilje til å testa ut nye retningar og har slik vore med på å skapa nye spenstige stilartar (St.meld. nr. 48, 2002-2003:133).

Antallet profesjonelle jazzmusikere i Norge har vært anslått til ca 300 (Arnestad 1996:14). Dette slås også fast i en rapport fra Kulturrådet som omhandler unge norske kunstners arbeidsvilkår (Aslaksen 1997:129). Norsk Jazzforums informasjonskonsulent melder imidlertid om en økning i antall jazzmusikere, fra 387 i 2001 til 435 i 2003⁶ (Camilla Slaattun Brauer til Dagbladet, 29.01.04). Ifølge Norsk Jazzforum er 12 % av organisasjonens musikermedlemmer kvinner (”Om jenter og jazz”, www.jazzforum.no).

Så godt som alle jazzmusikerne er frilansere, og det finnes svært få faste arbeidsplasser i feltet (Aslaksen 1997:130). For å overleve økonomisk kombinerer ofte jazzmusikere undervisning eller annet arbeid med musikeryrket. Flere opererer også innenfor andre musikksjangere. For å lykkes som frilanskunstner er det helt avgjørende å ha et godt faglig og sosialt nettverk, og i likhet med andre typer frilanskunstnere uten faste ansettesesforhold, må også jazzmusikere

⁶ Det finnes ikke mange statistiske data om jazzmusikere. Vanligvis inngår jazzmusikere i kategorien *musiker* når statistikker om kunstfeltet utarbeides (Elstad og Røsvik Pedersen 1996, St.meld nr 47: *Kunstnarane*). Så godt som alle jazzmusikere er imidlertid tilknyttet Norsk Jazzforum, så man kan anta at tall derfra er pålitelige.

ofte finne seg i nokså dårlige økonomiske kår⁷. De fleste jazzmusikere er involvert i forskjellige musikalske prosjekter, og de spiller som regel i mange ulike band. Noen prosjekter er satt sammen for spesielle anledninger, gjerne i forbindelse med jazzfestivaler, mens andre band er mer stabile og langsiktige satsninger (Aslaksen 1997). I tillegg til de profesjonelle musikerne finnes det mange jazzamatører, særlig blant medlemmene i de anslagsvis 50-60 storbandene⁸ rundt om i landet (Arnestad 1995:15).

Utdanning av jazzmusikere har tradisjonelt foregått gjennom uformelle kanaler: Via kontakt med etablerte musikere og gjennom samspill på klubber og andre spillesteder. I løpet av de siste 25 årene har det imidlertid blitt mulig å utdanne seg innenfor jazz på flere utdanningsinstitusjoner. Jazzlinja på musikkonservatoriet i Trondheim, opprettet i 1979, er allerede nevnt. Norges Musikkhøgskole i Oslo samt Høgskolen i Agder har også hatt et rytmisk utdanningstilbud i noen år. Ifølge Norsk Jazzforums informasjonskonsulent er det generelt stor økning i antall søknader til studiestedene for jazz i Trondheim, Oslo og Kristiansand (Slaattun Brauer til Dagbladet, 29.01.04). Når det gjelder antall *kvinnelige* jazzstudenter, viser imidlertid tall fra 1998 at andelen kvinnelige søkere til rytmiske studier er svært lav. Andelen kvinnelige studenter *tatt opp* på studiene er enda lavere. I Kristiansand var 15 % av søkerne kvinner, men ingen av disse ble tatt opp på studiet. I Trondheim var den kvinnelige søkerandelen på 20 %. 2 av 11 studenter som ble tatt opp i 1998 var kvinner, det vil si 18,2 % (Fra Vugge til Podium 1999:55). Ifølge Norsk Jazzforum (Informasjonskonsulent Slaattun Brauer til Dagbladet, 29.01.04) er likevel andelen kvinnelige jazzstudenter stigende, noe som viser seg blant annet på det årlige sommerkurset for unge jazzmusikere som organisasjonen arrangerer. Noen eksakte tall som kan påvise disse endringene, har jeg imidlertid ikke fått tak i, så det er usikkert hvor reell økningen av kvinnelige jazzstudenter egentlig er.

Jazzmusikere opptrer på flere arenaer. Det vanligste er å spille konserter på jazzklubber rundt om i landet, men også de mange jazzfestivalene er viktige framførelsessteder for jazz. Jazz formidles også på andre typer festivaler og festspill, og skolekonsertordningen til Rikskonsertene er nok en oppdragsgiver for jazzmusikere. Antallet jazzklubber i Norge har

⁷ Ifølge kunstnerkårsundersøkelsen til Elstad og Røsvik Pedersen viser tall fra 1993-94 at fast ansatte musikere i gjennomsnitt tjente 238.700 kr i året. Frilansmusikerens gjennomsnittslønn var derimot på bare 137.900 kr (Elstad og Røsvik Pedersen 1996:61).

⁸ *Storband* er et ”stort” jazzband. Vanlig storbandbesetning er 4 trompeter, 4 tromboner, 5 saksofoner, i tillegg til et *komp* bestående av bass, gitar, piano og trommer.

vært varierende, noe som igjen har medført varierende vilkår for musikerne (Arnestad 1996:18-19). Ifølge Norsk Jazzforums informasjonskonsulent er det likevel nå en økende aktivitet og entusiasme for jazz på lokalplanet i Norge. Antallet konserter i regi av Norsk Jazzforums medlemsklubber har økt fra 1100 i 2000 til 1400 i 2002, og antallet jazzklubber øker også. I tillegg går et større publikum på jazzkonserter: Fra 2000 til 2002 har publikumstallet økt med hele 41 % på jazzklubbenes konserter (Slaattun Brauer til Dagbladet, 29.01.04).

Jazz har tidligere ikke vært et stort tema i norsk kulturpolitikk, men i den siste kulturmeldingen er jazz viet en del oppmerksomhet. I 2003 utgjør den samlede offentlige støtten til jazzformål ca 30 millioner kroner, og i kulturmeldingen heter det blant annet at ”offentlig økonomisk innsats må innrettast slik at han tryggjer eit breitt og samansett jazzfelt, der improvisasjonsmusikken får høve til å nå ein større marknad og eit nytt og breiare publikum” (St.meld. nr. 48, 2002-2003:133). Det fremheves i Kulturmeldingen at jazzfeltet er avhengig av å ha gode offentlige støtteordninger, siden sjangeren befinner seg i en slags mellomposisjon mellom det kommersielle markedet og det mer ”smale” kunstfeltet (St.meld. nr. 48, 2002-2003). ”Tilstanden” i norsk jazz vies også stor oppmerksomhet i en jubileumsutgave av Jazznytt, som er det norske jazzfeltets viktigste tidsskrift. Der hevdes det at jazzen har fått økt status i Norge. Det har aldri blitt spilt så mange jazzkonserter som nå, og det meldes om stor økning i salget av jazzplater. Som nevnt har også støtten og oppmerksomheten fra det offentlige økt. Jazz har blitt en bredere sjanger, og musikken er tilgjengelig på steder den ikke var før. Det produseres flere jazzplater i Norge nå enn tidligere, og plateselskap som Odin, ECM og Jazzland har vært svært viktige i den sammenhengen (Granlie og Haugen i Jazznytt nr.3, 2003).

Norsk jazz har som sagt fått stor oppmerksomhet i utlandet, og ofte snakkes det om en egen ”nordic sound”⁹ blant jazzkritikere. I Europa fremheves norske jazzmusikerens evne til å blande jazz med andre musikkjangere som folkemusikk, elektronika og samtidsmusikk, som

⁹ Debatten om hvorvidt det finnes en egen ”norsk jazz” er for øvrig sentral i jazzfeltet. Jazzmusikeren og pedagogen Bjørn Alterhaug er en av dem som uttrykker skepsis mot det sterke fokuset som musikere, musikkskribenter og festivalarrangører har på ”norsk jazz”. Alterhaug mener det er problematisk at norske musikere ser ut til å fjerne seg mer og mer fra den ”opprinnelige” afrikansk-amerikanske jazztradisjonen (Alterhaug i Jazznytt nr. 4, 1999). Redaktøren i Jazznytt, Jan Granlie, mener derimot jazzbegrepet har blitt en ”klisjé for menigheten og ”jazzpolitiet”, og han tar til orde for å legge hele jazzbegrepet dødt: ”Den norske jazzen har utviklet seg i en slik retning at det er vanskelig å snakke om rene sjangere” (Granlie til Dagbladet 17.03.04).

en årsak til den spesielle ”norske sounden”. Jazzmusikere i Norge har også tilgang til flere og bedre offentlige støtteordninger enn i mange andre land. I tillegg fremheves jazzutdanningene i Norge som svært fleksible og gode i forhold til noen av de utenlandske (”Den nye norske jazzen – sett utenfra”, Jazznytt nr 3, 2003). Det kan altså se ut som om norsk jazz er inne i en positiv periode, med gode tall og statistikker, bred presseomtale og store bevilgninger fra det offentlige. De ulike kunstnerundersøkelsene (Elstad og Røsvik Pedersen 1996, Aslaksen 1997 og Bjørkås 1998) beskriver imidlertid frilanskunstnerens hverdag som preget av dårlig økonomi og hard konkurranse om ressurser og oppdrag. Jazzmusikere er ikke noe unntak i denne sammenhengen, noe de fleste av mine informanter bekrefter. Selv om det gis ut mange jazzplater, er det fortsatt vanskelig å få spillejobber, og det er vanskelig å klare seg økonomisk. I stortingsmeldingen om kunstnere meldes det også om at kvinnelige kunstnere generelt har gjennomgående lavere gjennomsnittsinntekt enn sine mannlige kolleger. Man kan derfor anta at dette også gjelder for jazzmusikere (St.meld. nr. 47, 2002-2003:64).

I mitt tilfelle er det spesielt interessant å fokusere på de *kvinnelige jazzmusikernes* hverdag. I det aller meste av mitt kildemateriale som omhandler norsk jazz, fortelles det ytterst lite om kvinnelige jazzmusikere. Som jeg var inne på i innledningen, har likevel tematikken ”jenter og jazz” fra tid til annen blitt debattert i miljøet, og det hevdes nå fra flere hold at andelen kvinnelige jazzmusikere er i ferd med å øke. Jeg vil derfor gå nærmere inn på norske kvinnelige jazzmusikere som er aktive i dag, men først finner jeg det nødvendig å fokusere mer generelt på kvinnelige jazzmusikere og deres posisjon i jazzhistorien.

1.3 Kvinner og jazz

Kvinnelige jazzmusikere og jazzhistorien

I det meste av jazzhistorien har kvinnene vært lite framtrepende. De har vært få, og det er skrevet lite om dem (Dahl 1984). Linda Dahl knytter i stor grad kvinnenes marginale posisjon innenfor jazz til det faktumet at jazz ikke bare er en musikkstil, men også en form for subkultur:

Jazz as art/subculture has apparently embraced paradoxical positions. It is, for example, a populist as well as a highly sophisticated music. It is both highly individualistic and communal; very competitive yet often very supportive; defensive but aggressive; artistically rich yet financially poor (Dahl 1984:IX).

Jazzmusikere er ikke bare individuelle kunstnere, de er som sagt også en del av en egen jazzkultur, et eget *jazzfelt*. Det er *jazzfeltet* som sådan som kan bidra til å forklare at det er så få markante kvinnelige utøvere, hevder Dahl. I jazzmiljøet befinner det seg nemlig ikke bare mannlige musikere. Også klubbeiere, bookingagenter, journalister og kritikere er som oftest menn. Språket som beskriver jazz og jazzmusikere er ifølge Dahl fylt av ”maskuline” metaforer: Det er spesielle ”maskuline kvaliteter” som må til for å bli en dyktig jazzmusiker. Arbeidsdagen til en jazzmusiker har tradisjonelt sett vært vanskelig å kombinere med hjem og familie. Spesielt i den første delen av jazzhistorien var framføringsstedene for jazz gjerne røykfylte klubber med et røft og ”maskulint” miljø. Klubbeiere med nære forbindelser til ”gangstere”, høyt inntak av alkohol og narkotika, samt spilling til langt utpå morgenkysten var ikke egnede omgivelser for en respektabel kvinne. Kvinner som befant seg i disse miljøene, risikerte å bli sett ned på, latterliggjort og i noen tilfeller misbrukt (Dahl 1984:X).

Til tross for jazzhistoriens ”maskuline” utgangspunkt, har det likevel i hele jazzens historie eksistert kvinnelige musikere (Dahl 1984, Gourse 1995). På begynnelsen av 1900-tallet i jazzens ”vugge” New Orléans, befant jazzmusikerne seg ofte i et område av byen kalt Storyville. Denne bydelen hadde slik Dahl beskriver det, et noe ”tvilsomt” rykte; blant annet var prostitusjon legalisert der. ”This linking of jazz to the seamy side of life – a pretty fair observation in many respects – had a deleterious effect on the potential careers of women jazz musicians, especially those who came from ‘good’ homes”, skriver Dahl (Dahl 1984:15). Jazz ble altså forbundet med en utsvevende livsstil, noe som skapte små muligheter for kvinnelige utøvere. Likevel fantes det noen få, og de fleste var pianister eller vokalistene som hadde fått musikkopplæring hjemme. I New Orléans på denne tiden var det også populært med brassband og såkalte *marching bands*. Noen mener det var et ganske høyt antall svarte kvinnelige musikere der. Men disse forsvant før New Orléans-jazzen ble internasjonalt anerkjent, og det finnes liten dokumentasjon på dette i dag (Dahl 1984).

Utover i 1920- og 30-årene økte populariteten til de svarte kvinnelige vokalistene. De ble ofte kalt *blues-singers*, dette fordi de gjerne tok utgangspunkt i låtmateriale hentet fra bluestradisjonen (Dahl 1984:98-120). Improvisasjon var et viktig element hos ”the blues singers”, og introduksjonen av mikrofonen gjorde det mulig for dem å utvikle nye sangteknikker. Jazzvokalistene på denne tiden hadde sterk forankring i en afrikansk folkesangkultur, så sangteknikken deres skilte seg fra teknikken som ble brukt i klassisk sang. Mange jazzvokalistene var også inspirert av gospelmusikk og kirkesang. Tekstene i musikken

til "the blues singers" hadde, som Dahl kaller det, "the standard lovesick-woman-as-a-victim-motif" (Dahl 1984:104). Men noen av vokalistene skrev også låter selv. Til tross for at disse kvinnelige jazzutøverne var veldig populære og solgte mange plater, ble de likevel kritisert for sin tilhørighet til det "tvilsomme" jazzmiljøet: "Respectable folk shuddered and blushed, but black record byers and a growing number of knowledgeable whites bought millions of their records" (ibid.).

Swingjazzen hadde sin storhetstid på 1930- og 40-tallet, og det var i denne perioden at *storband* ble vanlig. De to mest kjente storbandene er kanskje de som ble ledet av Count Basie og Duke Ellington. Samtidig med disse oppstod det også en rekke såkalte "all women bands", som var storband med bare kvinnelige medlemmer. Linda Dahl mener disse muligens oppstod som en respons på at kvinnelige musikere følte seg ekskludert av sine mannlige kolleger: "The formation of all-woman bands and orchestras by both black and white players during the early years of jazz must be understood in part as a response to the difficulties of gaining access to the more established – that is male – musical groups" (Dahl 1984:47). Kvinnestorbandene ble ikke så lett akseptert, og mange så på dette som bare en gimmick. Men noen ble populære, og spesielt under 2. verdenskrig var det gode kår for kvinnelige musikere, siden mange av mennene var i militæret. Et av de mest kjente kvinnestorbandene var "The International Sweethearts of Rhythm". "The Sweethearts" var også et av de første jazzband som hadde både svarte og hvite musikere. På denne tiden var raseblanding ulovlig i USA, så jentene kom ofte i trøbbel med politiet. Det var ikke alltid like lett å bli tatt alvorlig som kvinnelig jazzmusiker, men dette bandet "swingte" det virkelig av. Eller som Maurice King, en mannlige jazzmusiker, uttalte: "You could put those girls behind a curtain and people would be convinced it was men playing" (Dahl 1984:56). Jazz ble fortsatt sett på som dansemusikk i swingjazzens og storbandenes tidsalder. Til tross for at det fantes kvinnestorband, hadde likevel de aller fleste storbandene bare mannlige medlemmer. Riktignok med et unntak; som regel ble storbandene frontet av kvinnelige vokalister. Storbandsangerne, "*The Canaries*", ble ofte tatt med i bandene like mye på grunn av andre kvaliteter enn de vokale:

As a general rule, the female vocalist's appearance was at least as important as her singing, if not more so, for it was she who provided the visual and emotional link between the audience and the bandstand. She must look according to her type – sexy or smoldering or kittenish or girl-next-door, in billowy gown or tight sheath, hair piled up à la femme fatale or falling softly about her face. And *all* that make-up (Dahl 1984:122).

Ifølge Dahl var det mennene som “took care of business”, mens vokalistene stod foran, nærmest som en slags dekor. ”The Canaries” fikk mindre betalt enn de mannlige musikerne, og de hadde lavest status av alle i bandet. Storbandvokalistene var imidlertid veldig populære blant publikum, og mange av jazzhistoriens største jazzvokalist har hatt en ”storbandperiode” i begynnelsen av sin karriere. Billie Holiday er kanskje en av de mest kjente ”canaries”. Hun hadde en populær periode i bandet til Count Basie fra 1937 og utover, og Holiday var også en av de fremste representantene for den nye måten å synge på som nå utviklet seg. Slik beskrives Holiday hos Dahl: “Billie Holiday: singer, artist, myth, heroine, victim. Before her, jazz singing was generally regarded by musicians and listeners alike as an offshoot of playing. [...] But with Holiday and with the times – the thirties – jazz singing began to come to its own” (Dahl 1984:136). I tillegg til å bli svært anerkjent for sin sangstil, levde Holiday også opp til ”jazzmytene”. Hun levde et hardt musikerliv, og var avhengig av narkotika. Med Billie Holiday og de som kom etter henne, tok altså jazzsangen en ny retning. *Teksten* som hadde vært det sentrale fram til nå, ble skjøvet i bakgrunnen til fordel for mer *improvisasjon*, eller ”scat singing” som det også kalles. Dette skjedde parallelt med utviklingen i jazzen generelt, og ”skatting” ble på mange måter vokalistenes ”bop”. Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan og Betty Carter er noen av de mest kjente ”scat singers” fra denne tiden, og ”scat” er også i dag et sentralt aspekt for de fleste jazzsangere.

Fra 1940 og utover var det fortsatt svært få kvinnelige jazzmusikere som spilte sammen med menn. Kvinnene var enten vokalister, pianister eller medlemmer av kvinnestorband. På slutten av 1940-tallet skjedde imidlertid et generelt skifte i jazzen fra storband til mindre band, og de fleste kvinnestorbandene forsvant. Piano ble nå det vanligste instrumentet for kvinnelige jazzmusikere, og mange var både sangere og pianister. Ifølge Dahl var det fortsatt vanskelig for kvinnelige musikere å få aksept blant mannlige musikere. Dette forteller den kvinnelige vibrafonisten Marjorie Hyams om tiden i Woody Herman’s First Herd:

In a sense, you weren’t really looked upon as a musician, especially in clubs. There was more interest in what you were going to wear or how your hair was fixed – they just wanted you to look attractive, ultrafeminine, largely because you were doing something they didn’t consider feminine” (Dahl 1984:79).

Musikkviteren og jazzforskeren Ingrid Monson skriver også om hvordan den ”maskuline” subkulturen som ble utviklet i jazzmiljøet, kan bidra til å forklare det lave antallet kvinnelige jazzmusikere. Hun skriver blant annet at ”the symbolic intersection of masculinity, music and

race perhaps explains the persistence of jazz as a fraternity of predominantly male musicians” (Monson 1995:405). Monson bruker begrepet ”hipness” for å beskrive kulturen som oppstod rundt jazzmusikerne på 1940- og 50-tallet. Monson definerer begrepet på denne måten: “To be hip, in one common definition, is to be ‘in the know’, not to be duped by the world around one, and to react with dignity and ‘cool’ when faced with an assault on one’s being” (Monson 1995:399). “Hipness” var imidlertid ikke like tilgjengelig for alle, ifølge Monson knyttes begrepet gjerne til svarte mannlige jazzmusikere: “Although both African Americans and non-African Americans could be hip, that quality was quintessentially defined by and expressed in the sartorial display and bearing of black men. The image of hip was consequently weighted in gender as well as race” (Monson 1995:401). Monson knytter også jazzkulturen til en form for ”bohemisme”. Dette mener hun har farget mye av det som er skrevet om jazz i ettertid. Dizzy Gillespie, som ble sett på som en av de aller mest ”hippe” musikerne, blir for eksempel beskrevet slik i en biograf:

He really comes on, like a performer making his entrance on stage, full of self-confidence and self-control, aware of his own talents and the ability to use them. [...] And he’s groovy the way musicians are groovy when they pool their talents instead of competing with each other. [...] They add up to something mighty impressive, a real man (Mezzrow i Monson 1995:403).

Både Monson og Dahl mener altså at en av grunnene til at det finnes så få kvinnelige jazzmusikere, kan være de maskuline ”mytene” som knyttes til jazz som subkultur¹⁰. Men til tross for at kvinnelige musikere kjempet mot fordommer om den ”maskuline” jazzen, fantes det både kvinnelige trompetister, saksofonister, harpister, fiolinister, vibrafonister, bassister, gitarister og trommeslagere. De var riktignok ikke så mange, og ingen av dem har blitt stående igjen som store navn i jazzhistorien. Dahl omtaler disse jazzkvinnene slik:

These women – and many others – played jazz during the decades when to be a woman in jazz was to be truly an exception. Their presence, against often formidable odds, constitutes a rebuttal to an argument that has been prevalent in one form or another for centuries. Boiled down, this argument holds that women cannot and should not play most instruments. Though the jazzwomen seldom attracted serious attention from writers, reviewers, club owners and record producers, they could and did play; some made it nationally and internationally despite the obstacles, while many more established good reputations on a local or regional level (Dahl 1984:92).

¹⁰ Dette er imidlertid ikke en studie av jazz som subkultur. I mitt tilfelle brukes begrepet først og fremst for å forsterke forståelsen av jazzfeltet som et autonomt felt.

Som for alle andre jazzmusikere åpnet det seg også nye muligheter for kvinnelige vokalist og instrumentalister som følge av den stilmessige utviklingen i jazzen. Nye former for teknologi og elektronikk, samt et utvalg av nye sjangere gjør at jazzfeltet i dag framstår som et stilistisk variert og åpent felt. Fra 1970 og utover har det også blitt en økende oppmerksomhet rundt kvinnehistorie, og flere artikler og bøker om kvinner i musikkhistorien har blitt utgitt. Den første kvinnejazzfestival ble arrangert i Kansas City i 1978, en annen kjent jazzfestival for kvinnelige musikere er The New York Women Jazz Festival (Dahl 1984).

Selv om kvinnelige jazzmusikere til alle tider har eksistert, har de blitt tildelt en marginal plass i jazzhistorien. Få kvinnelige musikere er med i det som etter hvert har blitt stående som en *jazzkanon*. Musikkviteren Sherrie Tucker er imidlertid en av dem som har skrevet om kvinnelige jazzinstrumentalister, hun har fokusert spesielt på storbandene som bestod av bare kvinner på 1930- og 40-tallet. Tucker fremhever at selv om man ser en økning i antallet kvinnelige jazzinstrumentalister i dag, er ikke dette et nytt fenomen. Hun sier at de kvinnelige jazzinstrumentalistene har eksistert til alle tider, deres historier er bare ikke blitt fortalt. Hun skylder på det man kan kalle en jazzkanon:

According to writers, such as those anthologized in *Jazz Among the discourses* (1995), jazz scholarship is too “devoted to exalting favoured artists”; too invested in “campaigns for superiority of genres; jazz history is too neatly constructed into a misleading “coherent whole” of “styles or periods, each with a conveniently distinctive label and time period”; and, finally, the jazz historical record is too reliant on the very small portion of music which gets made into jazz records (Tucker 1997:12).

Tucker tar til orde for å ha et bredere fokus i jazzforskningen, blant annet ved å vektlegge de tidlige kvinnelige utøverne mer. Tucker mener at et ikke-kanonisk analytisk fokus i jazzforskningen er viktig for å endre på det hun kaller ”problematic representations of race and gender in dominant jazz discourse” (Tucker 1997:14). Tucker er altså svært kritisk til dagens jazzdiskurs:

Jazz scholars would do well to critically examine the kinds of gender constructions which have dominated jazz journalism, recording, marketing, and historiography and to ask questions such as: Who is served by the popular construction of the modernist jazz hero as personifying a kind of black masculinity defined (usually by white male writers) as isolated, self-destructive, and childlike? Or by the quintessential jazzwoman as “girl singer”, so often constructed as a bubblehead rather than as a knowledgeable professional? (ibid.)

Som de fleste andre kunstarter lider altså også jazzen under en kanonisering av hovedsakelig mannlige kunstnere. Jazzhistorien som *diskursiv konstruksjon* har derfor bidratt til å opprettholde stereotyper om jazzmusikere, både mannlige og kvinnelige. Jazzens ”myter” lever nok i noen grad fremdeles, og i mitt tilfelle blir det interessant å se hvordan disse eventuelt kommer til uttrykk i mine informanternes beskrivelser av jazz og jazzmusikere. Men først tilbake til de norske jazzmusikerne, eller rettere sagt de *kvinnelige* norske jazzmusikerne.

Kvinnelige jazzmusikere i Norge

I det meste av litteraturen som omhandler norsk jazz, vies kvinnelige musikere¹¹ liten oppmerksomhet. De få som nevnes, er nesten uten unntak vokalist (Stendahl og Berg, Dybo). Det fantes for eksempel ingen såkalte ”all-women bands” i Norge på den tiden da slike var vanlige i USA. På nettsidene til Norsk Jazzarkiv finnes det flere hundre artistbiografier, men bare 8 av dem forteller om kvinnelige jazzmusikere (www.jazzbasen.no). Som tidligere nevnt finnes det få statistiske data om jazzmusikere, så selv om det rapporteres om økning i antall kvinnelige utøvere, er det vanskelig å finne konkrete tall som kan vise dette. Det som i media den siste tiden har blitt karakterisert som en ”flom” av nye kvinnelige vokalist, er for eksempel i realiteten bare 5 – 6 stykker. Det er et ganske lavt antall sett i forhold til de 435 jazzmusikerne som er medlem av Norsk Jazzforum totalt.

Det eneste forskningsarbeid i Norge som omhandler kjønnsforståelser i jazz, er gjort av Trine Annfelt. Annfelt slår også fast at jazz har et overveldende flertall av mannlige utøvere, i motsetning til for eksempel klassisk musikk. Hun påpeker det merkelige i at jazz, som gjerne blir beskrevet som en liberal og fordomsfri subkultur, fortsatt har så sterke skiller mellom kjønnene (Annfelt 2003:19). Annfelt mener blant annet at begrepet *hegemonisk maskulinitet* kan bidra til å forklare hvorfor jazzen er et så mannsdominert felt. Hun beskriver jazzen som ”et maskulint rom”, og hun hevder at de gjeldende *fortellingene* eller *diskursene* om jazz i dag preges av denne ”hegemoniske maskuliniteten”. Feltet er altså vanskelig tilgjengelig for kvinnelige utøvere.

Når kvinner er underrepresenterte blant jazzmusikere, blir det forklart med kjønnsesifikke forskjeller mellom kvinner og menn med hensyn til blant annet selvtillit, lekenhet og risikovilje samtidig som dette blir forstått som særtrekk, som er nødvendige for en jazzmusiker og som i stor grad kjennetegner de gode blant dem. Improvisasjon som jazzens adelsmerke blir framstilt som nærmest å kreve disse kjennetegn (Annfelt 2003:27),

¹¹ Jeg bruker betegnelsen ”kvinnelig musiker” både om vokalist og instrumentalister.

skriver Annfelt. Dette er musikerne som Annfelt har snakket med sine forklaringer på hvorfor flest menn spiller jazz. Annfelt setter disse forklaringene inn i en *diskursiv sammenheng* ved å sette fokus på hvilken *posisjon* i feltet som er den ”viktigste”:

En hegemonisk posisjon forutsetter, med andre ord, at nettopp denne til enhver tid har en tilstrekkelig tilslutning og opprettholdes som ”viktig nå”, ”best”, ”verd å beundre” osv. Omsatt til hegemonisk maskulinitet, snakker vi da om en representasjon av maskulinitet som et tilstrekkelig antall diskursbærere opprettholder som ”best” gjennom produksjon av representasjonsbekreftende utsagn og praksiser (Annfelt 2003:24).

Diskursanalysens *posisjonsbegrep*¹² brukes altså for å forklare hvordan ulike hegemoniske diskursive forestillinger og praksiser stenger noen aktører ute fra diskursen. I dette tilfellet er det de kvinnelige utøverne som blir holdt ”utenfor” diskursen, den hegemonisk maskuline posisjonen er ikke tilgjengelig for dem (ibid.). Annfelt tar imidlertid til orde for å studere jazzfeltet fra en annen side enn det hun har gjort. I motsetning til Annfelt, som har fokusert på hvordan *maskulinitet* tales fram som sentralt i jazzdiskursen, kunne man studere feltet på de kvinnelige utøvernes premisser. Ved å fokusere på de kvinnelige utøvernes *posisjoneringsstrategier* kunne man fortalt en annen *sannhet* om jazz (Annfelt 2003:28). Det er nettopp dette jeg har hatt som utgangspunkt i utarbeidelsen av problemstillingene mine, nemlig de *kvinnelige* musikernes oppfatninger av kjønn i jazzfeltet.

1.4 Problemstillinger

Statistikk og historikk viser altså at mannlige utøvere alltid har vært i et overveldende flertall innenfor jazzsjangeren. Oppfatninger av jazzen som maskulin finnes også i forskning om jazz og kjønn (Dahl 1984, Annfelt 2003, 2004). Men selv om forskningen melder om sterke skiller mellom kjønnene, hevdes det fra flere hold at noe er i ferd med å skje i feltet. I media skrives det hyppig om den nye ”jazzjentebølgen”, og både Norsk Jazzforum og utdanningsinstitusjoner for jazz forteller om flere kvinnelige utøvere. Jeg er derfor interessert i å finne ut *hvordan de kvinnelige utøvere selv opplever jazzfeltet*. Annfelts artikler om jazz og kjønn er på mange måter utgangspunktet for mitt prosjekt, men i motsetning til henne vil jeg ha et større fokus på de kvinnelige jazzmusikerne:

¹² Posisjonsbegrepet vil bli behandlet nærmere i kapittel 2.2. Her vil jeg også gå inn på hva jeg mener med diskursanalyse.

Et fokus på de få kvinnelige jazzmusikere som i dag er berømt, kunne sagt noe annet om sammenfiltringene mellom jazz og kjønn. Det kunne gjort det mulig å peke på destabiliserende posisjoneringsstrategier med hensyn på kjønnskonstruksjonen og en eventuell destabilisering av den hegemoniske jazzdiskursen som nå er usynlig for meg. Hva betyr det at det etter hvert, også på våre hjemlige trakter og i studentenes studietilværelse, faktisk befinner seg kvinnelige, anerkjente jazzsangere? Selv om kvinnelige sangere *var* "the canaries" (Dahl 1984) og selv om det fortsatt til dels blir forstått som kjedelig å kompe sangere, blir noen av dagens jazzsangere forstått som å stå helt på egne ben. Hvilke posisjoneringsstrategier iverksetter disse sangerne, og destabiliserer/hvordan destabiliserer dette diskursen om jazz? (Annfelt, upubl.:2).

Jeg skal i denne oppgaven undersøke jazzmusikerens *posisjoneringsstrategier*. Jeg skal se på hvordan det *forhandles om kjønn* blant jazzmusikere, med et spesielt fokus på *kvinnelige musikere*: Hva er det som skjer når kvinnelige utøvere "tar seg til rette" i jazzdiskursen? Når og på hvilken måte blir kjønn uttrykt og gjort relevant i deres praksis? Hvordan forholder kvinnelige musikere seg til jazzens "maskuline" historie? Adopterer de jazzens kjønnede konvensjoner, eller *reforhandler* de dem, og med hvilket resultat?

Det er også av interesse å finne ut hva slags strategier de virkelige suksessfulle og anerkjente kvinnelige jazzmusikerne har benyttet seg av for å lykkes innenfor feltet. *Hvilke grep har disse tatt for å legitimere seg og sin posisjon?* Hva er det for eksempel som skiller de anerkjente kvinnelige utøverne fra de mindre anerkjente utøverne?

Jeg vil også fokusere på det sterke skillet som finnes mellom vokalister og instrumentalister i jazz: *Hvordan forstås vokalistrollen som subjektposisjon?* Hva er det som gjør denne posisjonen så attraktiv for kvinnelige utøvere? Og på hvilken måte påvirker vokalistposisjonen andre tilgjengelige posisjoner for kvinnelige musikere?

Endelig har jeg en hypotese om at det blant de aller yngste jazzmusikerne ikke er like relevant å vektlegge kjønn i så stor grad som det tradisjonelt har vært, og jeg vil forsøke å finne ut om dette på noe vis stemmer. Er kanskje diskursen om kjønn innenfor jazz i ferd med å endre seg, som et resultat av økt rekruttering av kvinnelige musikere. Med andre ord: *Utfordres de tradisjonelle oppfattelsene av kjønn innenfor jazz av noen (kvinnelige) musikere på en slik måte at hele feltets kjønnede diskurs forandrer seg?*

Før jeg går videre inn på disse problemstillingene, vil jeg fokusere på noen av de teoretiske og metodiske perspektivene som ligger til grunn for mitt arbeid.

2. Teoretiske rammer

Denne oppgaven er skrevet som en del av et hovedfag i tverrfaglige kulturstudier. Det finnes som nevnt flere grunner til at jeg har valgt å skrive om kjønn og jazz, men jeg mener også at mitt temavalg er svært relevant i forhold til faget kulturstudier. I dette kapitlet vil jeg derfor gjøre rede for noen faglige perspektiver som ligger til grunn for oppgaven, og som dermed plasserer den teoretisk innenfor faget kulturstudier. Teorien som presenteres her, vil så bli knyttet nærmere til mitt empiriske materiale i analysedelen av oppgaven (kapittel 4, 5 og 6).

2.1 Tverrfaglige kulturstudier

Min forståelse av tverrfaglige kulturstudier henger tett sammen med den angloamerikanske fagtradisjonen Cultural Studies. Tematisk plasserer jeg meg her, siden både kjønn, subjektivitet og identitet er sentrale emner innenfor denne fagtradisjonen. De analytiske perspektivene jeg i hovedsak benytter meg av, har sammenheng med diskursanalyse og kulturalanalyse, noe som også står svært sentralt i faget Cultural Studies. Inspirert av poststrukturalismen, spesielt slik den kommer til uttrykk hos feministiske teoretikere, har jeg også et mål om å opprettholde et visst *kritisk* perspektiv i analysen. Noe av det mest sentrale i kulturstudier er nettopp å være kritisk til etablerte sannheter, og å se på ulike maktforhold i samfunnet på nye måter (Barker 2000).

Når det gjelder tverrfaglighet, har jeg forsøkt å kombinere elementer både fra sosiologi, feministisk teori og musikkvitenskap i arbeidet mitt. I forhold til musikkvitenskap er det først og fremst de såkalte etnomusikologiske perspektivene jeg har hentet inspirasjon fra. På samme måte som kulturstudietradisjonen kan sies å være kritisk til tradisjonelle måter å drive vitenskap på, er etnomusikologer kritiske til den tradisjonelle musikkforskningen. Både innenfor kulturstudier, feministisk teori og etnomusikologi er det tradisjon for å se på feltene man studerer på alternative måter. I etnomusikkforskningen gir dette seg utslag blant annet ved å være kritisk til kanonisering av enkelte verk eller artister, samt etterstrebe et større aktørfokus i sammenhenger hvor de vitenskapelige analysene tradisjonelt har tatt utgangspunkt i kunstverket alene. Inspirert av slike perspektiv har jeg derfor forsøkt å sette de ikkekanoniserte kvinnelige aktørene i jazzfeltet i fokus. Min oppgave skiller seg også fra tradisjonell musikkvitenskap i den forstand at kunstverkene i seg selv ikke blir diskutert. Jeg ser på feltet fra en mer sosiologisk synsvinkel, noe som både hører hjemme i en kulturstudietradisjon, så vel som i en feministisk vitenskapelig tradisjon.

2.2 Poststrukturalistisk diskursteori

I all hovedsak er det en *poststrukturalistisk kjønnsforståelse* som ligger til grunn for mitt arbeid. Poststrukturalismen omtales gjerne som et kritisk perspektiv, den er med andre ord ingen entydig teori eller posisjon (Mühleisen 2003:29). Poststrukturalismen er også en del av positivismekritikken, det vil si kritikken som i siste halvdel av det . århundret er blitt rettet mot tradisjonelle måter å drive vitenskap på. Det såkalte moderne prosjektets tro på fremskritt, rasjonalitet og objektiv forskning undergraves av poststrukturalistene, og det poststrukturalistiske tankegodset kan i den forbindelse sies å være en del av det postmoderne. Poststrukturalister avviser letingen etter universelle og endelige sannheter om verden. Forskere som er inspirert av poststrukturalismen, prøver heller å undersøke hvordan våre forestillinger om verden har oppstått. I stedet for å finne ut hvordan verden egentlig er, prøver man heller å forklare *hvorfor* vi forstår virkeligheten som vi gjør (Annfelt 1999:3). Sentralt i den poststrukturalistiske filosofien er tanken om at ingen betydninger har én fast mening. All betydning og mening kan forandres, og alle betydninger refererer alltid til noe annet. Siden betydninger verken er stabile eller refererer til noe fast og endelig, kan heller ikke de store universelle teoriene være mer enn *en* av flere mulige måter å forstå virkeligheten på. Verden ser dermed forskjellig ut alt etter hvor i historien og i samfunnet man befinner seg. Som følge av tanken om at ingen betydninger står faste, blir det også mulig å se på kulturelle kategorier som for eksempel kjønn og identitet som midlertidige og potensielt *foranderlige* (Søndergaard 2000a:63).

En av de mest sentrale poststrukturalistiske teoretikerne er Michel Foucault. Foucault var også den som introduserte diskursbegrepet, og som følge av dette lanserte et helt nytt *diskursanalytisk* perspektiv. Sentralt for Foucault og andre poststrukturalister er forståelsen av språket som virkelighetskonstituerende. Det er gjennom språket vi får tilgang til virkeligheten, og det er gjennom språklige representasjoner av verden at ting får mening for oss (Winther Jørgensen og Phillips 1999:17). Disse språklige representasjonene er i sin tur strukturert i ulike mønstre eller *diskurser*, og man kan som Winther Jørgensen og Phillips si at diskurser er bestemte måter å snakke om og forstå verden på (Winther Jørgensen og Phillips 1999:9). Annfelt definerer diskurser som ”metasamtaler innenfor en gitt kontekst, i et samfunn eller en kultur” (Annfelt 1999:5): ”Diskurser er historisk spesifikke strukturer av overbevisninger, vitensformer, rasjonaliteter og logikker som alle i et samfunn legger til grunn for sine beslutninger, argumenter og prioriteringer, - med andre ord for sin meningsdannelse” (Annfelt

1999:5). I ethvert samfunn danner det seg altså språklige mønstre eller *diskurser*, som regulerer hva som kan sies, og på hvilken måte det kan sies. Diskurser er samtaler som definerer og produserer virkeligheten. Alle diskursenes utsagn, det være seg tale, skrift eller bilde, er med på å forme både objekter, subjekter og mulige måter å tenke på. I diskursene finnes også *maktstrukturer* som regulerer hva som til enhver tid kan bli sagt, hvem som kan si hva og hvordan ting kan sies. Disse maktstrukturene er ikke universelle, de opptrer ulikt innenfor ulike sosiale, kulturelle og historiske forhold. Foucaults studier av maktstrukturene i institusjoner som fengselet eller psykiatrien viser hvordan diskurser kan skape og opprettholde fenomener. Ved hjelp av diskursanalyse viser Foucault for eksempel at ”galskap” ikke er en gitt størrelse, men at fenomenet forandrer innhold og mening alt etter hvor i historien man befinner seg. Måten det snakkes om galskap på, måten dette institusjonaliseres på, og måten personene som er ”gale”, behandles på, bidrar til å skape en ”normalisert” forestilling om hva galskap er. Med andre ord er det diskursene om galskap som gjør fenomenet mulig (Barker og Galasinski 2001:12). Denne tankegangen kan overføres til alle områder i samfunnet, og man kan for eksempel snakke om kunstdiskurser eller jazzdiskurser. Måten det snakkes om jazz på, og måten jazz institusjonaliseres på, skaper en normalisert forestilling av hva jazz er. I den sammenheng skapes det også noen etablerte forestillinger om hva det vil si å være jazzmusiker. I mitt tilfelle er det nettopp *diskurser om jazzmusikere* som skal stå i fokus, nærmere bestemt er det *diskurser om kvinnelige jazzmusikere* som skal undersøkes og analyseres.

På samme måte som fenomener og institusjoner forstås som produsert og opprettholdt av diskurser, forstås poststrukturalistene også subjektivitet og identitet som diskursivt produserte størrelser. Foucault ser altså ikke på subjektet som en stabil og enhetlig størrelse, men subjektivitet er derimot en *diskursiv produksjon*. Det er diskursene som omgir oss, som definerer hvilke mulige posisjoner vi som subjekter kan innta og dermed eksistere i verden (Barker og Galasinski 2001:13). Poststrukturalistene hevder imidlertid at det aldri er bare *en* diskurs som strukturerer det sosiale. Subjektene må alltid forholde seg til flere og motstridende diskurser, og man inntar i løpet av en dag mange forskjellige *subjektposisjoner* (Winther Jørgensen og Phillips 1999:53). Man kan for eksempel inneha subjektposisjonene ”mor”, ”venninne” eller ”jazzmusiker” på en og samme dag, alt etter i hvilken kontekst man befinner seg. I tråd med den poststrukturalistiske tankegangen blir det således sentralt for meg å fokusere på de *tilgjengelige subjektposisjonene* som finnes for aktørene i jazzfeltet, dette for å belyse hvordan diskurser om jazz *konstituerer* forskjellige måter å være jazzmusiker på.

Poststrukturalistisk kjønn

På samme måte som alle poststrukturalister generelt er kritiske til tidligere forskning, er poststrukturalistiske kjønnsteoretikere svært kritiske til den tidligere kjønnsforskningen. Det er spesielt det etablerte synet på skillet mellom biologisk ("sex") og sosialt ("gender") kjønn som poststrukturalistiske kjønnsforskere kritiserer (Moi 1998). En viktig utvikling i kjønnsforskningen bestod nemlig i å introdusere begrepet "gender" som betegnelse for kulturelt konstituert kjønn, i motsetning til begrepet "sex", som refererer til fysisk eller biologisk kjønn (Mühleisen 2003:29). Poststrukturalistisk kjønnsteori avviser imidlertid tanken om at "fysisk kjønn utøver en forutbestemt innflytelse på kulturelt kjønn, eller at fysisk kjønn gjenstår som en siste "rest" eller ontologisk (vesensbestemt) sannhet" (Mühleisen 2003:30). Ifølge Moi har den poststrukturalistiske tenkningen om kjønn som formål å unngå biologisk determinisme, samt utvikle en antiessensialistisk og historisk forståelse av kjønn og kropp (Moi 1998:53).

Igjen er Foucault en sentral inspirasjonskilde for den poststrukturalistiske kjønnsforståelsen. I likhet med andre fenomener, inkludert identitet og subjektivitet, blir også fenomenet "kjønn" sett på som en *diskursiv konstruksjon*. Hva det vil si å være kvinne, og hva det vil si å være mann, forandres til enhver tid i takt med de kulturelle og sosiale forandringene som omgir oss. Vi blir altså "kjønnet" gjennom de ulike diskursene vi til enhver tid er en del av, og betydningen av kjønn blir dermed noe historisk og kulturelt spesifikt (Barker 2000:227). Med et slikt faglig perspektiv som bakgrunn blir det derfor ikke et mål "å avsløre en biologisk eller sosial 'sannhet' om kjønn som fenomen" (Mühleisen 2003:29). Fokuset ligger heller i å undersøke "hvordan, med hvilke virkemidler og effekt kjønn produseres som kulturell diskurs" (ibid.).

Ifølge Trine Annfelt har bruken av diskursanalytiske perspektiver i studier av kjønn sitt viktigste potensiale i forhold til at forestillingene om "det naturgitte kjønn" undergraves. Kultur- og diskursanalysen kan "avdekke en rekke av de maktdimensjoner som ordner og opprettholder forholdet mellom kjønn på ulike arenaer" (Annfelt 2004:11). Ved å bruke et diskursteoretisk perspektiv forstås ikke lenger kjønnsfordelingen i jazzfeltet som "noe naturlig", den settes derimot i sammenheng med "den diskursive produksjonen" som foregår i feltet. Ved å dekonstruere de diskursive prosessene som bidrar til å naturalisere og normalisere fenomener, kan man så vise at "de konstruksjoner som har blitt vår 'natur'

nettopp er konstruksjoner og dermed prinsipielt mulig å overskride” (ibid.). Ved å sette fokus på naturaliserte eller selvfølgeliggjorte betydningsmønstre kan man altså skape større bevissthet omkring fenomener, noe som igjen kan føre til at etablerte oppfatninger eller betydninger kan *endres*. Winther Jørgensen og Phillips fremhever også endringspotensialet som ligger i diskursanalytiske perspektiv:

Det er ved at tillægge selv og omverden betydning, at vi kan forstå og handle i verden, og i den forstand *er* både vi og vores omverden den betydning, vi lægger i dem. Betydningerne er kontingente og derfor foranderlige, så hvis de forandres, forandres subjektet og omverdenen også, og vi får andre muligheder for at tænke og handle (Jørgensen og Phillips 1999:164).

Alle betydninger, herunder også kjønnede betydninger, ses på som midlertidig fastlagte og dermed potensielt foranderlige. Ved å sette fokus på noen normaliserte kjønnede betydninger innenfor jazz, er det derfor min intensjon å bidra til refleksjon rundt disse, på en slik måte at de potensielt kan forandres. Annfelt har som nevnt allerede brukt poststrukturalistisk teori i forbindelse med studier av kjønnede diskurser i jazz. Annfelt skriver avslutningsvis i en av sine artikler om hvordan hun har hatt hovedfokus på representasjoner av ”hegemonisk maskulinitet” i sin analyse av diskurser om jazz. Som jeg var inne på i presentasjonen av problemstillingene mine (se kapittel 1.4), undrer Annfelt seg over om ikke noen andre kjønnede betydninger kunne kommet til syne hvis man hadde hatt et større analytisk fokus på destabiliserende elementer i diskursen om jazz (Annfelt 2003). Jeg har derfor valgt å sette fokus på nettopp *kvinnelige* jazzmusikere og deres eventuelle *destabiliseringsstrategier* i min analyse. Som følge av dette er det naturlig for meg å hente teoretiske begreper og analytiske redskaper fra Dorte Søndergaard og hennes ”destabiliserende diskursanalyse”.

Søndergaards diskursanalyse som teori og metode

Poststrukturalismen som filosofisk tankeretning befinner seg på et nokså abstrakt og metateoretisk nivå, og det behøver ikke å være enkelt å anvende slik teori i praksis. Flere teoretikere har imidlertid kommet med forslag til hvordan man konkret kan anvende poststrukturalismen på et empirisk materiale, og Dorte Marie Søndergaard er en av dem. I forhold til min interesse for kjønnede diskurser i jazzfeltet i Norge, finner jeg det som sagt hensiktsmessig å benytte meg nettopp av Søndergaard og hennes ”destabiliserende diskursanalyse”. Selv om jeg også har hentet inspirasjon fra andre teoretikere, er det Søndergaards måte å gjøre diskursanalyse på som i størst grad har lagt premisene for min analyse.

Søndergaards analytiske perspektiv er utviklet i forbindelse med studier hun selv har gjort der kjønn og identitet er sentrale tema. Hun hevder at å anvende poststrukturalistisk inspirert teori i analyse av slike fenomener er spesielt fruktbart siden denne typen teori tilbyr nye redskaper som kan bryte med etablerte forståelsesformer (Søndergaard 2000a:62). Den poststrukturalistiske tankegangen åpner for en fokusering på konstituerende prosesser i det empiriske materialet. Det sentrale blir derfor å undersøke betingelsene for *hvordan* ulike fenomener blir til og manifesterer seg. Det blir viktig å se på hvordan sosiale og kulturelle praksiser og diskurser skaper rom for ulike fenomeners tilblivelse og opprettholdelse (Søndergaard 2000a:66).

Som følge av den poststrukturalistiske tankegangen ses også enkeltindividene som posisjonert i spesielle diskurser eller kontekster. Individene forstås som aktører som utvikler personlige og kollektive identiteter i de ulike diskursive praksisene som er tilgjengelige til enhver tid. Diskursive praksiser påvirkes både av tidligere historiske aktører, og av samtidige kollektive aktualiseringer av disse historiske overlevningene. Menneskene forstås dermed både som *skapt* av og som *skapere* av sine diskursive betingelser. Enkeltindividene tar i bruk de ulike diskursive praksisene og forholder seg til dem som aktive subjekter. De kan enten ta i bruk de diskursive handlingsrommene og forsterke dem, eller de kan bryte med disse eller motsi dem. Uansett vil subjektene forholde seg på en eller annen måte *formende* til de diskursive betingelsene som de møter (Søndergaard 2000a:67).

I mitt tilfelle blir det derfor viktig å se på hvorvidt de kjønnete diskursene i jazzfeltet *oppretholdes* eller *utfordres* av de kvinnelige musikerne. Hvis de kvinnelige musikerne eventuelt utfordrer etablerte diskurser og forestillinger, får muligens deres handlinger konsekvenser i form av nye og eventuelle alternative diskursive praksiser. Både hos Søndergaard og andre diskursteoretikere finner man denne dobbeltheten i måten å studere fenomener på. Man ser både på de tilgjengelige kulturelle diskurser og sosiale praksiser, og på enkeltindividets evne til å anvende, forstå og endre de diskursive betingelsene (Søndergaard 2000a:67). Man kan på mange måter si at aktørene kjemper om innholdet i diskursene, og et nøkkelord i den poststrukturalistiske teorien er nettopp *diskursiv kamp* (Winther Jørgensen og Phillips 1999:15).

Søndergaard ser spesielt på subjektiveringsbegrepet som et fruktbart begrep i forbindelse med konkrete empiriske analyser. Man må i empiriske analyser lete etter ”det kulturelt eller diskursivt indforståede – det selvfølgeliggjorte mønster af betydninger og praksisser, som konkrete subjekter skabes igennem og skaber sig igennem” (Søndergaard 2003:35). Det finnes altså diskursive struktureringer som konkrete mennesker tilbys å orientere seg rundt og subjektivere seg igjennom. De diskursive struktureringene kan analyseres som ”sosiokulturelle kategorier”, det vil si som ”samlinger af selvfølgeliggjorte handle- og betydningsformer knyttet til forestillinger om særlige kategorier, særlige typer af mennesker” (Søndergaard 2003:37). Slike kategorier kan være vide og åpne, som for eksempel kategoriene kjønn, alder eller etnisitet. Men det interessante ifølge Søndergaard, er imidlertid å undersøke hvilke kategorier som gjøres relevante for aktørens subjektiveringsprosesser i konkrete felt eller handlingskontekster (ibid.). I mitt tilfelle blir det derfor viktig å finne ut av hvilke meningskategorier aktørene i jazzfeltet forholder seg til. Hvilke sosiokulturelle kategorier stilles til rådighet for jazzmusikere? Dorte Søndergaard bruker en ”sugekoppmetafor” for å utdype dette ytterligere: ”De sociokulturelle kategorier arbejder gennem lange fangarme med sugeskopper på, som suger individer til sig og installerer dem i særlige identiteter og positioner” (Søndergaard 2003:37).

Når man skal arbeide konkret med et empirisk materiale, vil det være hensiktsmessig å spørre seg hvordan forskjellige diskursive kategoriene konstitueres (Søndergaard 2000a:74). Hva vil det for eksempel si å være ”jazzmusiker”? Betyr det kanskje noe annet å være ”kvinnelig jazzmusiker”? Og hva er det i så fall som konstituerer kategorien ”kvinnelig jazzmusiker” forskjellig fra kategorien ”jazzmusiker”, og hvordan opprettholdes forestillingen om ”jazzmusikeren” i aktørens historier? I materialet vil det være elementer som de fleste aktører vil være enige om at betegner de ulike kategoriene, og det vil være elementer de fleste vil være enige om at ikke hører med i kategoriene. Hver kategori har altså en diskursiv *kjerne* og en diskursiv *avgrensning* (Søndergaard 2000a:75). I analysen blir det sentralt å fokusere på konstitueringen av kategoriens grenser og kjerner, og minst like viktig blir det å se på prosessene som enten opprettholder eller utfordrer de etablerte kategoriene. Det vil nemlig også finnes aktører som befinner seg i en form for ”gråsoner” mellom etablerte kategorier. I disse tilfellene må man sette fokus på deres ”forhandlingsarbeid”. Man må se på hvordan disse aktørene enten skaper *nye* kategorier eller posisjoner, eller hvordan de eventuelt forsøker å nærme seg allerede etablerte posisjoner (ibid.).

Et analytisk begrep som Søndergaard knytter til undersøkelsen av kategorikonstituerende prosesser, er *storyline* (Søndergaard 2000a:77-79). Begrepet *storyline* beskriver et forløp eller en handlingssekvens hvor de ulike kategoriene får identitet. Dette skjer gjennom diskursive bevegelser som både er inkluderende og ekskluderende. En *storyline* er en naturalisert og selvfølgelig kulturell *fortelling* som skaper en tolkningsramme for ulike aktørers handlinger og handlingssekvenser. I en *storyline* eksponeres forskjellige *subjektposisjoner*, og mulige identifikasjonsmuligheter stilles til rådighet for aktørene. Et sett av fortløpende handlinger og posisjoner tilbys i *storylinen*, noe som skaper muligheten for at enkeltindivider kan tolke disse og handle i tråd med det. *Storylines* er altså kollektive fortellinger som bæres fram eller utfordres når de integreres i enkeltaktørers liv, de er diskursive fortellinger som tilbyr mennesker en måte å forstå sin virkelighet på. Begrepet *storyline* kan i noen grad sammenlignes med narrativ teori eller plot, men Søndergaard hevder *storyline* er et mer omfattende og prosessuelt begrep enn disse andre. Vi kan finne *storylines* på mange nivåer med ulik diskursiv effekt, helt fra fortellinger som får konsekvenser globalt til fortellinger som kun får innvirkninger i den enkelte persons liv (ibid.).

I forbindelse med min diskusjon av kjønnede betydninger i jazzfeltet blir det derfor relevant å undersøke nærmere hvilke *fortellinger* eller *storylines* og dermed hvilke *subjektposisjoner* som stilles til rådighet for jazzmusikere. Hvilke muligheter har enkeltaktørene for å finne legitime og tilfredsstillende handlingsrom i diskursen? Hvilke *subjektposisjoner* og handlingsmuligheter stilles til rådighet for individene i diskursen? Jeg vil også lete etter eventuelle alternative fortellinger i jazzmusikernes liv og omgivelser, med andre ord fortellinger som *bryter* med tradisjonelle oppfattelser av kjønn i jazzmiljøet. Disse alternative fortellingene skaper kanskje rom for å være kvinnelig jazzmusiker på andre måter enn de som er de mest vanlige, og de kan dermed bidra til å skape nye *subjektposisjoner* i diskursen.

Søndergaard kaller sin analysemetode for ”destablisierende diskursanalyse”. For Søndergaard er det viktigst å fokusere på grenser og brudd i diskurser. Ved å benytte seg av hennes analytiske redskaper vil man altså kunne komme fram til kunnskap om de destabiliserende elementene i diskursen; elementene som *bryter* med naturaliserte og fikserte forestillinger: ”Anvendes redskaberne på et fænomen som køn, kan der opnås en destabiliserende genfortælling af fænomenet; fænomenets selvfølgelighed og dets indforståethet vil kunne eksponeres og rystes” (Søndergaard 2000a:102). Ved å benytte Søndergaards ”destablisierende diskursanalyse” vil man altså kunne sette fokus på noen naturaliserte oppfatninger av kjønn

og jazz. Forhåpentligvis vil analysen kunne bidra til å skape bevisstgjøring omkring noen kjønnede prosesser i jazzen, dette på en slik måte at også endring kan oppstå.

Queer Theory og begrepet heteronormativitet

I forlengelsen av Søndergaards fokus på brudd og destabilisering av diskurser, mener jeg det også kan være relevant å trekke begrepet *heteronormativitet* inn i analysen. Ifølge Wenche Mühleisen har heteronormativitetsbegrepet sammenheng med såkalt Queer Theory (Mühleisen 2003:146). Queer eller ”skeiv” brukes i dagligtalen ofte som betegnelse på homoseksualitet og lesbiskhet, men i det nevnte teoretiske perspektivet brukes ordet i vid forstand: ”Queer er blitt en ny betegnelse på det ikke-normativt heteroseksuelle, det som på en eller annen måte forholder seg skeivt til kjønns- og seksualitetsnormene,” skriver Mühleisen (2003:146). Queerteori er på samme måte som poststrukturalistisk feminisme, et kritisk teoretisk perspektiv. Queerperspektivet har blant annet radikalisert kjønnskritikken ved å ”tematisere seksualiteten som kjønnsforskjellens uproblematiserte underliggende premiss” (Mühleisen 2003:147). Siktemålet til queerteorien er å mangfoldiggjøre kjønnede og seksuelle kategorier og uttrykksmåter, og den problematiserer særlig hvordan femininitet og maskulinitet ikke kan tildeles eksklusivt til henholdsvis kvinner og menn (ibid.). Det er i denne sammenhengen begrepet heteronormativitet kommer inn, og Mühleisen skriver følgende:

Heteronormativitet er et underliggende prinsipp som organiserer forestillinger om kjønned adferd, både med hensyn til sosial praksis, og til hvordan vi kulturelt forstår kjønn. Denne bestemte form for normativitet knyttet til heteroseksualiteten er organisert med grunnlag i en forståelse av kjønn som binært konstituert, altså i en tokjønnsmodell (Mühleisen 2002:30).

Tokjønnsmodellen som heteronormativiteten er basert på, er også *hierarkisk*. I det heteronormative kjønnshierarkiet vurderes maskulinitet som noe ”bedre” og ”høyere” enn femininitet. På samme måte som Søndergaard fokuserer på brudd i diskursen, ligger det også i queerteorien et ønske om å fokusere på fenomener som ”utfordrer det som til enhver tid defineres som en gitt norm, blant annet ved å destabilisere tradisjonelle forestillinger av hva som fremstår som sentrum (normalt) og som periferi (unormalt)” (Mühleisen 2003:147). Queerteorien vil med andre ord sette fokus på fenomener som bryter med den heteronormative kjønnsordenen. Som jeg skal komme nærmere inn på i analysen (kapittel 5), mener jeg heteronormativitetsbegrepet kan være fruktbart å bruke for å forklare jazzens kjønnshierarki. Det blir i min sammenheng viktig å fokusere på hvordan det heteronormative

prinsippet ligger som en overordnet ramme rundt jazzens kjønnede forestillinger. Ved å sette fokus på jazzdiskursens subjektposisjoner og aktørens posisjoneringsstrategier blir det mulig å vise hvordan den heteronormative sosiale orden enten opprettholdes eller utfordres.

2.4 Kritikk av poststrukturalismen: Alternative forståelser av kropp

Som nevnt prøver den poststrukturalistiske kjønnsforståelsen å bryte ned skillet, som stod sentralt i kjønnsforskningen på 1960- og 1970-tallet, mellom *sosialt* kjønn og *biologisk* kjønn, eller kultur og natur (Moi 1998). Poststrukturalistene har imidlertid blitt kritisert for å være for konstruktivistiske; de kritiseres spesielt for ”å miste teoretisk og politisk grep om kroppen og den materielle, fysiske erfaring” (Mühleisen 2003:33). Moi hevder blant annet at den poststrukturalistiske forståelsen av kjønn fanges i sin egen teori, nettopp i det den tar utgangspunkt i et skille som *også* er konstruert. Selv om intensjonen til poststrukturalistiske teoretikere er å komme fram til en adekvat måte å inkludere kroppen i diskursene på, mener Moi at de mister den av syne i sine abstrakte og for diskursorienterte teorier (Moi 1998). I forhold til min analyse av jazzens kjønnede diskurser, ble det etter hvert klart at nettopp informantenes kropp og kroppslige erfaringer måtte få et større analytisk fokus enn antatt i startfasen av arbeidet¹³. I forlengelsen av kritikken mot poststrukturalismen ble det derfor nødvendig å reflektere rundt noen alternative måter å forstå *kropp* og *subjektivitet* på.

Kroppsliggjort subjektivitet

Anne Britt Flemmen fremhever at det i diskusjoner om kjønn er avgjørende å ikke utelate betydningen av at vi er ”kroppsliggjorte” (Flemmen 1999). Kroppene våre har innflytelse både på våre erfaringer og vår subjektivitet, og ”gjennom å betrakte subjektet som kroppslig åpnes det opp for alternativer til det enhetlige, rasjonelle og kroppsløse subjektet” (Flemmen 1999:132). Som Moi, hevder også Flemmen at det er umulig å trekke opp et klart skille mellom menneskeskapt betydning på den ene siden og en ren ”upåvirket” natur eller biologi på den andre. Moi fremhever derimot med utgangspunkt i Simone de Beauvoirs teori, at menneskelig eksistens er fundamentalt *tvetydig* (Moi 1998). Relasjonen mellom kropp og subjektivitet er kontingent; det vil si ikke verken nødvendig (essensiell) eller fullstendig vilkårlig (konstruert) (Moi 1998:119). Man kan altså heller ikke ifølge Moi trekke opp et skarpt skille mellom naturen (det essensielle) på den ene siden og det menneskeskapte (det konstruerte) på den andre. Hvis subjektet ses på som kroppslig, åpnes det ifølge Flemmen

¹³ Jf. metodekapittelet: Man har et teoretisk utgangspunkt når man starter analysearbeidet, men av og til kommer det opp momenter i de empiriske dataene som krever andre teoretiske innfalsvinkler enn antatt på forhånd.

nettopp opp for en annen og ikke-dualistisk forståelse av forholdet mellom kropp og bevissthet. Kroppen forstås i denne sammenhengen ikke som et ”statisk biologisk fundament for sosiale relasjoner” (Flemmen 1999:132), men den bidrar derimot *selv* til konstruksjon av det sosiale. Erfaringene vi gjør som kroppsliggjorte subjekter, med andre ord ”den fysiske fornemmelsen av mannlighet eller kvinnelighet” (Flemmen 1999:125), er vesentlige for vår måte å være i verden på. Flemmens intensjon er altså å fremheve kroppens aktive rolle i prosessene med å oppta ulike subjektposisjoner, og hun forsøker å vise hvordan det bevisste ikke kan skilles fra det kroppslige i forbindelse med aktørers investeringer i ulike diskurser og posisjoner. Hvilken kropp vi har, er med andre ord med på å bestemme hvilke muligheter vi har til å posisjonere oss i de ulike diskursene: ”Antallet subjektposisjoner til disposisjon innenfor en gitt diskurs er heller ikke verken ubegrensede eller fullstendig uavhengig av hvilken kropp vi har” (Flemmen 1999:132).

Denne diskusjonen viser hvor viktig det er å forstå hvordan dynamikken mellom kroppen, bevisstheten og omgivelsene våre er avgjørende for hvordan vi møter verden, og hvordan verden møter oss. I forhold til min analyse av de tilgjengelige subjektposisjonene innenfor jazzen, mener også jeg det er relevant å trekke aktørenes *kropper* inn i diskusjonen. I ”mine” informanternes fortellinger tematiseres kroppen på ulike måter, og det kan se ut som om nettopp informantens kropper har stor betydning i forhold til hvilke posisjoner i diskursen som er tilgjengelig for dem. Mot slutten av sin diskusjon om ”kroppsliggjort subjektivitet” trekker Flemmen inn Bourdieu og hans begrep *habitus* (Flemmen 1999). Bourdieu er en teoretiker som i likhet med poststrukturalistene også har fokusert på å overkomme skillet mellom strukturer og aktører. Inspirert av kjønnsforskeren Lis Højgaard, som har gjort et forsøk på å koble Bourdieu og hans habitusbegrep sammen med poststrukturalistiske forståelser av kjønn, mener jeg det kan være relevant å trekke inn Bourdieu også i min oppgave. Dette først og fremst for å gripe betydningen av hvordan menneskenes *kroppslige disposisjoner* bidrar til å opprettholde dominansrelasjoner og maktstrukturer i samfunnet (Højgaard 1999).

Bourdieu og habitusbegrepet

Ifølge Bourdieu er hans teoretiske intensjon å inkludere *både* de konkrete aktørene og de sosiale samfunnsstrukturene i sin sosiologi: ”Det vil seie intensjonen om på ei og same tid å unngå subjektfilosofien, men utan å ofre agenten, og strukturfilosofien, men utan å gi opp å gjere greie for dei verknadane som strukturane utøver overfor agenten og gjennom agenten”

(Bourdieu og Wacquant 1993:107). *Habitus* er et nøkkelbegrep i denne sammenhengen, det er gjennom dette begrepet forholdet mellom kroppen og verden kommer til syne hos Bourdieu (Højgaard 1999). Bourdieu betegner habitus blant annet som ”kroppsliggjøring av det sosiale” (Bourdieu og Wacquant 1993:119). Bourdieufortolkeren Donald Broady definerer begrepet på denne måten:

[Habitus er] system av dispositioner som tillåter mennesker å handla, tenka og orientera sig i den sociale världen. Dessa system av dispositioner är resultatet av sociala erfarenheter, kollektiva minnen, sätt att röra sig och tänka som ristas in i människors kroppar och sinnen (Broady 1991:225).

Broady fortsetter med å si at Bourdieus habitusteori egentlig hviler på en enkel tanke:

Människors habitus, som formats av det liv de dittills levt, styr deras föreställningar och praktiker och bidrar därmed till att den sociala världen återskapas eller ibland – nämligen i händelse av bristande överensstämmelse mellan människors habitus och den sociala världen - förändras (ibid.)

En sentral tanke med habitusbegrepet er altså å vise hvordan menneskenes kroppsliggjorte disposisjoner i de fleste tilfeller bidrar til å *reprodusere* de eksisterende sosiale samfunnsstrukturene. Å bruke Bourdieus begreper i en konkret analyse er ikke alltid like enkelt, men Broady klargjør hva som er det sentrale i Bourdieus habitusanalyser:

Grundmönstret i hans analyser är följande: Individerna (eller grupperna) har i bagaget ett system av dispositioner, en habitus, som tillåter dem att utifrån ett begränsat antal principer generera de sätt att handla, tänka, uppfatta och värdera som krävs i bestämda sociala sammanhang (Broady 1991:229).

En gitt habitus muliggjør altså et bestemt register av handlinger, eller *strategier*, som gir menneskene et bestemt spillerom: ”en betingad frihet om man så vill” (Broady 1991:230). Menneskenes habitus, deres ”kroppslige handlingsberedskap”, realiseres dessuten alltid i relasjon til spesifikke omgivelser eller *felt* (Højgaard 1999:5). Som vi vet, består alle felt av et sett av objektive historiske relasjoner mellom ulike posisjoner, og disse posisjonsrelasjonene er også forankret i visse maktformer. I alle felt finnes konkurranse og konflikt, og det kjempes om posisjonene i feltet (ibid.). Når det gjelder individenes *posisjoneringer* i feltet, er det ifølge Bourdieu verken tale om bevisste kalkuleringer eller ubetinget frihet. Individenes posisjoneringsstrategier vokser derimot fram som et resultat av møtet mellom den habitus de bærer med seg, og de sosiale situasjonene de havner opp i (Broady 1991:231). Bourdieu

fremhever imidlertid at tidlige opplevelser har en tendens til å veie tyngre enn opplevelser man har hatt senere i livet, når agenter skal posisjonere seg i feltet. En viss stabilitet i samfunnet er derfor sikret ved hjelp av den selektive funksjonen til habitus: ”Habitus tenderer til at styre agentene ind i situationer, som bekræfter deres tidligere positioneringer, og til at få dem til at undgå situationer, der utfordrer deres habitus og setter spørsmålstegn ved den” (Järvinen 2000:350). Ifølge Järvinen mener altså Bourdieu å kunne påvise at det som tilsynelatende oppleves som individenes frie valg, i realiteten bare er uttrykk for sosiale inklusjons- og eksklusjonsmekanismer. Disse mekanismene har den enkelte agent vanskelig for å gjennomskue, og dermed enda vanskeligere for å påvirke eller endre (ibid.).

Som i mitt tilfelle, har også Bourdieu satt habitusbegrepet i forbindelse med analyser av kjønnede relasjoner i samfunnet. I sin studie av det kabylske samfunnet beskriver Bourdieu blant annet hvordan ”den maskuline dominans”, det vil si mennenes universelt anerkjente forrang, fremstår som et naturligjort og kroppsliggjort fenomen:

Inndelingen av kjønnene sies å skje i samsvar med ”tingenes orden”, som man tidvis uttrykker det for å betegne det som er normalt, naturlig, nærmest uunngåelig: Den er på én gang til stede i objektivert tilstand i tingene (i huset for eksempel, der alle avdelinger er ”kjønnsliggjorte”), i hele den sosiale verden, og i inkorporert tilstand finnes den i kroppene, i aktørenes habitus, hvor den fungerer som skjema for oppfattelse, tanke og handling (Bourdieu 2000:16).

Ifølge Bourdieu er det maskuline dominansforholdet altså nedlagt i kroppene, og dominansen formidles gjennom såkalt ”symbolsk vold”. Den symbolske volden er stille, umerkelig og usynlig for sine ofre, og den går forut for både bevissthet og vilje (Højgaard 1999:6). Det at kjønnshierarkiet har blitt kroppsliggjort, skaper en *treghet* i de maskuline dominansforhold som er vanskelig å endre på. Kroppen er så å si ”hukommelsen” til det sosiale liv, og kjønndistinksjonene er svært vanskelige å synliggjøre, siden de er innleiret i kroppene forut for bevisstheten (Järvinen 2000:351). Bourdieu selv forklarer det slik: ”Det er helt illusorisk å tro at den symbolske vold lar seg overvinne med bevissthetens og viljens våpen alene, fordi dens virkninger og betingelsene for dem er varig innskrevet i kroppens innerste form av disposisjoner” (Bourdieu 2000:48). Ved å knytte det maskuline dominansforholdet til kroppsliggjorte disposisjoner, til *habitus*, viser altså Bourdieu hvordan relasjonene mellom kjønnene i det kabylske samfunnet reproduseres og opprettholdes.

Bourdieu og hans habitusbegrep kan brukes for å forstå *tregheten* i samfunnsmessige endringsprosesser. Ved å fokusere på individers habitus kan man sette fokus på hvorfor og

hvordan dominansrelasjoner og maktstrukturer i samfunnet reproduseres, så også i forbindelse med kjønnede relasjoner. Mitt poeng med å trekke inn Bourdieu og hans habitusbegrep, blir som sagt å vise hvordan *kroppen* og *kroppens disposisjoner* ikke kan overses i forbindelse med en diskusjon om kjønnede betydninger i jazzfeltet. Det er med andre ord ikke bare ”omliggende” diskurser som legger premissene for jazzmusikernes posisjoneringer i feltet. Deres kroppslige situasjoner, deres *habitus*, spiller også en avgjørende rolle i arbeidet med å oppta ulike subjektposisjoner.

2.5. Kvinnelige musikeres posisjonering i jazzfeltet

Annfelt slår altså fast at jazzen er overveldende mannsdominert, både i Norge og i utlandet. Jazzen har også en typisk ”kjønnet” arbeidsdeling; kvinnene *synger* og mennene *spiller* (Annfelt 2003:18). Annfelt har i sine studier fokusert på hvordan maskulinitet knyttes til jazz, og hun beskriver jazzen som en musikk sjanger gjennomsyret av ”hegemonisk maskuline idealer” (Annfelt 2003:27). Som nevnt i forbindelse med presentasjonen av problemstillingene mine, tar imidlertid Annfelt til orde for at et fokus på de *kvinnelige* jazzmusikere kunne sagt noe annet om ”sammenfiltreringene mellom jazz og kjønn” (Annfelt 2003:28). I mitt tilfelle er det nettopp de kvinnelige musikernes fortellinger om jazz og kjønn som skal være de mest sentrale. Jeg skal min analyse blant annet fokusere på hvilke utfordringer disse møter når de inntar den ”hegemonisk maskuline” jazzscenen. Hvordan forholder de kvinnelige musikere seg til jazzens kjønnede konvensjoner, og hva må til for å bli anerkjent og akseptert? Hva betyr det for eksempel at det kommer flere kvinnelige instrumentalister til i feltet, bidrar dette på noen måte til å *endre* på stereotype oppfatninger? Hva er det de virkelig *respekterte* kvinnelige vokalistene har gjort for å posisjonere seg i feltet, og hvordan kan man forklare at noen kvinnelige vokalist ikke oppnår respekt og legitimitet, til tross for stort platesalg og utsolgte konserter? Alt dette har sammenheng med de kvinnelige utøvernes ”forhandlingsarbeid”, for å bruke Søndergaards ord. Den feministiske teorien alene kan imidlertid ikke forklare hvordan kvinnelige musikere posisjonere seg i feltet, og hva dette eventuelt fører til av endringer i jazzens kjønnsdiskurs. I de følgende avsnittene vil jeg derfor presentere andre teoretiske tilnærminger som jeg mener kan bidra til å kaste ytterligere lys over kvinnelige jazzmusikeres situasjon.

Foucaults begrep heterotopi

Innenfor jazz er det altså mest vanlig at kvinnelige aktører synger, mens mannlige aktører i feltet som oftest spiller instrumenter. Kvinnelige *instrumentalister* er med andre ord i et stort

mindretall. Den samme kjønnede arbeidsdelingen finner man innenfor musikk sjangerne rock og pop, og flere musikk sosiologer har i den forbindelse studert situasjonen til kvinnelige utøvere innenfor de nevnte sjangerne (bl.a. Lorentzen 2001, Bayton 1998). I sin studie av norske kvinnelige rockemusikere, viser for eksempel Lorentzen hvordan kvinnelige utøvere på ulike måter forholder seg til det hun kaller en ”maskulint konnotert” rockepraksis (Lorentzen 2001). Lorentzen beskriver hvordan kvinnelige rockemusikere møter en del legitimitetsproblemer i forbindelse med å oppnå anerkjennelse, og hun viser deretter hvordan kvinnelige musikere tar i bruk forskjellige strategier for å unngå å bli ekskludert fra rockefeltet (ibid.).

For å forklare de ulike legitimitetsproblemene som kvinnelige utøvere møter i rockefeltet, har Anne Lorentzen foreslått å se på de kvinnelige rockemusikerne som *heterotope* (Lorentzen 2001:9). Selv om Lorentzens studier er gjort i forbindelse med kvinnelige rockemusikere, mener jeg også at begrepet heterotopi kan brukes i forhold til jazzmusikere, først og fremst i forbindelse med kvinnelige instrumentalister. Lorentzen definerer heterotopi med utgangspunkt i Hetheringtons bruk av begrepet:

Heterotopia er opprinnelig en medisinsk betegnelse for en legemsdel som befinner seg på feil sted av kroppen, mens hos Foucault har metaforen en kulturell betydning (Hetherington 1997). Heterotopia viser da til sammenstillinger av symboler og tegn, som innenfor en spesifikk kulturell kontekst ikke passer sammen (Lorentzen 2001:9).

Foucault bruker begrepet heterotopia blant annet for å beskrive *steder*, i første rekke sosiale rom eller kontekster hvor noe er i uoverensstemmelse eller ”out of place” (ibid.). Foucault betegner ifølge Hetherington disse stedene som ”places of Otherness” (Hetherington 1997:42). De heterotope stedene karakteriseres av at det befinner seg noe uventet der. Det at elementer som vanligvis ikke befinner seg på samme sted, er satt sammen, fører gjerne til en viss forvirring eller overraskelse (ibid.). I Foucaults betydning brukes altså begrepet om steder hvor noe er annerledes og i uoverensstemmelse. Det heterotope passer ikke inn i omgivelsene, det stikker seg ut, og det hører vanligvis ikke til der hvor det er plassert. Hvis man skal overføre dette begrepet til også å beskrive aktører i en diskurs, kan man se på ukonvensjonelle eller ”upassende” utøvere i diskursen som nettopp heterotope. Hvis noen befinner seg i et felt med et sett av konvensjoner, koder og regler, men ikke forholder seg til disse kodene på ”riktig” måte, kan de med andre ord karakteriseres som heterotope. Lorentzen beskriver som

følge av dette hvordan kvinnelige rockemusikere kan ses på som heterotoper, i og med at de representerer uventede eller *upassende* sammenstillinger av tegn:

Koblingen av det feminine tegnet ”kvinne” og et (maskulint konnotert) rockeinstrument er en konfigurasjon som i seg selv kan være oppsiktsvekkende. Men dette er bare en av flere mulige heterotope konfigurasjoner. Vi må også ta høyde for *måten* tegnet settes i bevegelse på (Lorentzen 2001:9).

Bare det at den kvinnelige rockemusikeren befinner seg i feltet, er i seg selv heterotop. Imidlertid kan den kvinnelige rockemusikeren være heterotop på ulike måter, alt etter *hvordan* hun setter de ”upassende” tegnene *i bevegelse*:

Dersom den kvinnelige rockemusikeren trakterer det maskulint konnoterte instrumentet på en måte som gir assosiasjoner til jenteaktighet eller femininitet, kan det svekke hennes musikalske autoritet. På den annen side: Fremstår hun som for maskulin kan det vekke antipati, fordi det kolliderer med rådende estetiske standarder for passende feminin kroppsføring (Lorentzen 2001:9).

Hetherington understreker også at det heterotope ikke kan eksistere *i seg selv*, det er alltid innenfor bestemte kontekster og i relasjon til noe at heterotopia oppstår. Det mest sentrale aspektet ved heterotopia er derfor på hvilken måte det utmerker seg som forskjellig fra noe annet: ”It is how being, acting, thinking or writing differently comes to be seen as Other, and the use to which that Otherness is put as a mode of (dis)ordering that is the most significant aspect of heterotopia” (Hetherington 1997:51). Det heterotope blir altså ”en kontrast til de dominerende representasjonene av sosial orden” (Lorentzen 2001:10). Konsekvensene av dette kan være forstyrrende (”disordering”) i forhold til den etablerte sosiale orden, men det heterotope kan også bidra til å skape *nye* regler for orden (”ordering”) i den spesifikke sosiale konteksten. Lorentzen fremhever nettopp at det ligger et endringspotensiale i heterotope representasjoner: ”Heterotopia betegner et slags mellomsted, en overgangstilstand eller en mellomfase. Det innebærer at det heterotope kan gli over i normalitet. Det oppsiktsvekkende vil etter hvert kunne miste sin eksotiske status, om det bare forekommer hyppig nok” (ibid.). De uvanlige eller *ugjenkjennelige* kombinasjonene av tegn som det heterotope representerer kan altså bidra til å endre allerede eksisterende sosiale koder.

I mitt tilfelle kan begrepet heterotopi være fruktbart å bruke i forbindelse med de kvinnelige jazzinstrumentalistene. Det kan nemlig se ut som om kvinnelige jazzmusikere, på samme måte som kvinnelige rockeartister, støter på en del legitimitetsproblemer i forbindelse med å

oppnå anerkjennelse og respekt. Det er derfor interessant å se på strategiene de benytter seg av for å posisjonere seg i feltet. Hvordan forholder for eksempel den kvinnelige trommeslageren seg til de ”maskuline” kodene i feltet? Kanskje hun ved å ”ta seg til rette” i diskursen fremstår som heterotop på en slik måte at den hegemoniske maskuliniteten i feltet er i ferd med å endre seg? Det er altså mulig at man ved å betrakte de kvinnelige jazzinstrumentalistene nettopp som *heterotoper*, kan finne fram til noen eventuelle *destabiliseringer* av den hegemonisk maskuline jazzdiskursen.

Jazz som kunst, eller jazz som populærmusikk?

Selv om jazz og rock i noen grad kan sammenlignes i forbindelse med de kvinnelige utøvernes situasjon, er likevel ikke de to musikkjangerne sammenlignbare på alle måter. Deres posisjon i kunstfeltet er for eksempel ikke den samme. Mens det sannsynligvis vil være stor enighet om at rock er populærmusikk og dermed tilhører populærkulturfeltet, er det mer usikkert hvor jazzen befinner seg. Jazzen på 20- og 30-tallet var riktignok datidens populærmusikk, men i dag vil imidlertid mange hevde at jazz er *kunst*, og at den som følge av dette har en naturlig plass i kunstfeltet. Musikkviteren Espen Eriksen problematiserer i sin hovedoppgave nettopp hvordan jazz har blitt tildelt den kunstneriske statusen den har i dag:

Den diskursive utforming jazz har fått i, og som følge av, de siste tiårs akademisering og institusjonalisering, har nemlig, slik jeg ser det, vært så overbevisende og attraktiv, at det i jazzverden i dag råder tilnærmet konsensus om at jazz ikke er populærmusikk, men kunstmusikk. Ved å legitimere jazz som kunst, kunne nemlig jazz heves over andre populærmusikalske stiler, og komme på rett side av modernisme/massekultur-sketlet (Eriksen 2001:34).

Eriksen ønsker å fokusere på det han mener er et kunstig og konstruert skille mellom jazz og populærmusikk, og han er svært kritisk til ”kunstifiseringen” og kanoniseringen som jazzen har vært utsatt for (Eriksen 2001).

Som nevnt tidligere har kanoniseringen av jazz og jazzmusikere stor påvirkning på jazzen og dens utøvere også i dag. Den diskursive konstruksjonen av ”jazz som kunst” får altså konsekvenser både for jazzens musikalske uttrykk og for jazzens utøvere. Også hos mine informanter kommer det til syne en bevissthet omkring hvorvidt de er kunstnere eller ikke. Som jeg skal komme nærmere inn på i kapittel 5, synes det viktig for mine informanter å understreke at det de driver med, ikke er noe som tilhører det kommersielle. Musikerne vil derimot gjerne bli kreditert for sine kunstneriske prestasjoner, og dette er spesielt

fremtredende blant de kvinnelige jazzmusikerne. Igjen er vi inne på kvinnelige utøveres *legitimitetsstrategier*. For meg kan det virke som om kvinnelige jazzutøvere, i første rekke kvinnelige vokalist, ofte automatisk blir assosiert med populærmusikkfeltet. De har med andre ord større problemer med å bli anerkjent som kunstnere enn det mannlige jazzmusikere har. Som følge av dette må de bruke mer energi på å bevise at de faktisk er kunstnere. Jeg mener dette kan ha sammenheng med de tilgjengelige subjektposisjonene som finnes for kvinnelige utøvere i diskursen om ”jazz som kunst”.

Eriksen mener å kunne betrakte endringen som har skjedd i forståelsen av jazz som et ”diskursivt skifte”, og han setter som flere andre jazzens ”hamskifte” i forbindelse med bopjazzen som oppstod på 1940-tallet. Eriksen beskriver hvordan bopjazzen representerte noe nytt og moderne i forhold til den tidligere swingjazzen (ibid.). Begrepet moderne viser ikke bare til en større prioritering av modernistiske elementer i selve musikken, det har også en sammenheng med et ønske om å havne på ”rett side av modernisme/massekultur-skellet” (Eriksen 2001:53). Kampen for å legitimere jazz som kunst må altså ses i sammenheng med de amerikanske samfunnsforholdene på denne tiden:

Kampen for jazzens respekt inngikk slik i den øvrige kampen for like rettigheter for afrikansk-amerikanere som for hvite amerikanere. Når svarte musikere, som Thelonius Monk, Charlie Parker og Dizzy Gillespie, refererte til sin musikk som moderne, i betydningen kunst, må dette ses i sammenheng med deres kamp for samme anerkjennelse av sin musikk som klassisk musikk (Eriksen 2001:53).

Eriksen fremhever imidlertid at uansett hvilke motiver de svarte musikerne egentlig hadde, gjorde bopens moderne preg at jazz, ved hjelp av modernistiske teorier, nå kunne legitimeres som kunstmusikk (Eriksen 2001). Bop innehar altså musikalske trekk som gjør at den kan tolkes inn i teorier om kunstmusikk, og bop ble som følge av dette ”grunnsteinen” i den akademiserte kanoniseringen av jazz. ”Det er nemlig først med bop at jazzens natur som kunstmusikk realiseres. Bop og moderne jazz blir slik tolket som målet for utviklingen i de tidligere jazzstiler, og også målestokk for alle senere stiler,” skriver Eriksen (2001:57). Bop og moderne jazz er altså kjerneelementer i den diskursive konstruksjonen av ”jazz som kunst”. For aktører som slutter opp om denne definisjonen, blir det derfor ifølge Eriksen viktig å distansere seg fra populærmusikken og den kommersielle musikkverdenen (Eriksen 2001). Som følge av Eriksens diskusjon kan man anta at den jazz som har høyest status i feltet er den som assosieres med kunstmusikk; altså jazz som inneholder elementer fra bop og

såkalt moderne jazz. Jazz som assosieres med populærmusikk, har med ord lavere status i feltet.

Når det gjelder musikalske trekk som muliggjør at bop kan sammenlignes med kunstmusikk og dermed kontrasteres med populærmusikk, skal jeg ikke gå inn på dette i detalj. Jeg mener imidlertid det er viktig å fokusere på ett av disse trekkene, siden dette muligens kan settes i forbindelse med de kvinnelige jazzmusikerne og deres posisjon i jazzdiskursen. Eriksen fremhever at når det gjelder melodikkens stilling i jazz, representerer bop et vendepunkt:

For det første ble melodiene i bop, som følge av at de var mer tonerike, mer kromatiske og rytmisk mer avanserte, mindre sangbare. For det andre kom de mer og mer i bakgrunnen for improvisasjonene. Mens melodiene tidligere hadde vært svært viktige i fremførelsen, også som utgangspunkt for improvisasjonene, var det nå selve improvisasjonen som kom i sentrum. [...] De, fra melodien, frigjorte improvisasjonspartiene, ble fra og med bop en arena hvor improvisatøren kunne briljere med instrumentale ferdigheter, harmoniske oversikt og motivisk utvikling. I sin legitimasjon av jazz som autonom kunstmusikk har mange jazzforskere benyttet seg av nettopp dette (Eriksen 2001:62).

Man kan altså hevde at jazzen skiftet musikalsk fokus gjennom bopmusikken; fra nå av ble *improvisasjon* et mye viktigere element i musikken enn det hadde vært tidligere. De ”sangbare” melodiene som ble assosiert med jazzens ”populærmusikalske” tid på 20- og 30-tallet, ble altså ikke lagt like mye vekt på som før. Som jeg var inne på i kapittel 1, fantes det ikke særlig mange kvinnelige bopmusikere (Dahl 1984, Monson 1995). I swingmusikken derimot, hadde de kvinnelige vokalistene sentrale oppgaver, og de var også svært populære (Dahl 1984). I forhold til min diskusjon om hvilke subjektposisjoner som blir tilbudt aktørene i jazzdiskursen, mener jeg det derfor kan være relevant å se på hvorvidt det å definere jazz som kunst fører med seg bestemte identifikasjonsmuligheter også for musikere i dag. Hva betyr det for eksempel for dagens kvinnelige jazzmusikere at bopmusikken har fått så høy status? Er det fremdeles den improviserende og ”hippe” *mannlige* jazzmusikeren som er mest respektert? Og hvordan takler de kvinnelige vokalistene av i dag, at den historisk mest sentrale ”jazzkvinne-rollen” gjerne settes i forbindelse med den populærmusikalske, og dermed ”lavstatus” - delen av feltet?

Jeg er klar over at jeg i det foregående har behandlet begrep som modernisme, kunstmusikk, massekultur og populærmusikk på en noe overfladisk og til dels essensialistisk måte. Denne oppgaven har imidlertid ikke til hovedhensikt å avgjøre hvorvidt jazz er kunst eller ikke, og jeg ser meg derfor nødt til å begrense diskusjonen rundt de nevnte begrepene. Grunnen til at

jeg har tatt tak i Eriksens påstander, er at jeg mener de kan belyse deler av min problemstilling. Det er som nevnt særlig i forbindelse med de kvinnelige vokalistenes *legitimitetstrategier* det er relevant å bruke Eriksen. Det ser nemlig ut for meg som om *noen* kvinnelige jazzvokalist oppnår mer anerkjennelse enn andre. Jeg ønsker derfor på bakgrunn av Eriksens diskusjon, å undersøke om dette kan ha sammenheng med *hvor* i jazzfeltet de befinner seg.

Postmoderne kunstnerroller, postmoderne kjønn?

Bildet som Annfelt tegner av jazzmusikere i forbindelse med sin diskusjon av den ”hegemonisk maskuline” jazzdiskursen (Annfelt 2004), kan i noen grad sammenlignes med det som Per Mangset kaller ”den karismatiske kunstnerrollen” (Mangset 2004). I denne tradisjonelle forestillingen om kunstnerrollen, fremstår kunstneren ”som en mytisk eller magisk figur hevet over hverdagslivets trivialiteter” (Mangset 2004:10). Den karismatiske kunstneren bruker sitt unike talent og sin sterke personlige inspirasjon til å skape særegne kunstverk, og sentrale verdier for han er autensitet og originalitet: ”Den karismatiske kunstneren framstår som et ’isolert geni’, som søker den absolutte friheten og aldri går på akkord med sine kunstneriske prinsipper,” skriver Mangset (ibid.). Mangset undrer imidlertid på om ikke denne tradisjonelle ”karismatiske” kunstnerrollen er i ferd med å endre seg, og han undersøker derfor om eventuelle nye og andre typer kunstnerroller er mer sentrale i dagens ”postmoderne” samfunn. En slik postmoderne kunstnerrolle vil ifølge Mangset være preget av generelle endringer både i kunstfeltet og i samfunnet ellers:

Den typiske samtidskunstneren er i så fall fristilt fra den tyngende karismatiske rollen. Hun velger sin kunstnerrolle helt fritt innenfor et vidt repertoar av rollemodeller. Dermed er hun heller ikke lojal mot kunstneriske disipliner, sjangere eller asketiske krav til kunstnerisk renhet. Hun krysser villig grensene mellom høyt og lavt, rent og urent. Hun har et friere og mer lekent forhold til kunstfeltets tunge tradisjoner, uttrykksformer og rollemodeller. Og hun lar seg ikke lukke inne av kunstinstitusjonens tradisjonelle grenser og stengsler (Mangset 2004:11).

Den postmoderne kunstneren som Mangset beskriver her, kan se ut til å harmonere med noen av endringene innenfor jazzsjangeren som Eriksen beskriver. Eriksen mener at jazzens skiftende innhold må bli tatt på alvor, og han tar til orde for å redefinere jazzbegrepet. Dette på en slik måte at den sjangerblandingen og grensekryssingen som faktisk foregår i feltet, i større grad blir inkludert i diskursen om jazz (Eriksen 2001). På bakgrunn av Mangset og Eriksens eksempler, ser det altså ut til at endringstendenser i samfunnet kan være med på å

påvirke de tradisjonelle forståelsene både av kunstnere og av jazz. I mitt tilfelle kan dette knyttes til endringshypotesen som ble presentert i kapittel 1.4, og det sentrale i den forbindelse blir å se på hvorvidt de generelle endringene i kunstfeltet også påvirker betydningen av *kjønn*. Er det slik at de nye jazzmusikerne forholder seg mye friere til både sjangere, musikalske uttrykk og konvensjoner enn tidligere? Og kan denne ”postmoderne” grensekryssingen og kategorioppløsningen også påvirke de kjønnede strukturene i jazzfeltet?

I tråd med teorier om det postmoderne eller seinmoderne samfunnet, oppløses tradisjonelle sosiale strukturer mer og mer. Mangset skriver blant annet om hvordan sosiologen Mike Featherstone beskriver individet i den ”flytende moderniteten”:

Ifølge dette perspektivet betyr tradisjonelle sosiale strukturer basert på klasse, kjønn og bosted langt mindre enn før. Tiltakende individuell fristilling preger det postmoderne samfunnet. Den enkelte kan i økende grad velge sin identitet – uten hensyn til tunge sosiale strukturer (Mangset 2004:85).

I det postmoderne betyr altså heller ikke kjønn det samme som før, og man kan i større grad enn tidligere ”velge” sin egen identitet, herunder også sin egen kjønnsidentitet. Dette samsvarer med de poststrukturalistiske kjønnsteoretikerne, i første rekke Judith Butler, som sier at kjønn ikke er noe man *er*, men noe man *gjør* (Mühleisen 2003:35). Kjønnsidentitet er ifølge Butler ikke en egenskap ved individet, det er derimot en handling eller effekt, som via gjentakelser skaper kjønnsbetydning (ibid.). Mühleisen snakker dessuten om en ”kulturell lengsel etter postkjønn” i sin diskusjon omkring postmoderniteten:

Dette innebærer både en lengsel etter større mangfold, et utvidet spillerom for kjønnsuttrykk og et ønske om at kjønnsstilhørigheten ikke skal begrense våre muligheter som mennesker. Disse tendensene må ses på bakgrunn av det senmoderne samfunnets reflekssive modernisering og gradvise demokratisering av kjønns- og seksualitetsrelasjonene (Mühleisen 2003:26).

I teorier om det postmoderne ligger med andre ord et slags *håp* om at ikke kjønn skal bety det samme som det tradisjonelt har gjort, og det er nettopp denne potensielle *endringen* av tradisjonelle kjønnsforståelser som poststrukturalistisk inspirerte kjønnsforskere ønsker å få fram i sine analyser.

Med Mangsets studie av ”kunstnerroller i endring” som inspirasjonskilde vil jeg i min analyse også fokusere på de eventuelle endringene som kommer til syne i jazzmusikernes fortellinger. Er det slik at jazzfeltet påvirkes av de postmoderne tendensene, som synes å endre både

samfunnet generelt og kunstfeltet spesielt? Hvordan påvirkes i så fall ”jazzmusikerrollen” av dette? Er det for eksempel slik at jazzens tradisjonelle kjønnede arbeidsdeling ikke lenger er like entydig? Kanskje fremviser de nye og unge jazzmusikerne helt andre forståelser av kjønn enn hva som har vært vanlig, og kanskje bidrar dette til å endre på hele den kjønnede jazzdiskursen?

3. Metodisk fremgangsmåte

I det forrige kapittelet beskrev jeg en del teoretiske perspektiver som er sentrale i forhold til min analyse av diskurser om kjønn innenfor jazzfeltet. Når det gjelder min konkrete metode, er informasjon innhentet gjennom *kvalitative intervjuer* min hovedempiri. Jeg har også brukt en del tekster fra aviser, tidsskrifter og nettsteder som supplerende empiri, dette for å få en bredere forståelse av feltet jeg studerer. I analysen av materialet har jeg brukt en *diskursanalytisk fremgangsmåte*, hovedsakelig basert på Dorte Søndergaards måte å gjøre diskursanalyse på. Før jeg i neste kapittel går i gang med selve analysen, vil jeg her gjøre nærmere rede for mitt empiriske materiale. Jeg vil i tillegg komme med noen generelle betraktninger rundt kvalitativ metode, kvalitative intervju og diskursanalyse, samt at jeg vil diskutere det spesielle med å forske på kjønn. Mot slutten av metodekapittelet vil jeg problematisere hvordan min rolle som forsker har betydning for både analysen og prosjektet mer generelt.

3.1 Det kvalitative forskningsintervjuet

Min hovedempiri er altså kvalitative intervjuer. Steinar Kvale definerer det kvalitative forskningsintervjuet som ”et intervju som har som mål å innhente beskrivelse av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene” (Kvale 1997:21). I et kvalitativt intervju tar man altså utgangspunkt i den intervjuedes livsverden. Intervjuerens oppgave blir deretter å fortolke informantenes beskrivelser av sine opplevelser og sitt hverdagsliv. Et kvalitativt intervju etterstreber ikke å finne generelle meninger eller å kvantifisere, målet er derimot å innhente kvalitativ kunnskap på grunnlag av beskrivelser av spesifikke hendelsesforløp og situasjoner (Kvale 1997:39). Kvales bruk av begrepet livsverden, indikerer at han har en fenomenologisk tilnærming til kvalitativ forskning. At jeg har valgt kvalitativ metode generelt og intervju spesielt, bunner imidlertid først og fremst i et poststrukturalistisk teoretisk grunnsyn. Ifølge slike teoretiske tilnærminger er ikke hensikten med et kvalitativt intervju er å lete etter *én* gyldig sannhet eller den *egentlige* virkeligheten. Man forsøker heller å beskrive hvordan verden ser ut fra et bestemt ståsted. I mitt tilfelle er det de *kvinnelige jazzmusikernes* ståsted som er hovedfokuset. Jeg har altså ikke til hensikt å finne den eneste riktige sannheten om kvinnelige jazzmusikere. Mitt bidrag er derimot en fortolkning av norske kvinnelige jazzmusikeres fortellinger om seg selv og sin virkelighet, slik disse kommer til uttrykk i de kvalitative intervjuene jeg har foretatt. Jeg vil altså ta

utgangspunkt i jazzmusikernes utsagn, for så å prøve å sette disse inn i en større meningssammenheng, blant annet ved hjelp av diskursanalytiske perspektiver.

Kritikken mot kvalitative forskningsintervju går blant annet på at slik forskning lett kan bli for subjektiv og for avhengig av intervjuobjektene og intervjueren. Kvale argumenterer derimot med at dette er styrken til kvalitative intervju. Intervjuformen fanger opp variasjoner i informantenes synspunkt på et tema, og intervjuet gjenspeiler virkelighetens mangfold og forskjellighet (Kvale 1997:23). Kvale gjengir også en rekke andre kritiske bemerkninger som har blitt rettet mot kvalitativ intervjuforskning, og han viser gjennom dette hvor viktig det er å reflektere rundt metodologiske spørsmål i forbindelse med utformingen av en intervjuundersøkelse (Kvale 1997). Jeg vil derfor i det følgende utdype min konkrete metodiske fremgangsmåte litt nærmere.

3.2 Innsamling og behandling av data

Informantutvalg

Informantutvalget mitt består av ti norske jazzmusikere. Ideelt sett kunne informantantallet vært noe høyere, men jeg fant det nødvendig å begrense antallet intervjuer til ti. Rammene for en hovedoppgave er begrenset både i forhold til tid og økonomi, så for å skape et realistisk og gjennomførbart prosjekt ble det viktig å unngå å ”drukne” i store mengder data. Anne Ryen skriver dessuten om det kvalitative intervjuet at det ikke nødvendigvis er noen sammenheng mellom store utvalg, mange data og kvalitet (Ryen 2002:93). Ryen snakker i stedet om et *metningspunkt* i forbindelse med intervjuundersøkelser: ”I eksplorative undersøkelser vil ikke stadig nye intervju generere ny innsikt i det uendelige. I stedet når man et slags metningspunkt der nye intervju bidrar med lite nytt” (ibid.). Seidman peker på nettopp dette metningspunktet som et av kriteriene for et kvalitativt utvalg. I tillegg må utvalget reflektere en *bredde* blant deltakerne i feltet (Seidman i Ryen 2002:93-94). Tove Thagaard snakker også om det omtalte metningspunktet, samtidig foreslår hun å gjøre et *strategisk utvalg* hvis antallet informanter ikke er så stort:

I kvalitative studier benyttes strategisk utvalg, det vil si at informantene velges ut på en måte som er hensiktsmessig i forhold til problemstillingen. Helhetsperspektivet som preger kvalitative metoder, medfører at enkeltstående tilfeller betraktes som uttrykk for en større helhet. Derfor kan kvalitativ forskning basere seg på relativt små utvalg (Thagaard 1998:51).

Mitt informantutvalg bestreber seg både på å reflektere bredden som finnes i jazzfeltet, samtidig som det også kan sies å være strategisk i forhold til mine problemstillinger. Når det gjelder det såkalte metningspunktet, er nok ikke dette nådd etter bare ti intervjuer. Jeg ser snarere på metningspunktet som et metodisk ideal, enn som noe som kan gjennomføres innenfor rammene for en oppgave som dette.

De ti informantene består av seks kvinner og fire menn med varierende alder. De er altså representanter for ulike "jazzgenerasjoner". To kvinner og en mann er rundt 50 år, to menn og to kvinner er mellom 30 og 40 år, og en mann og to kvinner er mellom 20 og 25 år. Aldersspredningen på informantene er spesielt interessant i forbindelse med min hypotese om endring av kjønnsforståelsen i jazzfeltet. En stor del av analysen min handler om tilgjengelige subjektposisjoner i jazz, og skillet mellom instrumentalister og vokalister er et viktig aspekt i den sammenhengen. Jeg har derfor både vokalister og instrumentalister i utvalget mitt; tre kvinnelige vokalister, tre kvinnelige instrumentalister, tre mannlige instrumentalister og en mannlige vokalist. Informantene representerer også ulike sjangere innenfor jazz, samt at de har forskjellige posisjoner i kontekstene de opptrer i og i jazzmiljøet ellers. Jeg har representanter for både tradisjonell *standardjazz* eller *mainstream*, mens andre igjen kommer fra den delen av feltet som har *frijazz* og *friimprovisasjon* som hovedfokus. Flere av informantene opererer imidlertid innenfor flere sjangere. Noen beveger seg også i grenseland til andre musikkfelt. To av informantene er fortsatt studenter, de resterende åtte er mer eller mindre profesjonelle jazzmusikere. Fire av disse profesjonelle er eller har vært tilknyttet en av de høyere utdanningsinstitusjonene for jazz som lærere, mens to av de åtte har tilleggsjobber utenfor musikkfeltet. Blant informantene er det både "frontfigurer" og komponister, mens andre igjen er "bare" bandmedlemmer. Enkelte av informantene er svært anerkjente innenfor norsk jazz, mens andre er mer ukjente. Alle informantene er bosatt i enten Oslo eller Trondheim. Dette først og fremst fordi begge disse to byene har et stort jazzmiljø, men også praktiske årsaker gjorde at det ble enklest å gjennomføre intervjuer i de to byene.

Informantutvalget kan altså sies å være strategisk i forhold til problemstillingene mine, spesielt kjønn, alder og instrument er viktige variabler i den sammenhengen. Samtidig mener jeg utvalget representerer bredden som finnes i feltet, siden informantene på flere måter kan sies å representere ulike deler av jazzfeltet. Det svakeste punktet i intervjuundersøkelsen er nok imidlertid det lave antallet informanter. Hvis jeg hadde hatt tilstrekkelig med tid og ressurser, hadde det ideelle vært å intervju opp mot 20 musikere. Da hadde heller ikke det

omtalte metningspunktet vært så langt unna. Men til tross for at jeg har gjort få intervju, mener jeg at datamaterialet er rikt nok til å fange opp noen av jazzfeltets sentrale prosesser. Dette skyldes nok først og fremst mine bestrebelser på å finne fram til et så variert informantutvalg som mulig. Ryen skriver også i sin metodebok om hvordan man best kan sørge for å skape variasjon i informantutvalget: "Det gjelder å få til en viss variasjon slik at man ikke bare ender med "vanlige" tilfeller, det vil si at man må søke etter et utvalg som dekker den heterogeniteten som kan finnes i en populasjon som kjennetegnes av en viss homogenitet" (Ryen 2002:85). Jeg har derfor også i utvelgelsesprosessen fokusert på å finne frem til noen "unntak" i feltet. I informantutvalget ser jeg spesielt på de kvinnelige instrumentalistene og den mannlige vokalisten som representanter for det "uvanlige", de er muligens *brudd* i diskursen. Deres fortellinger blir kanskje en kontrast til de mest "vanlige", som i mitt tilfelle antageligvis er historiene til mannlige instrumentalister og kvinnelige vokalister. Ifølge problemstillingene mine er det viktig å fokusere på nettopp "unntak" eller brudd, dette for å kunne påvise en eventuell *endring* eller *destabilisering* av diskursen.

Rekruttering av informanter

Da kriteriene for utvelgelse av informanter var fastlagt, gjenstod det å finne musikere som kunne tenke seg å være med i prosjektet. Det var først og fremst min egen kjennskap til og kunnskap om feltet¹⁴ som avgjorde hvem jeg konkret skulle spørre om å delta. En henvendelse med informasjon om prosjektet ble sendt til aktuelle informanter via e-post, mens andre ble kontaktet pr telefon. Flertallet av musikerne som ble kontaktet, sa ja til å delta umiddelbart, uten å ha fått spesielt detaljerte opplysninger om formålet med hovedoppgaven. Mine antagelser på forhånd om at tematikken kjønn og jazz muligens kunne vekke skepsis hos eventuelle informanter, viste seg altså å ikke stemme. Dette kan både ha sammenheng med at de aktuelle musikerne ble informert om at intervjuene skulle være anonyme, og at de tilhører en yrkesgruppe som er åpne i forhold til media og omverdenen ellers. Skepsisen i forhold til å la seg intervju og snakke om seg selv og sine erfaringer kan nok være lavere blant utøvende kunstnere enn hos en del andre yrkesgrupper¹⁵, noe som i dette tilfellet talte til min fordel. I utgangspunktet var altså potensielle intervjuobjekter positive til å delta i prosjektet. En del problemer meldte seg imidlertid i forbindelse med å avtale tid og sted for gjennomføring av selve intervjuene. Utøvende musikere har ofte uregelmessig arbeidstid, og

¹⁴ Se kapittel 3.5 for nærmere spesifisering av min egen posisjon i feltet og konsekvensene dette har for prosjektet.

¹⁵ Jf. medstudent Marianne Eikas erfaringer med kvalitative intervjuer med ansatte i en pleieinstitusjon.

de er mye ute på reise. For at intervjuene i det hele tatt skulle bli noe av, ble de derfor i noen tilfeller gjennomført på lite ideelle steder og under tidspress¹⁶. Jeg vurderte det i disse ”ugunstige” situasjonene som det viktigste at jeg fikk nettopp disse personene i tale, slik at jeg ikke måtte ty til ”reservebenken” med informanter. Men de praktiske problemene rundt selve avviklingen av intervjuene medførte likevel et par endringer i forhold til det opprinnelige informantutvalget.

Sannsynligheten for at et informantutvalg endrer seg underveis i et prosjekt, er vanligvis stor, noe som også fremheves i metodelitteraturen (Ryen 2002, Thagaard 1998). Det kan være praktiske problemer som oppstår, eller det kan skje endringer i prosjektets problemstillinger etter hvert som man intervjuer ulike personer. Flere metodebøker anbefaler at man først tar kontakt med de som man anser for å være de mest informasjonsrike eller sentrale informantene i miljøet (ibid.). Gjennom disse kan man få mye og god informasjon, og også tips om eventuelle andre personer som kan være aktuelle å intervju. Jeg gjennomførte derfor de to første intervjuene med informanter jeg anså for å være spesielt kunnskapsrike i forhold til mitt tema. Disse kom med noen tips om informanter som jeg i utgangspunktet ikke hadde tenkt på, noe som igjen førte til en liten endring i forhold til det opprinnelige utvalget. Utvalgets kjønns sammensetning ble også endret underveis i intervjuprosessen. I utgangspunktet hadde jeg tenkt å intervju en eller to mannlige musikere, men etter hvert ble flere menn med i utvalget enn det som var planlagt. I et intervju med en av de opprinnelige mannlige informantene kom det fram flere interessante oppfatninger av betydningen av kjønn i jazzen som skilte seg fra informasjonen jeg så langt hadde fått fra kvinnelige informanter. Jeg bestemte meg derfor for å ta flere menn med i utvalget for å se nærmere på denne kontrasten. Til tross for enkelte endringer i informantutvalget underveis, mener jeg at det utvalget jeg til slutt endte opp med, er metodisk forsvarlig. Jeg har fått anledning til å snakke med representanter fra ulike interessante posisjoner i jazzfeltet, og jeg har fått god informasjon som jeg mener belyser problemstillingene mine på forskjellige måter.

Intervjusituasjonen

Intervjuene ble gjennomført på ulike steder. Noen ble gjort på informantenes arbeidssted, andre ble gjort på kafé, og siden intervjuperioden var om sommeren, ble tre av intervjuene gjennomført utendørs. Til tross for varierende intervjukontekster, ble det god lyd på alle

¹⁶ Se nærmere beskrivelse av dette i avsnittet om intervjusituasjonen.

opptak. Intervjuene ble tatt opp på minidisk, og det var ikke noe problem å få informantenes samtykke til å gjøre dette.

De fleste intervjuene foregikk i nokså uforstyrrede omgivelser, men enkelte ganger ble samtale avbrutt av telefoner eller andre avbrytelser. Til tross for noe bakgrunnsstøy, spesielt blant intervjuene som ble gjort på kafé, var det tidspress som skapte mest uro i intervjusituasjonen. Enkelte informanter hadde liten tid til rådighet, så da ble det gjerne ikke tid til å gå like mye i dybden på alle temaene som man kunne ønske. Tidspresset var imidlertid ikke større enn at alle intervjuene fikk tilstrekkelig lengde: Det lengste intervjuet var på en time og 15 minutter, det korteste på rundt 35-40 minutter.

For at intervjuene skulle ha en noenlunde lik struktur, hadde jeg på forhånd laget en intervjuguide med nokså detaljerte spørsmål¹⁷. I intervjusituasjonen ble intervjuguiden stort sett fulgt, men enkelte ganger gikk samtalen friere og informanten trakk frem andre tema enn de jeg hadde planlagt på forhånd. Noen informanter var svært flinke til å komme med egne betraktninger, mens andre nøyde seg med å svare mer konkret på spørsmålene som ble stilt. Å gå litt bort fra intervjuguiden ser jeg imidlertid ikke på som noe negativt, det skaper heller muligheter til å få innblikk i sider ved tematikken som ikke intervjueren har vært klar over på forhånd. I stedet for å avbryte informanten og hoppe raskt videre til neste spørsmål ved enhver ”avsporing” fra intervjuguiden, prøvde jeg i størst mulig grad å la samtalen gå fritt og naturlig. Spesielt i de intervjuene som bar preg av en løsere struktur, ble det en utfordring for meg å følge opp informantens spontante uttalelser. Men til tross for at intervjuene var veldig forskjellige i strukturen, dreide samtale i større og mindre grad inn på alle temaene som var planlagt på forhånd. På slutten av hvert intervju lot jeg også hver informant få kommentere spørsmålene mine, og de fikk anledning til å nevne momenter de mente jeg hadde glemt å spørre dem om.

Behandling av intervjumaterialet

Som nevnt ble alle intervjuene tatt opp på minidisk, siden ingen av informantene motsatte seg dette. Fordelen med å gjøre opptak er at man kan konsentrere seg fullt og helt om informantens reaksjoner og innholdet i samtalen, uten å bekymre seg over om man rekker å skrive ned alt som blir sagt. Opptak av kvalitative intervjuer medfører imidlertid et

¹⁷ Se vedlegg.

tidkrevende transkriberingsarbeid. Jeg valgte å skrive ut hele intervjuene, siden det syntes vanskelig å forutsi hvilke deler av samtalene jeg kom til å få mest bruk for i det videre analysearbeidet. Ryen skriver om viktigheten ved å bruke tid på transkribering, da dette ofte gir assosiasjoner og refleksjoner som på mange måter kan sies å være en del av analyseprosessen (Ryen 2002). Gjennom å lytte på og skrive ned intervjuene opplevde også jeg å få mange nye ideer og tanker om hvordan jeg videre kunne bruke dette materialet i analysen.

I oppgaveteksten har jeg valgt å anonymisere informantene. Thagaard betegner kravet om konfidensialitet som et ”grunnprinsipp for etisk forsvarlig forskningspraksis” (Thagaard 1998:22). Man skal som forsker ha respekt for informantenes privatliv, og jeg kan i mitt tilfelle ikke se at det er relevant for innholdet i analysen å kjenne navnet på de som står bak de forskjellige uttalelsene. Thagaard skriver også om hvordan anonymisering kan være vanskelig å opprettholde ”når forskningen fokuserer på små og gjennomsiktige miljøer” (Thagaard 1998:23). Jazzmiljøet i Norge er nokså lite, så for meg har det i noen tilfeller vært problematisk å anonymisere informanters uttalelser tilstrekkelig. Flere ganger har jeg sett at mulighetene for å kjenne igjen informanten har vært store, noe som har skapt et metodisk dilemma. Selv om jeg i utgangspunktet ønsket å bruke alle uttalelser som var sentrale i forbindelse med de analytiske poengene, har jeg i noen tilfeller sett meg nødt til å utelate relevante sitater. Dette først og fremst for å sikre informantenes anonymitet. I disse tilfellene har jeg imidlertid inkludert informantenes uttalelser i teksten på andre måter enn å bruke direkte sitat.

Supplerende empiri

I tillegg til kvalitative intervju har jeg også brukt en del annet empirisk materiale. Artikler fra aviser og tidsskrifter har blitt brukt som kilder, og jeg har også benyttet meg av journalistisk og biografisk litteratur. Som nevnt finnes det få vitenskapelige arbeider og lite statistiske opplysninger om norsk jazz. Derfor har jeg valgt å se på min ”tilleggsempiri” som svært viktig for å oppnå en helhetlig forståelse av feltet. Som jeg skal komme nærmere inn på i avsnittet om min egen posisjon som forsker i et felt jeg kjenner godt¹⁸, har jeg også valgt å se på mitt uformelle ”feltarbeid” gjennom flere år som en kilde til empiri.

¹⁸ Se kapittel 3.5.

3.3 Analytisk fremgangsmåte

Kvalitativ metode beskrives ofte som en åpen metode. Metoden preges av en fleksibel arbeidsprosess, hvor vekselvirkningen mellom teori og empiri hele tiden er sentral (Ryen 2002, Thagaard 1998). Tolkningen av dataene i en kvalitativ undersøkelse avhenger både av forskerens teoretiske forforståelser og det konkrete innholdet i empirien. Thagaard beskriver hvordan kvalitative metoder kombinerer induktive og deduktive faser, noe som innebærer at ”forskeren veksler mellom inspeksjon av data og utvikling av ideer fra overordnede teoretiske perspektiver” (Thagaard 1998:169): ”Etablert teori etablerer et utgangspunkt for forskningen, men målsettingen er ikke nødvendigvis å videreutvikle teorien. Tidligere teorier kan gi ideer til analysen, og dataene kan tolkes i lys av den teorien som undersøkelsen baserer seg på” (Thagaard 1998:178). Denne oppfattelsen innebærer altså et dialektisk forhold mellom teori og data, noe som også kan sies å være tilfelle i mitt analytiske arbeid. Poststrukturalistisk teori og diskursanalytiske perspektiver var det teoretiske rammeverket som gav meg tilgang til analytiske kategorier og begreper, samtidig som også empirien i stor grad styrte den analytiske retningen. I startfasen av analysearbeidet brukte jeg mye tid på å strukturere og systematisere intervjudataene. Problemstillingene og intervjuguiden var nyttige strukturerende hjelpemidler, men også de teoretiske begrepene fra Søndergaard ble viktige for å opprettholde strukturen i fortolkningsarbeidet. Jeg kom imidlertid opp i flere situasjoner hvor de empiriske dataene ikke så lett kunne plasseres innenfor mine kategorier og tema, noe som fordret alternative sammenhenger og alternativ teori. Jeg opplevde det som en utfordring å fri meg tilstrekkelig fra mine forforståelser i tilfeller hvor resultatene pekte i uventede retninger, men det ble stadig klarere for meg at det beste var å la empirien ”ta styringen”. Det viste seg etter hvert at det var nettopp i de mest ”uventede” svarene i intervjumaterialet at kimen til flere sentrale analytiske poenger befant seg.

Som overordnet analytisk perspektiv ble altså Søndergaards diskursanalytiske fremgangsmåte benyttet. Diskursanalyse er imidlertid ikke en entydig metode, og det finnes mange måter å gjøre slike analyser på. Winther Jørgensen og Phillips fremhever at selv om diskursanalyse kan gjennomføres på mange forskjellige vis, deler ulike tilganger til diskursanalyse likevel noen felles teoretiske og metodiske nøkkelpremisser:

Selvom diskursanalyse kan brukes på alle mulige områder, kan den *ikke* settes ind i en hvilken som helst teoretisk ramme. Det er avgjørende, at man ikke bruker diskursanalyse som en analysemetode løsrevet fra det teoretiske og metodologiske grundlag (Winther Jørgensen og Phillips 1999:12).

Diskursanalysen hviler på et sosialkonstruktivistisk grunnlag, og et av kjennetegnene ved sosialkonstruktivismen er ”en kritisk innstilling overfor selvfølgelig viden” (Winther Jørgensen og Phillips 1999:13). Et av hovedformålene med å bruke diskursanalytiske perspektiver er derfor å drive kritisk forskning. Det er et mål for slik forskning å ”utforske og kortlægge magtrelasjoner i samfundet og at formulere normative perspektiver, hvorfra man kan kritisere disse relationer og peke på muligheter for sosial forandring” (Winther Jørgensen og Phillips 1999:11). For min del ble diskursteorier først og fremst en begrepskilde og et faglig perspektiv, snarere enn en konkret metode. Det kritiske idealet er imidlertid forsøkt opprettholdt også i min analyse av de kjønnede diskursene i jazzfeltet. Ved å bruke diskursanalytiske perspektiver på min empiri har det hele tiden vært et analytisk mål å peke på noen kjønnede maktrelasjoner i jazzfeltet, og som følge av dette muligens bidra til å endre noen holdninger eller forestillinger om hva kjønn *betyr* i jazzen. Annfelt skriver som nevnt nettopp om diskursanalysens potensial i forhold til å ”avdekke en rekke av de maktdimensjoner som ordner og opprettholder forholdet mellom kjønn på ulike arenaer” (Annfelt 2004:11). *Kjønn* er altså det mest sentrale aspektet i min analyse. Det er imidlertid ikke uproblematisk å forholde seg til kjønn som analytisk kategori, så jeg vil derfor komme med noen kommentarer rundt akkurat dette.

3.4 Å forske på kjønn

Det analytiske begrepet kjønnede betydninger skal 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. De 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 istedenfor å ta dem for gitt (Haavind 2000:7).

Dette skriver psykologen Hanne Haavind i en artikkel om metodiske implikasjoner i forbindelse med studier av kjønnede betydninger. Å forske på kjønn er altså ikke det samme som å finne ut hvordan menn og kvinner *er*. Ved å bruke kjønn og kjønnede betydninger som analytiske kategorier skal man som forsker isteden forsøke å avdekke *hvordan kjønn får betydning* i det feltet man undersøker.

I min ”jakt” på de kjønnede betydningene i jazzen ble det nok en gang en utfordring å ikke legge for mye vekt på mine forforståelser av feltet. Spesielt Annfelt sin påstand om at jazzfeltet preges av en ”hegemonisk maskulinitet” var langt fremme i min bevissthet i

analysearbeidet. Men min oppgave var å sette fokus på de kvinnelige jazzmusikerne og deres eventuelle destabiliseringsstrategier. Jeg skulle altså lete etter bruddene og de alternative fortellingene til den ”maskuline” jazzen, for å kanskje finne noen andre forståelser av kjønn og jazz enn de Annfelt har beskrevet.

Lorentzen (2000) beskriver også utfordringene ved å forholde seg til kjønn som analytisk kategori. Flere av mine intervju spørsmål tar eksplisitt opp kjønn som tema, og det er ifølge Lorentzen spesielt i situasjoner hvor informantene *selv* tematiserer kjønn, at fortolkningsproblemen lett kan oppstå. Det er derfor viktig å distansere seg i forhold til datamaterialet på en slik måte at man oppfatter informantenes utsagn som *konstruksjoner av kjønn*, samtidig som utsagnene også godt kan referere til lokale praksiser og typiske situasjoner innenfor feltet. Selv om informantene refererer til regelmessige praksiser innenfor jazzfeltet, kan likevel ikke disse oppfattes som essensielle sannheter verken om menn, kvinner eller jazz. Som Lorentzen har også jeg derfor forsøkt ”å oppfatte utsagnene om praksis som et uttrykk for oppslutning om ulike diskurser, og ikke som essensielle størrelser i og for seg” (Lorentzen 2000:kap 4.4.2.2). I fortolkningen av et materiale skal altså kjønn som kategori være et analytisk hjelpemiddel. Kjønn skal ikke være et statisk begrep, kategorien må heller forstås som både ”dynamisk, kontekstuell og prosessuell” (Lorentzen 2002a:11). Min fortolkning av kjønne betydninger i jazz har derfor ikke som mål å finne *sannheten* om jazz og kjønn. Mine informanternes fortellinger må derimot forstås som eksempler på oppslutning om ulike gjeldende diskurser i jazzfeltet.

3.5 Å være forsker i ”egen” kultur

Det sosialkonstruktivistiske standpunktet jeg har gjort rede for flere steder i oppgaven, får som nevnt konsekvenser både for forskningsprosessen og de metodiske valg. Som følge av de filosofiske antagelsene som ligger til grunn for sosialkonstruktivisme og poststrukturalisme, blir heller ikke det å være forsker en nøytral eller universell posisjon. Annfelt skriver blant annet: ”Også forskeren taler fra et gitt sted i verden, innleiret i diskursenes spesifikke strukturer og ut fra et selv som oppleves fiksert, men er kontingent” (Annfelt, upubl.:1).

Winther Jørgensen og Phillips tar også opp sosialkonstruktivismens ”refleksivitetsproblem”:

Hvis man aksepterer, at virkeligheden er socialt skabt, at sandheter er diskursivt producerede effekter, og at subjekter er decentrerede, hvad skal man så stille op med den ”sannhed”, man som forsker-subjekt producerer? Hvordan kan man argumentere for, at ens egen repræsentation af verden er bedre end alle mulige andre repræsentationer? (Jørgensen og Phillips 1999: 32).

For å løse denne problematikken, tar Winther Jørgensen og Phillips til orde for viktigheten av å redegjøre for hvor man som forsker står i forhold til sitt forskningsfelt. Hvordan forholder man seg til diskursene man skal studere? Og hvilke konsekvenser får dette for selve undersøkelsen? Ved å reflektere rundt sine forskningsmessige valg og sin egen posisjon i feltet som studeres, kan imidlertid forskeren sikre forskningens validitet og troverdighet, hevder Winther Jørgensen og Phillips (1999).

Det er ingen hemmelighet at mitt valg av oppgavetema i stor grad bunner i min egen personlige interesse for jazz. Gjennom flere år har jeg samlet opp erfaringer av ulik art fra feltet, og det ble naturlig å ta utgangspunkt i noe jeg var personlig engasjert i da arbeidet med hovedoppgaven skulle starte. Selv om jeg alltid har hatt en sterk interesse for musikk, var det ikke før jeg begynte på folkehøgskole at jeg for alvor ble ledet inn i ”jazzens verden”. Selv om jeg hadde fått musikkopplæring i mange år allerede, var det først der jeg fikk anledning til å lære noe om jazz og improvisasjon. Som trompetist utviklet jeg naturlig nok en sterk fascinasjon for legendariske musikere som Chet Baker og Miles Davis. Etter hvert førte musikkstudier på universitetet meg ytterligere inn i jazzhistorien og improvisasjonens mysterier. Ved aktiv deltakelse i et studentstorband i flere år ble jeg innlemmet i et fellesskap med andre jazzinteresserte. Selv om storbandet jeg var med i, ikke regnes som et profesjonelt storband, var det likevel en del mer eller mindre profesjonelle jazzmusikere blant medlemmene. Gjennom å spille konserter og dra på turneer, og ikke minst gjennom mitt vennskap med de andre musikerne, fikk jeg i denne tiden noen ”smakebiter” på livet som jazzmusiker. Gjennom samtaler med mine jazzmusikervenner fikk jeg ta del i deres gleder og frustrasjoner på en helt annen måte enn hvis jeg bare skulle ha sett dem spille en konsert. I tillegg til min musikererfaring, kjenner jeg også jazzfeltet fra andre sider. Jeg har jobbet med formidling av jazz, både på jazzfestival og på jazzklubb. I arbeidet med å arrangere jazzkonserter har jeg møtt mange jazzmusikere, ofte i andre og mer uformelle kontekster enn bare på scenen. Endelig har jeg også mye ”publikumserfaring” fra feltet. Ved å gå på jazzkonserter, høre på jazzplater, samt lese om jazz i aviser og tidsskrifter har jeg fått ytterligere innblikk i og forståelse for hva jazz er. Alle disse erfaringene har vært nyttige å trekke veksler på i arbeidet med oppgaven. Jeg ser på mine opplevelser fra jazzfeltet som et slags ”uformelt” feltarbeid, noe som har gitt meg svært mye tilleggsinformasjon i forhold til de kvalitative intervjuene.

Hva betyr det så å forske på et felt man kjenner godt? Cato Wadel trekker frem både fordeler og ulemper med å gjøre feltstudier i ”egen” kultur. En fordel med å studere et felt man allerede kjenner er den felles *kunnskapen* man har med studieobjektene, det som Anthony Giddens kaller ”mutual knowledge” (Wadel 1991). Wadel sier blant annet dette: ”Med andre ord er det ikke faglig innsikt som i første rekke gjør feltarbeideren i egen kultur i stand til å forstå hva han observerer, men den gjensidige felles-kunnskapen som han deler med dem han studerer” (Wadel 1991:19). Dette var for min del spesielt fordelaktig i selve intervjusituasjonen. Siden jeg hadde en del bakgrunnskunnskap om de fleste temaene som ble tatt opp, var det lett å forstå hva informantene snakket om, selv om de ikke utdypet alle utsagn. Kjemien mellom meg og informantene ble god da de skjønnte at jeg hadde kunnskap om feltet fra før, at jeg var en ”insider”. Det var kanskje lettere å åpne seg for meg som i noen grad var ”en av dem”, enn for en forsker uten forbindelse med feltet i det hele tatt.

Wadel fokuserer også på ulempene ved å kjenne kulturen man skal studere for godt: ”Arsenalet av gjensidig felles-kunnskap er mer omfattende ved feltarbeid i egen kulturkrets enn ved feltarbeid i fremmede kulturer. Men nettopp dette gjør at det som blir tatt for gitt, ikke så lett blir oppdaget og satt ord på” (Wadel 1991:19). Det kan altså være vanskelig å få øye på vesentlige ting i empirien, fordi man rett og slett ser seg blind på seg selv. For å kunne oppdage ”tatt-for-gitt-hetene” i kulturen man studerer er det derfor viktig å greie å *distansere* seg tilstrekkelig fra feltet. Winther Jørgensen og Phillips kommer med forslag til hvordan man kan ”løsrive” seg fra sitt eget empiriske materiale. Ved å bruke teoretiske begreper på empirien blir man distansert fra den, og man kan dermed se på feltet man studerer fra et annet perspektiv (Winther Jørgensen og Phillips 1999). Søndergaard beskriver nettopp sine analytiske begreper som fremmedgjørende (Søndergaard 2000). Ved å ta i bruk hennes analyseperspektiv har jeg derfor et håp om at distansen til det empiriske materialet kan bli tilstrekkelig til at jeg kan si noe om ”tatt-for-gitt-hetene” i min kultur.

4. Informantenes fortellinger om jazz og kjønn

Utgangspunktet for min analyse av kjønnete betydninger i jazz er altså problemstillingene som ble presentert i kapittel 1.4. Et av hovedmålene med denne analysen er som nevnt å sette fokus på kvinnelige jazzmusikers *posisjon* i jazzdiskursen. Det er i den forbindelse sentralt å undersøke *hvilke tilgjengelige subjektposisjoner* som finnes i jazzfeltet, men det er også relevant å sette fokus på *om*, og eventuelt *hvordan* kvinnelige utøvere i feltet forhandler seg fram til nye posisjoner.

Som nevnt benytter jeg først og fremst Dorte Søndergaards ”destabiliserende diskursanalyse” som analytisk hjelpemiddel. Det er imidlertid problematisk å ukritisk overføre analytiske modeller fra et empirisk materiale til et annet. De konkrete data vil alltid variere i forhold til hvilke felt som studeres, og også i forhold til hvilke problemstillinger som blir lagt til grunn for studien. For meg har Søndergaards metode derfor fungert mer som et analytisk strukturerende utgangspunkt, enn som en konkret metode som må følges til punkt og prikke. Søndergaard fremhever også selv hvordan hennes arbeider kun er forslag til hvordan man kan knytte poststrukturalistisk teori sammen med empiriske data. Hun understreker at man ikke kan overføre andres analytiske begrep og bruke dem ”som krykker i sin fremstilling”, men man må derimot bruke dem som ”analytisk inspirasjon til kreative utviklinger av nye forståelser” (Søndergaard 2000a:101).

Den første delen av analysen (kapittel 4) vil jeg bruke til å presentere og kategorisere mine empiriske funn. Her vil jeg forsøke å beskrive hvordan kjønn kommer til uttrykk i informantenes fortellinger, slik disse har blitt fortalt til meg. Her settes altså fokus på informantenes *konkrete* uttalelser og handlinger, og dette første analysenivået handler ifølge Søndergaard (200b:59) først og fremst om å beskrive noen ”empirinære tilstandsbilder” fra feltet man studerer.

I den andre delen av analysen (kapittel 5) vil jeg drøfte de ”empiriske tilstandsbildene” fra den første delen ytterligere, og jeg vil samtidig knytte mine påstander til relevant teori. Denne delen av analysen er inspirert av det som Søndergaard kaller analysenivå 2 og 3 (Søndergaard 2000b:59). Her handler det om å fortolke de empiriske beskrivelsene inn i en mer omfattende meningssammenheng. På bakgrunn av de konkrete episodene i jazzmusikernes liv, skal det her settes fokus på *kodene* for hva som blir sagt og gjort, dette på en slik måte at de sentrale

kjennetegnene ved den ”kjønnede” jazzdiskursen blir tydelige. Søndergaard bruker begrepet ”kulturens vindretninger” for å forklare hva hun mener med koder i dette tilfellet: ”Koderne manifesterer seg i noget, man kunne kalde for kulturens vindretninger: Hvilke uttrykk og handlinger blæser vindene imod, og hvilke blæser de med?” (Søndergaard 2000b:60). I mitt tilfelle er det særlig kodene som knytter seg til *kvinnelige* utøveres handlingsmuligheter i feltet som blir interessante å fokusere på. Etter å ha prøvd å løfte fram noen kjennetegn ved jazzens ”kulturelle vindretninger”, vil jeg så i den siste delen av analysekapittelet sette mine fortolkninger i forbindelse med de teoretiske perspektivene som ble presentert i kapittel 2.

4.1 Fortellinger om jazzmusikere: Maskuline fortellinger

Sentrale referansepunkter i de mannlige musikernes fortellinger er jazzens historie og tradisjon, samt de spesielle egenskapene som må til for å oppnå status som en god jazzmusiker. En av de yngste informantene beskriver hvordan jazzen ”begynte med svarte mannlige amerikanere”. Det var ”en svett stilart”, det ”dryppa fra taket”, og det var ”muskler og hardt og høyt”. Ifølge denne instrumentalisten farger jazzens utgangspunkt også i dag synet på hvordan jazzmusikere skal være, og han tror jazzen dermed har blitt en ”macho sjanger”, rett og slett ”en mannegreie i større grad enn hva det er for damer”. De ”macho” egenskapene som beskrives, har han også i bakhodet når han lager sin egen musikk:

Altså i et band som.. ja sånn musikk som jeg spiller for eksempel da. Den vil jeg skal være macho liksom. Det skal være full gass og det skal liksom være muskler og tyngde liksom da i det. Og jeg vet ikke om.. altså det er helt sikkert men det er kanskje bare en slags sånn visualisering da. At hvis man liksom ser for seg ei jente skal gjøre det samme da, at det er vanskeligere å forestille seg det enn liksom gutter.

Denne musikeren knytter altså sine oppfatninger av jazz til *menn*, og det som han ser på som *maskuline egenskaper*, det er derfor vanskelig å se for seg jenter eller kvinner i samme posisjon som han selv. For å ytterligere understreke hvor maskulin jazzen er, sammenligner han den med rallycross. Også to andre mannlige informanter tyr til sportslige metaforer når de skal fortelle om jazzmusikere. En trommeslager synes det å spille jazz best kan beskrives ved å trekke paralleller til boksing, en idrett hvor kvinner historisk sett heller ikke har vært i overveldende flertall:

Ta det i forhold til boksing altså, for det er en eldgammel sport, eller kampsport. [...] Når du går opp på scenen så hender det jo at det er en kamp. Med de du spiller med, for de du spiller for ikke sant? [...] At det er, kall det maskuline tendenser på scenen, i likhet med i bokseringen liksom.

En tredje av informantene sammenligner jazz og fotball. Å spille jazz ses altså på som noe *fysisk* anstrengende. Man kaster seg ut på, man svetter, og det er en kamp.

Det mest sentrale begrepet i forbindelse med beskrivelser av gode jazzmusikere er *improvisasjon*. For å improvisere godt må man i tillegg til å beherske instrumentet sitt godt, ha mot og tro på seg selv. Man skal være kreativ og nyskapende, men samtidig ha et blikk på tradisjonen. En av de mest erfarne informantene uttrykker dette som et paradoks: En ”respekt og ydmykhet for en tradisjon” må være til stede for å kunne komme i ”musikalsk kontakt med inspirasjonskildene sine”. Men samtidig må man ha *mot* til å gå sine egne veier: ”Tørre å gå inn i den tradisjonen, men samtidig prøve å utvikle den tradisjonen med mitt stempel på det. Mitt musikalske utviklingspotensiale i det”, som den samme mannlige informanten sier. Det er viktig å ha ”sin egen personlige stemme” i det musikalske uttrykket, og man er fri til å bestemme selv innenfor noen gitte rammer. Nettopp denne *friheten* man har til å gå sine egne veier fremheves som grunnen til at flere av informantene begynte å spille jazz. Slik beskriver en av de mannlige instrumentalistene sitt møte med jazzens ”frihet”:

Jeg spilte jo i korps hvor du har de og de gitte rammene, og rockeband hvor du har de og de gitte rammene. Også plutselig ble man invitert med i et jazzband og da opplever du at ting.. det finnes.. hva skal jeg si.. rammene er jo der fremdeles, men det ligger i den musikkens natur å bryte litt med dem.

Samtidig som spenning mellom nyskapning og tradisjon trekkes frem hos informantene, snakker de også om et annet av jazzens paradokser. Kontrasten mellom å på den ene siden *stå alene* i improvisasjonsøyeblikket, og å på samme tid ha et ansvar for å få *samspeillet* til å fungere. Tillit til hverandre og til seg selv er ytterst nødvendig for å kunne skape et godt improvisasjonsklima. Når jeg spør en av de mannlige informantene om hvilke egenskaper en god jazzmusiker bør ha, fokuserer han nettopp på denne tilliten: ”En ydmyk tilnærming til det å skape tillit der og da, og ja til rett og slett å skape bra musikk, improvisere sammen altså. For det er jo noe du gjør sammen, det er et samspill, og det er jo basert på tillit i improvisasjon.” Jazz fortelles altså frem som en veldig åpen og demokratisk musikkform; ydmykhet, respekt og frihet er sentrale begreper i historiene om den tillitsfulle jazzmusikeren. Men jazzmusikeren må i tillegg være full av *selvtillit* for å kunne hevde seg i feltet. For å improvisere godt må man ha noen egenskaper som kan sies å stå i kontrast til den ydmykheten og respekten som ellers blir fremhevet i forbindelse med beskrivelser av en god musiker.

Jazzmusikeren er dristig og tøff, han tror på seg selv, tar sjanser og hiver seg utpå; han er en *mann*. En mannlig saksofonist tror rett og slett at jazzmusikken har noen trekk i seg som tiltaler gutter og menn: ”Jazzmusikken tradisjonelt da, har vært veldig sånn maskulin i uttrykket. [...] Her skal det være stå på ikke sant, det skal være kraft, og det skal gå unna, det skal være.. hva annet er det som kjennetegner det maskuline da? Ta raske avgjørelser, ta sjanser, tørre å dumme seg ut.” I forbindelse med at han i perioder har jobbet som musikkskolelærer, spekulerer han videre i hvordan jazzens sentrale verdier er av en slik art at gutter lettere blir interessert i å spille denne typen musikk:

Jeg har jo sett det at jentene er helt ifra veldig ung alder altså, fra 6-7-8 år er mye mer interessert i å spille *riktig*. Og veldig pliktoppfyllende til å vise at man har gjort lekse si på riktig måte. Mens en gutt da, han tenker ”dette vil jeg ta sjanser på”, og ”jeg tar det ikke så nøye”, og ”jeg prøver meg fram”. Og jazzmusikken stimulerer jo akkurat den skal vi si *karakteren* da, av mennesket.

Ut i fra disse utsagnene, som kommer fra de mannlige informantene, kan man altså få et inntrykk av at jazz i aller høyeste grad kan beskrives som et ”maskulint rom”, for å bruke Trine Annfelts ord (Annfelt 2004). *Fortellingene om jazzmusikere*, slik de kommer til uttrykk hos de mannlige intervjuobjektene, bygges både opp rundt bevisstheten om jazzhistorien, og beskrivelsen av de ulike kvalitetene man må ha for å kunne improvisere. Alt dette blir i sin tur knyttet til ulike former for maskulinitet: Den kreative og grenseløse improvisatoren er en mann; enn mann som svetter og viser muskler i sitt teknisk briljante spill.

Hvordan oppleves så dette ”maskuline rommet” av de kvinnelige utøverne? Riktignok er flertallet av utøverne i feltet menn, men det finnes også kvinnelige aktører med talerett. Kanskje kommer andre forståelser av jazz til syne i kvinnes fortellinger?

4.2 Fortellinger om kvinnelige vokalist: ”Syngedame” – fortellinger

Jazzvokalistene blir ofte sett på som frontfigurer og bandledere, og de har ofte selv ansvaret for alt det administrative i forbindelse med prosjektene sine. Et fremtredende fokus i alle vokalistenes historier er beskrivelser av hvordan de *blir sett på*, både av andre musikere og av andre i miljøet. Vokalistenes musikerstatus er nemlig noe usikker; de er *sangere*, og det medfører helt spesielle forventninger. En av de mest erfarne vokalistene forteller om hvordan hun hele tiden har tatt avstand fra ”den rollen som det er et sånn slags krav om at man skal ha”. Kravet innebærer ifølge henne ”fine kjoler og litt utrigninger og være litt sånn, holde på med sånne ting”. Selv om hun nå har skaffet seg mer erfaring og integritet, og dermed ikke

trenger å bry seg så mye om forventningene fra andre, fremhever hun at det ikke har endret seg så mye siden den gangen hun var ung: ”Det er klart det er noe som pågår enda det altså. Det derre kravet om hvordan man skal te seg liksom, og at du blir på en måte det derre fokuspunktet i enhver musikalsk sammenheng.” Det er altså en del *utenommusikalske* faktorer som spiller inn i jazzvokalistens hverdag: det forventes at hun skal innta en frontfigurposisjon, og hun blir lett fokuspunktet i bandet. Det sterke personfokuset som vokalistene må forholde seg til, påvirker fortellingene deres i stor grad. Eksempelvis er bevissthet rundt utseende, klær og oppførsel på scenen til stede på en helt annen måte i samtalene med vokalistene enn i samtaler med de mannlige utøverne. Den yngste vokalisten understreker imidlertid at det ikke er *jazzmiljøet* som skaper fokuseringen rundt det å være sanger: ”Jeg oppfatter ikke jazzmiljøet som et miljø hvor det hjelper å være liksom deilig syngedame for å si det på den måten. Snarere tvert imot tror jeg. Altså det er ikke et miljø som legger seg flat for de virkemidlene da. Sånn som jeg oppfatter det i alle fall.” I jazzmiljøet nyter ikke ”de deilige syngedamene” særlig stor respekt, og for denne vokalisten skaper det derfor problemer når hun ufrivillig av og til kan bli oppfattet som nettopp det, en *syngedame*. Hun føler seg maktesløs i forhold til at noen kan tro at hun står på scenen bare for å vise seg fram eller for at noen skal like henne og synes hun er pen. Alt ”utenom snakket” rundt det musikalske gjør henne ”nesten litt trist”:

Jeg vil bare at det skal være så fint som mulig sant? At musikken skal være så vakker som mulig, og at uttrykket i det skal være så vesentlig og så sant som mulig, at det skal treffe noen, at det skal bety noe, at det skal være en, ja en musikkopplevelse for folk da. Det er det som er viktig for meg. Men så er det veldig mye annet prat rundt det som selvfølgelig og innebærer min rolle i det da. Det merker jeg. Altså det har skjedd ved et par anledninger i alle fall, at jeg liksom får et litt sånn utenfra-blikk på meg selv når jeg står på scenen. Og tenker liksom at her sitter det sikkert masse folk som ser på meg på en helt annen måte enn jeg ser på meg selv, og det er noen ganger litt sånn.. jeg tror jeg har litt sånn protestprosjekt i meg enda på akkurat det, og det er litt frustrerende. [...] Foreløpig så er det litt sånn ekkelt faktisk altså. At folk ikke liksom kan tro på at jeg gjør dette her bare for at jeg synes det skal være fint. Ikke for det at de skal like meg eller sånn.

Vokalistene bruker altså en del energi på å legitimere sine musikalske prosjekter, og de blir ofte vurdert av andre ut i fra kriterier som ikke nødvendigvis har så mye med det musikalske å gjøre.

Flere av informantene spekulerer i *hva* det er som gjør at sangerne får så mye oppmerksomhet, og *hvorfor* det er så mange kvinner som blir vokalister. En av vokalistene tror at stemmen er ”det mest tilgjengelige elementet” i jazzmusikken. For ”utenforstående” er

det kanskje lettere å forholde seg til teksten og melodien enn til de improviserte elementene i jazzen, tror hun. Og dermed blir det ofte til at vokalistene får mye oppmerksomhet utenfra. Det å synge blir karakterisert med ord som ”nært”, ”personlig” og ”emosjonelt”. Det er noe spesielt med sang som ”tiltaler den kvinnelige psyke”, og det å synge ”trigger noe mer enn det rent musikalske”. Det å synge beskrives dermed som noe som er *naturlig* å gjøre for kvinner. Det å synge er noe annet enn å spille, sangen er så nært knyttet til personene at den nærmest fremstår som en medfødt egenskap, vel og merke en *kvinnelig* medfødt egenskap.

At det å være sanger er noe annet enn å være instrumentalist, understrekes også av de mannlige informantene. En trommeslager synes det er synd at nesten alle kvinnelige utøvere i jazzfeltet er vokalister:

Ergo så har de ikke mulighet til å være en del av et band. Som regel så må de ha sitt band ikke sant, som de fronter. Det er jo det som er litt synd idet, at da blir det så jævlig mye prestisje i det prosjektet deres. Så det hadde vært show hvis det fantes flere instrumentalister som ble, ergo da likestilt med den andre blåseren i bandet eventuelt saksofonisten eller hva faan. Og da er det liksom straks mer interessant. Når den personen blir en del av bandet.

Vokalistene er ikke likestilt med andre typer jazzmusikere, og vokalistenes oppgaver i bandet blir gjerne sett på som enklere enn for eksempel trommeslagerens oppgaver. De som spiller kompinstrumenter og andre solistinstrumenter enn sang, blir oppfattet som de ansvarlige. Det er de som er i musikken, det er de som improviserer mest. Vokalistene bare ”står der” og ”flyter” på de andre. Slik beskriver en kvinnelig instrumentalist forskjellen på vokalister og instrumentalister:

Hvis du synger så er det lett å bare ”ok, da kan du bare synge streiten¹⁹” på en måte også kanskje flyte litt på kompet²⁰. Men når du spiller komp da må du virkelig.. eller sånn som sax og trompet og sånn, da er det mer sånn at du må spille kor²¹ og sånne ting kanskje. Det må du når du synger og, men det er.. jeg vet ikke, det er litt sånn lettere å bare gjemme seg bort litt og bare stå der å være pen og drive liksom. I kompet da er du mer sånn i musikken på en måte.

Vokalister og musikere ses altså på som to forskjellige kategorier, noe også de kvinnelige utøverne selv er bevisst på: ”Folk har gjerne andre forventninger til en sanger enn til en som spiller et annet instrument.” Vokalistene som sier dette, er i likhet med en annen av

¹⁹ ”Streiten” er et annet ord for melodi eller tema. I en jazzlåt kommer som oftest ”streiten” i begynnelsen og mot slutten av låten, mens improvisasjon foregår i tidsrommet mellom.

²⁰ ”Kompet” brukes som betegnelse på de som akkompagnerer. Et klassisk jazzband består av en eller flere solister (vokal, blåseinstrumenter), som akkompagneres av trommer, bass, piano og/eller gitar.

²¹ Å spille ”kor” betyr å spille solo, fortrinnsvis en improvisert solo.

”syngedamene” svært glad for at det finnes gode muligheter for å søke om økonomisk støtte til det kunstneriske arbeidet. I motsetning til mange av de mannlige musikerne opplever vokalistene at de i stor grad må ta initiativ til forskjellige prosjekter selv:

Det er noe med den der å overleve.. eller å orke å holde på over tid. [...] Altså det er forskjellige musikere. Noen er liksom med overalt og bare.. altså slipper veldig mye av den der organiseringa og sånn.[...] Men sånn som jeg som er initiativtaker til så mye, så sitter jeg jo med den rollen veldig mye.

Andre momenter i *fortellingene om vokalistene* ligner mer på historiene til de mannlige musikerne. Vokalistene legger for eksempel også vekt på friheten de mener finnes i jazzens musikalske uttrykk. Mange av jazzvokalistene i Norge er dessuten både anerkjente og respekterte, og som sine mannlige kolleger er de opptatt av at musikken ikke skal være for kommersiell. De forsøker hele tiden å strekke de kunstneriske ambisjonene slik at de bidrar til å skape ny og god jazzmusikk:

Det er mye viktigere for meg at jeg *utvikler* meg som musiker enn at jeg for eksempel skulle få en slags hit som jeg må rundt om å snakke om og synge bare den ene sangen og mer denne popkultursiden av det. Den finnes ikke attraktiv for meg i det hele tatt. Men det med anerkjennelse i musikermiljøet er jo viktig, i den forstand at hvis ikke så blir du jo ikke spurt om noe.

Men til tross for flere likhetspunkter mellom vokalister og instrumentalister, er det likevel disse ”sangergreiene” som ”kommer inn og forstyrrer hele greia”. Nettopp det at de er *sangere*, medfører forventninger og oppmerksomhet som de må forholde seg til, noe som også gjenspeiles i bildet som skapes av *jazzvokalisten* i historiene de forteller.

4.3 Fortellinger om kvinnelige instrumentalister: Ufordrende fortellinger

Ikke alle kvinnelige utøvere i jazzfeltet er vokalister. De kvinnelige instrumentalistene er riktignok ikke så mange, men de finnes. Hvordan oppleves det så å være jazzmusiker ut i fra disse kvinnenens ståsted? Står de i en like særegen posisjon som vokalistene? Eller ligner historiene deres mer på de ”mannlige” fortellingene?

Som hos vokalistene er *forventninger* et av gjennomgangstemaene i diskusjonen rundt de kvinnelige instrumentalistene. Dette sier en kvinnelig vokalist: ”Folk forventer ikke at det skal komme noen (kvinner) og spille et instrument. De forventer ikke at de skal komme noen som skriver noe særlig bra musikk heller.” Det er helt klart uvanlig med kvinnelige

instrumentalister. Det fremheves av både kvinnelige og mannlige informanter at ”lista ligger høyere” for kvinnelige instrumentalister enn for mannlige. En av de kvinnelige informantene uttrykker det slik:

Jenter må på en måte bevise mye sterkere at de er bedre da, for at de skal bli hørt eller at man skal bli godtatt som en jazzmusiker egentlig. For det er såpass sterke fordommer fremdeles mot jenter generelt i musikkbransjen, i hvert fall når det gjelder sånn instrumentaling da. Ikke sang, det er liksom et helt annet kapittel.

For de kvinnelige instrumentalistene handler det derfor særlig i begynnelsen av karrieren om å bevise at de faktisk behersker instrumentet sitt, noe fordommene mot dem tilsier at de ikke gjør. For å oppnå en viss aksept i miljøet handler det først og fremst om ”å være flink på guttas premisser”. Siden det ”enn så lenge er det mannlige vurderingssynet som dominerer innenfor jazz”, blir det den målestokken også de kvinnelige instrumentalistene må forholde seg til. En av de mannlige informantene beskriver hvordan han selv opplevde et møte mellom en kvinnelig instrumentalist og ”det mannlige vurderingsapparatet”:

Det er liksom litt eplekjekt hvis det er ei dame som går opp og spiller kontrabass på en jam, ikke sant? Folk synes det er litt festlig. På Kongsberg så var det ei jente som hadde kommet inn på jazzlinja i Trondheim da. Og hun gikk opp og spilte, også var det bassolo. [...] Det var jo ganske bra for det har jo liksom aldri vært så stille under et basskor før. Plutselig så holder alle kjeft og skal høre hva hun her dama har å si.

I ettertid skjønner han at denne opplevelsen kanskje var negativ for jenta som stod på scenen, og det er egentlig uforståelig for han hvorfor i all verden man skal vie henne en sånn ”tåpelig og barnslig” oppmerksomhet. Han er imidlertid sikker på at kvinnelige instrumentalister på noen områder har det vanskeligere enn mannlige musikere: ”De må øve ekstremt mye for å bli tatt alvorlig, spesielt hvis de er pene.” I motsetning til vokalistene, som helst skal være så pene som mulig, blir utseende i dette tilfellet gjort til noe negativt, som kan bli brukt *mot* kvinnelige instrumentalister.

Oppmerksomheten rundt de kvinnelige instrumentalistene tar altså en noe annen form enn oppmerksomheten rundt vokalistene, men det er likevel *kvinneligheten* deres de blir vurdert ut ifra. Hos en av de kvinnelige instrumentalistene skaper dette ”kvinnelige” fokuset ekstra nervøsitet i forbindelse med spillejobber: ”Jeg har mange ganger tenkt at gud jeg skulle ønske jeg stod bak et forheng og spilte, ingen ser, ingen som sier ’å en kvinne da må vi høre’. Å kunne få lov til å stå et sted så man ikke ser hvem du er.” En av de yngste informantene er

imidlertid veldig bastant på at hun aldri har møtt noen hindringer som kvinnelig instrumentalist, og hun synes det er idiotisk å snakke om at måten man spiller på, har noe med kjønn å gjøre: ”Det kan jo hende at jenter spiller litt annerledes, men det er jo veldig veldig stor forskjell på gutter og. Så det er ikke noe du kan si. At jenter spiller annerledes. Akkurat som gutter spiller forskjellig så spiller alle jenter forskjellig og.” Til tross for at hun ikke har møtt noen direkte hindringer på veien, har den samme informanten absolutt fått mange reaksjoner på sitt utradisjonelle instrumentvalg:

For det første hvis jeg sier at jeg driver med musikk, så er det mange som tror at jeg synger eller kanskje spiller klassisk piano eller fløyte da. Og når jeg sier at jeg spiller trommer, da kan de bli veldig overrasket. Og da tror de sikkert at jeg spiller veldig pinglete eller hva som helst da. Men så hvis jeg sier at jeg studerer jazz, det bruker jeg å liksom holde igjen i det lengste. Da blir de veldig sånn bakoversveis og kanskje litt stille da eller sånn.

Igjen møtes den kvinnelige instrumentalisten med overraskelse og undring når hun forteller om sin musikertilværelse til ukjente.

Også har jeg og opplevd at når jeg har spilt, så er det mange som har blitt helt sånn der ”ja det er helt utrolig”, og liksom ”lille du, hvordan får du til så mye lyd i trommene?” Og det er mange som forventer at liksom jenter skal.. hvis de spiller trommer så må de være lesbisk og gå i svarte klær og sånn der. Og det er jo det mest idiotiske som fins da. Det er jo ganske stygt sagt både for lesbiske og for jenter, altså trommiser.

Det er rett og slett helt utrolig at en sånn liten og søt jente faktisk kan spille trommer. Dette først og fremst fordi fordommene mot kvinnelige trommiser tilsier at hennes utseende ikke passer inn i klisjeene om lesbiske med svarte klær. Den kvinnelige trommeslageren får altså mange kommentarer i forbindelse med sitt instrumentvalg, men for henne oppleves det stort sett som positivt: ”Altså du får litt sånn der ’Åh nei jøss, og ei jente, og det var nå jammen bra, endelig noen jenter som spiller trommer’ og ’ta ansvar’ og ’stå på, du må bare fortsette’”. Selv om mange kommer med positive tilbakemeldinger, skinner det likevel igjennom en viss irritasjon hos den kvinnelige trommeslageren. Det viktigste for henne er å fokusere på det *musikalske*, ikke på det faktumet at hun er *jente*: ”Det er jo bestandig koselig å få positiv tilbakemelding, men da vil jeg vite at det er på grunn av det jeg spiller, ikke på grunn av at det er ei jente som spiller da. Jeg vil ikke ha det at ”ja, men det er ekstra bra at du er jente” liksom”. En annen av de mannlige informantene innrømmer at han selv har ganske store fordommer mot jenter i jazzmiljøet. Men han nevner i tillegg eksempler på et par kvinnelige musikere som han har blitt imponert over. Etter hans mening er det viktig for alle

jazzmusikere å finne sitt eget uttrykk, og den kvinnelige musikeren han har størst respekt for, har gjort nettopp det:

Hun er en improvisatør og komponist liksom som er skikkelig bra og som har funnet ut sin bag liksom da. Altså hun vil ikke spille som guttene, eller det skal ikke være svett muskeljazz liksom. Hun har funnet ut en annen greie som kan uttrykke den hun er. Og det hun vil si. Og det tror jeg er the way to go for gutter som for jenter da.

Hvis også kvinnelige instrumentalister blir mer bevisst på å utvikle sin egen musikalske stil, lykkes de ifølge denne informanten bedre, enn hvis de prøver å etterligne noe som ”tradisjonelt eller i hvert fall historisk sett har vært en guttegreie”.

Når det gjelder *årsakene* til at de kvinnelige instrumentalistene er så få, refereres det igjen til nettopp tradisjonen og historien. Mangel på rollemodeller eller forbilder står sentralt i forklaringene på den skjeve kjønnsfordelingen. Myter om jazz og jazzmusikere og fordommer i miljøet er også gjengangstema i fortellingene. Mange beskriver dessuten jazz som en musikk sjanger med noen trekk som tiltaler menn mer enn kvinner. Andre trekker frem musikalske erfaringer fra barndom og ungdom som noe som bidrar til at gutter får et bedre utgangspunkt enn jenter i forhold til det å bli jazzmusikere. Til grunn for dette ligger tanken om at gutter i mye yngre alder enn jenter blir oppfordret til å spille instrumenter man forbinder med jazz, og de skaffer seg som følge av dette også mer banderfaring enn jenter: ”Jeg tror det er enklere for guttene å finne folk å spille med på et tidligere tidspunkt. Og at de sånn sett har en større ballast når de kommer til videre utdanning og sånne ting. Det tror jeg kanskje er annerledes for guttene enn for jentene altså.” Slik beskrives de unge musikernes utgangspunkt av en av de kvinnelige informantene som også har jobbet en god del som musikkpedagog. Den samme informanten understreker samtidig at årsaken til at få kvinner blir instrumentalister ikke har noe med biologi å gjøre. Denne oppfatningen går igjen hos flere: Det er ikke slik at noen instrumenter er for fysisk krevende for jenter. Våre oppfatninger av hvem som passer best til å spille hva, er dermed ”en sosial ting”, ikke ”en biologisk ting”.

Fortellinger om kvinnelige instrumentalister, slik de fremkommer av mitt intervjumateriale dreier seg altså først og fremst rundt det uvanlige i at det finnes kvinner som *ikke synger*. Det vekker oppmerksomhet hvis ei jente spiller for eksempel bass eller trommer, og interessen rundt disse kan på flere måter karakteriseres som sensasjonell. I likhet med vokalistene må også kvinnelige instrumentalister forholde seg til oppmerksomhet rundt utseende, og det

faktumet at de er kvinner. I motsetning til vokalistene møtes gjerne kvinnelige instrumentalister i tillegg med fordommer fra mange i jazzmiljøet. Det *utenommusikalske* fokuset er med andre ord fortsatt sterkt. Oppsummert kan man likevel si at kvinnelige instrumentalister *utfordrer* de mest vanlige oppfatningene av hvordan kvinnelige og mannlige aktører i jazzfeltet skal være.

4.4 Fortellinger om mannlige vokalister: Sjeldne fortellinger

I likhet med det lave antallet kvinnelige instrumentalister, finnes det heller ikke så mange *mannlige* jazzvokalister. Blant mine informanter er det kun en mannlig vokalist. For de kvinnelige instrumentalistene blir mangel på rollemodeller trukket fram som en årsak til at de er så få. Den mannlige vokalisten mener derimot det er en fordel at det ikke finnes så mange av hans slag. Da blir det enklere for han ”å finne sitt eget uttrykk”. Det personlige uttrykket er som kjent et ideal i jazzmusikken på linje med all annen kunst. Og selv om det finnes veldig få mannlige jazzvokalister i Norge, har han likevel nok av referanser til mannlige sangere fra utlandet og fra jazzhistorien: ”Det finnes flust av referanser på mannlige vokalister selv om det ikke er så mange av dem. Det taler jo egentlig bare til min fordel at det ikke er så mange andre mannlige vokalister, for da er jo ikke konkurransen så stor. Mens det for kvinnelige sangere er mye tøffere altså.” Den mannlige vokalisten ser altså på mulighetene som få referanser gir, heller enn begrensningene som dette eventuelt måtte skape. Han har ikke opplevd at så mange har reagert på at han er en ”sjeldenhet”, og han antar det er enklere å oppnå anerkjennelse for han enn for de mange kvinnelige vokalistene, siden konkurransen dem imellom er så hard.

En av de kvinnelige informantene som er både jazzvokalist og sangpedagog, har også noen refleksjoner rundt mannlige sangere.

Altså, min erfaring er at guttene ofte er mer fokusert på improvisasjon og på tempo og på register, altså de skal synge høyt. Altså lyst, og ganske fort, og med en awesome oversikt liksom. Og det er de improvisatoriske tingene. Jeg tror ikke jeg kjenner noen jenter som enda har plukket²² coltrane-korene²³ og gjort den greia der live. Jentene er mye mer sånn der inderlig i uttrykket.

²² Å plukke et kor, vil si å kopiere/etterligne en improvisasjon noen andre har gjort.

²³ ”Coltrane-chor” er de karakteristiske improvisasjonene til jazzsaksofonisten John Coltrane. Coltrane bidro på mange måter til å fornye jazzten, og Randi Hultins beskrivelse av en Coltrane-konsert i Antibes gir ytterligere innblikk i hans spillestil: ”Det var ren Beatles-stemming da Coltrane og hans følge kom på podiet. Han var uhyre populær. Han spilte en versjon av ’Love Supreme’ som varte i 48 minutter, uten opphold – intenst og aggressivt,

Når gutter skal synge, har de en tendens til å fokusere sterkere på det tekniske enn hva kvinnelige utøver gjør. Inderligheten i uttrykket til mange jenter som synger, er ikke til stede i like stor grad hos mannlige vokalist. Isteden fokuserer de på det improvisatoriske i sangen. Ved å overføre for eksempel improvisasjoner gjort av John Coltrane til et vokalt uttrykk, nærmer de seg *jazzmusikerfortellingen* på en annen måte enn de kvinnelige vokalistene. Ved å overføre egenskapene til gode instrumentalister over i det sanglige, blir kjennetegnene på den mannlige vokalist mer lik en hvilken som helst annen mannlige jazzmusiker. Sangen blir ikke knyttet til psyken på samme måte som hos kvinnelige vokalister.

Et par av informantene nevner at menn som synger jazz, også kan møte noen *fordommer* i miljøet. En trommeslager hevder blant annet at det er ”betraktet som feminint å stå og synge foran et band”. Her blir altså *femininitet* gjort til en negativ egenskap, en egenskap det ikke passer seg for en jazzmusiker å inneha. En av de kvinnelige informantene knytter identitet og instrumentvalg sammen, og i den forbindelse tror hun de mannlige vokalistene opplever litt av de samme problemene som kvinnelige instrumentalister:

Altså menn, når de ser eller opplever en mann som sanger, så er det akkurat som de får helt sånn, altså det er noe, et sånt identifikasjonsgrunnlag som ikke er der rett og slett. Det er klart at unge kiser drømmer om seg selv med lavthengende basser eller trommer ikke sant, eller sax. Det er så tøft ikke sant, og det handler om en identitet og om hvordan du har lyst til å være som mann.

På samme måte som hos kvinnelige instrumentalister kan man altså snakke om mangel på identifikasjonsgrunnlag også for mannlige vokalister.

Tendensen i informantenes forståelse av mannlige vokalister er at de på flere vis kan sammenlignes med de kvinnelige instrumentalistene. Stikkord i den forbindelse er spesielt sjeldenhet, men i noen grad også *fordommer*. Det skal imidlertid sies at informasjonen i datamaterialet som handler om mannlige vokalister, er nokså begrenset. Det kan derfor godt hende forståelsen av denne kategorien musikere ville vært annerledes hvis man hadde fått flere av dem i tale. For å kunne si noe om hvordan kjønn kommer til uttrykk i jazzens verden, er det imidlertid ikke tilstrekkelig kun å se på musikernes forståelse av seg selv. For å

det var hard kost. Folk jublet. Alle var fulle av ærbødighet for den store Trane. Tenorspillet var preget av indisk musikk, men noen ganger kunne det lyde som rautende kyr og som sinte bjeff” (Hultin 1991).

ytterligere kunne si noe om hvordan kjønn blir gjort relevant i forskjellige sammenhenger er det viktig å se på ulike forståelser av miljøet som jazzmusikerne befinner seg i.

4.5 Fortellinger fra jazzutdanningene: Hvordan blir man jazzmusiker?

De fleste av informantene har en eller annen form for formell kompetanse innenfor jazz. Sju musikere *har* eller *har hatt* tilknytning til jazzutdanningene på enten NTNU i Trondheim eller ved Musikkhøgskolen i Oslo. Noen har imidlertid en annen bakgrunn; én har musikkutdanning fra universitetet, mens to av informantene har ingen formell jazz- eller musikkutdanning. Tradisjonelt har det å utdanne seg til jazzmusiker dreid seg om helt andre ting enn å gå på skole. Man har lært å spille jazz av andre og gjerne eldre musikere, og man har lært av å rett og slett spille ute på klubber og konserter. I de siste årene har likevel formell kompetanse fått større og større betydning, og spesielt ”jazzlinja” på NTNU i Trondheim har blitt en sentral institusjon i forbindelse med rekruttering av nye jazzmusikere.

En av lærerne på den nevnte ”jazzlinja” trekker fram gehørundervisningen som det mest sentrale i undervisningen. For å bli en dyktig jazzmusiker er det viktig å ha et godt utviklet gehør: ”Det som er spesielt for oss, det er at gehørtreningsfaget er så sentralt for alle instrumentalister. Om man spiller slagverk, om man er pianist, om man er sanger, eller hva det er man spiller, så er det like viktig å utvikle gehøret med de samme kravene.” På jazzlinja har de i noen år drevet en ”bevisst satsing på vokalister”. De ansatte mener de også er bevisste på den skjeve kjønnsfordelingen i jazzfeltet, og de mener at de prøver å gjøre noe med dette. Et tiltak er for eksempel å gi vokalistene ”ekstraundervisning” i gehør: ”Sangerne som ofte er jenter da, som regel så er det jenter, får ekstra undervisning i gehørtrening for å være helt sikker på at de kommer opp på samme gehørmessige nivå som instrumentalister.” Det finnes med andre ord en antagelse om at vokalister er utrustet med et *dårligere* gehør enn de fleste instrumentalistene. Siden vokalistene som regel er kvinner, kan dette lett oppfattes som om at det er slik at *kvinnelige* jazzmusikere generelt har dårligere gehør enn mannlige. En annen av informantene som også har undervist på jazzlinja, avfeier imidlertid at det finnes ”jente- og gutteundervisning”:

Det er tvert imot da, at vi har tatt det opp som tema òg. I forhold til at noen jenter faktisk har opplevd det at det har vært litt forskjellsbehandling da. Men der òg kommer det inn det med instrument. Med sang. At sangere lett blir forskjellsbehandlet. Altså at folk har liksom andre.. ”jammen du er sanger, så du er vel ikke så god på dette her?”, eller ”så du trenger litt ekstra hjelp, gjør du ikke det?” Litt sånn.

Noen studenter har altså opplevd forskjellsbehandling, og det er i forbindelse med sangerne at denne problematikken har vært tydeligst. Nok en gang står vi overfor det skarpe skillet som synes å eksistere mellom *sangere* og *musikere*.

Som nevnt har det bevisst blitt satset på å utdanne flere vokalister i Trondheim, og etter hvert har det også kommet flere kvinnelige instrumentalister til i studentmassen. En av de mannlige lærerne på jazzlinja mener dette har stor betydning for fremtidig rekruttering av kvinnelige utøvere:

Når disse her nå kommer ut og begynner å undervise og begynner å samspille med folk, så smitter det over på andre instrumentgrupper. Sånn at en kvinnelig saksofonist da for eksempel, begynner å se at her er det faktisk muligheter: ”Jeg har samme type gehør, jeg har samme type potensiale når det gjelder improvisasjon, bare jeg får muligheten til det.”

I studentmiljøet oppleves det også som positivt med en økende andel kvinnelige studenter, men det er viktig at ”de på samme måter som gutter, må spille bra”. ”Det er jo ikke noe sånn ’hun spiller bra for å være jente’ liksom, det er ikke noe sånn. [...]Vi tør påstå at vi sammenligner på samme grunnlag da. Men at det kan ligge noe langt bak som farger måten vi betrakter dem på, det er jo umulig å svare på.” Dette sier en mannlig jazzstudent, som altså har vanskelig for å se noen forskjellsbehandling i studentmiljøet. Det tas derimot som en selvfølge at når man har kommet inn på jazzlinja er man ”god til å spille”, uansett hvilket kjønn man har. Som i andre miljø med stort flertall av mannlige aktører, har kvotering også vært oppe til diskusjon i forbindelse med utdanning av jazzmusikere. Enkelte av informantene synes et slikt forslag er ”komplett misforstått”, mens andre har større tro på det. Flere som er positive til å eventuelt kvotere inn kvinner på jazzutdanningene, fremhever imidlertid at uansett om man blir kvotert til en utdanning eller ikke, er virkeligheten de møter etter endt studium den samme for alle. Det viktigste av alt i denne virkeligheten er rett og slett å spille bra, og ikke minst det å spille bra sammen med andre.

4.6 Fortellinger om jazzbandet: Å spille sammen

Et sentralt aspekt i informantenes fortellinger er historier om samspill. *Jazzbandet* er en arena hvor kunstneriske ideer kan uttrykkes og realiseres, men samtidig kan det å spille i band medføre enkelte konfliktfylte opplevelser. Sånn som informantene beskriver sine banderfaringer, kan det synes som om musikernes kjønn av og til får betydning for håndteringen av de ulike samspillsituasjonene som oppstår.

Det å starte et jazzband kan enten skje ved at man tar initiativ til det selv, eller man kan bli spurt om å være med på forskjellige prosjekter. Det klassiske jazzbandet består av en eller flere solister, med et tilhørende komp. Konvensjonene rundt jazzbandet har imidlertid løst seg mer og mer opp, og i dag finnes det et utall instrumentkonstellasjoner i de forskjellige jazzbandene. Når man danner et jazzband, fordeles alltid oppgaver og roller mellom bandmedlemmene. Hvis man er initiativtaker til å starte et band, må man regne med å få mye administrativt ansvar. Man har da gjerne ansvar for den musikalske retningen bandet skal ta, og man har kanskje også ansvaret for å skaffe spillejobber og planlegge turneer. Rollen som initiativtaker og administrator er som tidligere nevnt vanlig å inneha hvis man er vokalist, men også instrumentalister kan bli bandledere. Andre ganger oppstår et band i forbindelse med at flere musikere har en felles musikalsk interesse de gjerne vil jobbe videre med, noe som ifølge mine informanter medfører en mer ”demokratisk” ansvarsfordeling enn hvis bandet har en klar leder. Å spille sammen i band karakteriseres som ”en ganske trykket sosial situasjon”, og alle informantene har vært borti forskjellige ”samspillkonflikter”. Man snakker om musikalske eller estetiske problemer på den ene siden, og praktiske og sosiale problemer på den andre. Det kan for eksempel oppstå diskusjoner rundt den musikalske retningen eller det musikalske uttrykket, men også reising eller økonomi kan skape grobunn for konflikter. Det er ikke alltid like enkelt å løse eventuelle konflikter som måtte oppstå, spesielt ikke hvis man er gode venner også utenom bandet. En kvinnelig informant knytter særlig de konfliktfylte opplevelsene til det å få satt sine personlige kunstneriske ideer ut i livet: ”I mitt eget band så dreier det seg først og fremst om hva jeg vil med det her, og hvor jeg vil, altså hva slags uttrykk jeg er ute etter da. Og hva jeg føler vi får til å funke liksom kontra den ideen jeg har om ting, at det er der konflikten blir stående.” For alle som ”sikker mot et sånt personlig kunstnerisk prosjekt” vil den type konflikter alltid dukke opp. Et problem for vokalister er imidlertid at medspillere av og til kan ha ”varierende kick og sånn sett varierende innsats” i bandet. Musikere som er innleid til ulike prosjekter, er ikke nødvendigvis alltid like ivrig på ”å gå i den samme musikalske retningen” som initiativtakeren gjerne kunne ønske.

For å løse de ulike konfliktene som oppstår er det viktig med et godt samarbeid, og det er først og fremst i forbindelse med dette temaet at de kjønnede forskjellene kommer til syne. En mannlig informant uttrykker seg slik:

Det er jo om ikke ei myte så i hvert fall kanskje en sånn jentegreie liksom, med sånn intrigemakeri eller føleri, og liksom problemstillinger utav ingenting, og sier en ting og mener

en annen ting og sånn som det der. At jenter kan være litt dårlige på å si hva de mener egentlig da. Hvis de er uenige, så blir de bare stille og sure.

Den mannlige informanten mener det fort kan bli ”intriger” og ”føleri” når man skal diskutere med jenter. Han understreker imidlertid senere i samtalen at gutter ikke nødvendigvis er noe bedre, og at det uansett kjønn er viktig å kunne snakke om problemene som oppstår i et band. Også kvinnelige informanter tror jenter og gutter innehar forskjellige egenskaper som kan påvirke en samspillsituasjon. ”Jenter har lettere for å prate. Og det er ikke bare til det gode. For det kan bli vel mye prating, altså nå snakker jeg om musikalsk altså. Lett for å bli liksom en sånn type pirkete stemning,” sier en av de kvinnelige vokalistene. Det blir fort ”høytidelig” eller ”alvorlig” stemning med jenter i bandet, og ifølge denne vokalisten er det nødvendig å være oppmerksom på dette: ”Det tror jeg er litt viktig at vi er litt oppmerksom på, vi jentene og. Selv om vi skal være like ambisiøse og like klar i tale og ville like mye, at vi ikke lar det liksom bikke over til å bli sånn.. fine-frøken-fise-flyndre. [...] At vi liksom integrerer oss i det som skjer.” Det er altså først og fremst de kvinnelige utøverne som bidrar til å skape et dårlig samarbeidsklima. Guttenes rolle blir ikke problematisert hos denne informanten, og hun er ikke i tvil om at det er jentene som må ta ansvaret for å ”løse opp stemningen” i bandet. En annen av de kvinnelige informantene fremhever at konflikter i stor grad kan unngås hvis alle er positive og har en god innstilling. Den samme kvinnelige musikeren har likevel oppfatninger av hva som gjør det til to forskjellige ting å spille sammen med gutter og jenter:

Jeg synes guttene kan være mer reale mange ganger for du kan si ting rett ut, og hvis du blir sint på dem eller noe sånt, så er det liksom.. De går ikke og er snurt liksom for det. Det er veldig sånn vanskelig med jenter noen ganger. Det er liksom lett at det blir litt sånn der dårlig stemning.

Igjen blir egenskaper knyttet til gutter trukket fram som positive i forbindelse med konfliktløsning. Det understrekes imidlertid at ikke alle jenter kan skjæres over en kam, og at det kan være mangelen på erfaring med samspill med jenter som gjør at ”gutteegenskapene” trekkes fram som sentrale. I samspillsituasjoner fremstilles altså mannlige musikere som mer avslappede enn kvinnelige, blant guttene er det ”en litt lettere tone”. Guttene i jazzbandet ”leker seg” og har det morsomt, mens jenter forstås som mer ”selvhøytidelige”. En av de eldste kvinnelige informantene fremhever at hun gjennom årenes løp har blitt atskillig tøffere i samspillsituasjoner, slik at hun har kunnet håndtere de eventuelle konfliktene på en bedre måte:

Men konfliktene har jo ofte gått på at hvis du gir for mye rom, så synes jeg menn er veldig raske til, noen ganger da, er litt kjappe til å gå inni det rommet de da får, med litt for store støvler og skal begynne å bestemme veldig mye. Og da må man liksom bestemme veldig tilbake da, også definere, si at nei, akkurat det avgjør jeg. Men det blir jo mindre og mindre av det, også fordi at jeg håndterer det bedre.

I dette tilfellet blir erfaring og selvtillit brukt for å håndtere konflikter på en god måte. Den samme informanten har også opplevd å måtte gi råd til yngre kvinnelige utøvere i forbindelse med ”bandkonflikter”: ”Jeg har tidvis en og annen som har gått hos meg i noen år, også ringer sent en natt og griner og forteller om altså at de ble, at de liksom blir dukket i en sånn samarbeidssituasjon, og hvor de ikke blir hørt eller lyttet til. At gutta liksom tar over og bestemmer.” Samspill kan altså utløse flere typer konflikter. Selv om det på den ene siden hevdes at *kjønn* ikke har betydning for samspillet, prates det på samme tid om hvordan ”mannlige” og ”kvinnelige” egenskaper får betydning i forskjellige situasjoner. Ingen vil si at de oppfører seg annerledes i forhold til hvilket kjønn de andre bandmedlemmene har, men i utsagnene til informantene essensialiseres det likevel i forhold til hvordan jenter og gutter *er*. Ofte trekkes egenskaper knyttet til menn fram som positive eller viktige, og de kvinnelige informantene ser seg nødt til å prøve å adoptere disse egenskapene for å lykkes i samhandling med menn. Det er imidlertid et problem at flere av informantene har liten eller ingen erfaring med å spille sammen med jenter, og det legges i den forbindelse ikke skjul på at det hadde vært ønskelig med flere aktive kvinnelige jazzmusikere.

Et annet sentralt aspekt ved det å være jazzmusiker er å stå på scenen. Å fremføre sin musikk for publikum oppleves av flere som ”det viktigste av alt”. I informantenes historier om musikkformidling vektlegges ulike tema. Tendensen i de mannlige historiene er å legge vekt på det musikalske. Det er viktig ”å nå fram” til publikum med musikken. Det handler om å gi de tilstedeværende en musikkopplevelse, og man må ”forholde seg profesjonelt” både til sitt publikum og sin sceneopptreden. Dette forteller en mannlig informant:

Scenen er jo et sånt fremføringssted, et podium. Hvor du skal melde varen, og gjøre det skikkelig. Altså folk har jo betalt for å komme og høre et eller annet, så da synes jeg det er bra når det er en som introduserer bandet, bandet går på, sier hallo og gjør en skikkelig jobb og ikke koder det til.

Man skal ta sitt publikum på alvor og gjøre jobben skikkelig, slik at de som er til stede i salen får en god opplevelse. Den samme informanten fortsetter: ”Altså det er jo alltid gøy å kunne gi folk en bra opplevelse. Å få folk til å stille spørsmål ved seg selv og deres opplevelse og at

det blir skapt en reaksjon, det er helt klart.” For den mannlige musikeren er både positive og negative tilbakemeldinger velkomne, så lenge han vet at han har gjort sitt beste på scenen. Ærlighet og ekthet brukes også som stikkord på en god sceneopptreden, man skal ikke ”drive gjøn med de som sitter der”. En av de mannlige instrumentalistene har likevel litt ”noia” for at folk ikke skal like det han serverer: ”Jeg hater tanken på at noen skal sitte et eller annet sted å snakke negativt om meg da. Det liker ikke jeg. [...] Men sånn i en musikalsk sammenheng så er jo det sånn at man kan kontrollere det.” For å ha kontroll på musikkformidlingen kommer den alltid tilstedeværende *selvtilliten* inn i bildet igjen:

Cluet for å på en måte oppnå den der genuinheten og ektheten på scenen, er at man må ha en uforbeholden tro på seg selv da. Og tro på det man gjør. At man må tro at det her er liksom presentabelt for hele verden. Man må tro at alle fem og en halv milliarder mennesker skulle digge det her liksom. [...] For samtidig hvis du er trygg på det du gjør, så er du og sikker i deg sjøl. Altså da blir du ikke stressa på ting heller. For da er du egentlig, fra du går på scenen, så er du mer eller mindre overbevist om at nå skal jeg gjøre det jeg digger, og det er dritbra liksom.

For å gjennomføre en god sceneopptreden må man altså ifølge denne mannlige informanten være trygg på seg selv og ha en sterk tro på at det man gjør er bra.

I de ”kvinnelige” fortellingene er frontfigurforventningene fremdeles eksplisitt til stede, spesielt hos vokalistene. Samtidig som de bruker mye energi på å tenke på sin sceneoppførsel og i den forbindelse sitt utseende, kan de heller ikke bruke *for* mye krefter på det. Kvinnelige musikere som pynter seg for mye og bevisst spiller på utseendet, kan bli oppfattet som ”imagebyggere” eller som noen som vil oppnå kommersiell suksess:

For når jeg skal på en scene, så kan jeg godt la være å pynte meg så mye, men jeg må føle meg vel, og det kan ha litt sånn dagsformgreier i seg. [...] Jeg er ikke sånn der imagebygger på det området der. Så jeg har ikke sånn at folk skal kjenne meg igjen på en kjole eller på hårsveisen eller sånn, for det er det mange som tenker på. Og det er klart, sånn for å oppnå en slags kommersiell suksess så er det helt sikkert lurt da. Men det orker jeg ikke.

Selv om denne vokalisten bruker tid på ting som sminke og klær, er hun også bevisst på at musikken skal stå i fokus når hun opptrer. For henne som for den mannlige informanten gjelder det å være mest mulig ”naturlig” og ”til stede” i situasjonen:

Bortsett fra det med klær og sminke og alt sånt, så har jeg et sånt mål om å være mest mulig naturlig. Å klare å være bare til stede i situasjonen. Å klare å være meg selv i forhold til det. Og naturlig er selvsagt et sånt vanskelig begrep i akkurat den sammenhengen da. Men det òg

går på hva jeg føler meg komfortabel med. Så hvis jeg ikke føler at det er naturlig å stå og danse, så gjør jeg ikke det. Men hvis jeg føler at det er naturlig, så føler jeg at jeg bør liksom ha den friheten til å kunne vrikke på rompa uten at noen skal si at ”Se på henne da!” Eller, da får de bare si det.

Det er viktig å kunne ha frihet til å være seg selv på scenen, riktignok uten å bli plassert i en kommersiell kategori. Forskjellen på å bli oppfattet som seriøs jazzmusiker i motsetning til å bli sett på som en kommersiell artist synes å være et tema de kvinnelige vokalistene er opptatt av. For dem synes denne balansegangen hårfin, og det er fort gjort å havne på ”feil side” hvis man tenker for mye på image eller utseende. Denne problematikken ser ut til å være fraværende i historiene til de mannlige jazzmusikerne.

4.7 Fortellinger fra media: Jazzmusikere og omverdenen

For alle kunstnere, jazzmusikere inkludert, er kritikerne i feltet sentrale i forbindelse med veien til anerkjennelse. I jazzfeltet er det spesielt viktig å få gode kritikker i forbindelse med plateutgivelser og konsertopptredener. Musikkjournalistene og media blir dermed viktige elementer i jazzmusikernes omgivelser. Dette sier en av de kvinnelige instrumentalistene: ”Media bestemmer jo veldig mye hva som skjer, både at man kan bli hausa veldig opp, og man kan få skikkelig tyn liksom, så media er litt sånn skummelt. Men man er jo avhengig av media og, ikke sant? Så man må bare spille med de rette korta.” Som musiker er man på mange måter avhengig av media for å få oppmerksomhet og anerkjennelse, og det er viktig å bli framstilt på en troverdig og seriøs måte. De kvinnelige vokalistene opplever som regel å få mye fokus hos musikkjournalister, og en av vokalistene selv tror dette har med ”tilgjengelighet” å gjøre:

Overfor media så tror jeg at forskjellen ligger i noe annet enn at man er jente, eller at man er gutt egentlig. Jeg tror det dreier seg om liksom tilgjengelighet i det musikalske uttrykket da. Og jeg tror at kanskje sangere noen ganger i hvert fall kommer nærmere en eller annen tilgjengelighet fordi det er stemme og sånne ting som det.

Igjen forstås sang som det mest tilgjengelige elementet i jazzmusikken, og dette forklarer ekstra mediefokus på nettopp vokalistene. Flere av de kvinnelige musikerne uttrykker imidlertid misnøye med oppmerksomheten de får i media. Samtidig som de gjerne vil være forbilder og bidra til at andre jenter kan få inspirasjon til å begynne med jazz, føler de mange ganger at oppmerksomheten de får, er useriøs. Ofte kommer det musikalske eller kunstneriske i bakgrunnen, og det fokuseres etter deres mening for mye på uvesentlige ting, som for

eksempel det at de er *jenter*. En av vokalistene uttrykker sterk misnøye med å bli vurdert i media ut i fra kriterier som hun mener ikke har noe å gjøre med musikken hun lager:

Misliker det sterkt. Fordi jeg synes ofte at den oppmerksomheten man får, ikke går på sånne ting som jeg synes er bra med å være kvinne. I forhold til den kunsten jeg lager. Jeg synes ofte at den oppmerksomheten er knyttet til sånne helt uvesentlige ting, og jeg synes ofte at det er saboterende og litt ydmykende. Rett og slett.

Denne vokalisten mener også å kunne se en viss misunnelse hos noen mannlige kolleger, som følge av at det fokuseres for mye på henne i forskjellige sammenhenger. Hun er dessuten opprørt over hvor lite musikkjournalistene i Norge kan om jazz, hun karakteriserer dem rett og slett som ”en utrolig uskolert gruppe mennesker”.

Snakker om kjønnsfordelingen i musikkritikerbransjen for eksempel, eller de som skriver om musikk. Det er jo virkelig, det er jo helt ekstremt altså. Og igjen det her med at man tar det som en selvfølge at man som mann på en måte kan definere en hel masse ting. Og at kvinner har veldig trøbbel med å ta det som en selvfølge at de kan det. Og derfor så får du da en hel sånn musiker verden som mye raskere geniforklarer menn enn kvinner for eksempel. Det er jo akkurat samme med billedkunst. Akkurat samme fenomenet. Litteratur ikke sant, kvinnelitteratur hva er det for noe tull? Jeg skriver jo romaner for faan!

Informanten setter altså det *kjønne* mediefokuset i forbindelse med den mannlige dominansen blant musikkritikere, og hun sammenligner sine opplevelser med lignende tendenser i andre deler av kunstfeltet.

En annen av vokalistene beskriver media som et *tveegget* sverd. Hun mener medieoppmerksomhet er bra hvis den kan bidra til å skape forbilder for andre. Hvis oppmerksomheten blir for useriøs er hun mer skeptisk:

Det som er bra med at de jentene som holder på som musikere, får oppmerksomhet, det er jo at da blir vi synlige forbilder for andre da. Det er jo bra. Mens den der siden med å skulle liksom ligge å brette ut kroppen sin og alt det der, som jeg ikke gjør, men som noen gjør, og som på en måte har en slags plass da. Det liker jo ikke jeg.

Hun er ikke begeistret for det kroppslige fokuset som ofte oppstår, men samtidig kan hun ikke ”viske seg selv vekk i et bilde” heller: ”Jeg husker jo veldig godt i et av de tidlige bandene, så ble jo det der en sak. At det var liksom bilde av meg og folk trakk fram meg, og de andre musikerne ble kjempesure. Eller i alle fall en da. For han syntes jo at han var jo minst like viktig.” Også hun har opplevd at mannlige kolleger har blitt opprørt over at ikke de fikk like

mye oppmerksomhet som henne. Hun har i noen situasjoner prøvd å flytte fokuset bort fra seg selv, men erfaringene hennes tilsier imidlertid at det ikke er så lett å styre medieoppmerksomheten. En tredje vokalist mener det er naturlig at den som leder et prosjekt, skal få mest oppmerksomhet. Hun håper det er på grunn av det hun selv har fått fokus på seg:

Altså jeg liker jo å tenke at jeg får den oppmerksomheten fordi at jeg leder bandet mitt. Og det er ikke noen andre som naturlig skulle ha hatt den oppmerksomheten på en måte. Altså i forhold til at det er mitt prosjekt da. For det er jo der jeg har fått min oppmerksomhet først og fremst.

Denne vokalisten er også bevisst på at det er mediene som har det meste av skylda, hun tror ikke folk innad i jazzmiljøet oppfører seg forskjellig. Jentene ”gir ikke noe mer ved dørene” enn guttene ifølge henne, og igjen kritiseres musikkritikerne kraftig:

Jeg må jo si at i noen av de anmeldelsene jeg fikk når plata mi kom, så var det en del sånn derre ”smyger seg inn som en sensuell malende bla, bla”, masse sånne greier. [...] Og det kjenner jeg, det provoserer meg, også blir jeg litt lei meg rett og slett altså. Ikke fordi at jeg ikke vil være sensuell, for all del, men jeg vil ikke være sensuell for dem som kjøper plata mi, det er ikke det som er poenget.

Kritikken rettes først og fremst mot fokuset på det utenomusikalske i anmeldelsene av plata, og hun mener journalistene skulle vært med bevisst på hva de skriver:

Jeg skulle ønske at kritikerne hadde et litt mer presist språk rett og slett da. Og jeg opplever at i forhold til kvinnelige sangere så er det liksom greit å si mye rart. [...] Jeg synes først og fremst at det er trist at de ikke kan bruke litt mer ordentlige begrep på ting da. Lære seg litt mer enkelt og greit.

Selv om denne vokalisten kritiserer mediebransjen over en lav sko, mener hun likevel at musikerne må forholde seg til den på en eller annen måte:

Jeg tror kanskje at vi har bruk for å lære oss å bruke den eksponeringen, og bruke media og de tingene bedre enn det vi gjør og altså. Selv om det er en utfordring med en hvis bismak, så er det noe med at selv om vi har statsstøtte, så kan vi ikke tillate oss å leve i en annen verden enn resten av musikkbransjen.

Her foreslås det å være mer aktiv i forhold til å selv bidra til å skape et mer nyansert bilde av kvinnelige jazzmusikere i media.

I historiene til de mannlige informantene brukes det ikke på langt nær så mye tid på å diskutere media som hos de kvinnelige. Det er riktignok viktig med eksponering også for mannlige musikere, men det kan virke som om de ikke bekymrer seg over muligheten for at oppmerksomheten rundt dem kan være krenkende på noen måte. En av mennene er irritert over at jazz ikke får mer spalteplass, og han synes avisene skriver altfor mye om ”pene syngedamer”: ”Hvis du er fin og har utstråling liksom, så er jo det alt annet enn mot deg. I hvert fall for ei avis da. Men det kan jo bli brukt mot deg i musikkretser selvfølgelig. Det kan bli enda vanskeligere å få kred for det du gjør, hvis du er ekstra fin,” sier han. Det legges ikke skjul på at mye fokus på utenommusikalske aspekter i media kan føre til lav anerkjennelse i musikermiljøet. En annen av de mannlige musikerne mener oppmerksomheten rundt kvinnelige utøvere er ”naturlig”:

Jeg tror det kommer an på hva du leverer. Selvfølgelig det kan være at de kjører på et større fotografi av ”Ida” for eksempel, hvis det er et intervju med henne. Fordi hun har et pent ansikt. Og har en utstråling selvfølgelig. [...] Fordi journalistene er jo som regel menn, og de tar jo imot de signalene. Det er jo helt naturlig altså, du kan ikke gjøre noe med det egentlig.

Han knytter også ”kvinnelig” fokus til den mannlig dominerte musikkritikerbransjen, men riktignok ikke på en like krass måte som de kvinnelige vokalistene i forrige avsnitt.

I *fortellingene om jazzmusikere og media* handler det altså for de kvinnelige musikerne om å fremstille seg selv på en mest mulig nøktern måte. Det er viktig å bli lagt merke til, ikke minst for å kunne være et godt forbilde, men også for å få fart på platesalget, og eventuelt skaffe seg flere spillejobber. Likevel oppleves mye av oppmerksomheten de kvinnelige musikerne får som useriøs eller uvesentlig i forhold til det musikalske som de prøver å formidle. Selv om de velger å ignorere den kjønnede oppmerksomheten, kan for mye av dette få betydning i musikermiljøet, først og fremst i form av lavere anerkjennelse, eventuelt også misunnelse. *Årsaken* til at de kvinnelige utøverne opplever et stort kroppslig fokus i media, kan ifølge musikerne være at det er stor mannsdominans også blant musikkjournalister.

4.8 Hvordan ekspliseres kjønn i informantenes fortellinger?

De fleste refleksjonene omkring hvordan kjønn får betydning i jazzmiljøet, kommer som følge av at det blir tatt eksplisitt opp i samtalen. Alle informantene har synspunkter på tematikken, men det er i de kvinnelige informantenes fortellinger at interessen for å snakke om kjønn er

størst. Den ene kvinnelige instrumentalisten synes imidlertid ”dette snakket om jenter og jazz” er ”oppblåst”, hun er lei av å hele tiden vekke så stor oppmerksomhet på grunn av dette: ”Jeg studerer jo jazz liksom og spiller trommer da. For meg så føles det helt naturlig da. Det er fordi jeg liker musikk at jeg spiller, det er ikke noe annet,” sier hun. Andre igjen mener det er viktig å diskutere hvordan situasjonen er, og hva som eventuelt kan gjøres for å forandre på den. En av de kvinnelige vokalistene er overrasket over at ikke flere i jazzmiljøet som i utgangspunktet er et åpent og fordomsfritt miljø, forstår at noe må gjøres med den store forskjellen mellom kjønnene. Miljøet er så skeivt kjønnsmessig, men så langt framme og åpent på andre måter, det er ikke helt logisk ifølge henne:

Jeg synes det er helt latterlig at et sånt miljø faktisk er så til de grader skeivt som det er. Så jeg synes absolutt det er et tema. [...] Noen kan tenke at ”ja men det er ikke noe vits i å ta opp dette her for hvis de vil så kommer de uansett”. Det synes jeg egentlig er ganske naivt i forhold til at man faktisk ser at det er skeivt da. I hvert fall når man ser på sitt eget miljø som er såpass åpent og velkommen og bla, bla som det er der, så synes jeg at det er veldig rart at man ikke ser at her kan det faktisk hende at det trengs noen tiltak. Men jeg tror som sagt at de tiltakene trengs på et mye tidligere tidspunkt enn i et voksent etablert musikermiljø. Det trengs på et mye tidligere stadium, i ungdomsklubbene og i musikk valgfag på ungdomsskolen og sånn.

Her fremstilles den lave kvinneandelen i jazzen som et problem som må tas tak i, og det er for denne musikeren overraskende at ikke flere er opptatt av å gjøre noe for å endre på kjønns sammensetningen i bransjen. En av de andre vokalistene er enig i at debatten om kjønn og jazz er svært viktig for at denne musikkformen skal kunne utvikle seg videre, hun mener dette er en problematikk som må settes ord på: ”Men jeg synes at så lenge det faktisk altså er en problemstilling som kvinner opplever som en problemstilling, så må det opp, og man må snakke om det”. En kvinnelig instrumentalist legger mye av skylden for de dårlige vilkårene til kvinnelige musikere på mennene i bransjen:

Det er helt klart at gutter må være mye flinkere. Til å drite i om det er en jente eller gutt som spiller, så lenge de er flinke til å spille. Det må de, fordi at det er ikke tvil om at de er skeptiske til jenter. Sånn er det bare. Det er teit, men sånn er det bare. Og de må skjerpe seg på det liksom. [...] Man har kommet til likestilling på mange mange områder, men jeg tror det fremdeles sitter i mye grums når det gjelder de greiene der altså. Absolutt. Og det er egentlig mest gutta sitt problem. For jentene driter vel mer og mer i det håper jeg. Og tenker at ”herregud jeg spiller like bra som alle andre” og begynner å gjøre ting liksom. Men det hjelper jo ikke noe det så lenge de får nei eller bare ikke blir anerkjent av gutter liksom. Da er det jo likevel noe feil ikke sant?

De mannlige informantene på sin side er mer avmålte i forhold til diskusjonen om ”jenter og jazz”. Den ene musikeren karakteriserer seg selv som ”ganske ignorant” i forhold til hele tematikken:

I kraft å være jazzmusiker og kunstner og forhåpentligvis kreativ musiker som vil gjøre noe selv, så er det mitt hovedmål egentlig. Jeg gidder ikke å forholde meg til gutter og jenter eller altså hvem som gjør hva. Jeg vil bare spille med de som er, ikke bare bra, men de som jeg kan spille sammen med, og som jeg funker sammen med. Men altså fra politikerstolen liksom, så er det selvfølgelig en relevant diskusjon da.

I forhold til det kunstneriske arbeidet er altså ikke diskusjoner om kjønn relevante. I en større politisk sammenheng er der derimot viktig å være bevisst på problemer knyttet til likestilling og kjønnsforskjeller. Den samme mannlige informanten mener også at diskusjonen kan virke litt oppblåst; jentene må heller konsentrere seg om å spille bra:

Problemet kunne vært løst lettere hvis jenter ikke forholdt seg til den problematikken der da. I hvert fall ikke før de ble konfrontert med urettferdighet. Altså med aversjoner eller fordommer. [...] Hvis man ikke forholder seg til det, så tror jeg det forenkler både motivasjon og inspirasjon til å holde på da. Det tror jeg. Men altså jeg er jo ikke jente så jeg kan jo ikke identifisere meg fullt ut med den problemstillingen der.

Den mannlige musikeren har imidlertid forståelse for at de kvinnelige utøverne kanskje har et annet syn på saken, og det er absolutt viktig å ta opp saker hvor jenter virkelig har blitt forskjellsbehandlet:

Men selvfølgelig hvis man føler at man på rettferdig grunnlag, eller altså med rette da kan si at man har opplevd en helt konkret urettferdig greie og en kjønnsdiskriminering liksom. Da må man jo forholde seg til det på et vis. Men samtidig så er det liksom det som er så problematisk med det at det er en så abstrakt ting og da. Altså hvis ei jente liksom spiller saksofon sånn eller sånn liksom, så kan jo ti jazzmusikere synes ti forskjellige ting om det. Hvis ei gitt jente er veldig på barrikadene da eller føler seg urettferdig behandlet, så kan det godt henne at det er det. Men så kan det godt henne at hun er drittdårlig til å spille. Og at hun bare, altså akkurat på samme måte som en mannlig jazzmusiker, bare ikke blir møtt med respons fordi det ikke er bra.

Å diskutere kjønnsdiskriminering i forbindelse med kunst er altså vanskelig. Siden praksisen til musikere er såpass abstrakt, blir det vanskelig å komme med konkrete eksempler på forskjellsbehandling. En av de andre mannlige musikerne mener man må være forsiktig med å starte denne debatten ”før man har sjekket opp litt”. Man må ikke konstruere et problem som ikke finnes, mener han: ”Altså med en gang du stiller det spørsmålet, så har du.. Det var jo noen som diskuterte liksom, jazzfestivaler burde ha en liksom prosentandel av kvinnelige utøvere, men da har du allerede innrømt at ting er fucked liksom.”

Det kan altså synes som om holdningene til å diskutere om *kjønn betyr noe*, er ambivalente innad i jazzmiljøet. Det er helt klart de kvinnelige utøverne som er mest opptatt av tematikken. De fleste har mange refleksjoner rundt temaet som gjerne er knyttet til opplevelser de selv har hatt. Av de mannlige informantene er de to yngste mest kritiske til å snakke om kjønn. I likhet med den yngste kvinnelige musikeren hevder de at det å være jazzmusiker ikke handler om hvilket kjønn man har, det handler derimot om ”å spille bra”. Hos de to mannlige musikerne fremstår altså debatten om jazz og kjønn som oppblåst og konstruert. Når det gjelder de fremtidige vilkårene for kvinnelige jazzmusikere, har imidlertid alle tro på at noe er iferd med å forandre seg. Generelt i samtalene fremstilles for eksempel gutter og jenters instrumentvalg som utelukkende basert på konvensjoner. Dette sier en kvinnelig vokalist: ”Det er ikke noe sånn gen-greier nei. Det er bare fordi vi har vokst opp med at det er sånn og sånn. Men alle kan spille hva som helst.” Den kjønnete arbeidsdelingen i jazzen fremstilles altså ikke som naturlig. Hvis de kjønnete konvensjonene endrer seg, vil også den kjønnete virkeligheten endre seg ifølge informantene. Det er derfor stor enighet blant informantene om at det i fremtiden kommer til å bli enklere for kvinner *som ikke synger*, å bli mer synlige i jazzmiljøet.

5. "Empiriske tilstandsbilder" satt i sammenheng

Å være jazzmusiker innebærer altså å beherske noen *kulturelle koder*. De kollektive storylines, eller "fortellingene om jazz" tilbyr aktørene i feltet noen mulige handlingsrom og aksepterte væremåter, og for å gjøre seg *kulturelt gjenkjennelig* i jazzdiskursen er det viktig å forholde seg på "riktig" måte til feltets koder. Ved å beherske de sentrale kodene får man anerkjennelse og aksept, og man blir lettere inkludert i jazzmiljøet. Hvis noen handler annerledes enn det som er i tråd med gjeldende diskursene, kan de derimot risikere å bli *kulturelt ugjenkjennelige*. Ved å bryte med oppfatninger av hva som er "normal" og akseptert oppførsel, risikerer man altså å havne utenfor, man passer ikke inn. De kjønnede aspektene ved jazzdiskursen skaper dermed enkelte "gyldige" måter å være jazzmusiker på, som igjen skaper begrensninger for de som ikke passer inn i de gyldige kategoriene og kodene for disse. Som nevnt flere ganger finnes det i diskursene om jazz ulike *subjektposisjoner* man som aktør kan inneha; det finnes med andre ord ulike identifikasjonsmuligheter for enhver musiker i diskursen. Min undersøkelse har som formål å finne ut om de tilgjengelige subjektposisjonene i feltet preges av noen kjønnede betydninger, og jeg vil også gå inn på hvordan dette eventuelt får konsekvenser for aktørene i feltet. Det er selvfølgelig ikke mulig å generalisere ut ifra de forholdsvis få intervjuene jeg baserer mine funn på, men jeg mener likevel det finnes grunnlag for å påpeke noen trekk ved diskursene om jazz, som særlig får betydning for kvinnelige musikeres måte å være på. Eller som Dorte Søndergaard ville uttrykt det: Det er mulig å løfte ut noen koder i mitt empiriske materiale som indikerer hvordan de "kulturelle vindretningene" i jazzfeltet skaper muligheter og rom for å være jazzmusiker på.

Søndergaard snakker også om *metakoder* i forbindelse med sin analysemetode (Søndergaard 2000b:60). Metakodene er et abstrakt og overordnet lag av koder, som ifølge Søndergaard skaper rammene for de andre og mer konkrete kodene (ibid.). De tidligere nevnte konkrete kodene, eller "vindretningene i kulturen", fungerer ifølge Søndergaard "som en form for bakgrunstøppe, når aktører skal forstå sig selv og hinanden" (ibid.), og disse kan til en viss grad overskrides. Metakodene er derimot vanskeligere for aktørene å overskride, og det er i brudd med disse at den kulturelle ugjenkjenneligheten blir tydeligst. Som jeg etter hvert skal vise, har jeg valgt å knytte jazzfeltets overordnede kjønnede betydninger til et *heteronormativt kjønns hierarki*. Det heteronormative prinsippet blir i dette tilfellet et eksempel på en slags metakode, eller en overordnet betydningskode i jazzfeltet. Før jeg går inn på hvordan jazz kan knyttes til heteronormativitet, skal jeg imidlertid vende oppmerksomheten mot de

tilgjengelige subjektposisjonene som finnes i jazzfeltet. Kapittel 5.1 bruker jeg til å karakterisere de ulike subjektposisjonene i jazzfeltet. I kapittel 5.2 beskriver jeg deretter hvilke konsekvenser det får for aktørene i feltet å inneha de ulike subjektposisjonene. I kapittel 5.3 – 5.6 vil jeg knytte posisjonsdrøftingen sammen med de teoretiske perspektivene som ble presentert i kapittel 2.4 og 2.5. Analysen vil bli oppsummert og avsluttet i kapittel 6.

5.1 Tilgjengelige subjektposisjoner i jazz

Jazzmusikerposisjonen

Subjektposisjonen *jazzmusiker* beskrives hos informantene som en sentral posisjon i feltet. Dette er posisjonen de fleste ønsker å inneha, og følgelig er det denne posisjonen de fleste forhandler i forhold til. For å bli sett på som en ”ordentlig” jazzmusiker finnes det som nevnt noen koder man må beherske, det finnes kriterier som må oppfylles for at man skal kunne tilegne seg denne posisjonen på en enkel måte. For det første må man ha kjennskap til og fortrolighet med jazztradisjonen og jazzhistorien. Å beherske instrumentet sitt på en teknisk god måte er naturligvis også en forutsetning for å kunne kalle seg jazzmusiker. Det aller mest avgjørende og sentrale for posisjonen jazzmusiker er imidlertid *improvisasjon*.

Det aller viktigste for en dyktig, og dermed kulturelt gjenkjennelig jazzmusiker er altså å være god til å improvisere. Improvisasjon er selve kjerneelementet i ”fortellingen om jazzmusikeren”. Hos informantene knyttes improvisasjon til noen spesielle personlige egenskaper: Selvtillit og fryktløshet må til for å kaste seg ut i den risikofylte improvisasjonen. Samtidig kreves både tillit til medmusikanter og trygghet i samspillsituasjoner for å kunne improvisere godt. I posisjonen jazzmusiker ligger i tillegg et element av konkurranse: Man kjemper mot hverandre på scenen, det er høyt tempo og ekstreme opplevelser. Kraft, svette og muskler må til for å kunne bli sett på som en ekte jazzmusiker. Metaforer fra idrettsverdenen tas i bruk, og jazz sammenlignes med boksing, rallycross og fotball. Et annet kjerneelement for jazzmusikeren er frihet. Frihet til å sprengte rammer, flytte grenser, og skape noe nytt i musikken.

Man må altså ifølge mine informanter ha noen spesielle personlige egenskaper for å kunne passe inn i kategorien eller posisjonen jazzmusiker. Disse egenskapene, eller kjerneverdier, knyttes til andre deler av samfunnet hvor mannlige aktører også er i flertall, og de blir knyttet til egenskaper som tradisjonelt har vært sett på som ”maskuline”. Hvis man som aktør i

diskursen ikke fremviser de nevnte kjennetegnene blir man ikke kategorisert som jazzmusiker, man er ikke gjenkjennelig innenfor subjektposisjonen jazzmusiker. Siden kjerneelementene i posisjonen knyttes så tett opp mot egenskaper som oppfattes som maskuline, er denne posisjon lett å innta for mannlige aktører som fremviser en tilstrekkelig grad av maskulinitet. Hvis man derimot som mannlig musiker fremviser ”feminine” trekk, kan man havne utenfor kategorien. Ved å være mannlig musiker og samtidig *synge*, noe som ifølge informantene er ”betraktet som feminint”, risikerer man for eksempel å gjøre seg ugjenkjennelig innenfor posisjonen.

Vokalistposisjonen

Den andre av de to mest tydelige subjektposisjonene i jazzfeltet er *vokalistposisjonen*. Hos alle informantene kommer det til syne et skarpt skille mellom sangere og musikere, og kjerneelementene i posisjonen vokalist skiller seg på flere måter fra det som må til for å kunne inneha status som *jazzmusiker*. I vokalistposisjonen ligger riktignok et premiss om å beherske det rent musikalsk-tekniske, men i posisjonen ligger det i tillegg et stort fokus på andre elementer enn de rent musikalske. Kjerneelementene i denne kategorien handler altså like mye om ”å være pen” som å kunne synge godt. Som vokalist er man dessuten frontfigur, noe som medfører bestemte forventninger til oppførsel både i jazzband, på scenen og i media. Den tradisjonelle kvinnerollen i jazzen har historisk sett alltid vært knyttet til sang, og i og med at det å synge også i dag knyttes til ”den kvinnelige psyke”, ser det ut til at dette fremdeles er den lettest tilgjengelige kvinneposisjonen i jazzen. Det kvinnelige kroppstegnet settes *automatisk* i forbindelse med vokalistposisjonen. For kvinnelige jazzutøvere betyr dette at de *i kraft av sitt kjønn* automatisk tilskrives en annen posisjon i diskursen enn jazzmusikerposisjonen.

Språket som brukes for å beskrive vokalistene, inneholder andre metaforer enn de ”maskuline” nevnt i forrige avsnitt, noe som henger tett sammen med at et overveldende flertall av sangerne nettopp er kvinner. Vokalistene er ikke *i* bandet, men *foran* bandet, og som fokuspunkt og frontfigur møtes hun av andre forventninger enn musikeren. Vokalistene er ikke med i ”kampen” på scenen på samme måten som jazzmusikeren. Mens den kreative og improviserende musikeren kaster seg ut i det ukjente, gjør vokalisten det som for henne oppleves som ”personlig” og ”nært”. Sang beskrives som en naturlig og medfødt egenskap. I diskursen kreves med andre ord ikke den samme graden av aktiv og fysisk innsats for å synge som for å spille et annet instrument. I og med at det å synge oppleves som noe annet og

muligens enklere enn det å spille, settes vokalisten automatisk i en annen posisjon enn musikeren. En utbredt oppfattelse av vokalistenes manglende improvisasjonsevne plasserer dem også utenfor musikerposisjonen. ”Å bare synge streiten” oppfattes med andre ord ikke som like krevende og kreativt som det å improvisere. I vokalistposisjonen ligger som nevnt også et sterkt utenommusikalsk fokus. Vokalistens rolle som frontfigur medfører oppmerksomhet rundt utseende og sceneoppførsel på en helt annen måte enn hos musikerne. Det utenommusikalske fokuset oppleves ikke som positivt, verken ifølge mannlige eller kvinnelige utøvere, og kvinnelige musikere bruker derfor mye energi på å unngå dette. De prøver med andre ord å *forhandle* seg ut av det diskursive innholdet i vokalistposisjonen.

Vokalistposisjonen knyttes altså til kvinnelige utøvere, mens musikerposisjonen knyttes til mannlige utøvere. Det å være vokalist fremstilles som noe annet enn det å være musiker, og det er musikerposisjonen som har høyest status. Dette viser seg blant annet ved *graden av forhandlingsarbeid* hos aktørene i de to kategoriene. Musikerposisjonen, som er den posisjonen hvor flest mannlige utøvere befinner seg, assosieres som nevnt med begrep som er fremtredende i den ”maskuline” diskursen om jazz. Musikere i denne kategorien innehar en kreativitet, en kraft, og en vilje til å sprengre grenser, samtidig som de er tillitsfulle og ydmyke i samarbeidssituasjoner. Utøverne som assosieres med vokalistposisjonen, er imidlertid utenfor det tillitsfulle bandsamarbeidet, og deres evne til å fornye musikken ved hjelp av improvisasjon anses ikke som særlig stor. I tillegg bedømmes de like mye ut fra hårfrisuren eller kjolen de har på seg, som for sine musikalske kvaliteter. Mens de mannlige musikere aksepterer og føler seg hjemme i sin tilskrevete subjektposisjon, bruker kvinnelige vokalister derimot mye energi på å komme seg ut av ”sin” subjektposisjon.

Posisjonen *vokalist* inneholder slik jeg ser det, kjennetegn som ikke samsvarer med de kvinnelige aktørenes forståelse av seg selv. De kvinnelige utøverne selv vil helst bli sett på som likeverdige med sine mannlige musikerkolleger, og de mener selv de driver med kunst på et like høyt nivå. Beskrivelser av subjektposisjonen vokalist samsvarer imidlertid ikke med beskrivelser av hva som skal til for å bli en god jazzmusiker, så løsningen for de kvinnelige aktørene blir å forsøke å *reforhandle* vokalistposisjonen. De må hele tiden forhandle om hvorvidt de skal overgi seg til kategoriens kjernetrekk, eller om de skal distansere seg, og dermed innta en annen og muligens ny posisjon. Graden av forhandlingsarbeid varierer; hvis man er pen og synger standardjazz, to sterke indikasjoner på at man befinner seg i en klassisk ”syngedameposisjon”, møter man større legitimitetsproblemer enn hvis man for eksempel er

vokalist og driver med frijazz. Målet med vokalistenes forhandlinger er imidlertid å nærme seg musikerposisjonen, siden det er her de mest anerkjente jazzmusikerne befinner seg.

Å inneha jazzens vokalistposisjon medfører altså en viss *ugjenkjennelighet* i forhold til posisjonen musiker, og de kvinnelige sangerne må bruke krefter på å legitimere seg selv om ”ordentlige musikere”. Mye energi brukes på å forsvare og forklare oppmerksomheten de får på grunn av at de er kvinner og på grunn av at de synger, og de vil helst bli tatt på alvor som seriøse musikere på samme måte som sine mannlige kolleger. De mannlige informantene på sin side snakker overhodet ikke om slike ”legitimeringsproblemer”. Deres *lettest tilgjengelige* subjektposisjon samsvarer med deres forståelse av seg selv, og de trenger ikke bruke energi på å forhandle seg fram til et annet meningsinnhold i ”sin” kategori. Som nevnt ser det ut til at løsningen på de kvinnelige ”legitimitetsproblemene” er å posisjonere seg annerledes i forhold til de etablerte kategoriene i diskursen. For å gjøre dette benytter informantene seg av ulike *posisjoneringsstrategier*.

Den mest effektive posisjoneringsstrategien synes å være å *overføre* kjerneverdiene fra musikerkategori til sin praksis som vokalist. Av de kvinnelige informantene mine er det minst to som til en viss grad har lyktes i å krysse grensen fra vokalist til musiker. Dette først og fremst ved å gjøre *improvisasjon* til et viktigere element i det kunstneriske uttrykket enn det vokalister vanligvis gjør. Dessuten blir man mer respektert som musiker hvis man unngår ”å ligge på telefonen og selge seg selv til media”. De som tenker for mye på image og kjoler, blir ikke like respektert som de som har et musikalsk eller kunstnerisk fokus i sin fremstilling av seg selv. Med andre ord er *fornekting av det kommersielle* en viktig posisjoneringsstrategi for kvinnelige vokalister. En av vokalistene har muligens også fått større anerkjennelse som musiker etter at hun begynte å komponere sin egen musikk. En tredje strategi handler altså om å unngå å bli assosiert med ”standardlåtene”, det vil si å unngå å bli assosiert med reprodusering av den gamle jazzen. Ved å komponere sin egen musikk, og med andre ord tilføre jazzen noe nytt, kan man altså forhandle seg ut av vokalistposisjonen og nærmere mot musikerposisjonen. Uansett hvilken strategi som benyttes, er imidlertid målet å komme seg bort fra den negativt ladede ”syngedameposisjonen” og over i den langt mer respekterte jazzmusikerposisjonen.

Posisjonen som kvinnelig instrumentalist

De kvinnelige *instrumentalistene* befinner seg i en annen posisjon enn både ”syngedamene” og ”musikerne”. De få aktørene som både er kvinner og i tillegg instrumentalister bryter på mange måter med de mest vanlige subjektposisjonene i jazzfeltet. Det er først og fremst de kvinnelige instrumentalistenes *kjønn* som skaper forvirring i forhold til deres posisjonering i diskursen. Utøverne med ”kvinnelig” kroppstegn som spiller andre instrumenter enn sang, blir *ugjenkjennelige* siden de bryter med kjerneverdiene både i kategorien musiker og i kategorien vokalist. De blir ikke gjenkjennelige i musikerkategorien, i og med at de fremviser et annet kroppstegn enn det vanlige ”mannlige”, og de blir heller ikke gjenkjennelige i vokalistkategorien, dette på grunn av uvanlige instrumentvalg.

På samme måte som hos vokalistene er skillet mellom vokalister og musikere også et sentralt dilemma for de kvinnelige instrumentalistene, om enn i en noe annen form. De kvinnelige instrumentalistenes kropp tilsier at de skulle inntatt den vokale subjektposisjonen, men i kraft av å spille et instrument er det mer nærliggende å knytte dem til musikerposisjonen. Deres kvinnelighet medfører imidlertid store legitimitetsproblemer i forhold til musikerposisjonen, og et kjerneord i den forbindelse er forventninger. Det forventes at alle kvinnelig merkede kropp i jazzfeltet har den medfødte sangegenskapen i seg. Når det kommer en kvinnekropp som bryter med de etablerte forventningene, skapes forvirring og overraskelse, og det blir usikkert hvilken kategori den kvinnelige instrumentalisten hører inn under. De kvinnelige instrumentalistene må derfor også *forhandle* om sin posisjon.

For å bli ”tatt alvorlig” som kvinnelig instrumentalist, er en av strategiene å gå inn i feltet ”på guttas premisser”. Hvis man holder på *for* lenge med den ”svette muskeljazzen”, kan man imidlertid risikere å miste sin legitimitet. Ved å ukritisk adoptere de maskuline praksisene fra musikerposisjonen og samtidig underkjenne sin feminitet fullstendig, kan det hos medmusikanter oppfattes som om man forsøker å kompensere for manglende musikalske kvaliteter. De aller mest anerkjente kvinnelige instrumentalistene synes med andre ord å være de som i starten av karrieren gikk inn i posisjonen på mannlige premisser, men som etter hvert har utviklet ”sin egen greie”. Den mest vellykkede posisjoneringsstrategien for kvinnelige instrumentalister er altså å stake ut sin egen musikalske kurs, vel og merke *etter* at du har tilegnet deg kjerneverdiene som allerede finnes i musikerposisjonen. Siden kvinnelige instrumentalister er så uvanlige, preges også deres tilgjengelige plass i diskursen av

fordommer. For en av mine informanter, den kvinnelige trommeslageren, synes det å være en vellykket strategi nettopp å motbevise noen av disse fordommene. Igjen er det kroppen til den kvinnelige instrumentalisten som skaper forventninger til henne. Ingen tror at en med hennes fysikk kan være i stand til å spille trommer, men ved å bevise at hun til tross for sitt kroppstegn faktisk kan spille, gir hun tilhørerne ”bakoversveis”. For å oppnå anerkjennelse handler det altså for de kvinnelige instrumentalistene ikke bare om å kunne spille godt; de må kunne spille ”ekstremt godt”, for å bruke en av de mannlige informantenes ord.

I forhold til vokalistene kan det altså se ut som om de kvinnelige instrumentalistene har det enda vanskeligere i forbindelse med sin posisjonering i jazzdiskursen. Vokalistene har tross alt en ”naturlig” og forventet posisjon, mens for de kvinnelige instrumentalistene finnes det ingen selvskreven posisjon. Mens vokalistene forhandler om *innholdet* i den etablerte subjektposisjonen som er tilgjengelig for dem, forhandler kvinnelige instrumentalister derimot om å *skape en tilgjengelig posisjon*. Kvinnelige instrumentalister representerer altså noe uvanlig og uventet i forhold til etablerte oppfatninger av kvinnelige utøvere i feltet. De er med andre ord klare *brudd* i diskursen. Den kvinnelige trommeslageren kan for eksempel oppfattes som et *destabiliserende* element i diskursen. Ved å flytte sin ”kvinnelighet” inn i en ”mannlig” subjektposisjon brytes de tradisjonelle kategoriinndelingene, og subjektposisjonen ”musiker” får et annet innhold. Siden de kvinnelige instrumentalistene fremdeles er i et så stort mindretall, er det imidlertid usikkert om deres *destabilisering* fører til en varig endring i diskursen.

Posisjonen som mannlig vokalist

En annen mindretallskategori er som sagt de mannlige vokalistene. Selv om disse også fremviser en uvanlig kombinasjon av kjønn og instrument, oppfattes de likevel ikke som like ugjenkjennelige i diskursen som de kvinnelige instrumentalistene. En av grunnene til dette kan muligens være at det finnes flere historiske referanser til mannlige vokalister enn til kvinnelige instrumentalister.

På grunnlag av mitt begrensede datamateriale er det vanskelig å påpeke entydige tendenser i de mannlige vokalistenes forhandlingsarbeid. En slående forskjell i forhold til de kvinnelige vokalistene er imidlertid likevel verdt å påpeke. Som antydnet tidligere møtes ofte kvinnelige vokalister med oppfatninger om at de ikke er *musikere*. Dette ser ikke ut til å være et problem i like stor grad for mannlige vokalister. Til tross for at de *synger*, er det ingen tvil om at de

faktisk er jazzmusikere. Ved å overføre det fysiske, tekniske og improvisatoriske fokuset inn i sitt vokale uttrykk, forflytter de seg fra vokalistposisjonen og inn i musikerkategorien. Det er altså ved å ta i bruk kjerneverdiene fra subjektposisjonen ”musiker” i sin praksis, at de fjerner all tvil om sin eventuelle musikerstatus. Det ”inderlige” og ”personlige” uttrykket som gir kvinnelige vokalist status som noe annet enn musikere, er derfor ikke en like stor trussel for de mannlige vokalistene.

Det kan altså se ut som om jazzvokalist med *mannlig* kroppstegn har lettere for å overskride skillet mellom sangere og musikere enn vokalist med *kvinnelig* kroppstegn.

Forhandlingsstrategien til mannlige vokalist kan med andre ord betegnes som vellykket:

Ved å ta i bruk ”jazzmusikerkodene” fjerner de seg fra den negativt ladede vokalistposisjonen og over i musikerposisjonen, og de får dermed også høyere status i feltet. Mannlige vokalist møter altså færre legitimitetsproblemer i forbindelse med sin posisjonering i diskursen enn den andre ”mindretalls-kategorien”, som består av kvinnelige instrumentalister. Dette tyder på at problemene som utøverne møter i forbindelse med sin posisjonering i feltet, i større grad kan sies å være en *kjønnsproblematikk* enn en *mindretallsproblematikk*.

Heteronormativitet som metakode

Som nevnt i innledningen til kapittel 5, mener jeg at begrepet heteronormativitet kaster lys over de såkalte *metakodene* i jazzfeltet. Som det har fremgått av den foregående diskusjonen, preges jazzfeltet av et posisjonshierarki. Den mest privilegerte subjektposisjonen er jazzmusikerposisjonen. Det er jazzmusikerposisjonen har høyest status i feltet, og det er denne posisjonen aktører i andre subjektposisjoner forhandler i forhold til, eller *posisjonerer* seg i forhold til. Kjerneverdiene i kategorien jazzmusiker knyttes som nevnt til en sterk grad av maskulinitet: Det er de ”maskuline” egenskapene og verdiene som er de sentrale. Utøverne i de andre posisjonene forsøker på ulike måter å innta den mest privilegerte subjektposisjonen, dette først og fremst ved å tilegne seg noe av den maskuliniteten som preger jazzmusikerposisjonen.

Heteronormativitet har jeg tidligere beskrevet som ”et underliggende prinsipp som organiserer kjønnet adferd” (Mühleisen 2002:30). Begrepet heteronormativitet, som har sitt utspring i såkalt queerteori, kan altså forklare hvordan den heteroseksuelle tokjønnsmodellen skaper en kjønnsorden og et kjønns-hierarki i jazz. Heteronormativiteten er det bakenforliggende prinsippet som ”sluser” menn og kvinner inn i de ulike posisjonene. Mannlige og kvinnelige

aktører må deretter forvalte sine posisjoner. I de forskjellige posisjonene ligger det forventninger, eller *koder*, som enten påbyr eller forbyr ulike måter å bruke kroppen på, samt spille ut sin seksualitet på. I det heteronormative kjønnshierarkiet har maskulinitet forrang over femininitet. Som vist i forbindelse med beskrivelsen av tilgjengelige subjektposisjoner innenfor jazz, er nettopp maskulinitet også den mest "ettertraktede" verdien for aktørene i dette feltet. Posisjoneringsstrategiene i jazzfeltet handler altså i stor grad om å tilegne seg den verdifulle "maskuline" måten å være musiker på.

Den heteronormative kjønnsordenen kommer tydelig til uttrykk i de kvinnelige vokalistenes forhandlingsarbeid. Disse utøverne tvinges til å overføre kjerneverdiene fra den hierarkiske maskuline jazzmusikerposisjonen inn i sin praksis for å "lykkes" i feltet. Kvinnelige utøvere som aksepterer de "ikkemusikalske" kjerneverdiene som ligger i vokalistposisjonen, oppnår derimot ikke anerkjennelse. De kvinnelige *instrumentalistene* er de som bryter mest med den heteronormative kjønnsordenen i jazzfeltet. Som jeg også skal komme tilbake til, representerer disse utøverne en svært uvanlig tegnkombinasjon. Ved å bringe sin femininitet inn i den maskuline musikerposisjonen skaper de forvirring og overraskelse. Deres fremtoning passer ikke inn i de etablerte kategoriene i diskursen, og de forrykker den sosiale ordenen i jazzfeltet. De er med andre ord klare *brudd* på jazzens heteronormative kjønnsforståelse.

Den heteronormative metakoden legger imidlertid ikke føringer bare for de kvinnelige utøverne. For mannlige utøvere er det også viktig å fremvise en tilstrekkelig grad av maskulinitet, og det er ikke gitt at en mannlig kropp fremviser "nok" maskulinitet til at han uproblematisk kan innta jazzmusikerposisjonen. Dette tydeliggjøres hos de mannlige vokalistene. De mannlige vokalistene befinner seg i utgangspunktet i en feminin posisjon, men ved å trekke veksler på de maskuline kjerneverdiene fra musikerposisjonen, kan de likevel oppnå respekt. Hvis en mannlig vokalist derimot ikke fremviser tilstrekkelig med maskuline tegn, kan han risikere å bli kategorisert som feminin, og dermed havne langt ned i posisjonshierarkiet.

Det er altså ikke nok å ha en mannlig kropp for å kunne innta jazzmusikerposisjonen, man må også ta i bruk de maskuline kodene for praksis og væremåte. På samme måte er det heller ikke gitt at en kvinnelig kropp fremviser "nok" feminine tegn til at hun passer inn i kategoriene som ligger innenfor den heteronormative rammen. Den kvinnelige

trommeslageren er et godt eksempel. I kraft av å spille et instrument som vanligvis assosieres med menn og maskulinitet, ”tømmes” hun for feminine tegn og blir beskyldt for å være lesbisk. Ifølge Wenche Mühleisen er dette noe av det mest sentrale som queerperspektivet kan tilføre feministisk forskning, nemlig forståelsen av at maskulinitet og femininitet må ”frigjøres fra diskursene om anatomiens normative føringer” (Mühleisen 2002:31). Femininitet og maskulinitet forstås altså ikke som noe som henholdsvis kvinner og menn har hevd på. Både kvinnelige og mannlige jazzutøvere kan på samme tid fremvise *både* feminine og maskuline tegn. For teoretikere inspirert av dette perspektivet, blir det relevant å fokusere på de *uvanlige* sammenstillingene av kropper og tegn, tegnsammenstillinger som *bryter* med det heteronormative prinsippet. Dette henger som nevnt nært sammen med Søndergaards interesse for å fokusere på *diskursbrudd*. Det mest tydelige diskursbruddet i mitt tilfelle er altså de kvinnelige instrumentalistene. Disse vil jeg derfor komme tilbake til senere i analysen, nærmere bestemt i kapittel 5.4.

5.2 Subjektposisjonenes betydning i feltet

I min analyse av hvordan kjønn får betydning i jazzfeltet, er det ikke tilstrekkelig å bare fokusere på de enkelte musikernes posisjoner. For å få et inntrykk av hvordan musikernes kjønn og dermed deres subjektposisjoner får betydning for jazzdiskursen som helhet, mener jeg det er relevant å også sette de ulike subjektposisjonene i sammenheng med andre sentrale aspekter i ”jazzmusikerhverdagen”. I den følgende diskusjonen blir det derfor viktig å fokusere på hvilke konsekvenser de tilgjengelige subjektposisjonene får for utøverne i feltet. Hvilken betydning får for eksempel aktørenes subjektposisjoner for samspill, sceneopptreden og medieoppmerksomhet? Med andre ord: Skaper enkelte subjektposisjoner større handlingsrom enn andre? Og minst like viktig, hvilke subjektposisjoner virker eventuelt begrensende på aktørenes handlingsmuligheter? Den følgende ”omgivelsesdiskusjonen” inneholder også refleksjoner rundt de kvinnelige aktørenes posisjonerings- og legitimeringsstrategier, og den blir dermed nært knyttet til den delen av problemstillingen som handler om hvilke *grep* de kvinnelige musikerne tar for å posisjonere seg i diskursen om jazz.

I utdanningene

I fortellingene om de forskjellige jazzutdanningene kommer man heller ikke utenom skillet mellom *sangere* og *musikere*. Det kan på flere måter synes som om det er *musikerposisjonen* som er den mest anerkjente posisjonen også innenfor utdanningsinstitusjonene. Til tross for at de på ”jazzlinja” på NTNU i flere år har hatt en bevisst vokalsatsing, har det forekommet

tilfeller hvor sangere har følt seg forskjellsbehandlet. Hvorvidt vokalsatsningen på jazzlinja faktisk innebærer ”ekstraundervisning” for sangerne eller ikke, er i mitt datamateriale uklart, siden de to jazzlærerene jeg har vært i kontakt med, motsier hverandre på dette punktet. Det synes imidlertid som om det også i ”vokalsatsningen” er den maskulint konnoterte jazzmusikerposisjonen som får legge premissene. ”Syngedamene” anses ikke for å inneha alle egenskapene som må til for å bli en god musiker, de må derfor få litt ”ekstra drahjelp” slik at de kommer opp på et like høyt ”gehørmessig nivå” som de andre (mannlige) studentene. De kvinnelige utøverne som befinner seg innenfor vokalistposisjonen, blir altså satt i en annen kategori enn musikerkategorien allerede i begynnelsen av utdanningen. Igjen er det kjerneelementene fra musikerposisjonen som anses som manglende hos vokalistene: De har ikke selvtillit nok til å kunne oppfattes som musikere, og de er ikke tøffe nok til å kunne ta i bruk sine musikalsk-tekniske ferdigheter på riktig måte.

Synet på vokalister som noe annet enn musikere, får også konsekvenser for de kvinnelige utøvernes forhandlingsarbeid. De kvinnelig merkede kroppene som synger, befinner seg altså i utgangspunktet på ”utsiden” av posisjonen musiker. Intensjonen med den ekstra vokalsatsningen er derfor antakeligvis å bryte ned skillet mellom musikere og vokalister. Men i det øyeblikk egenskapene som kjennetegner musikerposisjonen settes som målestokk og vurderes som *viktigere* enn de egenskapene som kjennetegner vokalistposisjonen, bidrar utdanningene sånn som jeg ser det, heller til å opprettholde skillet mellom posisjonene. Med andre ord, hvis vokalistene ikke hadde blitt satt i en annen kategori i utgangspunktet, hadde de heller ikke måttet bruke like mye energi på å forhandle seg ut av sin tilskrevete posisjon og inn i en annen og mer respektert posisjon.

Den bevisste satsningen på jenter i jazzutdanningen kan imidlertid også bidra til å endre på etablerte kategorier. Det oppfattes generelt som positivt at flere kvinnelige jazzstudenter kommer til, og det er rett og slett ”dritkult” å ha jenter som spiller instrumenter i klassen. Ved å få flere kvinnelige utøvere inn i studentmassen kan man dessuten bidra til å produsere nye forbilder for yngre potensielle jazzmusikere, og flere kvinnelige musikere kan også muligens åpne opp de etablerte subjektposisjonene i diskursen. Imidlertid kan det være en risikabel strategi i så henseende, hvis premissene for den bevisste satsningen er at ”jentene skal bli som gutta”. Det er heller ikke et særlig heldig utgangspunkt at de som har ansvaret for undervisningen på jazzutdanningene, ikke er enige med seg selv om hvorvidt det ekstra ”jentefokuset” er bevisst eller ikke.

Jazzbandet

Det å spille sammen i band er som nevnt et av de viktigste aspektene ved det å være jazzmusiker. Slik jeg oppfatter det, fremstår jazzbandet først og fremst som en arena for de som tilhører musikerposisjonen. De som befinner seg innenfor vokalistposisjonen, er som vi vet allerede plassert ”utenfor” selve bandet, så igjen må det blant disse aktørene foretas noen manøvreringer for å forhindre problemer. I samspillsituasjoner er det altså også de maskulint konnoterte ”kjerneverdiene” fra musikerkategorien som blir de sentrale. For å skape godt samspill må man ”slippe seg løs” og ”leke”, men man må samtidig ”tørre” å si sin mening, spesielt i konfliktsituasjoner. Utøverne som befinner seg i musikerposisjonen, passer samtidig på å trekke fram ”kvinnelige” egenskaper som noe negativt. For de kvinnelige utøverne som befinner seg i vokalistposisjonen, blir det derfor viktig å understreke at de er klar over hvilke egenskaper de burde hatt for å kunne lage ”bedre stemning” i bandene sine. ”Seriositeten”, ”alvoret” og ”føleriet” burde med andre ord vært lagt på hylla til fordel for ”løssluppenhet” og ”lek”. Det overraskende i de kvinnelige utøvernes posisjonering er etter mitt syn hvor lett de tilsynelatende aksepterer at det er ”gutteegenskapene” som er de beste å inneha i ulike bandsituasjoner. Flere av de kvinnelige informantene understreker nettopp viktigheten av å kunne gi slipp på ”jentegreiene” og heller ”bli mer som guttene” for å lykkes i samspillsituasjoner. Forhandlingsstrategien handler altså igjen om å forsøke å adoptere kjerneverdiene i musikerposisjonen, noe som nok en gang understreker hvordan de maskulint konnoterte *kodene* i diskursen legger premissene for akseptert oppførsel i feltet.

For jazzmusikere, som for alle andre musikere, er det viktig å få spille musikken sin for folk. Å stå på scenen innebærer imidlertid også forskjellige ting for musikere som befinner seg i forskjellige posisjoner. Alle informantene understreker riktignok viktigheten av å alltid ha ”det musikalske” i fokus når man står på scenen. For de mannlige aktørene som befinner seg i musikerposisjonen, er dette et selvfølgelig fokus. De kvinnelige aktørene i vokalistposisjonen må derimot som tidligere nevnt også forholde seg til en del utenomusikalske elementer. I vokalistposisjonen ligger for eksempel spesielt store forventninger til utseende, og de kvinnelige aktørene bruker mye krefter på å tenke over hvordan de skal fremstille seg selv på scenen. Det ligger et krav i posisjonen om at de skal være blikkfang og frontfigurer, riktignok må de være det på en slik måte at de ikke beveger seg over i det kommersielle. Med andre ord: Hvis de fokuserer for mye på utseende og image kan de risikere å miste all legitimitet som jazzvokalist. Imidlertid kan de heller ikke overse disse tingene fullstendig, for da gjør

de seg ugjenkjennelige i forhold til sin tilskrevete frontfigurposisjon. En vanlig forhandlingsstrategi for vokalistene er derfor å prøve å unngå oppmerksomhet rundt andre ting enn musikken. Noen har gått ekstremt til verks ved å kle seg stygt eller snu ryggen til publikum, men de fleste forsøker heller å være moderat bevisste på hvordan de fremstiller seg på scenen. Flere av de kvinnelige informantene avskyr imidlertid det ekstra fokuset som ligger i subjektposisjonen som de *automatisk* plasseres innenfor.

Media

Bildet som tegnes av media i jazzmusikernes fortellinger, henger også sammen med hvilke subjektposisjoner de ulike aktørene i feltet innehar. Medias behandling av jazzmusikere fremstilles spesielt som problematisk for de som befinner seg innenfor den negativt ladede vokalistposisjonen, men også de kvinnelige instrumentalistene er misfornøyde. Igjen er det altså de kvinnelige utøverne som i mye større grad enn de mannlige må drive forhandlingsarbeid for å overkomme legitimitetsproblemene de møter i miljøet. Det er særlig balansegangen mellom det å få oppmerksomhet på grunn av sitt *kjønn* eller det å få oppmerksomhet på grunn av sin *kunst* som opptar kvinnelige utøvere.

Musikerposisjonen og vokalistposisjonen skiller seg altså fra hverandre i kategoriinnhold også her. I subjektposisjonene som er tilgjengelige for kvinnelige utøvere, er fokus på kropp og utseende et av kategorikjennetegnene; det ligger *i* posisjonen. I subjektposisjonene som er tilgjengelige for mannlige utøvere, er imidlertid ikke dette et kategorikjennetegn. Igjen handler det om at innholdet i subjektposisjonen vokalist ikke stemmer overens med selvforståelsen til aktørene som automatisk blir plassert der. Resultatet av dette blir som vanlig at de kvinnelige utøverne ikke føler seg hjemme i de posisjonene de får tilskrevet, og de må derfor forsøke å forhandle seg vekk fra dem.

Hos informantene legges imidlertid mye av skylda for det ”ekstramusikalske” fokuset hos media og musikkjournalistene, og det fremheves at det ikke er selve jazzfeltet som skaper et slikt fokus. Uansett hvem som skaper fokuset, er det imidlertid de kvinnelige utøverne det får konsekvenser for. Hvis en vokalist får for mye oppmerksomhet i media, stilles det fort spørsmålstegn ved seriositeten til den aktuelle utøveren. Blant de mannlige utøverne skinner det for eksempel gjennom en viss forakt for kvinnelige utøvere som får mer oppmerksomhet på grunn av ”hårsveisen” enn på grunn av sin musikk. Som jeg også senere skal komme inn på, er anerkjennelse innad i musikkmiljøet svært viktig for å få troverdighet som jazzmusiker.

Denne anerkjennelsen oppnås først etter at man har bevist at man ”er god til å spille”. Som følge av at ”useriøs” oppmerksomhet i media kan bidra til å så tvil om de musikalske ferdighetene til kvinnelige utøvere, vil jeg derfor hevde at for kvinnelige utøvere kan mye medieoppmerksomhet i ytterste konsekvens føre til lav anerkjennelse i miljøet, til tross for at den eventuelle kvinnelige utøveren kan ha svært gode musikalske kvaliteter.

Både innenfor jazzutdanningene, i jazzbandene og i mediasammenhenger er det altså ”fortellingen om jazzmusikeren” som fortsatt i stor grad legger premissene for aktørenes subjektiveringsmuligheter. Kvinnelige aktører i feltet må fremdeles kjempe mot en del ”ikkemusikalske” faktorer: både på skolen, på scenen og overfor musikkritikerne. De diskursive struktureringene som individene i feltet identifiserer seg i forhold til, åpner med andre ord ikke opp for så mange nye og alternative måter å være jazzmusiker på. Igjen kan man knytte jazzdiskursens kjønnede betydninger til en form for heteronormativitet. Heteronormativiteten installerer aktørene i ulike posisjoner, og skaper på denne måten en form for sosial orden. Den heteronormative sosiale ordenen sørger for å opprettholde jazzens kjønnshierarki, både i jazzutdanningene, i jazzbandene og i musikkmedia. Fortsatt er den maskuline musikerposisjonen den mest privilegerte, og det er denne posisjonen som legger premissene for ”akseptert” oppførsel. I jazzutdanningene kommer posisjons- og kjønnshierarkiet tydelig fram, i og med at vokalistsposisjonen stadig nedvurderes i forhold til musikerposisjonen. I bandsammenhenger fremhever både mannlige og kvinnelige utøvere at ”gutteegenskapene” er de sentrale. Igjen er det altså de ”maskuline” tegnene som definerer. I media behandles kvinnelige utøvere på en annen og mye mer negativ måte enn de mannlige, noe som er helt i tråd med den heteronormative jazzdiskursen.

5.3 ”Playing like a girl” - om kroppslig fokus i subjektposisjoner

Diskursene i jazzfeltet skaper, som tidligere nevnt, rom for ulike måter å være jazzmusiker på. Diskursene om jazz, de gjeldende sannhetene om jazz, er ifølge den poststrukturalistiske teorien både historisk situerte og konstruerte (Annfelt 2004). Som jeg også var inne på i teorikapittelet, har poststrukturalistene blitt kritisert for å ha et for stort og ensidig fokus på diskurser. I forbindelse med diskusjoner om kjønn har det gjerne blitt hevdet at poststrukturalistene tar for lite hensyn til ”den levde kroppen” og den kroppsliggjorte subjektiviteten (Moi 1998, Flemmen 1999). Det er altså i forlengelsen av kritikken mot poststrukturalistene, at jeg har valgt å trekke Bourdieu og hans habitusbegrep inn i analysen. Selv om Bourdieu ikke er en direkte motsetning til poststrukturalistiske teoretikere, mener jeg

likevel at hans habitusbegrep kan bidra til å utdype forståelsen av hvordan informantenes kropper får betydning for deres subjektivering i diskursen.

Som det har fremkommet av min diskusjon rundt tilgjengelige subjektposisjoner i jazzdiskursen, synes det fremdeles som om kvinnelige aktører møter en del problemer i forbindelse med sin posisjonering i diskursen. Dette fordi det virker som om det eksisterer en ”sømløs” forbindelse mellom aktørenes kropper og diskursens posisjoner: det finnes noen ”naturliggjorte” forbindelser mellom musikernes kropper og posisjonene de kan innta. Musikernes kroppslige disposisjoner, deres habitus, setter dem med andre ord i bestemte situasjoner, og det er ikke vilkårlig hvilke subjektposisjoner de kan innta som følge av dette. Særlig synes forbindelsen mellom *mannlig kropp* og *musiker*, samt *kvinnelig kropp* og *vokalist* å være svært sentral. For å innta posisjonen musiker er det med andre ord svært viktig at du er markert med riktig kjønn, det vil si at din kropp er ”mannlig”. Individens habitus, deres system av disposisjoner nedfelt i kroppen, muliggjør som vi vet enkelte handlinger i større grad enn andre. I mitt tilfelle ser det altså ut som om kropper med mannlige disposisjoner, det vil si musikere med ”mannlig” habitus har flere og bredere handlingsmuligheter i feltet, enn kropper med kvinnelige disposisjoner og ”kvinnelig” habitus.

Ifølge Bourdieu eksisterer det et skille mellom kvinners og menns habitus (Bourdieu 2000). Og ved å bruke det kabylske samfunnet som eksempel, viser Bourdieu hvordan den naturaliserte sosiale konstruksjonen ”kjønn” – det vil si kjønnsmessig habitus – fremstår som ”naturens grunnlag for den vilkårlige inndelingen som ligger til grunn for både virkeligheten og forestillingen om virkeligheten” (Bourdieu 2000:11). Bourdieu er som sagt spesielt opptatt av å vise hvordan ”den maskuline dominansen” er innskrevet i kroppene til kabylerne. Dominansen er innskrevet i kabylerne *habitus*:

Innskrevet i tingene skriver den maskuline orden seg også inn i kroppene gjennom uuttalte påbud, som ligger implisitt i arbeidsdelingens rutiner eller i de kollektive eller private ritualer [...]. Den fysiske ordens og den sosiale ordens lovmessighet påtvinger og innprenter disposisjonene ved å utelukke kvinnene fra de gjeveste oppgavene [...], ved å tilvise dem de dårligste plassene [...], ved å lære dem hvordan de skal te seg med kroppene sine [...], ved å gi dem pinaktige, nedrige og skitne oppgaver [...], og, mer allment, ved å dra nytte av de biologiske forskjellene, forstått som fundamentale fordommer, slik som synes å ligge til grunn for de sosiale forskjellene (Bourdieu 2000:32).

Bourdieu beskriver også hvordan kvinnene i det kabylske samfunnet fremstår som ”symbolsk innesperret” i sin kropp. Kvinnenes kroppslige disposisjoner ”begrenser territoriet for bevegelser og forflytninger av kroppene deres”, mens mennene derimot, ”opptar mer plass med kroppene sine” (Bourdieu 2000:37). Ifølge Bourdieu får altså den kjønnsmessige habitusen konsekvenser for individenes handlingsrom og bevegelser i feltet.

I jazzfeltet er heller ikke musikernes *kropper og kroppslige disposisjoner* uvesentlige for hvilke posisjoner som er tilgjengelige for dem. Kropper med ”feminin” habitus og kropper med ”maskulin” habitus møter ulike forventninger til hva som er akseptert oppførsel. Jeg mener det er mulig å finne igjen noe av det som Bourdieu snakker om i forbindelse med det kabylske samfunnet, også i jazzfeltet i Norge. Først og fremst er det slående hvor *ulikt* kroppen og kroppslige opplevelser tematiseres i informantenes fortellinger, og igjen er det forskjellen mellom mannlige musikere og kvinnelige vokalistene som står sentralt. De kvinnelige vokalistene beskriver hvordan sangen er ”nær” dem. Det å synge knyttes til den ”kvinnelige psyke”: Det oppleves dessuten ”personlig” og ”emosjonelt”. Vokalistene har sangen *i* seg, og den oppleves som en medfødt gave. Det å synge blir med andre ord uttrykk for et iboende talent som finnes som en passiv ressurs inne i (kvinne)kroppen. De mannlige musikerne er heller ikke uten talent, men hos dem er fokuset større på de kroppslige anstrengelsene som må til for å lære seg jazzhåndverket. Musikerne kaster seg ut i ”kampen” på scenen. De ”svetter” og viser krefter, og det å improvisere krever ”muskler” på samme måte som i andre idretter. Jazzmusikerne tar altså kroppen i bruk på en helt annen måte enn de kvinnelige vokalistene. De fysiske anstrengelsene, bevegelsene og kraften, blir et uttrykk for den aktive (manns)kroppen. Vokalistene, ”som bare synger streiten”, blir derimot et uttrykk for den passive (kvinne)kroppen.

Et annet slående ”kroppslig” element i informantenes historier er oppmerksomheten rundt de kvinnelige utøvernes fysiske trekk. Kvinnelige utøvere forteller hvordan de hele tiden må forholde seg til forventninger om utseende og det å ”være pen”. Både i forbindelse med sceneopptredener, medieoppmerksomhet og i situasjoner med andre musikere, er dette noe som kvinnelige utøvere må tenke på og forholde seg til. Dette oppleves av de fleste kvinnelige musikerne som noe negativt, og de prøver på ulike vis å få fokuset vekk fra det kroppslige. De kvinnelige utøvernes kropper begrenser altså handlingsrommet deres, og de blir ofre for litt av den samme ”symbolske innesperringen” som Bourdieu snakker om. Mannlige utøvere derimot, trenger ikke å forholde seg til negativ oppmerksomhet rundt sine fysiske trekk. De

mannlige utøverne har en helt annen kroppslig frihet: deres kropper ses på som kraftpotensialer som står klare til utnyttelse. De mannlige utøverne som ikke opplever den problematiske kroppslige oppmerksomheten, kan altså bruke kroppen som en aktiv ressurs på en helt annen måte enn kvinnene.

Det finnes altså noen likheter mellom kabylere og jazzmusikere når det gjelder deres kroppslige situasjoner: De aktive mannskroppene og de statiske ”innesperrede” kvinnekroppene finnes i begge samfunnene. I begge tilfellene spiller altså individenes *habitus* en rolle for hvor og hvordan de kan plassere seg i samfunnet. Det er med andre ord ikke bare de omliggende samfunnsstrukturene, eller diskursene, som har betydning for hvordan mennesker tenker og handler: Deres kropper og kroppslige disposisjoner spiller også inn. De ulike posisjonene i jazzfeltet synes å være sterkt knyttet til kjønnete betydninger, og den ”kjønnsmessige” habitusen til aktørene i feltet synes som sagt å ha stor betydning for hvilke posisjoner de kan innta. Habitus blir med andre ord en medvirkende faktor i forbindelse med den kjønnete jazzdiskursens *reproduksjon*.

5.4 Kvinnelige jazzinstrumentalister som heterotoper

De kvinnelige instrumentalistene er som vi vet i en litt annen situasjon enn de kvinnelige jazzvokalistene. Mens vokalistene befinner seg i en posisjon som gjennom hele jazzhistorien har hatt et flertall av kvinnelige utøvere, beveger de kvinnelige instrumentalistene seg på et tradisjonelt ”mannlig” domene. Vi har allerede sett eksempler på reaksjonene som kvinnelige instrumentalister møter fra sine ”jazzomgivelser”. Noen syntes at jenta som gikk opp på scenen for å spille kontrabass ”var litt festlig”, og hun ble viet en ganske annen oppmerksomhet enn sine mannlige kolleger. Når det likevel viste seg at hun faktisk ”hadde noe å melde”, måtte de mannlige kollegene revurdere sin oppfatning av hvordan en god bassist skal være. Den kvinnelige trommeslageren blir heller ikke sjelden konfrontert med at hun må være lesbisk, siden hun spiller trommer. Og ”lille du, hvordan er det mulig at du spiller trommer?”. Selv om de stort sett vekker positiv oppmerksomhet for sine utradisjonelle instrumentvalg, er det ikke alle som helt greier å ”visualisere” at de kan spille den samme ”svette muskeljazzen” som ”vi gutta” driver med. Til tross for at flere unge kvinnelige instrumentalister har kommet inn på de rytmiske utdanningene uten å bli kvotert inn, er det mye som tyder på at de ikke uten videre blir akseptert som ”ordentlige” jazzmusikere.

Lorentzen har i sine studier av rockefeltet foreslått å se på de kvinnelige rockemusikerne som heterotope (Lorentzen 2001). Jeg mener det kan være fruktbart å bruke Foucaults begrep også i forbindelse med kvinnelige utøvere i jazzfeltet, og da spesielt i forbindelse med de kvinnelige jazzinstrumentalistene. Heterotopibegrepet brukes som nevnt for å beskrive ”sammenstillinger av symboler og tegn, som innenfor en spesifikk kulturell kontekst ikke passer sammen” (Lorentzen 2001:9). Det heterotope er plassert på feil sted, og det er annerledes, uventet og forvirrende i forhold til ”det normale” i den sosiale konteksten det befinner seg innenfor. Heterotopia handler altså om sammensetninger av tegn som er ukonvensjonelle og ikke i samsvar med tegnkombinasjonene som vanligvis benyttes i den aktuelle konteksten.

Jeg har allerede vært inne på hvordan de kvinnelige jazzinstrumentalistene fremstår som *ugjenkjennelige* i forhold til den etablerte jazzdiskursen. De kvinnelige instrumentalistene identifiserer seg ikke uten videre med subjektposisjonene som er tilgjengelige for mannlige musikere og vokalister; deres posisjon i diskursen er med andre ord noe uklar. De kvinnelige instrumentalistene passer altså ikke inn i de *heteronormative* kategoriene i jazzdiskursen, og de blir dermed representanter for noe annerledes og uventet. Innenfor jazz, på samme måte som hos Lorentzens kvinnelige rockemusikere, blir koblingen mellom det feminine tegnet ”kvinne” og de ”maskulint” konnoterte jazzinstrumentene en *heterotop* konfigurasjon. De kvinnelige jazzinstrumentalistene blir heterotope i den forstand at deres kroppstegn ikke ”passer” sammen med det instrumentet de spiller. De blir dermed representanter for heterotopia; en *kulturelt ugjenkjennelig* sammenstilling av tegn. Dette understrekes blant annet av mottakelsen de kvinnelige instrumentalistene får av andre i feltet. Overraskelsen er stor når den lille jenta presenterer seg som trommeslager, det er rett og slett ”helt utrolig” at hun faktisk får lyd i trommene. Og når den kvinnelige bassisten skal spille solo på en jamsession, er stillheten i salen øredøvende, noe som er ganske uvanlig på et slikt arrangement.

Som nevnt i kapittel 2 må man imidlertid også ta høyde for hvordan de heterotope sammenstillingene av tegn settes i bevegelse. Ifølge Lorentzen er det nettopp måten man er heterotop på, som er med på å avgjøre hvordan man oppfattes av andre i feltet, og vi har her å gjøre med de kvinnelige utøvernes legitimitetsstrategier. Også her er det derfor relevant å fokusere på hvilke strategier de heterotope utøvere i jazzfeltet benytter seg av for oppnå legitimitet i diskursen. Den kvinnelige trommeslageren får stadig bemerkninger om hvordan

hennes femininitet ikke "passer" sammen med instrumentet hun spiller, noe hun ser seg grundig lei på. For henne er ikke hennes kjønn relevant for den musikalske praksisen, og hun prøver så godt hun kan å ignorere oppmerksomheten rundt dette. En av de mannlige informantene mener imidlertid at kvinnelige instrumentalister ikke oppnår særlig respekt hvis de på død og liv skal etterligne en veldig maskulin spillestil. Ifølge han er det de kvinnelige musikerne som derimot har "funnet sin egen greie" som oppnår anerkjennelse. Det kan altså se ut som om strategien som går ut på å ignorere sin femininitet ikke er den mest vellykkede for de heterotope aktørene i diskursen. Ved å "finne sin egen vei og sin egenart" og dermed ikke ukritisk adoptere den "svette muskeljazzen" kan det altså åpne seg større rom for aksept i feltet. De kvinnelige instrumentalistene som omtales mest positivt hos mine mannlige informanter, er da også nettopp de som har gått helt egne veier og ikke prøvd å etterligne andre (mannlige) musikere. Det kan altså se ut som en vellykket legitimitetsstrategi for de kvinnelige instrumentalistene er å spille på det heterotope som de representerer. Ved å bruke sin egenart og "annerledeshet" for alt det er verdt, oppnår de muligens større anerkjennelse enn ved å bare fokusere på det "maskuline" tegnet i den heterotope konfigurasjonen. Samtidig som det er risikofyllt å ignorere sin femininitet fullstendig, er det heller ikke legitimt å bli for "jentete". Et talende eksempel på dette er den negative omtalen som såkalte "jenteband" får hos informantene. Slike *heterotope* bandkonstellasjoner beskrives blant annet som "tåpelige" og "latterlige". Det er med andre ord ikke særlig bra med en for "feminin" kobling av kulturelle tegn.

I heterotope representasjoner ligger også et endringspotensiale. Selv om det finnes ulike måter å være heterotop på, står imidlertid alltid det heterotope i sterk kontrast til det vanlige eller det dominerende innenfor en spesifikk kontekst. Innenfor jazzdiskursen kan altså de heterotope kvinnelige instrumentalistene ses på som en kontrast til den dominerende heteronormative ordningen av kjønnede kategorier. De heterotope utøverne bryter med de gjeldende forståelsene av hvordan jazzmusikere skal være, og de blir noe nytt og annerledes. Et av kjennetegnene ved det heterotope er nettopp at det *bryter* med den eksisterende sosiale orden. Det heterotope kan dermed også bidra til å *endre* den eksisterende sosiale orden. Heterotopia beskriver som sagt et slags "mellomsted" eller en overgangstilstand. Etter hvert vil det heterotope forekomme så ofte at det til slutt ikke blir heterotopt lenger; det *kulturelt ugjenkjennelige* blir dermed gjort *kulturelt gjenkjennelig*.

Dette kan knyttes opp mot min hypotese om at noe er i ferd med å endre seg i forbindelse med den kjønnete arbeidsdelingen i jazzfeltet. De heterotope kvinnelige instrumentalistene kan altså bidra til å forstyrre den heteronormative sosiale ordenen i jazzfeltet på en slik måte at det åpnes opp nye mulige identifikasjonsmuligheter for utøverne i feltet. De utradisjonelle heterotope figurene utfordrer som vi har sett vante kategorier og fortellinger om hvordan jazzmusikere skal være. De ulike fortellingene om jazz kan dermed forandre innhold og nye jazzmusikere får andre muligheter for å subjektivere seg i diskursen. Med andre ord: De heterotope musikerne kan på lang sikt påvirke den gjeldende diskursive praksisen på en slik måte at hele feltets relasjon til kjønn forandres. De heterotope kvinnelige instrumentalistene utfordrer dermed det ”maskuline hegemoniet” i jazzen og de bidrar til å *destabilisere* den heteronormative diskursen om jazz.

5.5 Om vokalisters anerkjennelse: Jazz som kunst vs jazz som populærmusikk

Eriksen (2001) problematiserer som nevnt hvordan jazz har blitt ”akademisert” og ”intellektualisert” til kunst. Som følge av jazzens ”kunstifisering” mener Eriksen at de populærmusikalske elementene, som på mange måter var jazzens utgangspunkt, har blitt neglisjert. Grunnen til at jeg tar opp Eriksens diskusjon, er at jeg mener den diskursive konstruksjonen av ”jazz som kunst” også får konsekvenser for de konkrete aktørene i feltet. Det handler igjen om jazzdiskursens tilgjengelige subjektposisjoner, og det kan se ut som om ”kunstifiseringen” av jazz muligens kan ha bidratt til å begrense de tilgjengelige subjektposisjonene, spesielt for kvinnelige musikere.

I informantenes fortellinger er det mange steder fokus på deres status som kunstnere. Spesielt hos de kvinnelige vokalistene synes det viktig å understreke at de ”lager kunst”. Det de driver med er ikke kommersielt, og ”popkultursiden” av jazzfeltet er ikke noe de vil befatte seg med. Det å oppnå anerkjennelse i musikermiljøet er mye viktigere enn å oppnå anerkjennelse hos ”allmennheten”, derfor er det nødvendig å hele tiden strekke de musikalske grensene og prøve å skape noe nytt. Å lage en ”hit” eller bruke mye tid på ”kjoler og hårsveis” gir ikke anerkjennelse i jazzfeltet. Man må derimot konsentrere seg om kvaliteten på ”det musikalske” for å oppnå aksept og respekt blant medmusikere og kritikere. Som Eriksen også påpeker, føyer oppfatningen av at kunsten og kunstneren skal fornekte det kommersielle seg inn i en tradisjonell forståelse av kunstfeltet. I og med at informantene i min undersøkelse fremhever

denne tradisjonelle forståelsen av seg selv som kunstnere, kan mye tyde på at de ”slutter opp” om den diskursive konstruksjonen av ”jazz som kunst”. Det å definere jazz som kunst fører imidlertid med seg noen bestemte identifikasjonsmuligheter, også for musikerne som jeg har snakket med.

Som Eriksen viser, kan man på mange måter si at bopmusikken var startpunktet for ”kunstifiseringen” av jazzen, og sentralt i denne prosessen stod også bopmusikerne. Den ”egentlige” jazzen kom til uttrykk i spillet til disse mannlige musikerne, og deres virtuose improvisasjoner og komplekse harmonikk har i ettertid blitt stående som sentrale kjennetegn på hva jazz *er*. Myten om den ”hippe” bopmusikeren trekkes også frem hos Monson, når hun skal vise hvilke identifikasjonsmuligheter jazzmusikere historisk sett har hatt og fremdeles til dels har (Monson 1995). Flere ganger har jeg nevnt at kvinnelige vokalistene automatisk plasseres i en posisjon som assosieres med populærmusikk, og dette mener jeg kan ha sammenheng med at de kvinnelige rollemodellene forsvant da jazzen fikk kunststatus. Den mest sentrale av jazzens subjektposisjoner er som vi vet ”jazzmusikerposisjonen”, og denne mener jeg henger tett sammen med den diskursive konstruksjonen av ”jazz som kunst”. De lettest tilgjengelige subjektposisjonene for kvinnelige utøvere derimot, har røtter i ”jazz som populærmusikk”. Det er særlig gjennom sine ”sangbare melodier” og sitt ”lette tilgjengelige uttrykk” at vokalistene gjør seg ugjenkjennelige i forhold til ”kunstjazzen”. Noe av det viktigste for bopmusikerne var jo som kjent å fjerne seg fra det ”lette” uttrykket som hadde kjennetegnet jazzen frem til da, de ville ”komplisere” musikken sin mest mulig. Improvisasjon ble altså kjerneelement i musikken, til fordel for melodikken, eller ”streiten” for å bruke en av mine informanternes ord. Vokalistene assosieres altså lett med andre typer jazz enn den ”moderne” eller ”kunstfiserende” jazzen, noe som også bidrar til å skape problemer i forbindelse med deres posisjonering i diskursen. Selv om noen vokalistene ikke oppnår stor respekt i jazzmiljøet, finnes det enkelte andre som er svært anerkjente. For å finne ut *hvorfor* noen vokalistene er mer anerkjente enn andre, blir det derfor relevant nok en gang å fokusere på deres posisjoneringsstrategier. Med andre ord: Hvordan manøvrerer vokalistene i jazzfeltet for å oppnå status som ”kunstnere”?

For at kvinnelige vokalistene skal bli anerkjent, er det altså viktig for dem å distansere seg fra alt som har med populærmusikk å gjøre. Den av vokalistene i intervjuet som er mest anerkjent, forteller om en tydelig avstand fra ”rollen som det var et krav om at man skulle ha”. Hele tiden har denne vokalistene tøyde grensene for sitt vokale uttrykk, og hun betegnes av og

til som ganske ”sær” i forhold til hvordan jazzvokalister vanligvis fremstår. Hun befatter seg ikke med standardlåter, men skriver all musikken sin selv. Hennes musikalske utvikling har gitt henne høy status i musikermiljøet, men som hun selv sier har hun også ”mistet noen fans på veien”. Hennes posisjoneringsstrategi går altså ut på å *distansere* seg fra den etablerte vokalistposisjonen. Ved å overføre de sentrale verdiene fra ”jazz som kunst” inn i sitt musikalske uttrykk har hun i stor grad lyktes med sin ”forhandling”, og hun har blitt en ”ekte” jazzmusiker, en *kunstner*. En annen av vokalistene jeg har snakket med, understreker også hvordan hun hele tiden forsøker å strekke de kunstneriske ambisjonene. Hun er svært bastant på at hun ikke er opptatt av å selge mange plater eller oppnå noen form for kommersiell suksess, slike ting er ikke interessant for en god jazzmusiker ifølge henne. Denne vokalisten har også gjort trekk for å unngå å få oppmerksomhet for ”utenomusikalske” ting, blant annet ved å ”kle seg stygt” på scenen. Hennes musikalske uttrykk oppfattes nok også som ganske utfordrende og eksperimentelt av noen. Men som følge av dette er hun en respektert musiker i miljøet. En tredje vokalist er imidlertid svært frustrert over å ikke bli tatt på alvor som musiker. Hun liker å synge standardlåter, og hun kan ikke skjønne hvorfor det medfører så mye ekstra prat rundt hennes rolle. Det eneste hun vil, er å gi folk en god musikkopplevelse, og hennes erfaring tilsier at det enkle og melodiske ofte er det beste. Hennes forhold til media er anstrengt, siden hun ofte føler at hun blir misforstått. Hun står ikke på scenen for å vise seg fram eller få noen til å like henne, det eneste målet er at musikken skal være vakker slik at den treffer noe hos folk. Det som etter mitt syn ”redder” denne vokalisten fra å kun bli sett på som en tradisjonell ”syngedame”, er hennes institusjonelle forankring og hennes samarbeid med musikere fra samtidsmusikkfeltet. Gjennom å ha gått på en anerkjent jazzutdanning, samt samarbeidet mye med musikere fra friimprovisasjonsfeltet har hun oppnådd en viss kunstnerisk integritet, til tross for at musikken hennes sjangermessig ligger nært den ”populærmusikalske” jazzen. Ingen av vokalistene i min empiri tilhører den minst anerkjente gruppen ”syngedamer”, men disse omtales hyppig av både kvinnelige og mannlige informanter. Kvinnelige vokalister som ikke improviserer, og som har et musikalsk uttrykk som ligger nærmere populærmusikk enn jazz, blir ikke omtalt med særlig rosende ord. Hvis de i tillegg får mye oppmerksomhet i media, kan det helt klart ”bli brukt mot dem i musikerkreter”. Ved å bruke energi på ”imagebygging” eller ”selge seg selv til media”, samt ”bare stå der å være pen”, oppnår de ikke respekt i jazzmiljøet. Til tross for at disse vokalistene nyter liten anerkjennelse innad i jazzmiljøet, er de imidlertid svært populære blant ”utenforstående”. Høyt platesalg og utsolgte konserter vitner om dette, men slike faktorer plasserer også sangerne ettertrykkelig inn i det kommersielle feltet. Oppsummert kan man

altså si at den siste gruppen vokalist er føyer seg inn i tradisjonen etter de klassiske ”syngedamene”, som var sentrale i jazzen før den ble gjort til kunst.

Vokalistens anerkjennelse har altså helt klart sammenheng med hvor de befinner seg i jazzfeltet. Det er særlig deres sjangervalg som legger føringer for hvordan de oppfattes og anerkjennes av andre. Min påstand er at de kvinnelige vokalistene med mest anerkjennelse er de som slutter opp om den diskursive konstruksjonen av ”jazz som kunst”. Den lettest tilgjengelige subjektposisjonen for kvinnelige vokalist er assosieres imidlertid med synet på ”jazz som populærmusikk”, noe som i utgangspunktet gir dem lav status i jazzfeltet. Det blir derfor nok en gang nødvendig for de kvinnelige vokalistene å forhandle seg ut av sin tildelte posisjon for å oppnå respekt. En vellykket strategi synes å være å prøve å overføre kjerneelementene fra ”kunstjazzen” til sin posisjon, med andre ord å bevege seg mot musikerposisjonen. Som følge av dette, blir de minst anerkjente vokalistene de som aksepterer den negativt ladede vokalistposisjonen og ikke prøver å forhandle seg vekk fra den. Som hos de heterotope kvinnelige instrumentalistene har altså måten man bruker instrumentet sitt på, betydning også for vokalistene. De mest anerkjente setter improvisasjon i fokus, og de bruker stemmen annerledes enn å bare vise frem sitt ”medfødte” sangtalent. Ved å eksperimentere med stemmen og improvisere på nye måter fjerner de seg fra den tradisjonelle standardjazzen som ligger nært opp til populærmusikalske uttrykk, og de oppnår en annen status enn de ”lettest tilgjengelige” vokalistene.

Eriksen tar i sin hovedoppgave til orde for å redefinere jazzdiskursen på en slik måte at det blir lagt større vekt på de populærmusikalske elementene. Han mener forskningen om jazz ikke kan fortsette sin kanonisering, men at jazzens skiftende innhold derimot må bli tatt på alvor (Eriksen 2001). Spørsmålet i mitt tilfelle blir derfor om man, ved å i større grad erkjenne at jazz er populærmusikk, kan bidra til å skape større handlingsrom for kvinnelige vokalister. Hvis feltet blir bredere og inkluderer flere uttrykk, kan det kanskje også bli lettere å oppnå anerkjennelse for kvinnelige vokalister som befinner seg i grenselandet mellom pop og jazz? Mye kan tyde på at en ny gruppe kvinnelige vokalister er i ferd med å etablere seg i jazzfeltet, og i media har det den siste tiden blitt fokusert mye på den såkalte ”jazzmusikalske jentebølgen” (”Jentene jazz opp”, Smålenene, 18.03.04). I Jazzbasillen på NRK P2 12. mars 2004 hevdes det at ”syngedamerollen” har endret seg, og at dette også er en internasjonal trend. I Jazzbasillen beskrives vokalistene som mer integrert i bandene sine enn tidligere, og dagens vokalister blir også oppfattet som musikere på en helt annen måte enn før. I Dagbladet

samme måned presenteres den nye generasjonen vokalistene over flere sider i fredagsbilaget. Der snakker de unge kvinnelige vokalistene om hvordan jazzen har endret seg fra å være ”en intellektuell sjanger med få jenter”, til at det nå er åpning for at ”jazz kan gå tilbake til hva det engang var, nemlig popmusikk”. Ut i fra disse eksemplene kan det se ut som en reforhandling av den tradisjonelle vokalistposisjonen muligens er på gang, på samme måte som en reforhandling av hele jazzens innhold også finner sted. Kanskje er det slik at de ”nye” vokalistene er med på å *destabilisere* den kjønne jazzdiskursen? Dette har jeg imidlertid ikke nok empirisk materiale til å kunne si noe entydig om. I samtalene jeg har hatt med jazzmusikere, kommer det, som beskrevet flere steder, fremdeles til syne nokså tradisjonelle oppfattelser av jazzvokalistene. Det er i mitt materiale tydelig at det å være vokalist medfører helt andre forventninger enn det å være musiker.

5.6 Postmoderne kunstnerhverdag – unge kunstnere, nye posisjoner?

Som beskrevet i kapittel 2.5, kan det ifølge både kjønnsforskere og kulturforskere se ut som om vi er på vei inn i et postmoderne samfunn. Dette medfører som sagt endringer både i kunstens innhold og i tradisjonelle forestillinger om kjønn. Grunnen til at jeg fokuserer på disse påståtte endringstendensene er at jeg ønsker å undersøke hvorvidt jazzens kjønne betydninger også er i ferd med å endre seg. Det er spesielt de *yngste* musikernes oppfattelser av feltet jeg er interessert i, siden disse kanskje kan fremvise andre forståelser av jazzens ”kunstnerrolle” enn de litt eldre musikerne.

Når det gjelder jazzens ”kunstnertyper”, ser det ut til at utøverne i feltet på mange måter fremdeles kan karakteriseres som ”karismatiske kunstnere”, og det er ingen markant forskjell mellom de yngste og de eldste informantenes uttalelser på dette punktet. Informantene snakker om hvor viktig det er å finne ”sin egen personlige stemme”, og de fokuserer på den store ”friheten” de har til å skape nye og unike kunstverk. I mine informanters historier snakkes det også stadig vekk om hvor viktig det er å vie seg til den ”rene” kunsten.

Kommersiell suksess er ikke noe å hige etter, målet er derimot å utvikle seg ”musikalsk og kunstnerisk”. Dette er i tråd med Mangsets funn. Mangset har heller ikke i sin undersøkelse funnet sterke indikasjoner på at flertallet av dagens unge kunstnere preges av en såkalt ”postmoderne kunstnerrolle” (Mangset 2004).

I forrige avsnitt konkluderte jeg med at jazzens tradisjonelle vokalistposisjon fortsatt holder stand, til tross for at det i media figurerer oppfattelser av det motsatte. Riktignok har antallet

unge kvinnelige vokalist økt noe, men det er fremdeles et overveldende flertall av mannlige utøvere i feltet²⁴. Antallet kvinnelige instrumentalister er også økende, noe som kommer til uttrykk i studentkullene. Der hvor det før ikke fantes kvinnelige instrumentalister i det hele tatt, finnes det nå en til to stykker i enkelte klasser på jazzutdanningene. Det er vanskelig å finne frem til eksakte tall for å påvise disse endringene, men man kan imidlertid slå fast at det som hos en av mine informanter karakteriseres som ”jenteboom”, i realiteten ikke er riktig. Det er fortsatt langt igjen til det blir like mange kvinnelige som mannlige utøvere innenfor jazz.

Hos alle informantene fremheves det likevel et ønske om og en tro på at noe er i ferd med å endre seg nå. De nye og unge kvinnelige instrumentalistene trekkes fram av flere, og informantene er enige om at det er bra at det kommer flere kvinnelige utøvere til. Holdningene til kvinnelige utøvere er altså stort sett positive, i alle fall sett fra ”politikerstolen”, som en av informantene uttrykker det. Når det kommer til den faktiske praksisen til utøverne er det imidlertid usikkert om de kvinnelige utøverne blir møtt med like stor entusiasme. Det er fortsatt vanskelig å ”visualisere” kvinnelige utøvere i den ”macho”-sjangeren som jazz faktisk er, dette fremhever særlig de to yngste mannlige informantene. Som kvinnelig utøver i jazzfeltet møtes man altså fortsatt med fordommer og forventninger, og det er ikke lett å ignorere sitt kjønn. De ”postmoderne” oppfattelsene av at kjønn ikke er av like sterk strukturell betydning som før, har etter mitt syn ikke slått til i jazzfeltet. Konvensjoner og tradisjoner legger fortsatt sterke føringer for både kvinnelige og mannlige utøvere, man kan ikke ”velge” sin identitet så fritt som det hevdes i enkelte teorier om kjønn og det postmoderne. Min hypotese om at det hos de yngste informantene ville komme til syne en annen forståelse av kjønn enn hos de eldste informantene, viste seg altså å ikke stemme. Jazzfeltets kjønnete betydninger ser ikke ut til å ha endret seg betydelig i løpet av de siste årene.

²⁴ Tall fra Norsk Jazzforum: 12% av organisasjonens musikermedlemmer er kvinner.

6. Avslutning: Destabilisering av ”det maskuline hegemoniet”?

Formålet med denne hovedoppgaven har vært å undersøke situasjonen til kvinnelige jazzmusikere i Norge. Som utgangspunkt hadde jeg Trine Annfelts påstand om at jazzfeltet preges av en ”hegemonisk maskulin” diskurs (Annfelt 2004). I motsetning til Annfelt, har jeg forsøkt å se på jazzfeltet fra *kvinnelige* utøveres ståsted, dette for å finne ut hvilke konsekvenser jazzfeltets kjønnede betydninger får for deres praksis. Som metode har jeg i hovedsak brukt kvalitative intervjuer, men jeg har også i noen grad trukket veksler på andre empiriske kilder. Når det gjelder teori, er poststrukturalistisk diskursteori mitt hovedperspektiv. Som analytisk verktøy har jeg særlig benyttet meg av Dorte Søndergaard og hennes ”destabiliserende diskursanalyse”. Jeg har imidlertid også trukket inn både sosiologisk, feministisk og musikkvitenskapelig teori i min analyse.

I analysen har jeg forsøkt å fokusere på jazzdiskursens *tilgjengelige subjektposisjoner*. Jeg har vært mest interessert i å vise hvordan kjønn får betydning i forbindelse med jazzmusikerens posisjonering i feltet. I all hovedsak har jeg konsentrert meg om de kvinnelige jazzmusikerne og deres *posisjoneringsstrategier*. Dette for å forsøke å finne ut hvorvidt de kjønnede diskursene om jazz er i ferd med å endre seg, eller om de fortsatt preges av et ”maskulint hegemoni” (Annfelt 2004). Min hovedkonklusjon er at jazzfeltet, også sett ut ifra de kvinnelige musikernes ståsted, fremdeles fremstår som dominert av ”maskuline” verdier og egenskaper. Jeg har derfor beskrevet jazzfeltet som preget av en *heteronormativ kjønnsorden*. Det heteronormative kan altså sies å være en *metaramme* for ordningen av de kjønnede kategoriene og subjektposisjonene innenfor jazz.

Den sentrale subjektposisjonen i det heteronormative posisjonshierarkiet er *musikerposisjonen*. Denne posisjonen er lettest tilgjengelig for mannlige utøvere, da *kodene* for posisjonen er sterkt knyttet til ”maskuline” verdier og karaktertrekk. Kvinnelige utøvere i feltet oppnår sjelden status som musikere. De kvinnelige utøverne knyttes nesten uten unntak automatisk til subjektposisjonen vokalist. Denne posisjonen har på mange måter en negativ klang, og den har lavere status i feltet enn musikerposisjonen. Vokalistposisjonen forbindes dessuten med en del utenomusikalske elementer, noe som medfører et sterkt utseendemessig fokus for kvinnelige utøvere. Siden vokalistposisjonen ikke har like høy status som musikerposisjonen, tvinges kvinnelige utøvere til å forhandle seg ut av sin tilskrevde

posisjon, dette først og fremst for å oppnå anerkjennelse og respekt i miljøet. En slik forhandling for å oppnå anerkjennelse ser ikke ut til å være nødvendig i like stor grad for mannlige utøvere i feltet. Den vanligste forhandlingsstrategien for kvinnelige vokalist er gå ut på å forsøke å *overføre* kjerneverdiene eller kodene fra musikerposisjonen inn i sin musikalske praksis. På samme tid *underslås* vokalistposisjonens kjennetegn, og man prøver å distansere seg så langt bort fra denne som mulig. De mest anerkjente kvinnelige vokalistene ser nettopp ut til å være de som har oppnådd tilstrekkelig distanse til vokalistposisjonen til at de nå kan kalle seg *musikere*. Vokalist med minst respekt er de som har ”overgitt” seg til vokalistposisjonens negative innhold; de er klassiske eksempler på ”*syngedamer*”.

Når det gjelder kvinnelige *instrumentalister*, er situasjonen en litt annen. Disse utøverne hører ikke hjemme verken i musikerposisjonen eller vokalistposisjonen, og de møtes ofte med overraskelse og undring. Deres posisjon er ny og annerledes, og de utfordrer jazzens konvensjonelle kjønnede betydninger. Kvinnelige instrumentalister blir imidlertid heller ikke automatisk sett på som ”ordentlige” musikere. Det kroppslige fokuset er stort også for dem, og deres kvinnelige ”kroppstegn” kan i verste fall føre til at de ikke blir tatt alvorlig i miljøet. På samme tid må de også passe på å ikke bli oppfattet som *for* maskuline. Den mest vellykkede posisjoneringsstrategien for de kvinnelige instrumentalistene handler derfor ikke om å ukritisk adoptere den maskuline musikerposisjonen. De lykkes bedre hvis de staker ut sin egen kurs, eller ”finner sin egen greie”. De heterotope kvinnelige instrumentalistene representerer likevel klare brudd på den *heteronormative* kjønnsordenen i jazzfeltet. Kvinnelige instrumentalister representerer en ny og *destabiliserende* kobling av feminine og maskuline tegn, og de *bryter* dermed med de etablerte diskursene om kjønn og jazz.

De kjønnede *endringstendensene* i jazzfeltet, kommer ikke så tydelig frem i mitt materiale. Til tross for at noen anerkjente kvinnelige vokalist og noen anerkjente kvinnelige instrumentalister finnes, er det likevel kategorikjennetegnene ved den maskuline jazzmusikerposisjonen som fortsatt i stor grad definerer. Det er denne posisjonen de fleste kvinnelige utøvere prøver å tilegne seg, og de er også selv med på å snakke negativt om vokalistposisjonen. Det synes altså som om informantenes understreking av det skarpe skillet mellom musikere og vokalist bidrar til å opprettholde de gjeldende kjønnede forestillingene i feltet. Med andre ord ser det ut til at diskursen om vokalistposisjonen som ”underordnet” posisjon i jazzdiskursen, i stor grad *reproduseres*. De kvinnelige instrumentalistene representerer imidlertid et større *diskursbrudd*. Deres utradisjonelle fremtoning tvinger fram

endringer i aktørenes kjønnsforståelser, og de blir nødt til å revurdere sine etablerte forestillinger. De kvinnelige instrumentalistene kan altså ses på som et *destabiliserende* element i den heteronormative jazzdiskursen.

Oppsummert kan man si at jazzdiskursens kjønnede betydninger fortsatt skaper større begrensninger for kvinnelige utøvere enn for mannlige. Annfelts antydning om at en annen kjønnsforståelse enn den hun har påvist, burde komme til syne ved å fokusere på kvinnelige jazzmusikere, har altså ikke slått til i så stor grad som antatt. Til tross for at jazzorganisasjoner og media er flinke til å fremheve økende jenteandeler og påståtte endringer i kjønnsforståelser, er jazzfeltet sånn som jeg ser det, fremdeles preget av en ”maskulin” diskurs. Selv om alle mine informanter håper og tror at ting vil endre seg, er ikke likestillingen til stede i deres praksis. Noe av det mest overraskende i datamaterialet, var de mannlige informantenes nedlatende holdninger til kvinnelige utøvere. Det var også overraskende hvor mye energi de kvinnelige utøverne fremdeles må bruke på å legitimere seg og sin plass i jazzdiskursen. *Tregheten* i diskursens kjønnsforståelser viste seg altså å være større enn antatt på forhånd, og på mange måter var det nedslående å måtte forkaste min optimistiske tro på endringer i diskursen. En årsak til at en eventuell endring av diskursen ikke kom klart til syne i mitt materiale, kan imidlertid være informantutvalget. Hvis jeg hadde hatt enda flere *unge* musikere med i utvalget, kunne muligens situasjonsbildet vært et annet. *Jazzstudenters* forståelser av kjønn og jazz kunne derfor vært interessante å undersøke nærmere ved en annen anledning.

Helt til slutt en kommentar rundt de eventuelle *kulturpolitiske* implikasjonene mitt prosjekt kan føre med seg: Hvordan kan politiske virkemidler benyttes for å bidra til å åpne for nye og andre ”kjønnede” måter å være jazzmusiker på? Trine Annfelt tar til orde for å ”styrke marginaliserte gruppers forhandlingsposisjon i arbeidet med å få til endring” (Annfelt 2002:109). Dette mener hun impliserer noe mer enn bare kvotering av marginaliserte grupper:

Å støtte forhandlingsposisjoner kunne derfor i første omgang være tiltak som undersøker og synliggjør de tatt for gitte sannhetene og som støtter de stemmer som forteller andre historier om ”virkeligheten”. [...] Som praktisk politikk måtte endringsambisjoner også på dette nivået manifestere seg som støtte til grupper og/eller institusjoner som vil eksperimentere med diskursbrytende aktiviteter (ibid.).

De offentlige støtteordningene kan altså brukes som katalysatorer for å styrke kvinnenes posisjon i jazzen. Ved å gi kulturpolitisk støtte til grupper eller institusjoner som enten inkluderer ”diskursbrytende” musikere eller har et ”diskursbrytende” musikalsk uttrykk, vil man muligens kunne skape et mer mangfoldig og kjønnsnøytralt jazzfelt. Ifølge Annfelt vil slike støtteordninger som hun foreslår, også kunne sies å være trofaste i forhold til ”jazzens ambisjoner om å forbli uforutsigbar og i forandring” (ibid.).

Litteraturliste

Annfelt, Trine (1999): "Poststrukturalismens bidrag til kjønnsforskningen – perspektiver og problemer". Skriftserie 4/99, Senter for kvinne- og kjønnsforskning, NTNU.

Annfelt, Trine (upublisert): *Refleksivitet – i egen forskning?* NTNU: Institutt for tverrfaglige kulturstudier avd. for kvinne- og kjønnsstudier.

Annfelt, Trine (2002): "Kropp og kjønn i kulturen. Individuell identitet, kjønnsbilder og kroppsdebatter", i Bjørkås, Svein (red.): *Individ, identitet og kulturell erfaring*. Kulturpolitikk og forskningsformidling, Bind II. Kulturstudier nr. 25. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Annfelt, Trine (2003): "Jazz i endring. Om fordeling av kjønn og seksuell orientering på musikalske arenaer". *Kvinder, Køn og Forskning*, nr 4, 2003.

Annfelt, Trine (2004): "Kjønnete diskurser i musikk"²⁵, i Gerrard, S. og K. Melby (red.): *Kultur og kjønn*. Kulturstudier nr. 38. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Arnestad, Georg (red.) (1996): *Improvisasjon sett i system – om etablering av Norsk Jazzforum*. Norsk Kulturråd: Rapport nr 4.

Aslaksen, Ellen K (1997): *Ung og Lovende. 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Norsk Kulturråd: Rapport nr 8.

Barker, Chris (2000): *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage.

Barker, Chris og Dariusz Galasinski (2001): *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. London: Sage.

Bayton, Mavis (1998): *Frock Rock – Women Performing Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

Berliner, Paul F (1994): *Thinkin in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago og London: The University of Chicago Press.

Bjørkås, Svein (1998): *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*. Norsk Kulturråd: Rapport nr 12.

Bourdieu, Pierre og Loïc J.D. Wacquant (1993): *Den kritiske ettertanke – Grunnlag for samfunnsanalyse*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Bourdieu, Pierre (2000): *Den maskuline dominans*. Oslo: Pax Forlag A/S.

Broadly, Donald (1991): *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS Förlag.

²⁵ Jeg har brukt en upublisert versjon av denne artikkelen. Sidetallene jeg refererer til avviker derfor fra sidetallene som finnes i boken hvor artikkelen er utgitt.

- Dahl, Linda (1984): *Stormy Weather. The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*. London/Melbourne/New York: Quartet Books.
- Dybo, Tor (1995): *Strømninger i norsk jazzhistorie 1950-90*. Musikkvitenskapelig institutt, Universitetet i Trondheim.
- Eika, Marianne (upublisert): Hovedoppgave om språkbruk blant pleiere på et sykehjem.
- Elstad, Jon Ivar og Kjersti Røsvik Pedersen (1996): *Kunstnerens økonomiske vilkår. Rapport fra Inntekts- og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993-94*. Oslo: Institutt for sosialforskning.
- Eriksen, Espen (2001): *Fertile Crossings in Jazz. En problematisering av definisjon og stil i jazz på slutten av det 20. århundre*. Hovedoppgave, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.
- Flemmen, Anne Britt (1999): "Kroppsliggjort subjektivitet", i Markussen og Lotherington (red.): *Kritisk kunnskapspraksis: Bidrag til feministiske vitenskapsteorier*. Oslo: Spartacus.
- Fra vugge til podium. Utredning om den faglige organiseringen av musikkutdanningen*. Innstilling fra et utvalg oppnevnt av Kirke- undervisnings- og forskningsdepartementet 2.juli 1998.
- Gabbard, Krin: "The Jazz Canon and Its Consequences", i Gabbard, Krin (red.) (1995): *Jazz Among the Discourses*. Durham and London: Duke University Press
- Gourse, Leslie (1995): *Madame Jazz, Contemporary Women Instrumentalists*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Gridley, Mark (1997): *Jazz Styles. History and Analysis*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Haavind, Hanne (2000): "På jakt etter kjønnete betydninger", i Haavind (red.): *Kjønn og fortolkende metode. Metodiske muligheter i kvalitativ forskning*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Hetherington, Kevin (1997): *The Badlands of Modernity. Heterotopia and social ordering*. London and New York: Routledge.
- Hultin, Randi (1991): *I jazzens tegn*. Oslo: Aschehoug.
- Højgaard, Lis (1999): *Køn og magt: Bourdieu og poststrukturalistisk feminisme – et forsøg på en kobling*. Innlegg på konferansen "Usynlige grenser – kjønn og makt", Oslo 11. – 12. november 1999.
- "Jazzens stilling innen høgre norsk musikkutdanning." Rapport fra en konferanse 14.-15. oktober 1992. Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, nr.1, 1993, Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo.

Järvinen, Margaretha (2000): "Pierre Bourdieu", i Andersen, Heine og Lars Bo Kaspersen, (red.): *Klassisk og moderne samfundsteori*, København: Hans Reitzels Forlag.

Kramer-Johansen, Finn J. (1993): "Norsk Jazzforskning", i *Jazzens stilling innen høgre norsk musikkutdanning*. Rapport fra en konferanse 14.-15. oktober 1992. Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, nr.1, 1993, Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo.

Kvale, Steinar (1997): *Det kvalitative forskningsinterjvu*. Oslo: Ad Notam Gyldendal

Lorentzen, Anne H. (2000): *Kjønnen eller frikjønnet? Rock som diskursiv praksis*. Hovedoppgave, Universitetet i Bergen. www.ub.uib.no/elpub/2000/h/710001/1

Lorentzen, Anne (2001): "Kvinnelige rockeartister – kuriøse sjarmtroll eller respekterte musikere?" *Kvinneforskning* nr. 3, 2001.

Lorentzen, Anne H. (2002a): *Kjønn i nye musikk- og kommunikasjonsteknologier. Et oppdrag fra Telenor Mobile Communications*. Universitetet i Oslo: Senter for kvinne- og kjønnsforskning.

Lorentzen, Anne H. (2002b): "Om kjønn i rock og pop", i Gripsrud, Jostein (red.): *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Norsk Kulturråd: Rapport nr.30.

Mangset, Per (2004): "Mange er kalt, men få er utvalgt". *Kunstnerroller i endring*. Telemarksforskning-Bø: Rapport nr. 215.

Moi, Toril (1998): *Hva er en kvinne? Kropp og kjønn i feministisk teori*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S.

Monson, Ingrid (1995): "The Problem with Race, Gender and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse". *Journal of the American Musicological Society*, Volume XLVIII, nr 3.

Mühleisen, Wenche (2002): *Kjønn i uorden. Iscenesettelse av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet*. Avhandling for dr.art.-graden. Universitetet i Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet.

Mühleisen, Wenche (2003): *Kjønn og sex på TV. Norske medier i postfeminismens tid*. Oslo: Universitetsforlaget.

Røyseng, Sigrud (1999): *Nytt operahus? – En konstruksjonistisk fortolkning av debatten om bygging av et nytt operahus i Oslo*. Hovedoppgave i sosiologi, Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, Universitetet i Oslo.

Ryen, Anne (2002): *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget.

Stortingsmelding nr. 47 (1996-1997): *Kunstnarane*.

Stortingsmelding nr. 48 (2002-2003): *Kulturpolitikk fram mot 2014*.

Søndergaard, Dorte Marie (2000a): ”Destabliserende diskursanalyse: veje ind i poststrukturalistisk inspireret empirisk forskning”, i Haavind, Hanne (red.): *Kjønn og fortolkende metode. Metodiske muligheter i kvalitativ forskning*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

Søndergaard, Dorte Marie (2000b): *Tegnet på kroppen. Køn: Koder og konstruksjoner blandt unge voksne i academia*. Københavns Universitet: Museum Tusulanums Forlag.

Søndergaard, Dorte Marie (2003): ”Subjektivisering og nye identiteter – en psykologi i et pædagogisk felt”. *Kvinder, Køn og Forskning*, nr 4. 2003.

Thagaard, Tove (1998): *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget.

Tucker, Sherrie (1997): “Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band”. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, nr 1.

Wadel, Cato (1991): *Feltarbeid i egen kultur*. Flekkefjord: Seek A/S.

Winther Jørgensen, Marianne og Louise Philips (1999): *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde Universitetsforlag.

Artikler fra www.jazzbasen.no (Norsk Jazzarkiv, Nasjonalbiblioteket):

Kristiansen, Steinar: *Jazz i Norge 1920 – 1940*.

Kristiansen, Steinar: *Jazz i Norge etter 1960*.

Stendahl, Bjørn: *Sigaretstomp. Jazz i Norge 1940 – 50*.

Stendahl Bjørn og Bergh. Johs: *Cool, Kløver & dixie. Jazzens lykkelige 50-tall*.

Avisartikler og tidsskriftartikler:

”The Jazz Problem”, kronikk av Bjørn Alterhaug, Jazznytt nr 4, 1999.

”Jenter og jazz”, lederartikkel i Jazznytt nr.3, 2002.

”Lat perfeksjonist”, intervju med Solveig Sletthjell i Jazznytt nr.3, 2002.

”Der hvor musikken er”, intervju med Susanne Abbuel i Jazznytt nr.3, 2002.

”Gutta spiller, jentene synger”, artikkel av Terje Mosnes, Dagbladet, 31.12.04.

”Rundbordskonferanse om den norske jazz: Politi og Røver”, Jazznytt nr 3, 2003.

”Betyr improvisasjonen i jazzmusikken ingenting lenger?”, Stig Roar Wigestrang, Jazznytt nr 3, 2003.

”Den nye norske jazz – sett utenfra”, Jazznytt nr 3, 2003.

”Jazzfest ti dager til ende”, Dagbladet 29.01.04.

”Jazzbegrepet er dødt”, Dagbladet 17.03.04.

”Jentene jazz opp”, Smålenene 18.03.04.

”Kvinnene fronter sangen”, Bergens Tidene 22.03.04.

”Om jenter og jazz”, www.jazzforum.no, lagt ut 25.03.04.

”Jentemusikken”, Dagbladet 26.03.04.

”Jenter og jazz”, Aftenposten 20.04.04.

Jazzbasillen, NRK P2, 12.03.04.

Vedlegg: Intervjuguide

Om informantens bakgrunn

1. Hvor gammel er du?
2. Hvilket instrument spiller du? Hvor lenge har du spilt?
3. Hvorfor begynte du å spille akkurat dette instrumentet?
4. Hvordan lærte du å spille?
5. Har du musikkutdanning? Evt annen utdanning?

Hvorfor jazz

6. Når begynte du å interessere deg for/spille jazz?
7. Hvorfor begynte du å spille jazz?
8. Hvorfor tror du at du bestemte deg for å *satse* på jazz (dvs. bli profesjonell jazzmusiker)?
9. Hva slags jazz er det du spiller?
10. Skriver du musikk selv?
11. Hvilke forbilder har du?

Band/samspill

12. Hva slags band/grupper er du med i?
13. Hvordan blir man medlem av et jazzband? Hvordan ble du med i bandet ditt?
14. Hva slags oppgaver har du i bandet/bandene du er med i? (Skriver du musikken? Administrerer du bandet? Booker jobber og avtaler øvinger? Er du "bare" et av bandmedlemmene? Har du eventuelt forskjellige oppgaver i forskjellige band?)
15. Hvordan jobber dere sammen i bandet? Er det noen konflikter? Kanskje du kan nevne eksempler på konflikter du har vært borti tidligere også?
16. Spiller det noen rolle om de du spiller sammen med er kvinner eller menn?
17. **Kvinnelige informanter:** Må du oppføre deg annerledes i et band hvis du er den eneste jenta enn om det er flere jenter med i bandet?

Jazzmusikere

18. Hvilke egenskaper må en god jazzmusiker ha? Hva er det som skal til for å bli en god jazzmusiker?
19. Er det få eller mange jenter/kvinner som driver med jazz? Hvorfor tror du at det er slik?
20. Oppfatter du at det er enklere å bli en god jazzmusiker hvis du er mann?
21. Forventes det at kvinnelige jazzmusikere skal spille på en annen måte enn mannlige? I så fall, hvem er det som forventer dette?

Anerkjennelse

22. Hva er det som skal til for å bli anerkjent jazzmusiker?
23. Hva har du gjort for å bli en anerkjent musiker/få et rykte som en god musiker?
24. Er det lett å bli anerkjent som god jazzmusiker hvis du er kvinne?
25. **Kvinnelige informanter:** Fører det at du er en kvinnelig jazzmusiker til en spesiell type oppmerksomhet? I så fall, hva er det med denne oppmerksomheten som eventuelt er forskjellig fra den oppmerksomheten de mannlige musikerne får?

26. **Kvinnelige informanter:** Liker eller misliker du den oppmerksomheten du får som kvinnelig jazzmusiker? (Er det visse typer oppmerksomhet du liker? Visse typer oppmerksomhet du ikke liker?)

Jazzmiljøet/forventninger fra omverdenen

27. Er det andre faktorer enn de rent musikalske som har betydning hvis man skal lykkes som jazzmusiker?
(Nettverk/medieeksponering/organisasjoner/festivaler/støtteordninger?)
28. Er det noen av de eksterne faktorene vi snakket om under forrige punkt du opplever at gir fordeler til menn? Som menn mestrer eller takler bedre enn kvinner?
29. Hvordan er det på jazzutdanningene, er det spesielle forventninger til kvinnelige musikere der? (Hvis du underviser kan du si noe om det fra det perspektivet.)

På scenen

30. Hva slags forhold har du til det å stå på scenen? Det å opptre?
31. Tenker du mye på hvordan du fremstiller deg selv på scenen? (Hvordan du kler deg? Hvordan du ser ut? Hva du sier?)
32. Tenker du på hva andre mener om hvordan du oppfører deg på scenen?

Instrument

33. Er det slik at de fleste kvinnelige jazzmusikere er vokalister? Hvorfor tror du ikke det er flere kvinner som spiller for eksempel kompinstrumenter?
34. Finnes det ”mannlige” og ”kvinnelige” instrumenter? I så fall, hvilke mener du er ”mannlige” og hvilke er ”kvinnelige”?
35. Hva slags forhold har du til innøving av teknikk og ferdigheter på instrumentet du spiller?
36. Hva slags forhold har du til musikkteknologi? (dvs musikkprogrammer på pc, opptaksverktøy)
37. Opplever du at de yngste kvinnelige jazzmusikerne gjør mindre tradisjonelle valg av instrumenter enn det kvinnelige jazzmusikere har gjort tidligere?

Betydningen av kjønn (for kvinnelige informanter)

38. Har du noen gang opplevd at det at du er kvinne har vært et hinder for deg som jazzmusiker?
(Har det hindret deg fra å få en spillejobb? Få være med i et band? Få delta i et prosjekt?)
39. Har du opplevd at noen har forventet at du skal oppføre deg på en spesiell måte eller spille på en bestemt måte siden du er kvinne?
Hvorfor tror du det er sånn? Hvorfor er det evt ikke sånn?

Før og nå

40. Tror du det var lettere eller vanskeligere å være kvinnelig jazzmusiker før?
41. Har du inntrykk av at de yngste kvinnelige jazzmusikerne har det lettere enn de som er litt eldre (i forhold til tilgjengelige prosjekter/det å oppnå anerkjennelse)?
Hvorfor er det eventuelt sånn?
42. Tror du det kommer til å bli flere kvinnelige jazzmusikere i fremtiden?

43. Hva er det som skal til for å rekruttere flere kvinner til jazzen?

Til slutt

44. Er det noe mer du har lyst til å si som du tror kan være viktig for meg å vite?