

I am a bird now

Iscenesettelse av androgyne stemmer i popmusikken



Masteroppgave i Musikkvitenskap
Institutt for musikkvitenskap
UiO
Høsten 2006

Marianne Natvig

FORORD

Arbeidet med denne masteroppgaven – som nå faktisk er ferdig – har vært interessant, givende, utfordrende og krevende. Mange fortjener takk for støtte, oppmuntring og engasjement underveis.

Først og fremst vil jeg takke veilederen min, Stan Hawkins, for smittende engasjement og vedvarende entusiasme for fagområde og tematikk. Takk for imponerende faglig innsikt, for konstruktive tilbakemeldinger, kritiske spørsmål og motiverende oppfølging.

Takk til Senter for kvinne- og kjønnsforskning (SKK) som lot meg disponere kontor plass på senteret høsten 2004 og våren 2005.

Institutt for musikkvitenskap har både faglig og sosialt representert positive møter. En spesiell takk til Monica, Cecilie, Birgitte, Ingvill og Agata for både kaffeprat og kollokviesamarbeid i løpet av studietiden. Takk til Mons Thyness som har bistått meg musikalsk, personlig og faglig fra opptaksprøver ved IMT 1998 til avgangseksamen ved IMV 2005/2006.

Lars Natvig og Randi Faye fortjener stor takk for hjelp med språklig oppryddingsarbeid og for inspirerende samtaler. Jon Mikkel Broch Ålvik har lest korrektur, takk for god hjelp!

Takk til familie og venner for hjelp, støtte og oppmuntring. Jeg vil takke mine foreldre, Mari og Sigurd Natvig spesielt. Uten deres vedvarende støtte hadde mine studier verken blitt påbegynt eller avsluttet.

Størst takk går til de fire menn jeg deler livet mitt med: Staffan, Mattis, Simen og Marius. Takk for tålmodighet, romslighet, motstand og kjærlighet. Dere er det livet jeg har lengtet tilbake til når arbeidsøktene det siste året altfor ofte har blitt altfor lange.

Marianne Natvig, Oslo, 30. oktober 2006,

INNHold

FORORD.....	I
INNHold.....	1
OPPTAKT.....	2
DEL 1: INNLEDNING	3
Innledende betraktninger	3
Problemstilling	6
Oppgavens empiri	7
Musikkanalytisk forankring	10
Metodisk plassering.....	16
DEL 2: ET KJØNNET BLIKK – ET KJØNNET SOUND	21
Kjønn som meningskonstituerende kategori	21
Skeive perspektiver – kjønn som performativt og foranderlig.....	24
Kjønnsoverskridende (u)mulighetsposisjoner.....	28
Androgynitet – mellom kjønnsbinaritetene.....	29
Kjønnsteoretiske perspektiver i musikkvitenskapen	35
”A queer sensibility”	41
Androgyne iscenesettelser.....	46
DEL 3: STEMME: Individuelle uttrykk eller kulturens avtrykk?.....	57
Biologi og verdi.....	58
Bruddsted som mulighetsposisjon.....	66
Perfectly fake?.....	68
Stemmen som identitetsbærer	72
Stemmens skeive sensibilitet.....	77
Quee(a)r?	78
Stemme og kropp	82
”Embodied Voices”	85
En utypisk kvinnestemme – en utypisk kvinneverole?.....	90
”Disembodied voices”	93
Bare – den nakne sannhet?	97
DEL 4: THE SPACE BETWEEN THE NOTES	106
Ladies and Gentlemen: Antony... and The Johnsons!.....	106
Et skeivt blikk på platen <i>I am a bird now</i>	109
Presentasjon: flytende identitetsposisjoner	110
Stemmen: kjønnsambivalent og bevegende	115
Musikken: tradisjonstro og eklektisk	129
Utskudd eller Frelser?	133
CODA: ”Unsex Me”	141
LITTERATURLISTE	145

OPPTAKT

Bilde 1: En kvelende og tung, nærmest desperat innestengthet satt igjen i kroppen etter at jeg som 17-åring hadde sett filmen **Frances**, der Jessica Lange på en mesterlig måte gestalter den amerikanske filmstjernen Frances Farmer. Filmen viste hvordan en tydelig, ukonvensjonell og sterk kvinnelig stemme ble lagt taus, ble fratatt styrke og nektet rom til å ytre seg i. Filmen gjorde et uutslettelig inntrykk på meg, og jeg opplevde tematikken med at Farmers stemme ble tøylet til stillhet som et overgrep som kanskje også kunne ramme meg, om enn på en annen måte enn for Frances Farmer. En fortvilet avmaktstfølelse festet seg som en fysisk tyngde i kroppen min, men jeg kjente også et sinne jeg tenkte jeg måtte omgjøre til handling. Som barn av 1970-tallets likhetstenkning og kvinnefrigjøringsideal, hadde jeg en tro på, og opplevelse av, at de aller fleste muligheter lå åpne for meg, og at det at jeg var født jente slett ikke spilte noen rolle for meg i realiseringen av mine livsprosjekter. Helt til denne filmen viste at det fantes noen med makt og styrke til å kontrollere andres liv, med mulighet til å definere hva som var ønskelig, lovlig og ikke, og deretter regulere andres liv i forhold til det. Også jeg var underlagt denne diffuse og usynlige veven av makt og kontroll. Filmen ble min feministiske oppvåkning, den ga, kanskje banalt nok, i og med at filmen er en Hollywood-produksjon, som viser en fiktiv virkelighet, og ikke den reelle urettferdige virkelighet, en helt grunnleggende erkjennelse av en urettferdighet jeg ville jobbe for å avdekke – og om mulig bidra til å endre.

Bilde 2: Full av boblende forventning ankom jeg en augustdag i 1989 FNJs sommerkurs i jazz- og improvisasjon. Jeg visste det var mange drivende dyktige instruktører, og en rekke unge og lovende deltagere, alle innstilt på å spille, lære, dele, skape og lytte til musikk en lang og deilig sommeruke i strekk. Jeg var en av ca 10 sangere, vi var alle kvinner. Samtlige sangere fikk raskt beskjed om at vi ikke skulle delta i samspillsgruppene, som hele det pedagogiske opplegget på kurset baserte seg på. Det var flere instruktører som var skeptiske til sangere, de mente sangere ikke kunne innordne seg og samarbeide i et band, men bare var interessert i å stå foran bandet som frontfigur, og syngre ”streiten” på standardlåter. Og slikt ville de ikke ha noe av, så kursarrangørene foreslo å holde en hel instrumentgruppe utenfor det kreative og lærerike samarbeidet i et band. Helt uten at noen av oss hadde sunget så mye som en tone ble vi avskrevet og behandlet som annenrangs musikere og studenter. Vanvittig og rivende urimelig var det. Heldigvis ble hele det utpreget diskriminerende forslaget skrinlagt, og alle vokalistene som ønsket det fikk jobbe med band, enten som et fast bandmedlem eller som gjest. Vel og bra. Men det var også forståelig at ikke alle ville. En slik melding om forventet udugelighet og manglende kompetanse og en klart artikulert beskjed om ikke å være velkommen kan være tøff å ta. En skepsis, ikke til de som har forvoldt denne uretten, men til en selv, er det ikke vanskelig å tenke at setter seg som en klump i magen, legger seg som en mursteinshaug på skuldrene og fester seg som en tilbakeholdthet i halsen.

Bilde 3: Jeg opplever en stor fascinasjon, nysgjerrighet og befrielse i møte med Prince i rosa miniskjørt og forførende falsett, Annie Lennox med sort stemme og herredress og en overtydelig ambivalent Antony med sjelen vibrerende i stemmen, skeivt plassert parykk og feminint gestikulerende hender. Jeg går på jakt etter overskridelsen, stemmeuttrykk som beveger seg ”over grensen”, ut over forventningen og ut over erfaringens og kunnskapens grenser.

DEL 1: INNLEDNING

Innledende betraktninger

En førjulsdag satt jeg med mine tre sønner og laget pepperkaker. For å skape ekstra julehyggestemming rullet familiens juleplater på CD-spillere. Etter at vi hadde lytta oss gjennom både Putti Plutti Pott, Dizzie Tunes og Caspers julefavoritter (12-åringens stadige sukk og bønner om å få sette på Nightwish, Metallica eller Rammstein ble blankt avvist), var det min tur til å velge plate, og jeg valgte en jule-cd med vokalgruppa Take 6. Etter en stund spurte 9-åringen: Mamma, er det bare damer som synger? Så interessant, tenkte jeg fornøyd, spurte ham hvorfor han trodde det, og fikk det innlysende svaret tilbake at det hørtes sånn ut. 12-åringen hevdet på sin side at det kanskje bare var menn som sang. Men, han la nokså nonchalant til at han trodde nok det var svarte menn som sang.

Stemmen er bærer av betydning på varierte og mangesidige måter. Stemmen kan forstås som uttrykk for individualitet og personlighet, men også som et sosiokulturelt¹ preget uttrykk som forteller vel så mye om den omkringliggende kontekst som den forteller om stemmens eier. Stemmen kan benyttes til auditiv kommunikasjon med omverdenen, blant annet verbalt og musikalsk. Deler av denne kommunikasjonen er bevisst og intendert, men det blir også kommunisert mening på mer underliggende måter. Fra lytterens side blir det lest mening ut av stemmer, med vidtfavnende konsekvenser. Ved å lytte til stemmer gjør vi en rekke antagelser om stemmens eier, vi danner oss eksempelvis forestillinger om alder, kjønn og etnisk tilhørighet, og på bakgrunn av disse forestillingene gjør vi oss refleksjoner om, og foretar vurderinger av, uttrykkene.

Det begge mine sønner hørte, og dermed så for seg på litt forskjellige måter, har klare referanser til virkeligheten slik den gjennom bestemte praksiser har fremstått og fremdeles i stor grad fremstår. De uttrykte forventning om forskjell mellom kvinnestemmer og mannsstemmer, og mellom ”svarte stemmer” og ”hvite stemmer”. Artikuleringen av det de hørte kan analytisk forklares som oppfattelse av representasjoner av forskjell mediert gjennom lyd. Denne oppgaven er en studie i hvordan utypiske, androgyne stemmer kan bidra til å overskride kulturelle forestillinger om forskjell.

Kjønn er en grunnleggende struktureringskategori. I de aller fleste samfunn og kulturer finnes forestillinger om at kjønnsidentitet er uttrykk for en bakenforliggende natur, og at forskjeller i hvordan vi som individer opplever og ytrer vår kjønnsidentitet til en viss grad hviler på biologiske forskjeller mellom menn og kvinner. Et viktig utgangspunkt for min studie er en erkjennelse av at hvilken av de to kjønnsmajoritetskategoriene en som individ plasseres inn under gir implikasjoner for individets livsrammer. Men, jeg søker ikke mine

¹ Begrepet sosiokulturell vektlegger eksplisitt det relasjonelle forholdet mellom sosiale og kulturelle prosesser.

forklaringsmodeller i biologisk determinisme. Med utgangspunkt i en postmoderne kjønnsforståelse drøfter jeg i oppgaven hvordan kjønnsidentitet skapes gjennom performative handlinger, og mer spesifikt hvordan kjønnsidentitet skapes, kommuniseres og tolkes i og gjennom stemmen.

Den menneskelige stemmen har mange ulike uttrykksmuligheter, og av den artikulerte og hørbare lyden er tale, pust og sang, i tillegg til primærlyder som skrik, gråt, sukk (stønn) og babling, de mest åpenbare. Siden dette er en masteroppgave i musikkvitenskap er det musikalske uttrykk som står i fokus, og slik er det i hovedsak den musikalsk ytrende stemmen som skal belyses, noe som igjen i hovedsak vil si at det er den *syngende stemmen* som står i fokus for drøftningene.² Stemmen er et instrument som i seg selv forstås som kjønnen. Det er en helt vanlig oppfatning at stemmens lyd er uttrykk for den kropp som produserer lyden. På bakgrunn av oppfatninger av biologi deles stemmer inn i stemmekategorier som knyttes direkte til kjønnskategoriene (mann/kvinne). Stemmen er det eneste instrument, så vidt jeg vet, hvor de kjønnede betydninger og assosiasjoner er direkte avledet av forestillinger om biologiens rammer. Det er andre instrumenter, musikalske roller og musikalsk praksis, som assosiativt knyttes mer ”naturlig” til enten menn eller kvinner, men dette oppleves og forklares i hovedsak ut fra sosiale, kulturelle og historiske forhold.³ Den uproblematiserte antagelsen om stemmens biologiske tilknytning har fengst min interesse og nysgjerrighet og inspirert meg til arbeidet med oppgavens tematikk, hvor jeg stiller spørsmål ved om ikke også stemme, sang og vokalitet må forstås i relasjon til en sosiokulturell kontekst.⁴ Hver eneste dag formidles og bekreftes kulturelt sedimenterte forestillinger om stemmen. Gjennom dagliglivets vante puls, der vi bruker stemmen som kommunikasjonskanal mellom mennesker, og gjennom å lytte til eller utøve musikk.

² Sang kan forklares som melodisk bruk av stemmen. Sang er en musikalsk uttrykksmåte som finnes i alle kulturer, og som sannsynligvis representerer den vanligste måten å utøve musikk på (Cappelens Musikkleksikon 1980 bind 5:578). Hvilke stemmeuttrykk som oppfattes som sang, og hvordan ulike former for sang vurderes er sosiokulturelt betinget.

³ Se f.eks. Green 1997, Walser 1993, McClary 2002. Jeg vil påpeke at det har eksistert, og i enkelte miljøer fremdeles eksisterer essensialistisk funderte forklaringsmodeller for hvorfor kvinner respektive menn bør/kan spille bestemte instrumenter eller ikke.

⁴ Oppgaven er tverrfaglig influert, men musikkvitenskapelig forankret, og jeg bygger mine drøftinger på en rekke musikkvitenskapelige arbeider som belyser kjønnsteoretiske perspektiv, f.eks. Dunn & Jones 1994, Green 1997, McClary 2000 og 2002, Middleton 2002 og 2000, Walser 1993, Hawkins 2002, Whiteley 2000, Frith 2002 Brett m fl. 1994 og Whiteley/Rycenga 2006. Forelesningsrekken ”Music, Sex/uality and Ever-Bending Spectacles” (v/ Hawkins og Steinskog IMV høsten 2003) danner et viktig utgangspunkt for mine drøftinger. Oppgaven bygger på semesteroppgaver jeg har levert i løpet av masterstudiet: ”Genderbending Voices” 2003, ”Et Kritisk Blikk” 2004 og ”Kvinnen – Jazzens Andre” 2004.

De musikalske referansene og eksemplene jeg bruker kan med ett unntak plasseres innen populærmusikalske sjangerkategorier.⁵ I populærmusikalske uttrykk hører vi nesten alltid en eller flere stemmer. En stemme er med på å merke musikken, skape en forestilling om personlighet og identitet, og bidrar til å menneskeligjøre og derigjennom tilgjengeliggjøre et musikalsk uttrykk. Ofte er det ved hjelp av stemmen vi kjenner igjen og plasserer den musikken vi hører, og ofte er det nettopp stemmen vi som lyttere knytter sterkest an til.⁶ På den populærmusikalske scenen finnes en rekke artister som ved hjelp av sin visuelle og vokale iscenesettelse overskrider normative forestillinger om identitet og kjønn, og dermed bidrar til en problematisering av forholdet mellom biologi og kjønn, og mellom biologi og stemme. Androgyne og kjønnsoverskridende uttrykk bryter med vanlige forestillinger og stereotype oppfatninger av kjønnsuttrykk, og beveger seg i et landskap der symboler og tegn på kjønnethet bryter med en bakenforliggende norm. Jeg drøfter androgynitet⁷ som en iscenesettelsesstrategi. Ved å trekke fram androgyne, kjønnsoverskridende stemmer vil jeg vektlegge variasjon og foranderlighet, og derved peke på et endringspotensial i hvordan vi ser på, produserer, kategoriserer og vurderer stemmer.

Å velge stemmen som fordypningsobjekt for masteroppgaven er personlig forankret ved at jeg selv er sanger og aktiv stemmelytter. Min erfaring fra sang og stemmearbeid har gitt meg kunnskap om stemmen som instrument, og viktig innsikt i både fysiologiske, mentale og mer emosjonelle sider ved å jobbe med stemme og sang. I tillegg har jeg erfaringer fra omverdenens forventninger og oppfatninger av meg som sanger, både positive og mer stigmatiserende oppfatninger. Som kvinnelig musikkutøver med stemmen som instrument, og med hovedsakelig jazz på repertoaret, finner jeg meg selv innvevd i en diskurs som handler om så mye mer enn ren musikalsk hengivenhet og interesse. Å være kvinnelig sanger gir noen tilleggsbetydninger og assosiasjoner jeg verken føler meg komfortabel med eller vil slå meg til tåls med. Som illustrert innledningsvis har jeg opplevd at jeg som sanger ikke alltid ”regnes med” på linje med andre jazzmusikere. Det er innlysende at dette har vært en viktig motivasjon for temavalg og arbeid med masteroppgaven. Jeg har et sterkt behov for å bidra til

⁵ Drøftning og definering av sjanger er en innfløkt og mangesidig diskurs jeg ikke kommer til å behandle inngående (se Frith 2002 og Middleton 2002). I min bruk av populærmusikkbegrepet mener jeg hele genrekomplekset som omfatter pop, rock og jazz. De artistene som presenteres i samtlige av oppgavens deler gjenspeiler bredden i min vide definering av populærmusikkfeltet.

⁶ Se f.eks. Middleton 2000 og 2002, Frith 2002, Hawkins 2002, Moore 2004.

⁷ Jeg velger å bruke formen androgynitet istedenfor androgyni, som oppgis som den riktige leksikalske termen (se f.eks. Bokmålsordboka 1993 og Kunnskapsforlagets fremmedordbok 2004). Androgynitet er en forforskning av termen jeg mener passer bedre i denne oppgaven. I tillegg mener jeg androgyni har en klinisk klang som jeg ikke ønsker å løfte inn i mine drøftinger av androgynitet som en mulighetsposisjon.

å reforhandle sangerens rolle og posisjon, og mener at en drøftning av stemmen som kulturelt meningsbærende og verdiformidlende uttrykk er en gunstig innfallsvinkel til dette.

Som sanger trives jeg best i et forholdsvis dypt toneleie. Jeg har aldri funnet meg til rette i vanlige stemmeinndelingskategorier, og vært gjennomgående toneartsfrustrert et halvlangt sangerliv; jeg har hoppet opp og ned mellom oktaver, tråklet meg gjennom sære andre- eller tredjestemmer, og har måttet transponere så godt som alle sanger jeg har hatt lyst til å synge for å få sangene i et leie som har passet meg og min stemme. Dette har ført til at jeg har gjort meg refleksjoner om hvordan rammer for det ”mulige” og ”umulige”, det ”naturlige” og det ”avvikende” konstrueres, og hvordan grenser for – og forventninger til – stemmer skapes og opprettholdes. Å ha en forholdsvis dyp stemme har jeg likevel hovedsakelig opplevet som spennende og mulighetsutfordrende. Jeg har kunnet synge tenorstemmer uten problemer, og har sunget bass i vokalgruppe bestående av bare kvinnelige sangere, og opplevet hvordan denne musikalske rollen har gitt tilleggsbetydninger og interessante refleksjoner som har pirret min nysgjerrighet i forhold til stemmens betydningsmangfold.

I tillegg til at jeg selv er sanger, er jeg aktiv stemmelytter og stemmenyter. I min interesse for artister som har fremstått som ”ærlige”, ”ekte” og ”interessante” har jeg lyttet mye til ”sterke og tydelige kvinnestemmer”, stemmer jeg selv opplever at kler livet, det livet jeg lever og det jeg ønsker å leve. Jeg lar meg lett begeistre av utypiske, uvanlige og ”rare” stemmer, stemmer som viser det enorme mangfoldet som ligger latent i den menneskelige stemmen. Å lytte til noe uventet og grenseutfordrende og dermed bli løftet ut av selvfølgeligheten opplever jeg som skjellsettende og virkelighetsutvidende erfaringer. Å ha en stemme, og å la den klinge, er en måte å bli til på, en måte å forme seg selv på, finne sin plass, spille sin rolle. Musikk har for meg vært et sted jeg blir til gjennom handling, et sted jeg skaper meg selv gjennom lyd, ved hjelp av stemmen som er mitt instrument. Slik står tematikken jeg behandler nær meg, nær mitt liv som musiker og nær mitt liv som menneske.

Problemstilling

Som nevnt tidligere drøfter jeg i oppgaven hvordan utypiske, androgyne stemmer kan bidra til å overskride kulturelle forestillinger om forskjell. Min hypotese er at stemmer virker både kulturytrende og kulturbekreftende, og at dette ikke ensidig er basert i biologiske og essensielt funderte forutsetninger. Stemmen kan anses som en iscenesettelsesarena der det foregår forhandlinger om identitet. Jeg vektlegger androgynitet som en mulighetsposisjon for overskridelse av kulturelt normative grenser mellom kjønnskategoriene. Å fokusere på det

som er overskridende og ambivalent i forhold til en norm med henblikk på kjønn og kjønnsidentitet, kan bidra til to viktige ting: å avdekke bakenforliggende kulturelle strukturer og verdihierarkier, og å bidra til synliggjøring og derigjennom alminneliggjøring av marginaliserte posisjoner, og dermed både utfordre og utvide vårt syn på hva som anses som ”normalt”.

For å konkretisere mine innfallsvinkler til å drøfte disse temaene vil jeg sette opp følgende punkter jeg vil belyse i løpet av oppgaven:

- Drøfte stemmer som performative uttrykk som benyttes til aktivt å konstruere kjønnsidentitet istedenfor passivt å uttrykke kjønnsidentitet.
- Drøfte kulturelle forestillinger om stemmen som bidrar til å opprettholde forestillinger om forskjell, og ved det problematisere grensene mellom kjønnsdualitetene og stille spørsmål ved behovet for å opprettholde grensen som kulturelt meningsfull.
- Synliggjøre stemmens mangfold og variasjonsmuligheter ved å drøfte androgynitet som en mulighetsposisjon og en iscenesettelsesstrategi for overskridelse av kulturelle forestillinger om forskjell.

Oppgavens empiri

Drøfting av oppgavens problemstilling tar utgangspunkt i klingende musikk i form av konkrete stemmer. Som empirisk materiale bruker jeg cd-innspillinger av spesielle stemmer. Stemmene leses i lys av vitenskapelig tekst som er relevant for oppgavens tematikk og drøftinger. Jeg har også hentet informasjon fra et vidt spekter av tekster av mer allmenn karakter, som plate- og konsertanmeldelser, intervjuer, reportasjer og informasjon på nettsteder.⁸

Samtlige artister som presenteres har stemmer som høres uvanlige ut i forhold til mine antagelser om hvordan artisten, i hvert fall tilsynelatende, kan kjønnskategoriseres. Artistene som presenteres er plukket ut spesielt for å belyse ulike sider av oppgavens tema. I siste seksjon i del to presenteres artister som på forskjellige måter kan forstås i forhold til androgyne iscenesettelsesstrategier på den populærmusikalske scenen. I del tre presenterer jeg drøftinger av kulturelle forestillinger om stemmen og illustrerer drøftingene med lesninger av

⁸ Jeg vil påpeke at arbeidet ikke er et etnografisk arbeid. Jeg har ikke intervjuet verken artister eller publikummere. Jeg inntar selv en tydelig fortolkerrolle i den analytiske refleksjon over empirien. Dette vil jeg redegjøre nærmere for i det følgende.

artistene Jimmy Scott, Yoshikazu Mera, James Blunt, Cassandra Wilson og Annie Lennox. Lesningene av disse artistene er av varierende omfang, og jeg anlegger ulike fokus for hver av lesningene. I tillegg til å bidra til å problematisere forestillinger om stemmen peker drøftingene av disse utypiske stemmene mot oppgavens hovedanalyse i del fire. I den fjerde hoveddelen presenterer jeg en kontekstuell dybdelesning av Antony and the Johnsons og plata *I am a bird now* (2005). Siden denne artisten og plata danner utgangspunkt for oppgavens hovedanalyse vil jeg presentere dem litt nærmere her.

En anmeldelse i Dagsavisen tidlig på nyåret 2005 pirret min interesse for bandet Antony and the Johnsons. Anmelderen var over seg av begeistring for den nyutkomne plata *I am a bird now*, ga plata en sekser og hevdet friskt at dette var årets beste skive selv om året knapt hadde begynt. Antonys stemme ble fremhevet som ubeskrivelig vakker og samtidig kjønnsmessig ambivalent. Platen ble beskrevet som sår, vakker og berørende. Det som fascinerte meg mest var en underliggende og mystisk tilslørhet knyttet til Antonys identitet. Anmelderen stilte spørsmål ved om Antony kom til å motta prisen for årets beste mannlige eller kvinnelige artist. Artisten ble presentert som en mann som muligens også var en kvinne, eller var i ferd med å bli en kvinne, og på et underlig vis fremstod dette som helt naturlig og ikke det minste merkelig. Få dager etter hadde jeg plata i hendene, og etter å ha lest at Antony er en artist som får voksne menn til å gråte, streite menn og kvinner til å forelske seg, ikke kun i hverandre, men også i ham, var mine forventninger til musikken på plata skyhøye, men likevel nokså diffuse.

Snart to år etter utgivelsen av plata er Antony langt fra en ukjent kultartist lenger, men en artist som ved hjelp av plata har fått stor publisitet og har opplevd en viss kommersiell suksess. I september 2005 vant Antony and the Johnsons den prestisjetunge Mercury Prize for årets beste britiske album for *I am a bird now*, en pris som anses som en mindre kommersiell og mer kvalitetsbevisst pris sammenlignet med Brit Awards.⁹ Ved årsskiftet 2005/2006 ble plata i ulike medier trukket fram som en av årets desidert fineste og mest betydningsfulle plater, både i Norge og i andre Europeiske land.¹⁰ Bandet har i løpet av 2005/2006 spilt flere fullsatte konserter i Oslo¹¹, og toppet ett år etter utgivelsen av plata *I am a bird now*

⁹ Antony skal etter tildelingen ha uttalt: "It's kind of like a crazy contest between an orange and a spaceship, and a potted plant and a spoon – which one do you like better?" Og poengterer med uttalelsen hvor meningsløst det er å konkurrere i musikk. <http://newsvote.bbc.co.uk> (20.09.05)

¹⁰ Her i Norge ble plata på slutten av 2005, som allerede varslet i anmeldelsen av plata måneder tidligere, kåret til årets beste skive i Dagsavisen 13.12.05 og årtusenets andre beste plate i en kåring i samme avis 21.12.05. Antony ble kåret til årets artist og plata til årets plate i Lydverket på NRK desember 2005.

¹¹ På Blå i mai 2005, på Rockefeller i november 2005 og i Oslo Konserthus september 2006.

salgslistene for Platekompaniets butikker i Oslo (Dagsavisen 28.02.06). Det er altså noe med denne artisten som appellerer til lytterne.

Da jeg første gang hørte Antonys stemme, tenkte jeg at denne stemmen var ulik alle andre stemmer jeg hadde hørt. Overraskende fort ble jeg trukket inn i en intimsfære i denne spesielle sangerens univers, der det var umulig ikke å lytte, umulig ikke å bli grepet av stemmens intensitet og inderlighet. Samtidig som jeg opplevde stemmen som berørende, tillitvekkende og fortrolighetsinnbydende, opplevde jeg et slør av avstand mellom meg og uttrykket. Jeg visste ikke om jeg kunne ta sangeren på alvor, eller avskrive det som overfladisk, parodierende eller overdrevent. I møte med et uttrykk som var på grensen til det overdrevent teatraliske og det tydelig iscenesatte, befant jeg meg i spennet mellom inderlig overgivenhet og distansert betraktning. Mitt møte med Antonys stemme er først og fremst preget av en stor fascinasjon over og nysgjerrighet på denne meget spesielle artisten.

Antonys musikalske, visuelle og intertekstuelle kunstneriske produksjon flommer over av interessante fordypningsperspektiver. Jeg har måttet foreta avgrensninger av hva som gjøres relevant for mine drøftinger, og selv om jeg vil foreta en bred kontekstuell lesning av plata *I am a bird now* er tyngdepunktet i min drøftning Antonys kjønnsambivalente uttrykk, og i særdeleshet hvordan dette uttrykket formidles i og gjennom stemmen hans. De analysene jeg presenterer i oppgavens del fire er resultat av min skattejakt i denne forundringspakken av en plate.

Valget av artister som i hovedsak hører hjemme innen populærmusikkgenren er ikke tilfeldig. Den populærmusikalske scenen kan betraktes som en arena for å bedrive identitetsarbeid.¹² Genren har gitt mulighet til iscenesettelse av både normative og avvikende uttrykk for kjønnsrepresentasjoner. Selv om majoriteten av artister velger et visuelt og auditivt image som plasserer dem innenfor konvensjonelt aksepterte rammer, finnes det et knippe artister som har tøyd og utfordret konvensjonelle syn på kjønne uttrykk innen denne genren.

Gjennom sitt brudd med det forventede åpnes det for en *opplevelse* av uttrykket som også går utenom normen. Forholdet mellom uttrykket, den klingende lyden og min persepsjon av den er selvfølgelig betydningsfullt. Jeg vil hevde at det er nettopp i møtetpunktet mellom forventning og opplevelse/erkjennelse det mulig overskridende møtetpunkt – eller

¹² Se redegjørelse under og eksempelvis Walser 1993 og Hawkins 2002.

forvirringspunkt – kan inntreffe. Min posisjon som leser, opplever og fortolker blir derfor viktig. I den følgende kapitteldelen vil jeg redegjøre for min musikkanalytiske forankring.

Musikkanalytisk forankring

Musikk er et fag som har lang tradisjon i å hvile på underforståtte og ofte uproblematiskerte ideer om ”essens”. Tanken om musikkens antatte essens kan føres tilbake til antikken, men vår tids tradisjonelle musikkvitenskapelige forskningstradisjon har røtter i modernismen (jamfør Østerberg 1997). Modernismens tenkning har ført til en tro på verkets autenticitet, på komponisters genialitet og på lineær utvikling som fører til at vi stadig utvikler og foredler både naturvitenskapen og kulturen. Den tradisjonelle musikkforståelsen har konstituert musikk som en egen, autonom, selvreflekterende og selvrefererende sfære, som i liten grad kan knyttes til utenommusikalske forhold (ibid.). I tradisjonell musikkvitenskap har det rådende syn vært at musikk kan studeres som et objekt. Musikkvitenskapelige undersøkelser har lagt mest vekt på verkanalyser og studier av komponister og musikalske epoker. ’Det musikalske verk’ har innenfor denne forskningstradisjonen hatt – og har fremdeles – en opphøyet stilling hvor det er verket, i form av klingende eller notert musikk, som er hovedanliggende for musikkvitenskapelige analyser¹³. Mitt arbeid er ikke situert innenfor denne forskningstradisjonen, men bygger på arbeider som insisterer på at musikk er en sosial og kulturell *aktivitet* som må leses i forhold til en diskursivt situert helhet.

Joseph Kerman blir av flere referert til som den første viktige kritiske musikkvitenskapelige røst (se McClary 2000 og Hawkins 2002). Kerman inntar med sine innfallsvinkler til studiet av musikk en hermeneutisk og kunnskapskritisk posisjon. Han kritiserer den positivistiske forskningstradisjonen innenfor musikkvitenskapen, og tegner opp en ny vei for forskningen. Han peker blant annet på at tradisjonell strukturanalyse har store begrensninger. Kerman ønsker større grad av tverrfaglighet innen musikkvitenskapelige arbeider, og viser i hovedsak til litteraturkritikk og historietolkning som viktige fagområder musikkvitenskapen bør forholde seg til. Historiske, sosiale og kritiske perspektiver bør ifølge Kerman inngå i en gjennomgripende kontekstuell analytisk tilnæringsmåte. Han bidrar til å skape debatt rundt tradisjonelle vitenskapelige kriterier som objektivitet, nøytralitet og observerbarhet og drøfter vitenskapssyn som baserer seg på tanken om tingenes ”essens”, identitet og enhet. I stedet for disse tradisjonelle kriterier og grunnsyn vektlegges subjektivitet, forskjell, fortolkning, kritikk, prosess og konflikt (Kerman 1985).

¹³ Se også Sundberg 2000 og Kjerschow 1993

Sosiologiske og antropologiske perspektiver har gitt fruktbare impulser for utvikling av et kontekstuellt perspektiv innenfor musikkvitenskapen. Et viktig arbeid for å befestе viktigheten og relevansen av en kontekstuell tilnæringsmåde også innen musikkvitenskapelig fordypning er artikkelen *The Web of Culture. A context for Musicology* fra 1984 der Gary Tomlinson, med referanse til kulturanthropologen Clifford Geertz, drøfter hvordan mening skapes innenfor en kulturell kontekst.¹⁴ Tomlinson forstår begrepet 'mening' som et foranderlig begrep. En gjenstand eller en kulturell ytring har ikke en fast, iboende mening. Mening skapes gjennom kommunikasjon, forhandling og dialog innenfor en kulturell ramme: "Meanings arise from the connection of one sign to others in its context; without such a cultural context there is no meaning" (Tomlinson 1984:56). Selv mennesket anses som en kulturell "gjenstand" som ikke kan forstås løsrevet fra de kulturelle rammer han eller hun lever i. Det er ikke det universelle, men det partikulære som er av interesse for å forstå mennesker og menneskelige handlinger og uttrykksformer. Det er i selve presentasjonen kulturer og kulturelle uttrykk kan tolkes og forstås. Stilanalyse og verkanalyse anses i dette kulturperspektiv som utilstrekkelige til å finne musikkens mening. Tomlinson argumenterer for at musikk er en sosial ytring som formes og virker i en kulturell kontekst. Hvis vi skal tolke musikalsk mening må vi ta høyde for konteksten som er konstitutiv for konstruksjonen av musikkens betydning.¹⁵

Steven Feld sier i sin artikkel *Communication, music and speech about music* (1994) at musikk har et fundamentalt sosialt liv, og fungerer som en aktivitet hvor kommunikasjon og tolkning er grunnleggende prosesser i utformingen av musikkens betydning og mening. Mening skapes gjennom en aktiv, flersidig prosess. Kommunikasjon er en viktig og kompleks aktivitet som er vesentlig i produksjon av mening: "Communication is a socially interactive and intersubjective process of reality constructions through message production and interpretation" (ibid.:79). Alle musikalske lydstrukturer er ifølge Feld sosialt strukturert på to måter: de er sosiale konstruksjoner og de får sin mening gjennom sosial tolkning. Lytteopplevelsene formes av konteksten kommunikasjonen skjer innenfor. Som lyttere knytter vi våre lytteopplevelser til tidligere erfaringer. "The musical object is never isolated, any more than its listeners or producers are. Its position is doubly social; the object exists through a code, and through processes of coding and decoding" (ibid.:85).

¹⁴ Geertz har et semiotisk fundert perspektiv i sine kulturstudier. Gjenstander, handlinger og ord forstås som tegn og symboler som gis mening i den kontekst de virker. Data løsrevet fra sin kontekst er ifølge Geertz meningsløse.

¹⁵ Se også Tomlinson 2003

I arbeider som kan plasseres innen populærmusikkforskningen, musikkantropologien eller musikk sosiologien, fremstår det som viktig å forklare og legitimere disse disiplinens fokusering på kontekst som viktig i prosessen med å ramme inn ”musikkens mening”. Enkelte av tekstene opprettholder synet på musikk som objekt. Det er ”musikken” i form av konkrete musikalske uttrykk som skal avdekkes en mening. Jeg opplever det som viktig å fremheve at de ulike meningslagene det vises til i flere av tekstene som drøfter dette for musikkvitenskapen epistemologiske spørsmål, er knyttet til prosesser og forhold også utenfor det konkrete musikalske uttrykk. Kontekstualisering åpner også for viktigheten av å se på musikkens funksjon, bruk og symbolverdi ut over det konkrete musikalske uttrykk. Musikken inntar og utspiller mange roller og posisjoner i både et individperspektiv og et mer samfunnsmessig perspektiv, og det er etter min mening viktig å flytte tyngdepunktet fra produkt over til prosess (jamfør Small 1998 og Ruud 1996 og 1997).

Mitt analytiske arbeid plasserer seg tydelig innenfor det populærmusikkvitenskapelige forskningsfeltet. Richard Middleton er en musikkviter som har bidratt til å legitimere populærmusikkforskning, blant annet ved å presentere et fundament for å analysere popmusikk (Middleton 2003 og 2000). Han argumenterer for at musikk grunnleggende er en sosial aktivitet: ”[M]usic can only be grasped properly as a social practice (...) music cannot be other than something that is constructed by and in, and that constructs, social activity” (Middleton 2003:11f).

Dersom musikk, musikalske uttrykk, musikkrelaterte handlinger, og musikalsk bruk relaterer seg til en større sosial og kulturell sammenheng, kan musikalske uttrykk ses som tegn eller tekst der meningsinnholdet gripes i tegnets relasjon til andre tegn. Slik kan musikk oppfattes, tolkes og analyseres som *tekst*. Begrepet *tekst* brukt i denne sammenheng må ikke forveksles med ord, som i sangtekster, men viser til en lesningsmåte der uttrykket forstås ut fra dets relasjonelle forhold til andre tegn. Min bruk av begrepet *lesning* viser likeledes ikke til å lese tekst i betydning å lese ord, men til tolkning og analyse av en større diskursiv helhet; ordet brukes synonymt med ordet analyse (jamfør Hawkins 2002:1).

Begrepet *intertekstualitet* viser til at teksten aktiveres eller gis mening i relasjon til andre tekster, eller sagt på en litt annen måte: mening skapes i et samspill mellom ulike tekster der lag på lag av referanser og meningsfragmenter former vår forståelse av ett konkret uttrykk. ”Tekst” viser her til et stort nettverk av meningsbærende enheter, både på et overbyggende nivå og på et konkret hverdagslig nivå. Begrepet kan vise til både konkrete referanser i en

tekst til andre skrevne, uttalte eller sungne tekster, og til mer underforståtte referanser og underliggende meningskontekster uttrykket forstås i relasjon til. Også når det gjelder musikalske uttrykk formes forståelsen av uttrykkene (teksten) i forhold til uttrykkenes relasjon til andre uttrykk (tekster):

[T]he pop text becomes mobilised only through its contact with other texts: this relates both to the listening and the reading process. Only at the point of contact between texts does the first dialogic stage of understanding take place (Hawkins 2002:23).

Meningsproduksjon foregår gjennom dialog i et stort intertekstuell spill. ”Meningen” er aldri entydig og fast, men tvert imot alltid flersidig, mangetydig og foranderlig:

[...] meaning is always both socially and historically situated, and generically specific. [...] Any act of meaning production works through dialog – echoes, traces, contrasts, responses, both with previous discursive moments and at the same time with addressees, real or imagined. Its signifying stream, therefore, is always multiply voiced (Middleton 2000:13).

I likhet med andre forskere innen kritisk musikkvitenskap drøfter Susan McClary (2002 og 2000) ulike problemer knyttet til forestillingen om musikkens antatte objektivitet og autonomi. Også hun påpeker at musikalsk analyse ikke kan løsrives fra den kontekst det musikalske uttrykk virker i:

Meaning is not inherent in music, but neither is it in language: both are activities that are kept afloat only because communities of people invest in them, agree collectively that their signs serve as valid currency. Music is always dependent on the conferring of social meaning [...] the study of signification in music cannot be undertaken in isolation from the human contexts that create, transmit and respond to it (McClary 2002:21).

Hovedprosjektet til kritisk musikkvitenskap bør, ifølge McClary, være å undersøke hvordan ulike musikkgenrer og musikalske uttrykk viser og bærer i seg prioriteringer og verdier knyttet til ulike grupper av mennesker (McClary 2002:26).

Nicholas Cook (2003) argumenterer for at vi i musikkvitenskapelige studier i større grad må vektlegge musikk som *performance*, som *utførende handlinger*, og ikke som en tekst med presumptivt iboende mening som utføres og settes i scene.¹⁶ Den konkrete performance, eller

¹⁶ *Performance* og *iscenesettelse* vil i stor grad benyttes overlappende i oppgaven. Å iscenesette kan forklares som å regissere, sette i scene og oppføre noe. Performance viser til å utføre visse handlinger, men kan også vise til en utøving eller konkret handling, en ytelse eller prestasjon. For begge begrepene er handlingsdimensjonen viktig. Begrepene brukes innenfor en ramme der uttrykk og handlinger ikke forstås som å vise tilbake til en faktisk ”natur” eller entitet, uttrykkene må heller betraktes som *representasjoner*. Oppgavens del to vil tydeliggjøre begrepens slektskap med performativitet. Her vil jeg påpeke begrepens relasjon til *performance-art*. Som kunstform kan performance art forklares som kunsten å utøve noe, og viser til selve den utøvende handlingen. Performance art etablerte seg som en kunstform på slutten av 1960-tallet som en reaksjon på at mennesket, den handlende menneskelige kunstner, ble ”visket ut” fra kunsten. Performance art insisterer på kunstneren som deltagende i kunstverket, og kunstneren deltar ofte i selve verket som ”a performing body”

den utøvende handlingen, blir slik ikke kun en utføring, eller presentasjon av et ”egentlig musikalsk produkt”. Den konkrete performance må betraktes som en vesentlig del av helheten som skaper ”meningen” ved det musikkytrende uttrykk. Ved å se på musikk som performance, konkrete iscenesettelser, vektlegges prosessuelle og relasjonelle forhold. Selve handlingen/iscenesettelsen plasseres som et ureducerbart sosialt fenomen, en kulturell praksis. Cook (2003) foreslår at begrepet ”script” bør erstatte begrepet ”tekst” i omtale av det vi innenfor studiet av musikalske uttrykk og betydninger er opptatt av. Slik vil analyseperspektivet flyttes fra det konkrete musikalske uttrykk med forestilt autonomi til et sett av variable forhold som er med på å skape en helhet av ”mening”:

[I]nstead of seeing musical works as texts within which social structures are encoded, we see them as scripts in response to which social relationships are enacted: The object of analysis is now present and self-evident in the interactions between performers, and the acoustic trace that they leave. To call music a performing art, then, is not just to say that we perform it; it is to say that through it we perform social meaning (Cook 2003:213).

I tråd med Middleton (2002) og McClary (2002) argumenterer Stan Hawkins (2002) for at historiske, sosiale, politiske, ideologiske og kulturelle forhold må belyses for at vi skal finne alle de lag av betydning som kan knyttes til en tekst. Dersom sosiale og kulturelle forhold innvirker på virkelighetsoppfatninger og på konstruksjon og forhandling av identitet, vil ulike posisjoner kunne gi ulike betydninger og tolkninger av tekster. Kritisk (populær)musikkvitenskap bør ifølge Hawkins blant annet bidra til å stille spørsmål ved tidligere antatte ”sannheter”, studere hvilken verdi og mening en gitt tekst gis i sin sammenheng, vektlegge intertekstualitet ved å relatere musikken til politiske, antropologiske, filosofiske, psykoanalytiske, kjønnsrelaterte diskurser og erkjenne og synliggjøre at ulike blikk og posisjoner, for eksempel rase (etnisitet), kjønn, seksualitet og klasse gir ulike innfallsvinkler til og forståelser av en tekst (ibid.:26).

Identity politics (identitetspolitikk) vektlegger kulturelle uttrykks – og i denne sammenheng populærmusikalske uttrykks – relasjon til identitetskonstruksjon, identitetsavgrensning og kommunisering av identitet. Identitet kan betraktes som en foranderlig størrelse som skapes i en relasjonær prosess, istedenfor å fremstå som en iboende uforanderlig og fast egenskap. Vi definerer oss selv og vår egen sosiale, kulturelle og individuelle tilknytning og

(McClary 2002:137). Performance art knytter artist og uttrykk sammen, og vektlegger den handlende kroppen i kunsten. Dette røkker ved tidligere syn på kunst som en åndelig og sublim uttrykksform som i hovedsak utraderte kroppens tilstedeværelse, og bryter slik med den innarbeidede dikotomien mellom hode og kropp, og forener disse to i et kunstnerisk uttrykk.

identitetsopplevelse ved å avgrense oss fra ”noe annet”. Slik er forestillinger om ”den ene” og ”den andre” (the same and the other) med på å definere og avgrense identitet. Identitet viser slik sett like mye *forskjellighet fra* som *likhet med* (se Hawkins 2002, Ruud 1997, Walser 1993).

Identity politics viser til at det foregår *forhandlinger om identitet* i relasjon til sosiale og kulturelle rammer og forutsetninger. I relasjon til popmusikk og til den popmusikalske artisten skriver Hawkins (2002) dette om identity politics:

[T]here are important links between music reception and identity. When we map the musical codes onto that of the performance, what is interesting is how the construction of the artist becomes a process for us to understand our own relationship to musical production and identity. In my research into identity formation in pop music, it has become more and more evident that pop culture forms a site where identity roles are constantly evolving to fit social needs (Hawkins 2002:12).

Sitatet vektlegger at ikke bare artistens utforming av identitet er performativ, men også vårt forhold til uttrykket som lyttere kan si noe om vårt identitetsarbeid. Videre viser sitatet at det er en relasjon mellom det som uttrykkes, hvilke handlingsrom som åpnes eller italesettes¹⁷ gjennom uttrykket, og en bakenforliggende sosial virkelighet. Uttrykkene står i relasjon til en sosial og historisk situert virkelighet, og kan tolkes til å gjenspeile og uttrykke sosiale behov. Samtidig endres uttrykkene for å tilpasse seg foranderlige sosiale behov.

Robert Walser (1993) hevder at musikk er en arena for å ”gjøre identitetsarbeid” (identity work). Walser tydeliggjør også forholdet mellom identitetspolitikk og kjønn som performativt:

I see sex roles as contradictory, mutable social constructions rather than normative formations grounded in biology or an ahistorian psychology. Moreover, it is not only masculinity that is insecure; no component of identity is stable or natural. Heavy Metal, like all other culture, offers occasions for doing “identity work” – among other things, for “accomplishing gender” (Walser 1993:109).

Han ser altså musikk som en arena for å utføre identitetsarbeid, en arena som er med på å lage handlingsrammer for å forme, bekrefte og muligens endre identitetsposisjoner og dermed også kjønnede identitetsposisjoner.

¹⁷ I likhet med at begrepet iscenesettelse viser til en performativ dimensjon ved en handling, viser begrepet italesettelse til en performativ dimensjon ved språklige fremstillinger. Språklige fremstillinger er ikke bare ”passive beskrivelser” av objekter og fenomener, men handlinger med (diskursive) konsekvenser. Jeg har hentet min bruk av begrepet fra Trine Annfelt (2003 a og b).

Mitt arbeid vektlegger kontekst som konstitutiv for utforming og forståelse av musikalske uttrykk. I tråd med ønsket om å stille spørsmål ved ”tidligere antatte sannheter”, stiller jeg spørsmål ved ”sannheten om vårt syn på stemmen” som en biologisk faktisitet (med iboende mening), mer enn et foranderlig, påvirkelig og bevegelig uttrykk som gis mening innen en sosiokulturell kontekst. I tråd med McClary, Hawkins og Middleton har jeg et ønske om å synliggjøre betydningsmangfoldet i forhold til musikalske tekster og uttrykk ved å trekke fram bestemte marginaliserte og marginale posisjoner. Jeg vektlegger i mine analyser i hovedsak hvordan kjønnede betydninger har innvirkning på hvordan mening leses inn i, tolkes ut fra og bidrar til utforming av musikalske uttrykk. Den kjønnteoretiske plasseringen blir tydeliggjort i oppgavens neste hoveddel.

Metodisk plassering

Å finne et egnet teoretisk og metodisk rammeverk for de drøftingene jeg vil gjøre, har vært utfordrende. Det tematiske felt oppgaven faller inn under er å se på musikk som en kjønnet diskursiv praksis¹⁸, ved at jeg drøfter spesifikke sider ved musikalsk praksis som kan forstås som kjønnede representasjoner. Slik står oppgaven i en fagtradisjon med nokså korte røtter i musikkvitenskapelig fordypning, men en fagretning som har opplevd økende interesse de senere år. Jeg har valgt å anlegge et tverrfaglig kulturalanalytisk fokus der drøftingene skjer i skjæringspunktet mellom musikkvitenskap og kulturteori, der kjønnteoretiske perspektiver danner basis for analysene. De kjønnteoretiske perspektivene kan plasseres i en poststrukturalistisk kjønnsforståelse der fokus legges på variasjon, forskjell og foranderlighet, og studiet av kjønn rettes mot hvilke kjønnede fortellinger, forestillinger og representasjoner som gjøres gjeldende, eller ekskluderes innenfor en gitt ramme. Innenfor denne tenkningen ser man ikke betydningen av kjønn som uttrykk for medfødte egenskaper, men ser på hvordan kjønnede betydninger er diskursivt formet. Innen poststrukturalistisk teori har språket en sentral posisjon. Språk viser i denne sammenheng til ”ethvert system – verbalt eller annet –

¹⁸ Begrepet 'diskurs' gis i Bokmålsordboka (1993:89) definisjonen 'samtale' og 'drøfting'. Ordet er avledet fra latin og refererer i sin opprinnelse til 'det å løpe hit og dit'. Den leksikalske betydning av 'diskurs' innen språkvitenskapen er: 'en språklig enhet større enn en setning'. Det er viktig å bringe en dimensjon av definisjonsmakt inn i begrepet diskurs, og jeg benytter følgende definisjon som utgangspunkt for min bruk av begrepet *diskurs* i oppgaven: "En diskurs er et system for frembringelse av et sett utsagn og praksiser som, ved å innskrive seg i institusjoner og fremstå som mer eller mindre normative, er virkelighetskonstituerende for sine bærere og har en viss grad av regularitet i et sett sosiale relasjoner" (Neumann 2001:177). Foucaults teoretisering av diskursbegrepet danner utgangspunkt for bruk og forståelse av begrepet. Ifølge Lorenzen (2000) er diskurs og diskursiv praksis nærmest sammenfallende hos Foucault: "Diskurser defineres hos Foucault som: praksiser som systematisk former de objekter de omtaler". Å se musikk som en kjønnet diskursiv praksis viser en bevissthet for at det er spesifikke kjønnede betydninger som opprettholdes som normative innen musikkfeltet, og at disse kjønnede betydningene bidrar til å forme de objekter diskursen omtaler.

der mening konstrueres, og som kulturelle praksiser blir organisert rundt, og som folk bruker for å representere og forstå verden” (Scott 1997, gjengitt i Lorentzen 2000).

Jeg har hentet inspirasjon og lånt begrepsapparat fra diskursanalyse og fra skeiv teori. Analysene trekker veksler på skeive perspektiver, der *performativitet*, *dekonstruksjon* og det *normavvikende* vektlegges.¹⁹ Michel Foucaults teoretiseringer rundt diskursbegrepet og meningskonstruksjon strukturert rundt maktinstitusjoner, har vært av avgjørende betydning for både poststrukturalistisk teori, kjønnsforskning og queer-teori. Foucault viser gjennom sine arbeider hvordan tilsynelatende objektive, universelle størrelser som kunnskap, kropp, seksualitet og galskap ikke er faste størrelser, men historier knyttet til institusjonell makt (se f.eks. Foucault 1999 og 2006). Diskursanalytiske perspektiver bidrar til å synliggjøre hvordan språket setter rammer for vår mulighet til å forstå og uttrykke virkeligheten. Virkeligheten erkjennes aldri umediert og ufortolket, men alltid i form av *representasjoner*: ”Ved hjelp af sproget skaber vi repræsentationer af virkeligheden, som aldrig bare er spejlinger af en allerede eksisterende virkelighed – ræpresentationerne er med til at skabe den” (Winter Jørgensen og Phillips 1999:17). Diskursanalytiske undersøkelser har som intensjon å belyse hvilke mønstre som finnes i talen om virkeligheten, og hvilke sosiale konsekvenser diskursive fremstillinger av virkeligheten får, blant annet med å avdekke hvordan mennesker kategoriseres og vise hvilke konsekvenser det får for deres handlingsmuligheter (ibid.:69). Det finnes et dekonstruktivistisk potensial i diskursanalysens metode som er gavnlig for mine undersøkelser:

Diskursanalysen går (...) hele tiden ud på at dekonstruere strukturer, der utgør vores ’naturlige’ omverden; man forsøger netop hele tiden at vise, at den givne indretning af verden er et resultat af politiske processer med sociale konsekvenser (ibid.:61).

Jeg benytter ikke en diskursanalytisk metode i analysene i oppgaven, men mener begrepene og tilnærmingen jeg låner fra den diskursanalytiske metode bidrar til å vektlegge språkets viktige rolle i hvordan virkeligheten artikuleres, og derigjennom formes.²⁰ Jeg vil redegjøre for de aktuelle begrepene når de forekommer i teksten. I oppgavens del tre vil jeg argumentere for at også stemmer må leses diskursivt, som representasjoner og ikke som uttrykk for en umediert ”natur”.

¹⁹ Se nærmere redegjørelse for dette i oppgavens del to, en fremstilling som også utdyper min forståelse av diskursbegrepet.

²⁰ For tematisk relevante og beslektede arbeider med en diskursanalytisk tilnærming se Lorentzen 2000, Stavrum 2004, Onsrud 2004 og Annfelt 2003a og 2003b.

Arbeidet med oppgaven har vært et prosessuelt arbeid. Med utgangspunkt i en nysgjerrig søking og undrende interesse for feltet som handler om stemmer og kjønn, har arbeidet fått en tydeligere teoretisk forankring og strukturell form underveis. Stadig fordypning i det empiriske materialet og vedvarende arbeid med teksten har gjort at konsistensen, formen og essensen i oppgaven har smøget seg fram underveis, i mellom og omkring den famlende letingen og den stadige fordypningen. Jeg vil plassere metoden som kritisk hermeneutikk, der del og helhet har påvirket hverandre relasjonelt og bidratt til en stadig utvidelse av oppgavens hermeneutiske sirkel og min forståelseshorisont, og samtidig ført til en stadig tydeligere fordypning ned mot oppgavens hovedtematikk. Den *kritiske* tilnærming er viktig i oppgavens tematikk, og i forhold til den hermeneutiske metode utgjør det en posisjonering som ikke bare vil avdekke og fortolke ”tekstens mening” og jobbe for en sammensmeltning av tekstens og fortolkerens forståelseshorisont, men også har et ønske om å avdekke underliggende strukturelle forhold teksten er bærer av (jamfør Krogh 1996). Jeg har tilstrebet å overføre metodens diskursive form til teksten.

Det empiriske materialet oppgaven bygger på er i hovedsak klingende musikk i form av innspillinger (cd-plater). Begrepet *klingende musikk* viser til at det er musikken som auditivt uttrykk, altså musikken slik jeg hører den, som danner utgangspunkt for analysene.

Avgrensningen mot notert musikk er for meg innlysende, men ikke desto mindre viktig å påpeke. De musikalske analysene er gjort ved å lytte til musikken som auditivt uttrykk, og jeg har ikke benyttet transkripsjoner eller noter nedtegnet av andre enn meg selv. I analysearbeidet har jeg ”plukket” melodilinjer, akkordprogresjoner, rytmiske mønstre med mer, og slik foretatt punkttranskripsjoner av deler av det musikalske uttrykk jeg har analysert, men jeg kommer ikke til å benytte dette som dokumentasjon eller illustrasjon i teksten; jeg har valgt å presentere de musikalske analysene i form av forklarende tekst.

Analysene jeg presenterer har form av *case studies*, tematiske fordypninger basert i et konkret empirisk materiale. Analysene vil på ingen måte fremstå som uttømmende, men har form av lesninger av bestemte sider av det musikalske uttrykket som analyseres, satt i forhold til det mer teoretiske materialet som presenteres og drøftes. Det er særlig Sheila Whiteleys bok *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity* (2000) som har inspirert meg i mitt case study-baserte analyseperspektiv.²¹ I sin bok presenterer Whiteley ulike kvinnelige

²¹ I tillegg til Whiteleys bok vil jeg også nevne *Settling the Pop Score* (Hawkins 2002), *Reading Pop* (Middleton, red. 2000) og *Feminine Endings* (McClary 2002) som viktige inspirasjonskilder.

artister innen populærmusikkgenren fra 1960 til i dag. Whiteley tar utgangspunkt i verdien i subjektiv erfaring, og viser hvordan artistenes erfaringsbakgrunn og identitet former det musikalske uttrykket. Artistene plasseres inn i en historisk og sosial kontekst og settes i relasjon til bestemte populærmusikalske genrer. Disse forhold danner et bakteppe mot den musikalske og kulturelle analysen Whiteley gjør av utvalgte musikalske uttrykk.

I sine musikalske og kulturelle analyser anlegger Sheila Whiteley et bredt tverrfaglig fokus. Hun tegner et kontekstuellet bilde der historie, sosiologi og filosofi, i særdeleshet feministisk vitenskapsfilosofi, er fagdisipliner hun drar veksler på i tillegg til sin egen spesialkompetanse innen musikkvitenskapelig metode og analytisk tilnærming. Whiteley integrerer musikalsk analyse i en videre sosiokulturell og kontekstuell analyse i sine arbeider. For Whiteley er det ikke viktig å analysere de musikalske strukturene separat, men i relasjon til den sammenheng de opererer og fungerer i, de musikalske referansene og analysene står aldri ukommentert. Whiteley leser den musikalske tekst som del i et intertekstuellet spill.

Det er stor grad av personlig tolkning i Whiteleys analyser, men ved å kombinere musikalsk analyse, kulturanalyse og personlige tolkninger på en overbevisende og berikende måte fremstår hennes tolkninger som grundige og velargumenterte. Whiteley løfter den musikalske analysen opp til et nivå som gir mening i en kontekstuellet og prosessuellet forankret helhet. Det at Whiteleys posisjon som forsker har en så tydelig subjektivt forankret fortolkerposisjon er utfordrende innenfor den akademiske kanon, men jeg vil hevde at den også er konstruktivt opplysende. Det blir tydelig hvordan hennes posisjon og forståelsesramme preger hennes analyser og løfter vekk det slør av taushet som har vært knyttet til forskerens rolle og posisjon innen akademia.

Drøftningene jeg legger opp til i oppgaven er omfattende og vidtfavnende. Den viktigste avgrensningen i forhold til hvilke drøftninger som gjøres relevante for denne oppgaven ligger i det empiriske materialet. Drøftningene tar utgangspunkt i konkrete stemmer som kan oppfattes som å bryte med en underforstått norm, noe som spisser drøftingene inn mot et overskridende og normbrytende potensial. Videre avgrensner jeg drøftingene til å handle om hvilke *kjønne betydninger* som kommuniseres, formidles og overskrides gjennom de konkrete stemmene jeg analyserer. Jeg avgrensner mot en grundig presentasjon av stemmens biologiske og fysiologiske sider, og kommer heller ikke til å behandle sang- og stemmetekniske problemstillinger på en grundig måte. I min behandling av musikkvitenskapelige problemområder, musikkanalytiske begrep og kjønnteoretiske

perspektiver vil jeg fokusere på det som er av størst betydning for oppgavens hovedtema, og tilstrebe en avgrensning ned til det som best kan bidra til å belyse problemstillingen.

Omfanget av de musikalske analysene vil også preges av min vektlegging av stemmen. Jeg presenterer ikke omfattende musikalske analyser, men trekker fram de musikalske aspektene ved uttrykket som er relevant for drøftingene som til enhver tid føres.

Jeg har valgt å dele oppgaven inn i fire hoveddeler. De to første utgjør en teoretisk og faglig ramme for de konkrete drøftingene som presenteres i de to påfølgende hoveddelene. I første del rammer jeg inn oppgavens problemstillinger før jeg kort introduserer mine analytiske innfallsvinkler. I den andre delen redegjør jeg grundigere for min kjønnteoretiske plassering, funderer den innenfor den musikkvitenskapelige disiplin og synliggjør avslutningsvis i denne delen relevansen til fagfeltet jeg studerer ved å presentere et knippe artister som benytter androgynitet som iscenesettelsesstrategi. Det analytiske studiet av stemmen jeg presenterer i denne masteroppgaven er todelt. Med utgangspunkt i en forståelse av stemmen som et sosiokulturelt uttrykk som er diskursivt formet, drøfter jeg i oppgavens tredje hoveddel ulike kulturelle forestillinger om stemmen. Disse drøftingene har som intensjon å vise hvordan bestemte forestillinger om stemmen bidrar til å opprettholde opplevelsen av at stemmen er bærer og formidler av kjønnede betydninger. Gjennom analyser og kontekstuelle lesninger presenterer jeg artister som på ulike vis fremstår som utypiske i stemmeuttrykk og i iscenesettelse av kjønnsidentitet. På denne måten sentreres arbeidet mot å se på hvordan forestillinger om kulturelle grenser kan overskrides. Hele del fire er en dybdelesning av Antony Hegarty og Antony and The Johnsons, en artist og et band som i hele sin innpakning framstår som normutfordrende, overskridende og skeive.

I denne innledningen har jeg ”satt scenen” for en analytisk vandring i et androgynt iscenesettelsesunivers på den populærmusikalske scenen. Ved hjelp av populære, spektakulære og unike stemmer vil jeg i det følgende drøfte kjønnede betydninger, mulighetsgrenser og overskridelsespotensial i popmusikken.

DEL 2: ET KJØNNET BLIKK – ET KJØNNET SOUND

I denne hoveddelen tegner jeg opp en kjønnteoretisk ramme for de senere drøftingene. Delen er inndelt i tre hovedseksjoner. Den første er en redegjørelse for oppgavens kjønnteoretiske blikk. Jeg vil først kort skissere den vestlige forståelse av kjønn, og deretter si noe om forskning knyttet til kjønn.²² Dernest vil jeg mer grundig presentere relevante perspektiver fra queer-teorien. Siden jeg tematiserer overskridende kjønns- og stemmeuttrykk, blant annet ved å drøfte individer og uttrykkspraksiser som kan forstås som å falle utenfor, eller innta en ambivalent mellomposisjon i forhold til de to kjønnsmajoritetene, vil jeg avslutningsvis i den første seksjonen si noe mer spesifikt om disse posisjonene. Den andre hovedseksjonen er en tydeliggjøring av tematikkens relevans innen musikkvitenskapelig forskning. I denne seksjonen vil jeg først presentere enkelte relevante feministisk²³ funderte musikkvitenskapelige arbeider før jeg sier noe om kjønnteoretisk forskning innen den musikkvitenskapelige disiplinen som trekker veksler på skeive perspektiver. Den siste hovedseksjonen er en presentasjon av enkelte artister som har benyttet androgynitet som en iscenesettelsesstrategi på den popmusikalske scene, og en presentasjon av noen musikkvitenskapelige arbeider som har behandlet tematikken analytisk.

Kjønn som meningskonstituerende kategori

Ifølge Thomas Laqueur (1992) kan vi i vår vestlige filosofihistoriske tenkning grovt sett dele forestillingen om kjønn inn i en ettkjønnsmodell og en tokjønnsmodell. Fra antikken ble kjønnene (kvinne/mann) ansett som i sin natur det samme kjønn, men på ulike trinn i en utviklingsprosess. Kvinnen ble ansett som en ufullkommen, uutviklet mann. Denne tenkningen ble ifølge Laqueur (1992) erstattet av en tokjønnsmodell fra slutten av 1700-tallet / begynnelsen av 1800-tallet. Fra denne tiden ble kjønnene sett på som grunnleggende forskjellige, med ulik natur, ulike evner og ulike muligheter. Kjønnene ble forstått fra naturens side å være bestemt for ulike oppgaver og roller. Ut fra biologiske forhold ble det sluttet at forskjell mellom kjønnene skulle finnes fysisk, mentalt, sosialt og moralsk (ibid.:4ff). Både ettkjønnsmodellen og tokjønnsmodellen bærer i seg et sterkt hierarkisk

²² Dette er et omfattende og detaljert fagområde. Jeg må nøye meg med en kort og grov oversikt, men vil påpeke at det er mange ulike retninger innen tenkning om kjønn, og i studier av kjønn, en mengde ulike feministiske retninger både i tilknytning til tid og sted, og til dels store ideologiske og politiske variasjoner innen den feministiske bevegelsen. Det er også forskjeller og variasjoner innen kjønnsforskningen. Kunnskapen jeg besitter på dette området har jeg tilegnet meg gjennom en rekke bøker og artikler og ved å følge forelesninger (f.eks. semesteremnet "Kjønn og kultur" våren 2002 og på SKK 2004). Presentasjonen har form av flytende tekst uten mange referanser.

²³ Jeg støtter meg på Davidsens (1998:18) definisjon av begrepet feminisme: "Begrepet feminisme betegner en bevegelse som på grunnlag av et egalitært menneskesyn kjemper for sosialt likeverd mellom kjønnene og frigjøring av kvinnene fra undertrykkende samfunnsstrukturer, kjønnsideologier og holdninger i kulturen."

prinsipp, der det er mannen som utgjør ”normen” og besitter toppen av hierarkiet, mens kvinnen fremstår som avvikende og underlegen (se også Bondevik og Rustad 1999).

Gjennom feministiske arbeider på 1970-tallet ble kompleksiteten i kjønnsbegrepet fremhevet, og man delte begrepet kjønn inn i biologisk og sosialt kjønn (sex/gender). Biologisk kjønn ble ansett som naturgitt og uforanderlig, mens sosialt kjønn ble sett på som samfunnets konstruksjon av kjønn, og betraktet som kulturelt påvirkelig og foranderlig. Utdanning, oppdragelse og mer underliggende strukturelle og maktpolitiske forhold ble ansett som utslagsgivende for samfunnets konstruksjon av kjønnsidentitet og opprettholdelsen av en underliggende forskjellstenkning knyttet til kjønn. På 1990-tallet stilte poststrukturalistiske forskere, som for eksempel Donna Haraway (Asdal mfl. 1998) og Judith Butler (1999), spørsmål ved forhold som tidligere ble ansett som objektive, uforanderlige og upåvirkelige størrelser, og viste gjennom sine arbeider at også biologisk kjønn kan oppfattes som en konstruksjon.²⁴

Innen vestlig tenkning har et kjønnspolært menneskesyn med et ujevnt maktforhold mellom kjønnene vært rådende. Fra antikken til i dag har menn og kvinner blitt ansett som ikke likeverdige. Det finnes innvevd i vår vestlige tenkemåte en nedvurdering av kvinnen som *den andre*. Denne ideologien fører til både implisitt og eksplisitt forskjellsbehandling og nedvurdering av kvinner. Blant annet har ideene om kvinnelig svakhet forplantet seg i ordbruk, metaforer og retorikk som fremdeles er i bruk og som bidrar til å opprettholde kulturelle historier om kvinnen bygget på essenstenkning. Det kjønnspolære og hierarkisk inndelte forholdet mellom kjønnene har vært filosofisk, religiøst og naturvitenskapelig begrunnet. Et viktig fokus som flere feministiske forskere har påpekt i sine arbeider, er hvordan dualistisk tenkning fører til hierarkisering.²⁵ En dikotomi er et klassifiseringssystem hvor begrepene inndeles i gjensidig utelukkende begrepspar. I et dikotomisk system vil den ene polen fremstå som norm, og den andre som negasjonen av normen. Ifølge de Beauvoir (2000:35ff) utgjør mannen ikke bare den positive pol, men også den nøytrale posisjon. Kvinnen blir definert ut fra sin forskjellighet, og blir innen dualistisk tenkning redusert til sitt kjønn, det som fremstår forskjellig fra mannen. Jacques Derridas teorier om det logosentriske motsetningssystemet, hvor han blant annet viser at motsetningsstrukturen ikke er logisk, men bygger på et verdihierarki, har hatt innflytelse for ulike feministers oppfatning av et maskulint

²⁴ Jeg presenterer senere i kapittelet aspekter ved Butlers teoretiseringer av performativitet og hennes dekonstruksjon av identitetsbegrepet.

²⁵ Se for eksempel de Beauvoir 2000 og Yvonne Hirdman 1988.

begrunnet og verdiformidlende system (Davidsen 1998:20ff). Tanken om dekonstruksjon av det logosentriske system er viktig blant annet innen feministisk poststrukturalistisk forskning.

Tenkning om kjønn finnes på en eller annen måte innen alle fagdisipliner, og er et av de grunnleggende strukturerende forhold i hele vår måte å tenke samfunn, sameksistens, organisering og strukturering på. Selve tenkningen om kjønn er derfor ikke etablert av de disipliner som har bedrevet kritisk forskning knyttet til kjønn. Det er i første rekke kvinner, som til ulike tider og på ulike måter har opplevd seg selv som undertrykket i kraft av sitt kjønn, som har bidratt til å løfte fram betydning av kjønn som en kulturelt konstituerende kategori, og løftet fram en problematisering av dette.²⁶

Kvinne- og kjønnsforskning er en tverrfaglig akademisk disiplin som i sitt utgangspunkt på 1960- 1970-tallet hadde sterke bånd til politisk aktivisme i form av kamp for kvinners rettigheter. En erkjennelse av et underliggende kulturstrukturerende patriarkalsk²⁷ prinsipp i den vestlige tenkning og kultur er felles for ulike retninger og grupperinger innen kvinne- og kjønnsforskningen, men ut over dette finnes det også divergerende retninger og ideologiske og politiske grener og fraksjoner innen kvinne- og kjønnsforskningen. Språkvitenskap og litteraturteori, filosofi og psykologi (i særdeleshet knyttet til Freud og psykoanalysen) er fagområder som har gitt viktige bidrag til feministiske studier. På det musikkvitenskapelige området har feministisk rettede studier i særdeleshet trukket veksler på litteraturvitenskap, film-/medieteori og kulturstudier. I dag plasseres mange av de vitenskapelige arbeidene på området innen en postmoderne/poststrukturalistisk diskurs, der pluralitet, kompleksitet og forskjellighet vektlegges til fordel for likhet og ensartethet. Mangfold av historier og fragmenterte sannheter vektlegges istedenfor den ”store historien” og ideen om en objektiv sannhet. Ved å sette marginaliserte posisjoner i sentrum dekonstrueres den etablerte orden. Dagens feministiske studier har delvis form av kjønnsforskning, og delvis form av en mer gjennomgripende vitenskapskritikk (Lotherington og Marcussen 1999). Oppmerksomheten

²⁶ I boka *De store hundreårsbølgene* peker Else Wiestad (1994) på fire hovedstrømninger av kjønns- og likestillingsdebatteperioder gjennom de siste 300 årene. Når vi betrakter disse periodene i historisk lys kan disse bølgene oppfattes som feministiske tankestrømninger født ut av kampen for likeverd og likestilling. Disse hundreårsbølgene kom på 1670-tallet, 1790-tallet, 1870-tallet og 1970-tallet (se også Bondevik og Rustad 1999).

²⁷ *Patriarkat* viser til en patriarks embete, eller embetsområde; samfunnsordning som kjennetegnes ved husefarens overveiende makt innen familien (Fremmedordboken 2004:338). Begrepet patriarkat (*patriarchy*) blir hos Whiteley (2000:45) definert som ”a system of structures and institutions created by men in order to sustain and recreate male power and female subordination”. Lucy Greens (1997) definisjon av begrepet er mer omfattende: “[Patriarchy] indicates a social structure in which there are multiple relationships of power, including economic power, physical power and the discursive power to construct ‘truths’, but in which the overall balance of power is held by men rather than women” (ibid.:13). Selv om essensen i innholdet i denne definisjonen er det samme som hos Whiteley, tar Green høyde for kompleksiteten i hvordan strukturene virker.

har de senere år forflyttet seg fra ensidig likestillings- og kvinnerettighetskamp til et bredere blikk på kjønnsforskning, der også mannsstudier, homoforskning og etnisitetsstudier har vært viktige satsningsområder. Vektlegging av kjønn som en kulturelt meningsbærende kategori har fått innpass i de fleste fagområder. Perspektivene har endret seg og dybden i det analytiske blikk har tatt nye vendinger.

Skeive perspektiver – kjønn som performativt og foranderlig

På slutten av 1980- og starten av 1990-tallet ble et nytt begrep tatt i bruk innen homobevegelsen og kjønnsforskningen: *queer* og det norske ekvivalente ordet *skeiv*.²⁸ Queer- eller skeiv teori har etter hvert utviklet seg til å bli et analytisk blikk innen akademisk fordypning, og er perspektiver jeg trekker vekslers på i mine analyser.

Skeiv og *queer* benyttes overlappende gjennom oppgaven. Begge begrepene har flere ulike leksikalske betydninger, og betydningene har endret seg over tid. Begge begrepene kan beskrive en tilstand, eller egenskap; de har blitt brukt som negative og nedsettende betegnelser på homofile, men benyttes nå av homofile selv som positivt ladete ord, dels for å fremheve det positive i å være "annerledes". Begrepene beskriver slik et ståsted som i løpet av 1990-tallet har blitt tatt tilbake som et positivt annerledes ståsted.²⁹

Innenfor den mer teoretiske og analytiske skeive tenkningen vektlegges det skeive blikkets mulighet til å se kritisk på det normative. "Queer (...) betecknar [inte] en identitet utan et kritisk förhållningssätt til det normativa" (Don Kulick, referert i Rosenberg 2003:12). Det skeive blir slik ikke en bestemt identitet, men defineres ut fra sin forskjell i forhold til normen:

(...) "queer" does not name some natural kind or refer to some determinate object; it acquires its meaning from its oppositional relation to the norm. Queer is by definition *whatever* is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing in particular to which it refers*. It is an identity without an essence (Halperin 1995, referert i Solli 1999:243).

²⁸ Ifølge Britt Solli (1999) ble ordet queer tatt i bruk av homofile på slutten av 1980-tallet i aksjonsbevegelsen *Queer Nation*, en bevegelse som jobbet for synliggjøring av og trygghet for homofile. Det norske ekvivalente ordet skeiv ble ifølge Solli første gang benyttet i 1985. Begrepet queer-teori ble innen akademisk arbeid benyttet første gang av Teresa de Lauretis i 1991 (Solli 1999:241f). Bøkene *Gender Trouble* (Butler 1990) og *Epistemology of the Closet* (Eve Kosofsky Segwick 1990) var epokegjørende for den skeive vendingen.

²⁹ Jeg vil påpeke at det innenfor homobevegelsen er sterkt divergerende oppfatninger mht. bruk av begrepene skeiv og queer, og ulike oppfatninger av den akademiske forskningsgrenen skeiv teori og dens forhold til homobevegelsen. Enkelte mener skeiv teori er for kompleks og virkelighetsfjern, andre at teorien bidrar til å usynliggjøre gruppen ved at det er en mulig fare for å se bort fra det mange opplever som grunnleggende forskjellig i et homoseksuelt ståsted i forhold til et heteroseksuelt ståsted.

Jeg vil påpeke at det er problematisk å omtale det skeive ståsted som en teori eller en forskningsgren, fordi teoretikere som har jobbet med dette vektlegger sterkt at desto mer queer-teorien forvandles til en normativ akademisk disiplin, desto mindre queer blir den (Rosenberg 2002). Jeg vil tilstrebe å omtale den mer teoretisk funderte disiplinen et *blikk*, som da refererer dels til et ståsted og dels til en lesningsmåte, som er situert som en kontrast til en norm. Jeg vil også bruke begrepene skeiv og queer som betegnelse på både posisjoner og handlinger som kan forstås som avvikende i forhold til en kulturelt definert norm, med spesielt henblikk på, og referanse til, kjønne betydninger, kjønnsidentitet og seksualitet.

Innen queer-teorien stilles det spørsmål ved definisjon av seksualitet og kjønnsidentitet ved at begrepene forstås som diskursivt konstruerte: "Centralt för queerteorin är at betrakta sexualiteter som sosialt, historisk och geografisk konstruerade" (Rosenberg 2003:63).

Innenfor queer-forskningen fokuseres det på seksualitet, og i hovedsak på marginaliserte seksualiteter, med en bakenforliggende erkjennelse av at det eksisterer en kulturelt konstituert hierarkisering mellom den normgivende heteroseksualitet og andre avvikende seksualiteter.

Vi forholder oss til en verden der et heteroseksuelt paradigme, heteronormativiteten, er retningsgivende og virker ekskluderende på andre seksualiteter. Marginalisering og stigmatisering av seksualiteter som faller utenfor den heteroseksuelle norm viser hvordan en ide om "normalitet" knyttet til seksualitet disiplinerer og former mennesker (Butler 1999, Sullivan 2003, Wilkins 2004).

Det skeive er et ståsted som i en større kulturell sammenheng lett kan kodes og forstås som et avvik. Å definere noe som avvikende forutsetter rammer for "normalitet". Med sin drøftning av diskursbegrepet tematiserer Foucault forestillingen om normalitet.³⁰ Normalitet og objektivitet er kulturelt konstruerte og diskursivt definerte størrelser og posisjoner som inngår i et spill der maktposisjoner og maktstrukturer spiller en vesentlig rolle i diskursen. Foucault retter gjennom sitt diskursbegrep en kritikk mot synet på at det finnes objektivitet, nøytralitet, universalitet og autonomi knyttet til objekter og til systemer av meningsdannelse. Verden er kompleks og mangesidig og konstrueres på ulike måter av og innen ulike diskurser. Diskursen former hvordan en gruppe mennesker oppfatter et objekt. Det er ikke objektets "essens" eller egentlige "natur" som er vesentlig, men den kulturelle og samfunnsmessige ramme vi som

³⁰ I denne presentasjonen trekker jeg vekslende på Foucault og Butler, med bakgrunn i både primær og sekundærlitteratur av og om disse teoretikerne, men kommer ikke til å redegjøre grundig for verken Foucault eller Butlers omfattende bidrag i den vitenskapelige diskurs. Presentasjonen har som mål å kontekstualisere og tydeliggjøre min forståelse av det skeive blikk jeg anlegger i oppgavens analyser, og den gjennomgående tematisering av forestillinger om det normative kontra det normbrytende.

definerer objektet har. Ved å studere selve diskursen, dens opprinnelse og opprettholdelse kan deler av den vurderingsmakt som ligger bak avdekkes.

Foucault hevder at kroppen ikke bare er et uttrykk som bærer i seg mening, en tekst som kan leses, men et sted som reguleres og disiplineres av kulturen. Kulturen disiplinerer og regulerer kropp, og kroppens språk forsterker deretter kulturen. I en verdikonserverende og kulturbekreftende vekselvirkning fører disiplineringen av kropp på denne måten til at maktstrukturer opprettholdes (Foucault 1999 og Bordo 1989). Jeg vil senere i oppgaven argumentere for at denne disiplineringen av kroppen også gjelder i forhold til utforming av stemmeuttrykk.

I forlengelsen av Foucaults tenkning rundt disiplinering og regulering av kropp, argumenterer Judith Butler (1999) for at skillet mellom sex og gender (biologisk og sosialt kjønn) er uheldig og uriktig i den forstand at både den sosiale konstruksjon av kjønn og den biologiske kroppen formes ut fra handlinger. Også biologi, eller kanskje mer korrekt biologiens betydning, *gis* mening, biologien er ikke selv *bærer* av mening. I forhold til oppgavens tematikk er nettopp Butlers teoretiseringer av performativitet av betydning. Begrepet performativitet er utledet av språkteori og språkfilosofen Austins teoretiseringer rundt konstatende utsagn og performative utsagn. Hos Austin refererer performative utsagn (*performative utterances* eller *performatives*) til talehandlinger som samtidig som de ytres, utfører en handling. Utsagnet er selve handlingen, eksempelvis å love noe, eller å svare bekreftende på prestens – eller dommerfullmektigens – spørsmål om du vil ekte den mann eller kvinne som står ved din side i en vielse. Slike utsagn er ikke bare beskrivelser av noe, men *talehandlinger* (se Culler 2000 og Rosenberg 2003). Austins teoretisering rundt disse ulike språklige utsagn synliggjør språkets evne til ikke bare å artikulere og beskrive virkeligheten slik den kan erkjennes, men språkets evne til å være virkelighetskonstituerende gjennom konkrete språklige handlinger. Ifølge Culler (2000) vektla Derrida i sine videre teoretiseringer om begrepet, viktigheten av at performative utsagn får sin effekt og betydning gjennom at de er repeterende og kodete utsagn, og ikke tilfeldige utsagn: ”Language is performative in the sence that it doesn’t just transmit information but performs acts by its repetition of established discursive practices or ways of doing things” (Culler 2000:98).

I likhet med at talehandlinger aktivt skaper mening hevder Butler at vi som individer skaper oss selv gjennom handlinger. Fremtredelsen i verden er ikke en passiv væren som bærer i seg en immanent mening, vi skapes hele tiden av aktive handlinger som bekrefter mening. Kjønn i

seg selv viser ikke til en iboende essens eller forutforstått mening, kjønn skapes gjennom performative handlinger. Slik kan vi snakke om å *gjøre* kjønn, ikke *ha* eller *være* kjønn: ”gender is always a doing” (Butler 1999:33). Butler argumenterer mot at det skal finnes en bakenforliggende essens, all mening og betydning skapes gjennom uttrykk og handlinger:

There is no gender identity behind the expression of gender; (...) identity is performatively constituted by the very ”expressions” that are said to be its results (ibid.).

Ved denne måten å tenke på er det av betydning å studere de meninger som skapes, opprettholdes, gjeninnskrives og muligens destabiliseres gjennom performativ handling. I forhold til kjønn er det ikke kjønn i seg selv som er av betydning å studere, men hvilke kjønnede betydninger som gjøres gjeldende i en bestemt diskurs, samt hvordan vi som individer bekrefter eller destabiliserer etablerte forestillinger om kjønn og seksualitet.

Dette synet på hvordan menneskelig væren produserer, bekrefter og destabiliserer kjønnede betydninger, er av stor betydning for denne oppgaven. I mine analyser ønsker jeg å gå inn på hvordan kjønnede fortellinger gjøres gjeldende innenfor en musikalsk virkelighet, undersøke hvilke kjønnede fortellinger som fortelles og opprettholdes som kulturelt normative fortellinger, og drøfte hvordan stemmer forstås som representasjon for en bakenforstått kjønnet virkelighetsoppfatning. Når Foucault og Butler hevder at kroppen er et sted som disiplineres og reguleres av kulturen, og at kroppens språk virker tilbake på kulturen på en forsterkende og bekreftende måte, lurer jeg på hvilken rolle den menneskelige stemme spiller i dette regulerende og kulturbekreftende samspillet. I hvor stor grad kan den menneskelige stemme sies å være formet og preget av kulturen i stedet for å være et uttrykk for en bakenforliggende biologi?

Begrepet *subversion of identity* (Butler 1999) er beslektet med performativetsbegrepet. Begrepet innbefatter en dekonstruksjon av identitetsbegrepet slik det tradisjonelt er blitt forstått. Identitet ses ikke som en fast og uforanderlig størrelse, men som noe bevegelig og flytende. Identitet formes i relasjon til noen eller noe annet, og kan uttrykke tilhørighet til og likhet med, men like mye forskjellighet fra. Identiteten er avhengig av fremførelsen (performativity) i ulike handlende situasjoner. Innenfor queer-forskning og et queer-analytisk blick holdes fokus på det som er avvikende i forhold til en norm, med spesielt henblikk på seksualitet og på kjønnsidentitet. Dette fokus kan bidra til å avdekke bakenforliggende diskursivt konstituerte strukturer og verdihierarkier. Synliggjøring og alminneliggjøring av normbrytende uttrykk kan utvide vårt syn på det som anses som normalt. Ved å synliggjøre

variasjon kan grensene for det normale, det kulturelt begripelige og aksepterte, utvides. Subjektposisjoner som fremstår som annerledes og avvikende fra en norm oppfattes som subversive eller skeive. Slik blir iscenesettelser av annerledes kjønnsidentitet, eksempelvis gjennom drag, ansett som en skeiv posisjon med normutfordrende og subversivt potensial:

Inom queerestetiken skiftas betydelsens lokus genom iscensättningar av genusdissonanser. Drag, crossdressing, genderfuck och butch/femme-par är nogra (...) exempel på genusstilliseringar vilka kombinerar kropp, begär och genus på et queert sätt. (...) Dissonanta iscensättningar parodierar dominerande heterosexuella genusimperativ genom att uppvisa deras konvensjonella och artificiella karaktär. Detta möjliggör upprethållandet av en kritisk distans till dem. (Rosenberg 2002:137)

Iscenesettelser av kjønnsidentitetsdissonanser kan altså være skeive handlingsstrategier med overskridelse og dekonstruksjon av den normgivende heteronormativitet og den kjønnsdualistiske tenkningen som mål. Min drøftning av uvanlige og overskridende stemmer rører bort i underliggende vurderingssystemer og rammer for normalitet kontra avvik. Samtlige av de artistene jeg drøfter har implisitt eller eksplisitt et overskridende potensial i eller gjennom sine musikalske prosjekter og i særdeleshet i sine stemmeuttrykk, og bidrar slik på ulike måter til å problematisere kulturelle forestillinger om kjønn, kjønnsbinaritet og grensen mellom kjønn.³¹

Som presentert i innledningen, vektlegger jeg i oppgaven androgynitet som en overskridende mulighetsposisjon. Med utgangspunkt i dette begrepet vil jeg i det følgende presentere ulike kjønnskategorioverskridende posisjoner. Posisjonene viser dels til biologiske uttrykk, dels til emosjonelle eller mentale opplevelser av kjønn og kjønne betydninger, og dels til handlingsstrategier som gjennom problematisering og overskridelse muligvis kan bidra til å dekonstruere hele den dikotomiske tenkningen knyttet til kjønn og seksualitet.

Kjønnsoverskridende (u)mulighetsposisjoner

Vi hører kjønn, vi ser kjønn, vi tenker kjønn, og vi lever kjønn kontinuerlig. Automatisk foretar vi klassifisering av mennesker ut fra forventning om kjønnsstilhørighet. Å tenke i to kjønn er en selvfølge for oss og det oppleves nok for de fleste nærmest som en nødvendighet å foreta denne klassifiseringen. I min innledende presentasjon av kjønn som meningskonstituerende kategori vektla jeg at tilleggsbetydningene knyttet til de ulike kategoriene er historisk, sosialt, ideologisk og religiøst betinget, og dermed fremstår meningen knyttet til, og mulighetene i, begrepene som potensielt foranderlige.

³¹ Jeg vil påpeke at ikke alle artistene jeg analyserer har dette som en eksplisitt strategi. De definerer seg – så langt jeg vet – ikke selv som artister med et skeivt eller subversivt prosjekt, med unntak av Antony.

Tilleggsbetydninger knyttet til de ulike kjønnskategoriene kan oppfattes som feil, rigide og begrensende og behovet for å stille spørsmål ved innholdet blir påtrengende for mange. I presentasjonen av skeiv tenkning argumenterte jeg for at kjønnsidentitet kan ses som en foranderlig, påvirkelig og performativ prosess istedenfor å være uttrykk for en bakenforliggende biologisk essens. Ut fra denne tanken finnes det et vell av muligheter til å uttrykke, forme, presentere og mediere sin egen kjønnsidentitet. Den skeive tenkning tydeliggjør hvordan en kulturell norm disiplinerer, strukturerer og vurderer forskjellige uttrykk ulikt. I tillegg til at grensene mellom de to kjønnskategoriene kan oppleves som for strenge, er også det faktiske biologiske mangfold mer sammensatt enn de to tilgjengelige kategoriene. Det finnes med andre ord flere kjønn enn to. Grensene mellom kjønnsdualitetene kan problematiseres, likeså behovet for å opprettholde grensen som kulturelt meningsfull.

Androgynitet – mellom kjønnsbinaritetene

Androgyn er et ord som er sammensatt av de greske ordene aner, som betyr mann, og gyne, som betyr kvinne. Begrepet androgynitet kan defineres som tvetydighet med hensyn til både biologisk og sosialt kjønn (Ebbestad Hansen og Møller 2001:9). I Kunnskapsforlagets fremmedordbok forklares androgyn som ”tvekjønnet, med både hannlige og hunnlige kjønnsorganer” (2004:24). I Bokmålsordboka (1993:13) forklares androgyn som tvekjønnet og biseksuell.

Ordet kan forstås som å vise til en sammensmelting/sammenstilling av både kvinnelige og mannlige egenskaper, ofte forstått og artikulert som ’det feminine’ og ’det maskuline’. Begrepet kan slik forstås som å vise til et harmonisk forhold mellom kvinnelige og mannlige egenskaper, men kan også vise til en dynamisk prosess med pendling mellom to ulike posisjoner, det mannlige og det kvinnelige. Selv om disse forståelsene har sine klare referanser til faktisk bruk av begrepet – min egen bruk av begrepet vil også tidvis stå i denne tradisjonen – er det for meg problematisk at denne forståelsen og definisjonen av begrepet bærer i seg en idé om noe essensielt kvinnelig og essensielt mannlige.

Siden ordet er en sammensetning av de to begrepene mann og kvinne, viser det til en sammenstilling eller unison enhet mellom to posisjoner som ofte settes opp som motsetninger eller binære opposisjoner. For meg er det viktig å understreke at begrepet slik rommer en overskridelse av kulturelle oppfatninger om ulikhet, og jeg velger å vektlegge det som speiler likhet istedenfor det som aksepterer forskjell. Begrepet kan slik forstås som et ”mellomsted” der det kjønns-uspesifikke er tydeligst. Forstått på denne måten blir androgynitet et begrep

som visualiserer det ”menneskelig unisone” mer enn det markerer forskjellen mellom ”det kvinnelige” og ”det mannlige”.

Androgynitetstemaet kan spores langt tilbake i menneskets historie. Fruktbarhetsmotivet, der sammensmeltingen av det kvinnelige og det mannlige er det som skaper nytt liv, har vært livgivende også for en religiøs, filosofisk og mytisk opphøyelse av androgynitet som ideal. I flere natur-religioner finnes guder med androgyne trekk, enten med tydelige trekk fra både kvinne og mann eller som udifferensierte og ambivalente. Selv i monoteistiske og sterkt patriarkalske religioner som jødedommen og kristendommen finnes tolkningsmuligheter for å forstå guddommen som androgyn. Skapelsesberetningen og ideen om paradiset kan også forstås som en kjønnsudifferensiert tilstand av harmoni, og essensielle skikkelser som Adam og Jesus kan tolkes som androgyne vesener. Androgynitetstemaet finnes igjen i opprinnelsesmyter, skapelseshistorier, mytiske fortellinger, filosofiske tekster og som religiøse motiver i ulike kulturer og tidsepoker. Androgynitet er et utbredt tema og motiv også i kunsten, eksempelvis i billedkunst og i litteratur.

Jeg vil i min forståelse av begrepet vektlegge den mentale og mytiske posisjonen som ikke defineres ut fra biologi, fysikk, kropp eller seksualitet, men som vektlegger en posisjon befridd fra kategoriene som defineres ut fra biologiske kjønn. Androgynitet er, slik jeg vektlegger og bruker begrepet (som en nøkkel til overskridelse), ikke en betegnelse på biologisk kjønn, eller biologisk kjønnsambivalente uttrykk, men et begrep som viser til ulike posisjoner, uttrykk og handlingsmuligheter som bidrar til å tematisere og overskride kulturelt baserte forestillinger om kjønn og kjønnsbinaritet. Det androgyne kan slik forstås som å bidra til å tilsløre grenser som kulturelt har blitt betraktet som særdeles viktige. Denne innrammingen av begrepet står i kontrast til flere av de tidlige refererte definisjonene av begrepet slik det presenteres og forklares i ordbøker, men bygger på flere postmodernistiske og kulturanalytiske arbeider som leser androgynitet som en overskridende mulighetsposisjon, eller en handlingsstrategi ved at begrepets performative karakter vektlegges (se f.eks. Hawkins 2002, Whiteley 2000, Mc Clary 2002 og Walser 1993).

Bruk av begrepene androgyn og androgynitet i oppgaven vil i stor grad referere til visuelle og auditive ”overflateuttrykk”, uttrykk artister bruker i sin presentasjon og posisjonering av seg selv som artist, og musikken som kunstnerisk og kommersielt uttrykk. Disse ”overflateuttrykkene” er lette å avsløre som iscenesettelser, og det er innlysende at det ikke handler om artister som er biologisk tvekjønnede. Androgynitet kan brukes som en strategi for

å tone ned fokus på kjønn og seksualitet, og gjennom det fristille seg i forhold til kulturelle føringer, forventninger og vurderinger knyttet til kjønn og seksualitet. Androgynitet kan også benyttes til å vektlegge den performative og manipulerbare dimensjon av kjønnsknoterte uttrykk, og derigjennom bidra til å stille til skue disse uttrykkenes illusjonspregede og kontekstavhengige karakter.

I mitt arbeid peker jeg på androgynitet som et tema i populærmusikalske uttrykk, og mer spesifikt androgynitet som handlingsstrategi i forhandling om og iscenesettelse av kjønnsidentitet. Jeg vil redegjøre for hvordan dette kan benyttes som et musikkanalytisk perspektiv senere i oppgaven, men vil allerede her si noe om ulike kjønnsoverskridende posisjoner som spilles ut av de aktuelle artistene som drøftes. Som mine senere drøftninger vil vise, står Annie Lennox i en tradisjon hvor *crossdressing*, eller *drag*, benyttes som handlingsstrategi. Lennox bruker bevisst mannsknoterte symboler som en viktig del av sin iscenesettelsesstrategi. Antony Hegarty definerer seg selv som *transkjønnet* og refererer til en rekke kjønnsoverskridende posisjoner, som *transvestittisme*, *hermafroditisme* og *intersextilstander* i sitt musikalske helhetsprodukt. Artistenes iscenesettelsesstrategier krever en redegjørelse for begrep som benyttes i senere drøftinger.

Et fellesbegrep for å kle seg i den andre kjønnsmajoritetens klær er det engelske begrepet *crossdressing*. På norsk benytter vi *transvestittisme* for å betegne det samme: en transvestitt er en som kler seg i den andre kjønnsmajoritetens klær, i tråd med normene for kjønnsadferd (Almås/Benestad 2001:252), av *trans* som betyr *tvers over* og *vestis* som betyr *klær* (ibid.:71). Det finnes i dag både mann til kvinne-transvestitter og kvinne til mann-transvestitter. Likevel knyttes transvestittisme hovedsakelig til menn som kler seg i kvinneklær. I hvor stor grad det å ikle seg den andre kjønnsmajoritetens klær er en utfordrende og overskridende handling er avhengig av hvor stor kulturell forskjell det er mellom kjønnsmajoritetene i det aktuelle samfunnet. Handlingen er noe som kan gjøres vedvarende og gjennomgående, men kan også være en handling som gjøres innimellom.

Historisk sett var det tidligere i hovedsak kvinner som kledde seg og levde som menn (Ebbestad Hansen og Møller 2001:190f). I de fleste av disse tilfellene valgte kvinnene å leve som menn for å kunne benytte seg av de rettigheter menn hadde bl.a. innen utdanning, yrke og samfunnsnivå. I boka *Kvinnor i mannskläder* (Dekker/van de Pol 1995) skiller forfatterne denne praksisen fra transvestittisme. I sin bok presenterer de en kvinnelig forkledningstradisjon som de har funnet blant en del kvinner på 1600-1700-tallet. De

vektlegger at denne kvinnelige forkledningstradisjonen i all hovedsak var et resultat av ytre faktorer, handlingen forklares i hovedsak ut fra økonomiske, sosiale eller emosjonelle grunner, mens de hevder at transvestittisme ofte har en psykologisk årsak. I den grad de nevner mannlig forkledning i kvinneklær blir dette knyttet til karnevalsutkleddinger og til at menn gestaltet kvinnelige roller i teater eller opera.³² Et interessant poeng forfatterne fremhever er at det var mer stigmatiserende og problematisk for menn å kle seg i kvinneklær enn omvendt. Menn sank gjennom sin forkledning lavere i status, mens kvinnene strebet mot noe høyere, noe som til en viss grad ble ansett som forståelig og i visse tilfeller endog ble akseptert (ibid.).

I boka til Ebbestad Hansen og Møller (2001) blir det i presentasjonen av transvestitter vektlagt at det biologiske kjønn alltid er til stede som en kjønnsidentitetsfaktor hos transvestitten. Espen Esther Pirelli Benestad prøver i filmen *Alt om min far* (2001) å forklare hvordan han er både mann og kvinne. Når han kler seg om til kvinne, blir han kvinne, uavhengig av at han fremdeles har mannlige kjønnsorganer under skjørtet. Benestad skiller mellom "kjønn i hodet" og "kjønn i kroppen", og utfordrer slik tenkningen om kjønn som, i større eller mindre grad, biologisk forankret.

Drag er et engelsk ord som benyttes for å beskrive en bestemt iscenesettelse i form av å kle seg opp i den andre kjønnsmajoritetens klær: "clothes that are usually worn by the opposite sex (usually women's clothes worn by men): *he performed in drag* (Oxford advanced learner's dictionary 2005:462). Bruk av ordet drag i betydningen *å kle seg i det andre kjønnets klær* skal ha sin opprinnelse i betydningen kvinneklær, om lange skjørt som trekkes langs gulvet. Opprinnelig skal denne bruken av ordet ha blitt brukt om menn som kler seg opp i kvinneklær.³³

Drag kan oppfattes som en form for transvestittisme, men jeg vil si at drag, slik jeg både forstår og bruker begrepet, i større grad vektlegger *illusjonen ved iscenesettelsen*. I presentasjonen av transvestitter vektlegges opplevelsen av kjønn, og ønsket om å være tilhørende den andre kjønnsmajoriteten som bestemmende for handlingen å kle seg i den

³² Denne praksisen fortsatte også etter at det ble tillatt for kvinner å opptre på en scene, men da i en mer burlesk, parodisk og komisk form (Dekker/Van der Pol 1995).

³³ Betydningen ekskluderer i utgangspunktet kvinner og kvinnelig drag. Men også kvinner kan benytte drag som handlingsstrategi. I boka *Female Masculinity* viser Halberstam (1998) hvordan egenskaper som tradisjonelt blir assosiert til bestemte kjønn er posisjoner og handlingsmuligheter som like gjerne kan benyttes av den andre kjønnsmajoriteten. I boka er det maskulinitet som behandles. Både i denne og andre bøker skriver hun om kvinnelige dragartister og spesielt om iscenesettelse av maskulinitet (se Halberstam 1998 og 2005).

andre kjønnsmajoritetens klær. Presentasjon og forklaring av det å ”transe” kan ofte bygge på essensielt forankrede syn på kjønn.³⁴ Forklaring av transvestittisme kan slik forstås å underbygge forskjellstenkning om kjønn mer enn å bidra til å overskride kjønnsdikotomiene. Drag bygger på, og spiller opp mot, kjønnede uttrykk som illusjon og iscenesettelse, og spilles i hovedsak ut på en scene, som en konkret performance. Ved å ikle seg ulike roller, spille og overspille roller, sette i scene, ikle seg andre og utypiske klær, tildekke, sminke og maskere stilles kjønnsidentitet opp som en foranderlig maskerade, og forestillinger om kjønn og identitet fremstår som illusjoner mer enn biologiske fakta.

I senere drøftinger viser jeg hvordan bruk av kjønnsoverskridende image og androgynitet kan være en bevisst handlingsstrategi for populærmusikkartister. Jeg presenterer artister som på forskjellige måter setter i scene forestillinger om kjønnsidentitet. Enkelte artister benytter crossdressing som handlingsstrategi, andre har stemmer som i kraft av å være utypiske oppfattes som kjønnsoverskridende. Men jeg viser også til artister som fremstår som skeive i hele sin vokale og visuelle fremtoning. Det er derfor viktig å si noe om posisjoner som ikke bare spiller på kjønnede symboler, men som kan oppfattes som overskridende i kraft av sin utypiske biologiske konstitusjon. Som jeg var inne på i innledningen til dette kapittelet er det faktiske biologiske mangfold mer variert enn de to kategoriene mann og kvinne.

Intersextilstander viser til individer født med uklart, tvetydig, eller avvikende kjønnsuttrykk.³⁵ Begrepet *hermafrodit* har blitt brukt til å betegne det samme: fysisk-biologisk tvetydighet med hensyn til kjønnsidentitet. Begrepet *transseksuell* viser til personer som ønsker å gjennomføre, står i prosessen med å gjennomføre eller har fått gjennomført kjønnskifteoperasjoner.³⁶ Det er en del individer som ikke har behov for ”fullstendig” kjønnskorrigerende behandling, men som gjør enkelte grep for å fjerne tegn på kjønnethet eller tilegne seg noen tegn på kjønnethet og plasserer seg mentalt og fysisk i et ”mellomsted”. Individer som biologisk eller mentalt plasserer seg mellom kjønnsmajoritetskategoriene, kan benevnes *transgenderister* eller *unifile*. Jeg skiller i oppgavens drøftinger mellom begrepene

³⁴ Almås og Benestads bok (2001) kan tidvis oppfattes å underbygge essenstenkning knyttet til kjønn. I enkelte av forfatterens samtaler med transseksuelle og transkjønnede tilkjennegis sterkt essensialistisk baserte syn på kjønn. Eksempelvis knyttes bestemte aktiviteter til bestemte kjønn, og stereotype ideer om feminitet og maskulinitet opprettholdes; eksempelvis fremstilles det som som en maskulin aktivitet å klatre i fjellet, drive fysisk aktivitet osv., og som en feminin og kvinnelig aktivitet å sminke seg, pynte seg og småpludre med venninner.

³⁵ I Norge blir det årlig født ca 10 barn hvor det er vanskelig å fastslå hvilket kjønn barnet har.

³⁶ På internettsidene til Tidsskrift for Den norske lægeforening (www.tidsskriftet.no) defineres transseksualisme som "en sjelden kjønnsidentitetsforstyrrelse der somatisk kjønn og psykologisk kjønn ikke stemmer overens". Videre beskrives transseksualisme som et sterkt ønske om å leve og bli akseptert som tilhørende det annet kjønn.

transseksuell og *transkjønn*. Jeg benytter *transkjønn* som et samlebegrep for kjønnsuttrykk som går utenom vanlig kjønnskategorisering, dette begrepet blir slik et "paraplybegrep" for ulike ikke-mann- og ikke-kvinne-kjønnskategorier (jamfør Rasmussen 2005). Begrepene *transkjønn/transseksuell* foreslås som overlappende av landsforeningen for transseksuelle³⁷, men jeg mener dette er en uheldig begrepssammenblanding, og holder på den tidlige differensierte bruk av begrepene i mine drøftinger.

Intersexindivider, transseksuelle og transvestitter blir presentert som patologiske avvik fra en kulturelt definert "frisk" norm, og kravet om å tilpasses normen er sterkt. Det har vært vanlig å "normalisere" barn født med uklart eller tvetydig kjønnsuttrykk, gjennom kirurgiske inngrep hvor det foretas endring av de "unormale" genitaliene, enten til mest guttelike eller mest jentelike kjønnsorganer.³⁸ Intersextilstander har i årevis vært, og er fremdeles i stor grad en fortiet og skambelagt posisjon, og i tillegg en usynlig "ikke-kategori".³⁹ Vi har i vårt samfunn ingen offisiell eller allment akseptert måte å kategorisere eller benevne personer som faller utenfor de to dominerende kjønnskategoriene. Det norske språket er gjennomsyret av kjønne betydninger, for eksempel pronomener: han, hun, den, det, der de to første begrepene knyttes til mennesker, de andre til ting. Det finnes ingen "nøytral posisjon" som samtidig kategoriserer det/den det refererer tilbake på som menneskelig. De individene som enten selv definerer seg som "mellom kjønn" eller "utenfor kjønn", eller som i kraft av sin biologiske konstitusjon posisjonerer seg annerledes enn de to kjønnsmajoritetene, finnes ikke i språket. De finnes heller ikke som kategori i folkeregisteret, og har ingen alternativ rubrikk for avkrysning i pass. Samfunnets tilbud til de som faller utenfor kategoriene er kniven, kjønnsbekreftende kirurgi som disiplinerer uttrykk og kropper til å passe inn i en kulturell norm tilpasset de ordnende kategorier: mann og kvinne.⁴⁰

Når samfunnets forventninger til individer av bestemte kjønn er så tydelige, og samtidig så klart avgrenset mot den motsatte kategori at noen faktisk velger fysisk å endre på kroppen sin

³⁷ Organisasjonen skiftet navn til Landsforeningen for transkjønnede i 2005.

³⁸ I opplysningsbrosjyrene fra Rikshospitalet (1997 og 2000) blir behandling av intersextilstander anbefalt. Kirurgisk korreksjon anbefales innen 1-1 1/2 år etter fødsel. I flere tilfeller vil kirurgiske inngrep måtte foretas flere ganger for å oppnå ønsket resultat. For enkelte tilstander er det i tillegg til kirurgi nødvendig med vedvarende hormonbehandling av barnet (Cocozza 2000:27 og Faye-Schjøll 1997:9ff).

³⁹ I min interesse for dette området de siste 4-5 årene har jeg imidlertid merket meg en større åpenhet på området. Avisartikler, tv-dokumentarer, filmer, bøker, personlig synliggjøring og nå også markering av kjønnsambivalente artister har bidratt til å løfte fram denne tematikken i et offentlig lys som over tid muligens kan bidra til at disse posisjonene ikke forblir like usynlige og forbigått av samfunnet.

⁴⁰ Se Fausto-Sterling (2000), Butler (1999) og (1993), Wilkins (2004), Moi (1998), Rasmussen (2005). Se også Natvig (2002).

for å kunne leve slik de føler og ønsker, er det etter min mening noe som er rivende galt. Det kan heller ikke være riktig at samfunnets tilbud til individer født med utypiske kjønnsuttrykk er kjønnskorrigerende kirurgi og vedvarende hormonell behandling. Dette til tross for at forskning viser at problemene knyttet til inngrepene og behandlingen er store, og majoriteten av dem som fødes med interseksualiteter i ettertid ville ønsket å gjøre om på valget som samfunnet har tatt for dem. Anne Fausto-Sterling (2000) hevder det er samfunnet som har definert et behov for to kjønn, mens naturen i seg selv opererer med en mye større variasjon (ibid.:30ff). Både hun og flere andre peker på muligheten for å tenke kjønn som et kontinuum, som punkter på en linje istedenfor som to kategorier. Å tenke kjønn som et kontinuum speiler den reelle virkelighet bedre, og vil bidra til avstigmatisering av normavvikende uttrykk.

Jeg vil i oppgavens neste del redegjøre for hvordan musikk på ulike og gjennomgripende måter kan forstås som en kjønned praksis. Dette anskuelsesperspektivet ligger som en underliggende forutsetning for hele prosjektet mitt. Med referanse til ulike kjønnsteoretiske musikkvitenskapelige arbeider vil jeg argumentere for at kjønn, kjønnskategorisering, verdivurdering og hierarkisering spiller inn i vår kulturelt funderte persepsjon av musikk. Mitt fokus på stemmen som musikalsk instrument kobler sammen biologi og kultur på en utfordrende måte. Stemmen er en del av den biologiske – og kjønnede – kroppen og forstås som bærer av identitetsspor, der kjønnethet er en av de tydeligste kategoriseringsmarkeringer vi har. I min drøftning av stemmen som et sosiokulturelt foranderlig og påvirkelig uttrykk vil et viktig tematisk område være å belyse hvordan stemmen merkes med kulturelle spor, og drøfte i hvor stor grad stemmer kan sies å være formet av og bærer av kulturens disiplinering.

Kjønnsteoretiske perspektiver i musikkvitenskapen

Richard Middleton peker i sin introduksjon i boka *Reading Pop* (2000) på to hovedpoeng ved og hovedbidrag fra forskning med kjønnsteoretisk tilnærming til musikkvitenskapelige analyser. For det første å vise pluralitet i meninger knyttet til tekster, i denne sammenheng forstått som musikalske uttrykk av ulike slag. For det andre å synliggjøre ideologiske interesser bak det som antas å være ”naturlig”, ”selvfølgelig” og ”objektivt” i dominerende analyser (Middleton 2000:12). Det er ingen lang tradisjon for å vektlegge kjønnsrelaterte diskurser innen musikkfaget, og de forskningsarbeider som er gjort plasserer seg ulikt i forhold til hvordan de kan oppfattes som kjønnsteoretiske, feministiske eller skeive arbeider. Jeg vil kort redegjøre for noen viktige arbeider som er gjort innen fagfordypningsområdet som kan kalles feministisk forankret musikkvitenskap, før jeg presenterer noen skeive

musikkvitenskapelige arbeider som jeg mener er av spesiell relevans for denne oppgaves problemstilling og drøftinger.

Som et underliggende og oftest klart uttalt premiss for feministiske musikkvitenskapelige arbeider, ligger en erkjennelse av at den musikalske diskurs er underlagt en patriarkalsk maktstruktur. Det patriarkalske prinsipp har lagt grunnlaget for forskjellsbehandling av kvinner på ulike måter innen musikkdiskursen. For eksempel i form av utestengning av kvinner fra undervisning og utdanningsinstitusjoner, begrensede valgmuligheter til å innta ulike musikalske roller, utestengning fra offentlig musikalsk praksis, blant annet fra orkestre, nedvurdering av kvinnelige komponister og utøvere og utelatelse av kvinnelige aktører når musikkhistorien skrives (se Green 1997, Whiteley 2000 og McClary 2002).⁴¹ Jeg vil tilføye at vi i vår kultur vurderer uttrykk knyttet til ulike arenaer forskjellig. Det som snakkes om og vektlegges i det offentlige rom gis indirekte en høyere betydning og verdi enn det som ikke trekkes fram i det offentlige rom. Sett i lys av plasseringen av kvinnen som marginal i det offentlige rom og kulturelt definert som mer ”naturlig tilhørende” i den private sfære medfører det en nedvurdering av kvinnekonnoterte praksiser.

Innenfor musikkvitenskapen må målet for feministisk arbeid være å jobbe for sosialt likeverd mellom kjønnene på musikalske arenaer og å bidra til å synliggjøre og oppløse de undertrykkende strukturer som finnes innvevd i musikkdiskursen på ideologisk, holdningsmessig og praktisk plan (jamfør Davidsen 1998). De første kjønnteoretisk/feministisk forankrete studiene innenfor musikkvitenskapen ble gjort på 1960-tallet. Arbeidene bestod i hovedsak av å synliggjøre de kvinnelige komponister og utøvere som gjennom mange år var utelatt fra tradisjonell musikkhistorie, og skrive disse utelatte stemmene inn i historien. Selv om det ikke er direkte uttalt i alle arbeidene på området, bidrar denne type studier til å tematisere de kulturelle, samfunnsmessige, politiske og ideologiske forhold som har bidratt til å utelate de kvinnelige stemmene fra musikkhistorien (ibid.). Fremdeles foregår denne gjeninnskrivningen av kvinnelige stemmer i musikkhistorien både innen den klassiske kanon og innen populærmusikkgenren (se O'Brien 2002, Dahl 1989 og Breen 2006).

⁴¹ Det er viktig å understreke at dette ikke er praksiser vi er ”ferdige med”. Det er fortsatt en markant arbeidsdeling mellom kjønnene på mange av musikklivets arenaer. Se drøftning av handlingsroller for kvinner innen rock/pop-genren hos Bayton 1998. I Norge har Annfelt 2003 a og b, Lorentzen 2000, Stavrum 2004 og Onsrud 2004 presentert bidrag til denne debatten i jazz- og pop/rock-genren. Praksisen med å utelate kvinnelige stemmer når ”historien” skal skrives er også høyst levende (se eksempelvis debatt rundt NRKs tv-serie *Norsk rocks historie*, i Dagbladet og på nettstedet www.ballade.no i november 2004).

Ifølge McClary (1989) er det første kritisk rettede feministiske arbeid innen det musikkvitenskapelige felt Cathrine Cléments *Opera, or the Undoing of Women*, som første gang ble utgitt i 1979. Som litteraturforsker tar Clément utgangspunkt i teksten og viser hvordan de fleste operaers tematikk kan leses som både kvinnefiendtlige og kvinneundertrykkende. Clément viser hvordan det er en gjennomgående tendens at den kvinnelige protagonist, og i særdeleshet de som trår utenom de ønskede, konvensjonelle rammene for kvinnelig oppførsel, blir tatt livet av. I tillegg til at Clément har et kulturanalytisk og kulturkritisk perspektiv med utgangspunkt i tekstanalyse i sine tolkninger, løfter hun fram et syn som er mer rettet mot musikkvitenskapelig område. Hun viser til hvordan det i enkelte operaer konstrueres en kobling mellom en musikalsk struktur og en kulturskapt idé om kvinnen. Clément argumenterer for en sammenheng mellom den musikalske konvensjonelle strategi med oppløsning av kromatiske passasjer i tilbakevending til et harmonisk tonalt senter og samfunnets redsel for kvinner som lever på en ukonvensjonell måte. Kromatikk gir et usikkert og ambivalent preg, og representerer en harmonisk ustabilitet som kan lede til brudd med en ønsket tonal orden. Kromatiske passasjer løses oftest opp i tilbakevending til det tonale senter. Bruk av kromatikk i operaene knyttes til kvinnelige rollefigurer, men også til narrativ fremstilling av noe ustødig og urasjonelt, og det benyttes til å fremstille galskap. Clément viser til at det ofte er en kobling mellom kromatiske musikalske passasjer og et sterkt og ustyrlig kvinnelig begjær. Kromatikk signaliserer slik en farlig kvinne, fristerinnen, og den skjebnesvangre femme fatal. Disse kvinnene må enten tilbakeføres til en ønsket orden, eller fjernes (Clément 1989). Arbeidet er viktig og banebrytende, ikke minst fordi Clément trekker sammenligninger mellom musikalske konvensjoner og kulturell praksis.

På 1990-tallet var ifølge Davidsen (1998) Citron og McClary de mest markante kritiske røster innen kritisk feministisk musikkvitenskap. Citron har en kritisk tilnærming til sine studier av kvinnelige komponister innen den vestlige kustomusikken, og vektlegger i sine arbeider hvordan kulturelle, og ikke essensielle, faktorer skaper distinksjon mellom kjønnene innen den musikalske diskurs (Citron 1993 og Davidsen 1998).

McClary har fått en helt spesiell posisjon innen kjønnteoretisk funderte studier av musikk. Hennes arbeid har vært toneangivende for all senere forskning på området. McClarys arbeider har hatt stor betydning for min egen tilnærming til fagområdet. Etter å ha lest hennes skarpe kulturkritiske musikalske analyser, hennes dissekering av musikkvitenskapelig baserte forestillinger om intramusikalske strukturer som hevet over kontekstuelle forhold, og hennes

evne til å forstå hvordan kjønnede betydninger skrives inn i musikalske uttrykk og virker både bekræftende og forsterkende på kulturelle forestillinger, ble jeg inspirert til å gå inn i oppgavens tematiske felt, hvor biologien og uttrykket kobles sammen, og fordype meg i hvordan forholdet er mellom det som antas å være ”naturlig” og det som er sosiokulturelle spor, koder og innprentinger både i konkrete kulturelle uttrykk, og i vår persepsjon av uttrykkene. Ved først å destabilisere forestillingen om objektiv, intramusikalsk mening og dernest lese musikalske uttrykk med et ”kjønnet blikk” forener McClary kritisk musikkteori og feministisk teori på en gjennomgripende og toneangivende måte. Essayene i *Feminine Endings* ble skrevet på slutten av 1980-tallet og utgitt i samling første gang i 1991. McClary viser i *Feminine Endings* (2002) hvordan kjønnsstatikk influerer musikkvitenskapen på ulike måter og områder. McClary har fem hovedfokus for sine studier av musikk ut fra et feministisk vitenskapskritisk perspektiv: 1. Musikalske konstruksjoner av kjønn og seksualitet, 2. kjønnede aspekter ved tradisjonell musikkteori, 3. kjønn og seksualitet i musikkens narrative forløp, 4. musikk som en kjønnet diskurs og 5. diskursive strategier for kvinnelige musikere.

McClary viser hvordan det fra 1600-tallet ble vanlig å konstruere forestillinger om feminitet og maskulinitet inn i en musikalsk helhet. Ved å knytte ideen om feminitet og maskulinitet til musikalske koder, ble musikalske konvensjoner og kulturelle forestillinger knyttet sammen. Med utgangspunkt i komposisjon av operaer ble en kjønnskonnotert musikalsk semiotikk, med preferanse for en mannlig norm, konstruert. McClary påviser denne semiotikken i komposisjoner og viser hvordan den reflekterer og opprettholder samfunnets normer. Musikken gjenspeiler ikke bare passivt samfunnets syn på kjønn, men er aktiv bærer og formidler av kulturelle forestillinger og har slik sett en verdiformidlende og verdikonserverende effekt (ibid.:7ff).

Videre viser hun hvordan kulturelle ideer om kjønn og seksualitet forplanter seg i språkbruk og benyttes som retoriske begrep innen musikkteorien. Bruk av kjønnsmetaforer i tradisjonell musikkteori, eksempelvis maskuline og feminine kadenser, er ikke vilkårlig valgte begreper, men knyttes til forestillingen om et motsetningsforhold mellom det maskuline og det feminine, der det maskuline knyttes til det normgivende, sterke og objektive mens det feminine knyttes til det avvikende, svake og subjektive. Innholdet i begrepene tiltros å vise til faktiske, biologisk determinerte forskjeller mellom kvinner og menn og bidrar til å opprettholde en essenstenkning knyttet til kjønn. McClary argumenterer også for at det innen tradisjonell musikkteori har vært et lignende syn på forholdet mellom dur- og molltonalitet.

Durtonalitet, og durtreklagen i særdeleshett, har blitt knyttet til det maskuline og samtidig til den mest fullkomne harmoniske klang tilhørende en guddommelig orden. Molltonalitet og molltreklagen fremstilles som feminin og ufullkommen og ikke på samme nivå i en kosmisk orden som durtonalitet og durtreklagen (ibid.:9ff).

McClary argumenterer for at ikke bare den abstrakte musikkteorien innehar en kjønnsmetaforikk med en preferanse for den maskuline norm, men at de samme strukturene også finnes i musikkens narrative forløp (ibid.:12ff). Musikkens narrative forløp preges av kulturelle forestillinger om vekkelse og kanalisering av begjær, og bærer i seg metaforisk simulasjon av seksuell aktivitet for effektens skyld. Mot de maskulint konnoterte strukturene skapes spenning i at kontrasterende motiver bringes inn. Disse kontrastene fremstår som ”den andre” og navngis ofte som feminine (ibid.:14f). Det musikalske hendelsesforløp er sterkt preget av hvordan de kontrasterende motiver gjennomgående viker plassen for det normgivende, ledende og maskulint konnoterte motiv. ”Den andre” har en funksjon som spenningsoppbygger i en narrativ struktur, men blir ikke stående igjen i den musikalske avslutning og konklusjon: ”The ’feminine’ never gets the last word within this context: in the world of traditional narrative, there are no feminine endings” (ibid.:16). Disse forestillingene om begjær og seksuell aktivitet er fabrikasjoner, ikke de eneste mulige realiteter. Det er viktig å avdekke ideologien bak forestillingene for å forstå den musikalske diskurs musikkuttrykkene virker i.

McClary peker videre på hvordan musikk tradisjonelt har blitt assosiert med femininitet. Musikken har vært knyttet til kroppen, til det sanselige og følelsesmessige, til subjektivitet og femininitet. For å kompensere for denne assosiasjonen til det feminine har ifølge McClary menn innen musikkdiskursen – musikkutøvere, komponister og musikkvitere – både ønsket å styrke musikkens tilknytning til det sublime, den mest ideelle av alle kunstarter, og dermed fjerne musikken fra koblingen til det kroppslige, og å vektlegge musikkens rasjonalitet ved fremheving av det objektive, rasjonelle og universelle i musikken. Dette har blant annet ført til utestengning av kvinner på ulike felt innen musikkdiskursen (ibid.:17f).

I lys av sine øvrige innfallsvinker drøfter McClary i sitt siste punkt hvordan kvinner innen musikkdiskursen bør innta en rolle som bryter med den tradisjonelle mannshegemoniske diskurs. Selv er hun opptatt av å lytte til dem som velger å snakke med en annen stemme og derigjennom bryter med en etablert norm:

I am especially drawn to women artists who, like myself, are involved with examining the premises of inherited conventions, with calling them into question, with attempting to reassemble them in ways that make a difference inside the discourse itself, with envisioning narrative structures with feminine endings (McClary 2002:19).

Disse tidlige kritiske arbeidene (Clément, Citron og McClary) har bidratt til å fremme en bevissthet rundt kjønn som en viktig meningskonstituerende kategori også innen musikkvitenskapelig arbeid, og viser nødvendigheten av å ta hensyn til kjønn og kjønnete betydninger i analytisk arbeid innen musikkvitenskapen. Fra midten av 1990-tallet har kjønnsteoretiske perspektiver blitt behandlet eksplisitt i en rekke artikler, bøker og antologier.⁴²

Jeg har tidligere redegjort for hvordan Whiteleys metodiske og analytiske arbeid i boka *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity* (2000) har vært et forbilde for mitt arbeid. Her vil jeg kort trekke fram viktigheten av hennes feministiske prosjekt. Whiteley anerkjenner de sterkt patriarkalske strukturer som gjennomsyrrer de aller fleste områder av musikkfeltet. I sitt arbeid fokuserer hun på kvinnehistorier. Whiteley tar utgangspunkt i det partikulære, i det subjektive blikk og ståsted når hun lar ulike kvinnelige artister tegne sin egen historie ved hjelp av sine musikalske uttrykk. Prosjektet hennes er å lese disse presumptivt marginale uttrykkene som normale. Med sin situering av de kvinnelige artistene som subjekter og ved å lese historien ut fra deres ståsted, bryter hun med en tradisjonell plassering av kvinnen som marginal.

Både McClarys og Whiteleys musikkvitenskapelige arbeider kan plasseres innen en postmoderne diskurs der fokus ligger på pluralitet, kompleksitet og forskjellighet. Der det tidligere innen vitenskapelig arbeid ble lagt vekt på "de store fortellingene", på objektivitet og normalitet, setter en postmoderne vinkling "de små fortellingene" i sentrum. Det anses som viktig å løfte fram forskjellighet og mangfold og å sette spørsmålstegn ved tidligere antatte sannheter. Postmoderne kulturkritikk fremstår som en herredømmediskurs; tidligere antatt "sann viten" anses som kontekstavhengige konstruksjoner.

Det har vært rettet kritikk mot ulike feministiske bidrag til musikkvitenskapen. Davidsen (1998) peker på to hovedretninger av kritikk mot feministisk kritisk musikkvitenskap. Den ene hevder at ved å trekke inn tverrfaglige tolkninger og tilnæringsmåter fjernes fokus fra musikken, noe som kan føre til reduksjonisme. Den andre retningen anser arbeidene med å

⁴² Se for eksempel Walser 1993, Solie 1993, Whiteley (red.) 1997, Green 1997, Bayton 1998, Whiteley 2000, Burns/Lafance 2002, Dahl 1989, Hawkins 2002, Middleton (red.) 2000.

løfte fram et kjønnsaspekt innen musikkvitenskapen som viktige og nødvendige, men peker på faren for å bli essensialistisk i fremstilling av det ”kvinnelige”/”mannlige” og reproducere ideer om biologisk determinisme (ibid.:36ff).

McClary har blitt kritisert fra flere hold og av ulike grunner. McClarys tolkninger kan være provokative. Hun leser musikalske uttrykk og konvensjoner som ladet med kulturell betydning. Det er oftest ingen synlig og objektiv forbindelse mellom de data som foreligger og hennes tolkning av dem. McClary leser musikalske element vi tidligere har ansett som autonome og selvreflekterende, inn i en sosiokulturell kontekst. Slike tolkninger kan virke tilfeldige og suspekterte. Hun bryter med en norm for vitenskapelighet som lett avstedkommer kritikk og latterliggjøring. Det er lett å avfeie arbeidene hennes, for eksempel at de musikalske analysene hennes ikke er grundige nok. Det er etter min mening vesentlig at man i lesningen av McClarys arbeider merker seg hennes vitenskapskritiske perspektiver. Hun evner å stille kritiske spørsmål ved grunnleggende forutsetninger og uuttalte ideologier som ligger bak vår musikkvitenskapelige tenkning rundt musikk. Jeg vil sidestille McClarys prosjekt med andre feministiske forskeres bidrag til å dekonstruere ideen om vitenskapelig objektivitet og nøytralitet (for eksempel Donna Haraway og Judith Butler). Likevel mener jeg det er betimelig å peke på faren for å reproducere essensialistisk tenkning i deler av arbeidene hennes. Hun argumenterer for at kvinnelige komponister og musikkutøvere bør benytte andre musikalske mønstre og strukturer enn sine mannlige kolleger. Ideen om noe spesifikt kvinnelig kan lett tolkes som fundert på essenstenkning basert på biologisk determinisme.

En annen kritikk jeg vil rette mot de arbeidene jeg har satt meg inn i, er at de i all hovedsak presenterer kjente kvinner med stemmer som faktisk blir hørt. Innen de feministiske musikkvitenskapelige arbeidene kan det virke som det letes etter ”små historier på øverste hylle”. Hva med det ”usynlige kvinnelivet”, det kvinneliv og den kvinnelige musikkutøvelse som virkelig er marginalisert og usynlig i den offentlige sfære? Det burde være en utfordrende oppgave for forskere innen feltet å ta tak i å gi stemme til de kvinnehistoriene som ikke kommer ut i den offentlige sfære i det hele tatt.

”A queer sensibility”

The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality, and the mystery of desire (Koestenbaum 2001) er en pionerbok på området som kan kalles skeiv musikkvitenskap og fremholdes av mange, i tillegg til å være vakker og berørende, som skjellsettende og toneangivende på dette området. Boka kan leses som et kjærlighetsbrev til opera og presenteres som en konversasjon mellom

en kunstform og en måte å leve livet på. Koestenbaum tar utgangspunkt i sin kultlignende opptatthet av divaen, og sitt eget pasjonerte forhold til opera. Han foretar en personlig lesning av stemmen, koblet opp mot seksualitet og begjær. Han sammenstiller den kontrollering, disiplinering og stigmatisering bestemte stemmeuttrykk har blitt utsatt for med den stigmatisering, patologisering og kontrollering homoseksualitet – og homoseksuelle – har blitt møtt med gjennom historien. Ved at hans egen seksualitet og følelsesmessige engasjement gjøres relevant for hans relasjon til de musikalske uttrykk og hans analytiske arbeid viskes de tradisjonelle skillene mellom forskeren og objektet for forskning ut. Lesninger av musikalske uttrykk med utgangspunkt i den individuelle lytteren, kan gi helt nye forståelser av hva som griper, berører, provoserer og gir mening.

Da *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology* (Brett/Wood/Thomas (red.) 1994) kom ut, var den, i likhet med *The Queens Throat*, et banebrytende musikkvitenskapelig arbeid; den tilførte et skeivt blikk. En av Koestenbaums innledende dialoger rammer inn to vesentlige aspekter som denne skeive innfallsvinkelen kan tilføre musikkvitenskap: ”May music escape, for good, the fate of presumed straightness. May music at last be subject to the critic’s seduction” (Koestenbaum 1994:1). Setningene etterlyser en problematisering av hvordan en forutinntatt forventning om ”straightness” (heteroseksualitet), direkte avledet av en heteroseksuell norm, automatisk leses inn i tradisjonelle musikkvitenskapelige analyser. Videre understrekes nødvendigheten av å situere forskeren/kritikeren/den som formidler og tolker musikken, emosjonelt i forhold til musikken.

I *Queering the Pitch* presenteres vi for skeive, uvanlige og normbrytende analyser. Forskerens personlige engasjement og personlige berøringspunkter i møte med objektet som analyseres fremstår som essensielt viktig. Lesningene er subjektivt forankret, de gjør ikke krav på å være allmenne eller objektive, noe som bryter med tradisjonell forskning. Skribentene har et homofilt ståsted og leser de musikalske uttrykk i relasjon til homofile identiteter, og tydeliggjør med det at det normative er basert på en underliggende og uproblematisk heteroseksuell norm. Slik avdekkes kulturelle forventninger om ”streithet” og heteronormativitet i den normative talen om, forståelsen av og tolkning av musikk. Analysene bidrar til å gjøre skeive lesninger normale istedenfor marginale. De skeive lesningene som presenteres viser at musikalske uttrykk kan oppleves, brukes og tolkes på mange ulike måter, noe som problematiserer tanken om fast og uforanderlig mening. Ved å tydeliggjøre seksualitet som tolkningsramme og opplevelsesbakgrunn for kulturelle uttrykk innskrives begjær i den akademiske disiplin.

Siden boka kom ut har det skjedd store endringer på dette området, og en *skeiv sensibilitet* har fått innpass hos mange analytikere. Mye har blitt skrevet, og interessen for å trekke inn seksualitet som en meningskonstituerende kategori også innen musikkvitenskapelig arbeid har økt betraktelig siden de to pionerbøkene innen dette området kom. I juni 2006 utkom den første antologien med skrive lesninger av populærmusikalske uttrykk, *Queering the Popular Pitch* (Whiteley/Rycenga (red.) 2006). I sin introduksjon oppsummerer Whiteley noe av bokas intensjon og dens styrke:

[*Queering the Popular Pitch*] forge[s] alliances among academics and activists, scholars and listeners, with the aim of exploring the ways in which queering has challenged cultural, social, and musical structures, subverting the gendered heterosexual bias in popular music by invoking different ways of listening, a queer sensibility. (Whiteley 2006:xiii)

Å lese, lytte til, forstå og tolke musikalske uttrykk med et skeivt perspektiv, en skeiv sensibilitet, som motstrøms og situert i kontrast til en norm kan bidra til å dekonstruere et heteroseksuelt paradigme, men også til å betrakte de fleste andre idéparadigmer i et kritisk lys. I min presentasjon av skeiv teori tidligere i oppgaven vektla jeg det skeive blikkets mulighet til å se kritisk på det normative, og derigjennom avdekke noe av alt det vi tar for gitt i møte med en (virkelighetskon)tekst og samtidig gjennom presentasjon og synliggjøring av normavvikende uttrykk åpne opp for variasjonsmangfold og forskjell.

Anno Mungen (2006) viser hvordan skeive uttrykk kan artikuleres og medieres både visuelt og auditivt:

Being "queer" can be exposed in public performance on one level using visual strategies of crossing gender identity through drag. On a second level (...) it is expressed by specific musical means in order to represent "otherness" by what could be called *queering the song*. The fascination for drag on both levels is based on a feeling of uncertainty on the observer's side. What one sees and/or hears is not what the performer seems to be (Mungen 2006:68).

Mungens lesninger er av en spesiell sangtradisjon innen den tyske kabaretsenen i mellomkrigstiden, der sangene og utøverne kunne forstås som utypiske og skeive ut fra både visuell fremtoning og tvetydige tekstlige vendinger. Den *auditive skeivheten* kan ytre seg på varierte og mangfoldige måter i tillegg til en tekstlig tvetydighet, like fullt viser artikkelforfatteren et spenn og en sammenheng mellom det visuelle og det auditive som er viktig i mine senere analyser. Mungen trekker i tillegg inn lytteren og lytterens forventning og forvirring i møte med skeive uttrykk i sin lesning av uttrykkene hun analyserer. Denne relasjonen mellom mottaker og uttrykk kommer også jeg til å tematisere. I mine egne lesninger av utypiske stemmeuttrykk drøfter jeg hvordan den auditivt klingende stemmen kan

fremstå som skeiv lyd, eller auditiv drag, ved at stemmene kan kommunisere ambivalens og skape usikkerhet hos meg som lytter.

Populærmusikkforskningen har situert seg som en tverrfaglig forskningstradisjon, hvor forskningen trekker veksler på ulike former for kulturanalyse. Ser man musikk og musikalske uttrykk som kulturelle uttrykk som formes, virker, tolkes og får sin mening i en kulturell kontekst, er alle sider ved musikken og det musikalske uttrykk av betydning. Artistens presentasjon av seg selv gjennom musikalsk og visuell iscenesettelse inngår i et helhetsprodukt som former og skaper artisten gjennom performative handlinger. Hawkins (2002) vektlegger populærmusikalske uttrykks kobling til kroppslig begjær og uttrykkenes teatraliske fremførelse og presentasjon som vesentlig i uttrykkenes mulige kobling til ”queernes”. Muligheten for det teatraliske og spektakulære er i stor grad en isenesettelsesstrategi i populærmusikken. Samtidig bygger popmusikkens gjennomslagskraft i stor grad på opplevelsen av kroppslig begjær og å bli kroppslig beveget.⁴³

[I]t is not by chance that gender ambivalence or destabilisation in pop representations communicates the politics of queer culture. This ambiguity has important implications for the pop performance as a condition of bodily seduction and theatrical presentation (Hawkins 2002:13).

I sin artikkel ’Overskridende maskulinitet i popmusikken: skeiv teori og det mannlige pågangsmot’ (2005)⁴⁴ argumenterer Hawkins for at populærmusikalske uttrykk og -artister har bidratt til å markedsføre nye og varierte former for maskulinitet. Han trekker fram eksempler på artister og band som signaliserer ambivalens og tvetydighet både i forhold til kjønnsidentitet og til seksuell identitet og hevder at deler av popmusikken har fremvist ”brudd med normene for kjønn og seksualitet” (ibid.:57).

Selv om Hawkins viser at ulike artister innen populærmusikkscenen har gjort viktig pionerarbeid i forhold til å iscenesette forestillinger om kjønn og slik har bidratt til å debattere og overskride kulturelle forestillinger knyttet til kjønn, hevder han at ikke alle skeive uttrykk nødvendigvis er overskridende. Hawkins (2005) argumenterer for at det har skjedd en ”mainstreaming” av skeive og kjønnsambivalente uttrykk innen popmusikkgenren. Artister som *signaliserer* skeivhet trenger ikke *være* skeive. Slik blir det skeive en uttrykkspraksis mer enn et uttrykk for selvrepresentasjon: ”i den forstand uttrykker skeivheten helt bevisst en form for appropriasjon hvor uttrykkspraksisen raskt overtar selvrepresentasjonen” (ibid.:57).

⁴³ Se også Whiteley 2006.

⁴⁴ Artikkelen finnes i to utgaver, en i norsk oversettelse utgitt i *Arr* (2005) og en i engelsk originaltekst utgitt i *Queering The Popular Pitch* (2006).

Videre hevder han at popmusikkbransjens underliggende motivasjon – det å tjene penger – setter rammer for hvor skeive disse uttrykkene kan tillates å være:

I popverdenen konstitueres queering av kalkulerte strategier som bestemmer dens resultat, av høye salgstall, popularitet og kontroll. Således differensierer skeiv maskulinitet seg gjennom et opposisjonelt forhold til de kjønn den begjærer og ikke begjærer. Og i løpet av denne prosessen naturaliseres og rasjonaliseres skeivhet i henhold til heteroseksuelle normer (ibid.:63).

Hawkins hevder at hyper populære artister som Robbie Williams og Justin Timberlake, gjennom hvordan de presenteres musikalsk og visuelt, fremstår som seksuelt tilgjengelig for et stort publikum, med andre ord ikke bare for kvinner. Artistene spiller på skeivhet i sin presentasjon. I Justin Timberlakes tilfelle ligger det skeive mer i lydbildet, og herunder i særdeleshet i stemmeuttrykket. Timberlake har en utpreget r'n'b-inspirert falsettstemme, og kan plasseres i en sangtradisjon influert av blant andre Michael Jackson. Den visuelle presentasjonen bidrar til å gjeninnskrive en maskulin og heteroseksuell norm. Dagens popmusikk må ifølge Hawkins leses som audiovisuelle uttrykk, musikk kan ikke lenger bare oppfattes som lyd, men står nesten alltid i et tett relasjonelt forhold til en visuell presentasjon. I dette spennet opprettholdes ifølge Hawkins oftest den hegemoniske heteronormativitet.

I noen av mine analyser i de følgende kapitlene vil jeg argumentere for at artistene skaper en kjønnsidentitet gjennom performative handlinger. Mitt fokus vil være å se artister som handlende aktører som utfører en musikalsk ytring, handling eller performance, som enten kan være bekreftende for en diskurs eller mulig destabiliserende for en diskurs. De fleste artister presenterer sitt kjønn på en bekreftende måte i forhold til rådende forventninger knyttet til kjønnede betydninger. Noen artister handler på en mer utfordrende måte, med mulig destabiliserende effekt på verdiformidlingen. Et av queer-teoriens hovedperspektiv er nettopp å se på hvordan kjønn og seksualitet formes og konstitueres diskursivt og ikke finnes som en ontologisk/biologisk essens.

I min presentasjon av arbeider med et feministisk perspektiv innen musikkvitenskapen var et hovedpoeng å løfte fram et syn som hevder at musikk som kulturelt produkt og kulturell prosess både virker verdiformidlende og verdikonserverende. Musikk er bærer av kulturelle forestillinger, blant annet om kjønn og om seksualitet. Hvis musikk har denne verdiformidlende og verdikonserverende egenskapen er det viktig å undersøke og analysere hvordan kulturelle forestillinger om kjønn, biologi og seksualitet formidles gjennom musikk og presentasjon av musikalske uttrykk. Queer-teori kan ses på som en herredømmediskurs

som har dekonstruksjon av gjeldende makthierarkier som en ønsket målsetning. Dette sammenfaller med noe av ”intensjonen” til ulike feministisk baserte arbeider innen musikkvitenskapen. Begge perspektiver vektlegger viktigheten av å stille spørsmål ved tilsynelatende objektive kriterier og verdivurderinger ved å løfte fram enkelthistorier og fokusere på det ”dissonerende” og ”destabiliserende” i forhold til det normgivende.

Androgyne iscenesettelser

Et hovedanliggende for oppgaven er å se på hvordan kjønnsdebatteerende og kjønnsoverskridende musikalske uttrykk, og i særdeleshet kjønnsoverskridende stemmeuttrykk, fremstår, virker, tolkes og muligens gjør en forskjell i et større kulturelt perspektiv. Det er derfor på sin plass å si noe mer eksplisitt om konkrete androgyne iscenesettelser på den popmusikalske scenen, og samtidig si noe om hvordan kjønnsoverskridende uttrykk og androgynitet har blitt tematisert innen musikkvitenskapelig arbeid tidligere.⁴⁵ Fremstillingen kan ses som en introduksjon til det tematiske felt jeg behandler i samtlige av oppgavens *case studies*, og vil forhåpentligvis fungere som en oppbygning mot de dypere analytiske dykk i det androgyne mulighetsuniverset som presenteres i oppgavens hovedanalyse av Antony Hegarty i del fire.⁴⁶

I *The Guinness Encyclopaedia of Popular Music*⁴⁷ presenteres Little Richard (Richard Wayne Penniman, 1932) som ”[t]he wildest and arguably the greatest and most influential of the 50s rock ‘n’ roll singers and songwriters”. Et av områdene der Little Richard har hatt stor innflytelse på fremtiden var i sin insistering på viktigheten av visuell iscenesettelse. Hans eksalterte og ekstravagante stil kombinerte høye hæler, høyt hår, overdreven sminke og stivt pyntede scenekostymer med scenisk posering og teatralisk bevissthet som tegnet opp nye muligheter for populærmusikkartisters selvpresentasjon og sceneshow. Hans teatraliske spill utfordret – i det minste sett i et historisk lys – forestillinger om autentisitet og ekthet i sort musikk (Molde og Blokhus 1997:156). Little Richard brukte ulike kjønnede symboler om hverandre, og titulerte seg selv som ”The King and Queen of Rock ‘n’ Roll” (Hansen 1997). Hans posisjon som glamrockens gudfar er udiskutabel, men også hans innflytelse på andre

⁴⁵ Langt fra alle artister som bevisst eller ubevisst har spilt på androgynitet og kjønnsambivalens kan presenteres, ei heller alt arbeid som er gjort på tematikken i et analytisk perspektiv. Jeg har valgt ut artister og temaer jeg mener bidrar til å peke mot de drøftingene som gjøres senere.

⁴⁶ Som presentasjonen viser tegner jeg ikke et skarpt skille mellom rock og pop. Dette er et bevisst valg og ikke uttrykk for verken historieløshet eller uforstand. Jeg mener det oppkonstruerte skillet mellom pop og rock er ladet med underliggende drøftingstemaer jeg ikke har plass og anledning til å ta opp i denne oppgaven. Selv vil jeg ikke bidra til å viderefremme dette skillet uten en problematisering rundt temaet, og velger derfor å unngå skillet.

⁴⁷ 1995, bind 4:2517

artister, og på den populærmusikalske artists iscenesettelsesbevissthet mer generelt, har vært betydelig. Også i vokalt uttrykk var Little Richard trendsetter. Kjennemerker for hans vokale stil er melodiske utbroderinger i lys og inderlig falsett, kraftfull og ekspressiv stemmebruk med klart gospelpreg, og høylytt roping; Blokhus og Molde kaller ham ”Rock ’n’ roll-musikkens første ’screamer’” (1997:156). Little Richards ekstravagante selvscenesettelse peker fram mot glamrockens storhetstid på 1970-tallet, og la viktige grunnsteiner for 1990-tallets postmoderne artisters lek med, og ironisering over, kulturelt meningsbærende symboler. Blant annet er hans innflytelse på Princes visuelle og vokale uttrykk tydelig.

I årene 1970-1975 var britisk popmusikk sterkt preget av en glamrocktrend. Artister som Mark Bolan, T(yrannosaurus) Rex, Gary Glitter, Slade, Sweet, Hot Chocolate og Suzi Quatro opplevde stor popularitet. I omtale av denne stilen vektlegges det visuelle spillet til fordel for det musikalske innhold og uttrykk (se eksempelvis Blokhus og Molde 312ff). Bruk av sminke, velfrisert hår, platåsko og flotte scenekostymer med både glitter og paljetter er gjennomgangstemaer i artistenes visuelle iscenesettelse. Glamrockartistene var del av en større populærkulturell livsstilstrend. Glamrocktrenden på 1970-tallet la grunnlaget for en mer visuelt bevisst retning innen heavyrockgenren.

I boken *Running With The Devil* (1993) er konstruksjon av og spill med kjønnede symboler innen heavy metal-genren et av temaene Robert Walser behandler. Selv om han generelt definerer band og genrer som hører inn under heavy metal-betegnelsen som gjennomgripende maskulint konnotert, med delvis kvinnefiendtlige og kvinneekskluderende tendenser, leser han heavy metal-sjangerens kjønnetet som mangesidig og kompleks. Av størst relevans for mine drøftinger er hans tematisering av androgynitet innen glamrockgenren.

Med referanse til grupper som Mötley Crüe, Poison og Kiss drøfter han disse bandenes tidvise spill med androgynitet, og bruk av kvinnekonnoterende ytre artefakter som klær og sminke. Walser hevder at androgynitet innen heavy metal-genren, spesielt knyttet til glamrockband, kan forstås som mer enn bare latterlige eller spektakulære visuelle overflateuttrykk.

Androgynitet kan forstås som en strategi for å plassere seg som objekt for å bli sett:

Androgyny (...) is the adaption (...) of the elements of appearance that have been associated with women’s functions as objects of the male gaze – the visual styles that connote (...) “to-be-looked-at-ness” (ibid: 124).⁴⁸

⁴⁸ Walser viser her til ”the male gaze” slik Laura Mulvey (1975) drøfter begrepet i sin artikkel ’Visual Pleasure and Narrative Cinema.’ Hun peker på hvordan kvinnen i filmmediet har blitt plassert som objekt mens mannen

Bandene posisjonerer seg gjennom sitt spill med kvinnekongerende kjønne symboler som visuelt og musikalsk attråverdige objekter. Denne objektiviseringen kan være posisjoneringsmessig gunstig i forhold til et publikum som er åpent for nytelse og konsum.

Walsers hevder også at disse bandenes overskridende spill med kjønnskongerende symboler har en mer politisk side i at spillet bidrar til å rokke ved essensielt funderte forestillinger om kjønn og opprettholdelse av kjønnsesifikke symboler, og bidrar dermed til problematiseringen av kjønn (gender) som performativt:

Glam metal has prompted a great deal of thought and discussion about gender by demonstrating, or even celebrating, the mutability of gender, by revealing the potential instability of the semiotic or symbolic realms that support current gender configurations. In some ways, heavy metal reflects (...) the problematization of gender (ibid.:131).

Å lage et større handlingsrom for hva som anses som maskulint, og hva som faller inn under mannskongererte praksiser, trekkes fram som en mulig effekt av disse bandenes spill og lek med kjønne symboler. Spillet rokker ikke ved et maskulint og patriarkalsk hegemoni, men bidrar muligens til å åpne handlingsrommet for maskulint kongererte praksiser. Videre vektlegges den mulig positive effekt dette spill med kjønne symboler har på kvinnelige lyttere, i at spillet med kjønne symboler bidrar til å skape et rom hvor kvinner inkluderes i genren, i særdeleshet som lyttere, men også til en viss grad som aktører (Ibid).

Litt forut for, men også parallelt med glamrocktrenden i mainstream popmusikk i England på 1970-tallet finner vi i USA et avantgardistisk⁴⁹ musikkmiljø som gjør stilbrudd og motkultur til et hovedelement i sin musikkestetiske og visuelle presentasjon. Musikerne er del av et undergrunnsmiljø bestående av en subkulturell blanding av alternative kunstnere, politisk

er bæreren av blikket (bearer of the look): "In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*" (ibid.:837).

⁴⁹ Avantgarde betyr forropp, og viser i den betydning begrepet brukes som beskrivelse av musikkstil, til noen som er tidlig ute med nyskapende og innovative uttrykk som har fått betydning for ettertiden: "It [avantgarde] is associated with the development of new techniques (compositionally or instrumentally), radical aesthetic expression and non-traditional aims" (Encyclopedia of Popular Music Vol 1:220). Begrepet beskriver mer en prosess enn en stilretning, og kan kun benyttes når fenomenene betraktes retrospektivt, når man vet om det nye har bidratt til å tilføre noe nytt til de uttrykkene som kommer etter. Begrepet har likevel etablert seg som en tidsbeskrivelse av bestemte epoker, både innen kunstmusikken og innen den populærmusikalske genre. Begrepet ble først brukt om det 20. århundrets klassiske musikk og mer spesifikt i tilknytning til Schönberg, Webern, Boulez og Stockhausen, men er også benyttet om be-bop og frijazz og om den tida jeg beskriver ovenfor. Begrepet har positivt ladede konnotasjoner i den forstand at det som defineres som nytenkende, innovativt og stilskapende vurderes som arbeid på høyt intellektuelt nivå og med positiv innvirkning på ettertiden. Det er slik interessant å se hvilke nye stilretninger som har fått denne betegnelsen, og hvilke som ikke assosieres til avantgarde.

radikale, bohemer og representanter for samfunnets ”pariakaste” sammensatt av transvestitter, dopavhengige, prostituerte og individer definert som seksuelle avvikere. Bandet Velvet Underground⁵⁰ med frontfigur Lou Reed (Louis Alan Reed, 1942) er viktige i denne epoken.⁵¹ Reed anses som en av punkrockens gudfedre. Han var frontfigur i Velvet Underground i årene 1965- 1970. Reed har vært soloartist i en årrekke og er etter mange slitne år i rockebransjen ’still going strong’. I tillegg til å være kjent som låtskriver, gitarist og sanger er hans androgyne image og spill med kjønnsknoterende symboler, spesielt fra tiden i Velvet Underground, velkjent. Trommeslageren i Velvet Underground, Maureen Tucker, hadde et kjønnsdiffust image. Flere av Reeds låter handler om individer på samfunnets skyggeside, og han forteller blant annet om transseksuelle og transvestitter, eksempelvis i låtene ’Walk on the wild side’ (*Transformer*, 1972) og ’Candy says’ (*The Velvet Underground*, 1969).⁵²

David Bowie (David Robert Jones, 1947) kan plasseres i forlengelsen av både glamrocktrenden og den amerikanske undergrunnsrocken. Gjennom sine mange musikalske prosjekter, plateutgivelser og konsertopptredener, og gjennom sin visuelle presentasjon, har Bowie snudd om på en rekke av rockens tidligere uproblematiskerte forutsetninger. Bowie er en tydelig iscenesetter, både musikalsk, visuelt og tematisk. På begynnelsen av 1970-tallet endret han image i retning av det androgyne, som en bevisst iscenesettelsesstrategi. Med plata *Ziggy Stardust and the spiders from Mars* (1972) inntok Bowie rollen som den androgyne Ziggy Stardust. Både visuelt og til en viss grad stemmemessig fremstår Bowie som kjønnsmessig ambivalent. I tillegg bidrar hans iscenesettelse av seg selv som skuespiller til å destabilisere den autentiske rockemyten. Hans androgyne image kan leses som en omkalfatring av rockens tradisjonelle meningsbærende symboler, der skillet mellom det maskuline og det feminine har vært fremhevet som konstituerende for rockens ekthet, råhet og naturlighet.

[V]ed ikke å operere med noe klart skille mellom kunst og underholdning, autentisk og kopiert, kunstnerisk og kunstig, eller innhold og stil (...) problematiserte Bowie rockens tradisjoner, symbolverden og mytologi på en helt ny måte, og bidro gjennom dette sterkt til å skape en ny estetikk, i opposisjon til rockens romantiske kunstnermyte (Blokhus og Molde 1997:319).

⁵⁰ Velvet Underground bestod av Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison og Maureen Tucker

⁵¹ Andy Warhol var i perioden 1965–68 manager for Velvet Underground, og betraktet nok Velvet Underground som et av sine pop-art-prosjekter. I 1966 deltok Velvet Underground i Warhols omreisende multimediashow ”The Exploding Plastic Inevitable” sammen med sangeren og modellen Nico, og i 1967 ga de ut plata *The Velvet Underground and Nico*. Også dette prosjektet ble iscenesatt av Warhol.

⁵² Jeg kommer tilbake til Reed og til disse låtene i min drøfting av Antony and the Johnsons i del fire.

Bowies lek med kjønnede symboler kan også forstås som å spille på seksuelle assosiasjoner, og å bryte med normative rammer for seksualitet. Bowies androgyne iscenesettelse kan leses i lys av hans biseksualitet. Hans bruk av androgynitet som visuelt uttrykk tematiserer kjønnsidentitet og seksuell identitet som flytende og foranderlig, som påvirkelig og manipulerbar, og som uttrykk for normavvikende subjektposisjoneringer.

Mavis Bayton (1998) og Lucy O' Brien (2002) hevder begge det har vært større aksept for mannlige artisters lek med kjønnsknoterende roller, som overdreven maskulinitet, crossdressing og spill med androgynitet, mens forventningene til kvinner i større grad er at de skal bekrefte kulturelle forestillinger om kjønn. Bruk av begrepet "androgyn" som betegnelse på en kvinne kan forstås som "mangel på kvinnelighet", og slik oppfattes som en negativ betegnelse, for samtidig som kvinner nedvurderes ut fra sin forskjell fra menn er det også denne forskjellen som gir kvinnen verdi. Forskjellen har hatt som funksjon å avgrense og definere henne. Å nedtone "kvinnelighet" kan derfor være utfordrende, sårbart – og modig. Kvinners spill med androgynitet kan slik forstås nærmest som en opprørsk, eller subversiv, handling ved at individet insisterer på å være "mer enn forskjellen". På den populærmusikalske scenen skapes på sent 1970-tall et handlingsrom for kvinner til i større grad enn tidligere å delta i det androgyne iscenesettelsespillet.

Grace Jones betegnes av O'Brien (2002:268) som "the first female star of androgynous pop". Grace Jones omdefinerte bilder av både rase, kjønn og seksualitet, blant annet ved å fremstille seg selv og sin kropp som en veltrent, maskinlignende innretning med klare maskuline og androgyne referanser. Grace Jones' stemme er en grov, ru og dyp stemme, og i Jones' musikalske uttrykk finnes referanser til teknisk mediering som igjen skiller seg fra forestillingen om kvinnen som uttrykk for "umediert natur".

Enkelte kvinnelige popartister bidro fra starten av 1980-tallet til å tematisere kulturelt definerte og begrensede handlingsrom for kvinner, blant annet ved å overspille stereotype forventninger til kvinner, ta i bruk nye og konvensjonsutfordrende roller, posisjoner og symboler, ta i besittelse nye og utypiske arenaer for selvutfoldelse, og ved det vise mulighet for overskridelse av kulturelle grenser. Innen den mer kommersielle popgenren vil jeg spesielt nevne de tre kvinnelige popartistene Cyndy Lauper, Annie Lennox og Madonna, som alle har bidratt til å tematisere kvinners begrensede handlingsrom, vise kvinnelig mangfold, ta i bruk

mannsassosierte arenaer og plassere kvinner som subjekt i egen historie, blant annet ved å fremstille seksualitet og begjær som posisjoner de selv eier og forvalter.⁵³

Annie Lennox er kjent for sitt androgyne image. I et intervju med O'Brien sier Lennox at det har vært en bestemt og bevisst handling å benytte seg av et androgynt image. Lennox fremstiller det som et nyttig redskap ("a useful tool"), og det å ikle seg dress beskriver hun som noe som ga henne større styrke, eller endog makt ("power") (Intervjuet er referert i O'Brien 2002 og Whiteley 2000). Hawkins (2002) viser hvordan Annie Lennox ved hjelp av et androgynt image utfordrer det maskuline blikk. Ved å innta og bruke "den andres", i dette tilfellet mannens, symboler (bruk av dress, slips, kortklipt hår), samt å innta mannskonnoterende posisjoner, tematiserer Lennox stereotype forestillinger om kjønn, og skaper forvirring rundt kjønnskategoriene: "Lennox's strategy was to extend the plethora of gender constructions into a parodic performance of masquerade" (ibid.:106). Gjennom sin kjønnsparodierende performance bidrar Lennox til å problematisere våre strukturerende og normgivende tankesystem: "Lennox, in foregrounding her masquerade as a distancing strategy, appears to transform all the well-worn normative realities of gender into a dazzling semiotic play" (ibid.:124). Lennox' bruk av dress kan også signalisere at hun er en kvinne som tar kontroll over egen karriere og egen posisjon. I tillegg hevder O'Brien (2002) at Eurythmics' image signaliserer en endring i musikkindustrien og i populærmusikalske uttrykk på 1980-tallet, der teknologi, produksjon og maskiner fikk en stadig viktigere rolle i de musikalske uttrykkene. Musikken ble business på en annen måte enn tidligere.

Lennox' spill med symboler, både feminine, maskuline og androgyne, er en åpenlys maskerade og iscenesettelse, som synliggjør disse kjønnede rollenes illusjonspreg. Identitet fremstår gjennom dette spillet som foranderlig, ikke fast og essensiell. Kjønn kan også oppfattes som uviktig eller i det minste usynlig i en androgyn iscenesettelse (se mer om dette under drøftning av k.d.lang). Lennox' iscenesettelsesstrategi kan forstås som en dekonstruksjon av forestillinger om ekthet og essens knyttet til kjønn, kjønnsidentitet og kjønnede roller, og slik forstås i forhold til skeive subversive handlingsstrategier. Lennox' visuelle iscenesettelse kan leses skeivt også på den måten at hun kan forstås å appellere som et begjærobjekt til et variert publikum. Hennes appell til kvinner kan ha utgangspunkt i minst tre posisjoneringer: som en utypisk, ukonvensjonell kvinne, som androgyn, og i drag som

⁵³ Se f.eks. Whiteley (2000) der hun argumenterer for at Lennox er en av de første artistene som gjennom sin iscenesettelse destabiliserer tradisjonelle antagelser om kvinnelig seksualitet og begjær. Whiteley hevder at Lennox utfordrer patriarkalsk makt ved å vise kompleksitet og mangesidighet i kvinnelig nytelse, seksualitet og kreativitet.

mann. Hennes appell til menn har også ulike posisjoneringer: som kvinne, som androgyn og som mann i drag. Lennox har slik et mangfoldig tiltrekningsfelt og kan forstås både i forhold til homoseksuelt begjær, biseksualitet og heteroseksualitet. Hun fremstilles som drag queen og som camp-ikon, og har fått en spesiell posisjon både hos kvinner som er på jakt etter gode og ukonvensjonelle kvinnelige forbilder og i homofile miljøer. Selv har Lennox posisjonert seg som heterofil, og hun har blitt kritisert for å ”leke” med uttrykk som representerer reelle stigmatiserte subjektposisjoner for andre (se O’Brien 2002:265).

Madonna (Madonna Louise Veronica Ciccone, 1958) har beholdt sin posisjon som hyperpopulær artist gjennom nesten 25 år i popbransjen. Hun har solgt millioner av plater, og vært en trendsetter musikalsk, tematisk og visuelt helt siden sitt gjennombrudd som popartist på begynnelsen av 1980-tallet.⁵⁴ Madonna er en artist som konstant iscenesetter seg selv på sterkt varierende måter. Hun konstruerer eget image og egen identitet visuelt og auditivt og tydeliggjør slik identitet som en iscenesettelse (se f.eks. Hawkins 2002 og 2004 og Pister 2004). Madonna oppfattes av mange som en som utfordrer stereotype oppfatninger om kvinner ved å iscenesette og overspille stereotype forestillinger og derigjennom overskride dem (se f.eks. Davidsen 1998 og McClary 2002). Madonna kan også leses som å innta utypiske subjektposisjoner, spille på skeivhet og androgynitet og derigjennom utfordre forestillinger om kjønn og seksualitet (se Herr 2004 og Clifton 2004). Gjennom iscenesettelser av normutfordrende kjønnsrepresentasjoner og seksualitet har Madonna bidratt til å synliggjøre ulike og stigmatiserte subjektposisjoner og bidratt til å skape debatt.⁵⁵ I tillegg til disse performative visuelle uttrykkene kan også Madonnas musikk ses som en overskridelse av gjeldende (patriarkalsk) definerte normer (se Whiteley 2000 og McClary 2002).

Som en motpol til strategien Walser mener det androgyne spillet kan ha i å posisjonere den mannlige artisten som objekt for et konsumerende og begjærende ”gaze”, finnes artister som benytter et androgynt image for å unngå å bli sett, unngå å bli plassert som objekt for et blikk med bestemte kjønne konnotasjoner. For å parafrasere Walsers argumentasjon benytter disse artistene den androgyne iscenesettelse som en strategi som skal underbygge ”not-to-be-looked-at-ness”. k.d. lang er en artist som har inntatt en posisjon hvor hun kan tolkes til å tone ned fokus på både kjønn og seksualitet ved å innta en ”nøytral” ikke-seksuelt assosiert

⁵⁴ Debutalbumet kom i 1983: *Madonna/First Album*, men det store gjennombruddet kom i 1984 med albumet *Like a Virgin*.

⁵⁵ Da videoen ”Justify my Love” kom i 1990 ble den nektet vist på MTV grunnet sitt kjønns- og seksualitetsoverskridende innhold. Se Davidsen (1998:72ff).

posisjon. Det meste i k.d. langs presentasjon bidrar til å kamuflere kjønn som tema. Hennes artistnavn består av initialer som ikke avslører hvilket kjønn hun har. Hennes klesvalg – hun opptrer ofte i herredress – og hennes kortklippede hårfrisyre og mangel på sminke kan lett assosieres til en kjønnsnøytral posisjon med maskuline konnotasjoner. Også hennes forholdsvis dype stemme kan oppfattes som androgyn, likeledes en del av låttekstene, hvor kjønnede posisjoneringer ikke aksentueres. Slik nøytraliseres kjønn i hele hennes uttrykk, samtidig som hennes iscenesettelse kan forsås som en skeiv posisjonering (se Mockus 1994). Ifølge O'Brien (2002:270f) er k.d. langs androgynne iscenesettelse både en selvbeskyttelse og en kommersiell strategi: "lang used the power of androgyny to protect a personal vulnerability; 'Androgyny is important in my life because I can deal with people on a human, not a sexual level; it's important on stage because both men and women are attracted to me'".

Å nedtone langs lesbiske seksualitet innen en sterkt homofob genre (countrymusikken) er forståelig, og sannsynligvis kunne hun ikke stått åpent fram som lesbisk tidligere uten å begå kommersielt selvmord. Like fullt mener mange lang har hatt en spesiell posisjon for andre homofile fordi hun – gjennom sin ambivalens – muliggjorde identifikasjon med "annerledeshet". At hun posisjonierer seg annerledes enn de fleste kvinnelige artister i en underholdningsindustri som overbruker kvinnens kropp som salgseffekt kan også forstås som en sterk motstandshandling (se O'Brien 2002 og Whiteley 2000). Stella Bruzzi (1997) har en kritisk lesning av langs rolle som forbilde, eller manglende rolle som forbilde for andre homofile eller lesbiske, og hevder langs potensielt skeive selvrepresentasjon og derigjennom viktige posisjon for andre homofile og lesbiske var tydeligere før hun stod åpent fram som homofil. Etter hennes *outing* har det skjedd en mainstreaming i hennes selvrepresentasjon, hevder Bruzzi. Selv om det er en rekke kvinnelige artister som overspiller og iscenesetter forestillinger om kjønn mener jeg bevegelsesrammene for iscenesettelse av normavvikende kjønnsrepresentasjoner er rigide for kvinner. Blant annet er det sjeldent å se iscenesettelser av kvinnelig maskulinitet på den popmusikalske scenen.

Prince (Prince Rogers Nelson, 1958) har gjennom sin musikalske og artistiske karriere åpent spilt på kjønnsmessig og seksuell ambivalens ved at han visuelt og auditivt har presentert seg selv som både maskulin, feminin og androgyn. Ved å innta mange ulike roller skaper Prince en tilslørt identitet og forvirring rundt sin person. Prince spiller på mangetydigheten i uttrykk og tematiserer på denne måten blant annet tradisjonelle og konvensjonelle syn på kjønn og seksualitet. En periode opererte han uten navn, men med et symbol sammensatt av det klassiske symbolet for mann og det klassiske symbolet for kvinne som sitt

selvpresentasjonsuttrykk. Hans tekster, vokale stil, musikalske oppbygning og i tillegg hans visuelle image og hans sceniske iscenesettelse har en klar seksuell undertone, noe som bidrar til å posisjonere mannen som objekt. Prince gjør seg tilgjengelig som begjærsubjekt for både kvinner og menn. Hawkins (2002) mener Princes androgyne iscenesettelse bidrar til å destabilisere en maskulin eksklusivitet. Samtidig bidrar han til å peke på nye muligheter for maskuline representasjoner (ibid.:162f). Prince benytter i nokså stor grad falsetteknikk når han synger. Han knytter med det an til en tradisjon innen afrikansk-amerikansk musikktradisjon, hvor mange store mannlige sangere, som Sam Cooke, Little Richard, Al Green, Smokey Robinson, Marvin Gaye og James Brown har benyttet falsetteknikk, enten gjennomgående eller som uttrykksmåte i en musikalsk helhet. Innen afrikansk-amerikansk musikktradisjon har falsettsang kommunisert sterke følelser, inderlighet, virilitet og ekstase⁵⁶, en tradisjon Prince knytter an til gjennom sin stemmebruk. Men Prince er ikke en artist som har nøydt seg med å referere til tradisjonen og mer eller mindre passivt trekke veksler på de assosiasjoner tradisjonsbærende koder kan skape. Han omformer og fornyer tradisjonen. Anne Danielsen (1996) argumenterer for at Prince er en artist som vektlegger overflate, spill, ironi og distanse i sin musikalske og visuelle iscenesettelse. Prince bygger ikke opp sin musikalske og artistiske identitet rundt forestillinger om autentisitet og ekthet, men vektlegger det artistiske spillet, produksjon, intertekstualitet, ironi, gjenbruk og nyskaping av resirkulerbare koder. Princes stemmebruk er variert og ”produsert”. Stemmen slik vi hører den inngir ikke en opplevelse av å være en ”naturlig stemme”, den er hørbart bearbeidet og manipulert i studio. Han benytter ulike vokale forkledninger som bidrar til å skape en distanse til ideen om essens og en konsistent bakenforliggende identitet:

Stemmen viser (...) ikke til noe utover seg selv; den viser ikke tilbake til en enhet eller kjerne (...) og slutter følgelig å fungere som referent for et indre liv. Den slutter rett og slett å være et uttrykk for noe annet; den refererer kun til seg selv og blir mer å betrakte som et utrolig fleksibelt instrument som kan formidle tekst (Danielsen 1996: 27).

De vokale uttrykkskodene Prince benytter fremstår som dekonstruerbare deler i en musikktektisk helhet, og oppleves slik som symbol mer enn essens. Prince bidrar til å dekonstruere stemmens kobling til biologi, rase, kjønn og essens ved at stemmen hans fremstår som et foranderlig, påvirkelig og relasjonelt kodet uttrykk som kan brukes til å uttrykke en av flere ønskede identiteter.

⁵⁶ Jamf. Moore 2004, Frith 2002 og Walser 1993

Danielsen (1996) hevder Prince kan plasseres i en avantgardistisk iscenesettelsestradisjon med røtter tilbake til 1960-tallets psykedeliske rock, 1970-tallets glamtrend, i særdeleshet representert ved David Bowie, og fashionpunken på 1980-tallet. Alle disse ulike uttrykkene kan forstås som bidrag til en dekonstruksjon av den romantiske rockemyten (avledet av den romantiske kunstnermyten der musikk, tekst og stemme ble tiltrodd å avdekke en essensiell kobling til kunstneren/artisten). Princes vokale uttrykk kan forstås som kjønnsdebatteerende iscenesettelse. Senere i oppgaven vil jeg drøfte hvordan falsettsang kan oppleves som å viske ut noen av skillene mellom registrene for mannsstemmer og kvinnestemmer og muligens oppfattes som et ambivalent mellomsted der grensene mellom kategoriene er utydelige. Prince inntar denne ambivalente mellomposisjonen i sin visuelle og vokale presentasjon. Prince spiller på mangetydigheten i identitetsbegrepet gjennom stemmebruk, musikalsk crossover; stilmessig og genremessig, og gjennom sin presentasjon av seg selv gjennom performance.

Boy George markerte seg på 1980-tallet som en artist med et klart androgynt image som samtidig rettet seg inn mot et massekonsumerende publikum. Med sin frontrolle i bandet Culture Club på 1980-tallet inntok han en tydelig konvensjonsforvirrende posisjon. Ved hjelp av et kjønnsambivalent ytre image i form av sminke, klær, bevegelser, gester og et utypisk stemmeuttrykk inntok Boy George en androgyn mellomposisjon i sitt visuelle og vokale uttrykk. Han legemliggjorde på sin spesielle måte mannlig femininitet, og bidro til å drøfte konvensjonelle rammer for hva som er akseptabelt og ikke innen kategoriene mann/kvinne. Den musikalske rammen han satte for denne leken var forholdsvis konformitetstro, og han bygger på forestillingen om musikkens autentisitet i stedet for å bryte med den. Genremessig plasserbar som "mainstream 80-tallspop" framstod musikken som tidsriktig, gangbar og salgbar, og Boy George etablerte seg som en populær artist.

Artistenes androgyne iscenesettelsesstrategier kan forstås og leses i forhold til synliggjøring av kjønnsmessig, seksuelt og identitetsmessig mangfold. Ved musikalsk, tekstlig og visuelt å kommentere, ironisere, overspille og fornye symboler for kjønn og identitet har det blitt skapt et rom for at den populærmusikalske scene kan brukes til å spille ut kulturelle forestillinger om kjønn og seksualitet. Deler av den populærmusikalske scenen har blitt en arena der det foregår forhandlinger om forestillinger om, og uttrykk for, kjønnsidentitet gjennom performative ytringer.

Jeg har i denne hoveddelen redegjort for det kjønnsteoretiske blikk jeg anlegger i oppgavens drøftninger. Med referanse til ulike musikkvitenskapelige arbeider har jeg vist at musikkfeltet

på mange ulike måter kan betraktes som en kjønnset diskursiv praksis. Jeg har videre definert og presentert min bruk av androgynitet som en mulighetsposisjon og en iscenesettelsesstrategi, og vist til enkelte artister som benytter androgynitet i sin selvrepresentasjon. Studiet mitt i denne oppgaven handler om stemmer, og mer spesifikt om stemmen som formidler av kjønnede betydninger. I den neste hoveddelen skal stemmen stå i fokus, ved drøftinger av kulturelle forestillinger av stemmen, og ved lesninger av utypiske, androgyne og mulig normutfordrende stemmer.

DEL 3: STEMME: Individuelle uttrykk eller kulturens avtrykk?

Intensjonen med denne tredje hoveddelen er å drøfte bestemte kulturelle forestillinger om stemmen som bidrar til å opprettholde opplevelsen av at stemmen er bærer og formidler av kjønnede betydninger, samt å illustrere mangfold og overskridelsesmuligheter ved hjelp av lesninger av utypiske stemmer. Jeg tar ikke utgangspunkt i bestemte modeller for å analysere stemmen. Eksempelvis har Moore (2004) og Frith (2002) presentert analytiske modeller for studier av stemmer innen popmusikken.⁵⁷ Drøftingene i denne delen tar utgangspunkt i forestillinger om stemmens biologiske konstitusjon, stemmens kroppslige tilknytning og stemmen som uttrykk for identitet. Jeg vil trekke inn aktuell teori for å belyse og problematisere forestillingene underveis i teksten og referere til en rekke arbeider med ulike fokus på studier og analyse av stemmen, men vil innledningsvis kort belyse min lesning av stemmer som prosess mer enn objekt.

I innledningskapittelet i boka *Embodied Voices* argumenterer Dunn og Jones (1994) for bruk av begrepet *vocality* (vokalitet) i tillegg til bruk av begrepet *voice* (stemme). Ved bruk av begrepet vokalitet trekkes prosess og kontekst inn i forståelsen av stemme og sang. Selve handlingen og det lydlige uttrykket en stemme utfører og produserer, vektlegges samtidig med at fokus løftes fra det konkrete uttrykket til en prosessuell og kontekstuell forståelsesramme:

To move from "voice" to "vocality" then implies a shift from a concern with the phenomenological roots of voice to a conception of vocality as a cultural construct (Dunn and Jones 1994:2).

Bruk av begrepet vokalitet medfører en "vektlegging av den performative dimensjonen ved stemmeuttrykk" (ibid., min oversettelse). Begrepet vektlegger hvordan handlingen — stemmeuttrykket — er diskursivt (kulturelt og sosialt) formet og tolket. Gjennom ulike artikler i boka synliggjøres det hvordan den kvinnelige stemmen er representert i vestlig kultur. Med referanse til poststrukturalistiske teoretikere som Julia Kristeva, Michel Poizat og Roland Barthes understrekes stemmens autonomi i forhold til språket. *Lyden av stemmen* er et kommunikasjonsaspekt som er betydningsfullt uavhengig av språklig artikulering. Relasjonen mellom utøver og lytter, eller mer presist forholdet mellom det utøvende, auditive uttrykk og den lyttende og responderende mottaker, blir således viktig. "Voices inhabit an intersubjective

⁵⁷ Ifølge Moore (2004) må man ta hensyn til minimum fire forhold for å analysere og karakterisere en stemme: 1. register og omfang, 2. grad av resonans, 3. stemmens intonasjonsmessige plassering, 4. stemmens rytmiske plassering. Ifølge Frith (2002) er det hensiktsmessig å betrakte stemmen ut fra fire ulike fokus: 1. stemmen som instrument, 2. stemmen som kropp, 3. stemmen som (uttrykk for) en person og 4. stemmen som en karakter (rolle) (ibid.:187ff).

acoustic space: hence their meanings cannot be recovered without reconstructing the context of their hearing” (ibid.). Lytterens posisjon i meningskonstruksjonen vektlegges som vesentlig: “listening assumes new importance in critical discourse, for the listener actively engages in the construction of the meaning of a vocal performance” (ibid.:5).⁵⁸ Mitt arbeid er beslektet med Dunn og Jones, men der de tematiserer representasjoner av den kvinnelige stemmen konsentrerer jeg meg om den ambivalente, androgyne og overskridende stemmen.

Et sentralt punkt i drøftningen av stemmer som kulturelle uttrykk, med spesiell vekt på kjønnede stemmer, er å drøfte om ulike stemmer vurderes forskjellig innen en kulturell kontekst. Jeg vil derfor innledningsvis kort referere til Frith, som i boka *Performing Rites* (2002) viser hvordan vurdering av musikalske uttrykk er sterkt til stede i vår kommunikasjon om musikk og i forhandling om musikalsk mening. Verdivurdering er ikke basert i objektive og allmenngyldige kriterier for kategorisering av godt/dårlig, verdivurdering handler om autoritet og definisjonsmakt. Frith hevder, med referanse til sosiologen Pierre Bourdieu, at grupper med kulturell kapital og posisjon definerer hva som er bra og hva som er dårlig. Å vurdere ulike kulturelle uttrykk er ifølge Frith en politisk, ikke en estetisk handling: ”the judgement that something (...) is ”bad” is really a political rather than an aesthetic assessment, a comment on markets, not on form”(ibid.:14).⁵⁹ I forbindelse med mitt arbeid om stemmer er det innlysende at estetiske strømninger preges av hvordan vurdering av uttrykk presenteres i det offentlige rom. Hvilke stemmer og stemmeuttrykk som vurderes som vakre, pene, hørbare, stygge og rare er avhengig av tid, sted og omstendighet. Slike verdidommer er aldri basert på objektive fakta, selv om det ofte kan virke slik gjennom hvordan vurderingene fremstilles og italesettes.⁶⁰

Biologi og verdi

Stemmens biologiske og fysiologiske konstituering er udiskutabel og oppfattes og fremstilles som konstitutiv for stemmens muligheter. I musikalske oppslagsverk vektlegges anatomiske

⁵⁸ Også Lønstrup (2004) vektlegger det interrelasjonelle og nærmest symbiotisk dialektiske forhold mellom stemme og øre. Hun benytter, analogt med Dunn & Jones’ engelske begrep *vocality*, det danske begrepet *vokalitet*, og vektlegger med det stemmeuttrykkenes prosessuelt forankrede rolle og betydningsmangfold.

⁵⁹ En rekke musikkforskere har tematisert hvordan diskurser rundt verdivurderinger på det musikkfaglige området må forstås i forhold til sosiale, historiske, ideologiske og politiske forhold. Å foreta verdivurderinger, eller å utsi smaksdommer er handlinger som intenderer å markere forskjell, ved å vise distinksjon fra ”noe annet”, og underbygger ved det et hierarki (se eksempelvis Middleton 2002, Hawkins 2002 og Walser 1993).

⁶⁰ De siste årene har tv-programmet *Idol – Jakten på en superstjerne* hjemsøkt tv-apparater over hele Norge. Med sine oftest dårlig begrunnede tilbakemeldinger er dommerpanelet med på å skape en norm for hvilke stemmeuttrykk som fremheves som kvalitative og ikke. Dommernes refleksjon over egen rolle og posisjon fremstår som totalt fraværende. I tillegg kan tilbakemeldingene avses som faglig ubegrunnede og fulle av subjektiv ”synsing”. Like fullt er programmet med på å sette en standard for hvilke stemmer og stemmeuttrykk som fremheves som gode og attråverdige – og ikke.

og fysiologiske fakta i presentasjon av stemme og sang. Stemmen forklares som en helhet av ulike anatomiske deler plassert i halsregionen, som ved hjelp av luftstrømmer fra lungene og resonansrom i munn og hode skaper lyd. I presentasjonen av stemmens fysiologiske konstitusjon og de anatomisk funderte forutsetninger for å produsere en tone ved hjelp av stemmen, deles det gjennomgående inn i tre hoveddeler: 1. aktivator (det som skaper lufttrykket; åndedrettet), 2. vibrator (det som setter luften i svingninger; stemmebånd og stemmelepper) og 3. resonator (det som forsterker og endrer lyden; hulrom i svelg, munn og hode).⁶¹ Ulikheter mellom stemmer forklares i hovedsak også med anatomiske eller fysiologiske årsaker. Dette gjelder fremfor alt i forklaringen av ulikheter mellom kvinnestemmer og mannsstemmer. Forskjeller i stemmebåndenes lengde oppgis som hovedforklaring på forskjell mellom mannsstemmer og kvinnestemmer. Ifølge Sadolin (2003) er stemmebåndene til nyfødte barn ca 3 mm. I løpet av barneårene vokser stemmebåndene til ca 9,5 mm før de i puberteten gjennomgår en betydelig endring. Gutters stemmebånd vokser ca 10 mm, og vil etter puberteten være mellom 17 og 24 mm lange; dette medfører at talestemmen synker ca en oktav. Jenters stemmebånd vokser ca 4 mm, og vil etter puberteten være mellom 12,5 og 17 mm lange, noe som medfører at talestemmen synker 2-3 toner (ibid.: 60f). Stemmens biologisk/fysiologiske utgangspunkt har medført en forventning om at ulikhetene skal finnes igjen uttrykksmessig.

Oppfatning av forskjell mellom en kvinnekropp og en mannskropp når det gjelder andre anatomiske forhold enn det som berører de konkrete stemmeorganene gir seg også utslag i forventning om forskjell i kvinnestemmer respektive mannsstemmer. Oppfatningen om at mannen er ”det sterke kjønn” med eksempelvis potensielt større muskelmasse og større kropp enn kvinnen har forplantet seg til en forventning om forskjell i stemmeuttrykk. Dette dreier seg blant annet om lungekapasitet, som forventes å ha innvirkning på stemmens styrke og utholdenhet. Jeg vil senere i dette kapitlet drøfte disse biologisk baserte forventningene om forskjell mellom kvinne- og mannsstemmer, samt vise hvordan slike oppfatninger også brukes retorisk til å fremstille bestemte stemmer og dermed bidrar til å opprettholde forventninger og forestillinger om forskjell, men først vil jeg si litt om hvilke implikasjoner denne forskjellstenkningen har gitt for kategorisering av stemmer innen en klassisk sangtradisjon.

⁶¹ Se eksempelvis Musikkens verden 1951:1831, Cappelens Musikkleksikon 1980: bind 6: 155ff og Arnesen 1994. I Lønstrup (2004) brukes begrepene energikilde (åndedrett), lydkilde (larynx) og forsterker (resonans) for å beskrive de samme funksjonene.

I klassisk sangtradisjon har det vært vanlig å dele inn i fire grunnstemmeleier⁶²: sopran, alt, tenor og bass. Sopran og alt knyttes i dag til kvinnestemmer, mens tenor og bass knyttes til mannsstemmer. Det er også vanlig å underdele stemmeleiene i 1. og 2. sopran, 1. og 2. tenor osv. Kvinnestemmen mezzosopran og mannsstemmen baryton er også blitt vanlige stemmekategorier.⁶³

Innen klassisk registerteori viser register til ”en rekke toner som har samme klang og dannelsesmåte” (Arnesen 1994:28). Gitt en slik definisjon deles sangstemmen inn i ulike register avhengig av klang og teknikk for toneproduksjon. Innen denne tenkningen deles det inn i to grunnleggende register: brystregister og hoderegister.⁶⁴ Dette vil igjen si at en stemmegruppe anses som inndelt i to registre, bryst(klang)register og falsett- eller hodeklangregister.

Stemmekategoriene brukes innen flere musikkgenre og kobles lett opp til en idé om en naturgitt essens. Det er ikke uvanlig at sangere – og andre – klassifiserer seg som en stemmekategori: ”Jeg er en sopran”, ”Jeg er en alt” osv. Jeg vil påpeke at dette hovedsakelig gjelder innen den klassiske sangtradisjonen, men mener stemmekategori-inndelingen har hatt en generell innvirkning på europeisk sangtradisjon. Men antagelsen om at stemmekategoriene er biologisk gitt og begrenset kan problematiseres.

I Cappelens Musikkleksikon (1980 bind 6:155) fremstilles det som vesentlig at stemmegruppene (stemmefag) i utgangspunktet er knyttet til roller. Gruppene viser ikke til naturlige og uttømmende kategorier, men er laget innen en historisk og kulturell ramme der stemmegruppene skal fylle og utføre bestemte roller i en musikalsk og narrativ helhet. Som presentert tidligere viser McClary (2002) hvordan det fra 1600-tallet ble vanlig å konstruere forestillinger om femininitet og maskulinitet inn i en musikalsk helhet. Med utgangspunkt i komponering av operaer ble en kjønnsknotert musikalsk semiotikk, med preferanse for en

⁶² Grunnstemmeleie, stemmegruppe og stemmefag brukes overlappende i den følgende teksten og viser til den klassiske inndeling av stemmer i bestemte stemmekategorier.

⁶³ I tillegg til grunnstemmeleiene er det i dag vanlig å underdele i lyrisk/dramatisk sopran og lyrisk/dramatisk tenor, men denne inndelingen viser mer til stemmekarakteren enn til omfanget på stemmen, og formes ut fra musikkestetiske og musikkstilistiske idealer. Stemmeidealene har endret seg opp gjennom historien. Rammer for ønsket omfang, klang og uttrykksvalør har variert i takt med endringer i estetiske og ideologiske strømninger, jamfør Lønstrup 2004 og Poizat 1992. I Norge har bel canto-idealet vært toneangivende i den klassiske sangtradisjon i svært lang tid. Bel Canto betyr ”vakker sang”, og er en eldre italiensk sangmetode der egalitet, likhet og jevnhet tilstrebes.

⁶⁴ Cathrine Sadolin (2003) er en av mange som går bort fra den klassiske todelingen i hode- og brystklang. Hun hevder at all bruk av stemmen kan deles inn i fire grunnfunksjoner for hvordan tonen produseres, og at dette ikke har noe med klang å gjøre. Sadolin skiller slik mellom register og klang. Slik Sadolin bruker begrepet register viser det til tonehøyde, og har i seg selv ikke noe med toneproduksjon eller klangideal å gjøre.

mannlig norm, konstruert. McClary hevder at musikalske konvensjoner og kulturelle forestillinger om kjønn ble vevet sammen, og viser hvordan denne kjønnssemiotikken er til stede i komposisjoner og derigjennom både reflekterer samfunnets normer og bidrar til å opprettholde disse (ibid.:7ff). Helt essensielt for operaens narrative og musikalske helhet er stemmene, og forholdet mellom de ulike stemmefagene. Også stemmene som formidler av operaens narrative fortelling og som formidler og bærer av den musikksemiotiske struktur, bærer i seg og videreformidler den kjønnssemiotikken McClary peker på. Stemmen, slik den inngår i den musikalske og narrative helheten, blir slik ikke bare en passiv formidler av samfunnets syn på kjønn, men kan betraktes som en aktiv bærer og formidler av kulturelle forestillinger. I lys av McClarys argumentasjon kan jeg slutte at stemmegruppene ble laget for å fylle bestemte roller i en musikalsk helhet der stemmene ble benyttet til auditivt å tydeliggjøre et narrativt forløp med preferanse for den maskuline norm.⁶⁵

Noen forhold ved utforming av stemmeuttrykk er mer åpenbart knyttet til en sosial og kulturell sammenheng enn andre. Et tidlig arbeid på området med å se på stemmer som kulturelt påvirkelige og foranderlige uttrykk er Graddol & Swanns bok *Gender Voices* fra 1989. De viser hvordan stemmeleie bestemmes ut fra flere ulike faktorer: fysiske, kulturelle, sosiale og historiske:

Average pitch of voice seems to be partly a function of vocal anatomy, partly of environmental factors such as excessive smoking or drinking, partly a reflection of the intonation pattern of the speakers language or dialect, and partly a result of social adaptation (Graddol & Swann 1989:26).

Videre tematiserer Graddol & Swann (ibid.) hvordan stemmer og språk kjønnnes, altså ikke hvordan stemmer formidler en ”bakenforliggende essensiell kjønnnet mening”. Deres studier peker i hovedsak på hvordan tale og språk brukes forskjellig av kvinner og menn, men de skriver også om uttrykksparemetere som intonasjon og tonehøyde på talestemmer. De hevder lytteren foretar en klassifisering av stemmer, primært på bakgrunn av forskjell i tonehøyde, og kategoriserer dem som enten kvinnestemmer eller mannsstemmer. Graddol & Swann viser at det er forholdsvis store overlapp i toneomfang, men kvinnene har jevnt over et større register av topptoner og mennene et større register i bunn. Mannsstemmene kan variere mye innen sin kategori, og slik er det også med kvinnestemmene (ibid.:21).

⁶⁵ Poizat (1992) viser hvordan det innen stemmegruppene ble etablert et hierarki mellom de ulike stemmene, stemmene skulle utfylle bestemte roller, spille og tydeliggjøre bestemte narrative representasjoner. Først ble et hierarki innen herrestemmene etablert, og fra Mozarts tid får vi et todelt hierarki, ett for menn og ett for kvinner, der den lyseste herrestemmen, tenor, i all hovedsak følger helterollen, mens den dypeste stemmen oftest følger skurken. Innen kvinnehierarkiet er den kvinnelige hovedrolle oftest sopran.

Jeg vil her tilføye at det stemmeuttrykk vi kategoriserer på bakgrunn av, er et omfattende uttrykk bestående av stemmeomfang, klang, styrke, utholdenhet, men også mer diffuse kriterier som mykhet/hardhet i stemmen, bestemthet, intonasjonsvariasjoner, ansats, pust, volum osv. Det er like store variasjoner innen disse uttrykksparametrene som det er innen det som handler om omfang. Det vil også være et samspill mellom ulike former for kulturell koding av stemmeuttrykk, der tolkning av kjønns spesifikke tegn i språkbruk, klang, styrke og tillærte talemønstre med mer, vil spille inn i vår tolkning og den påfølgende kategoriseringen av uttrykkene. Kulturelle forestillinger om kjønn, og forventninger til oppførsel og sosialisering knyttet til kjønn, vil ha en innvirkning på hvordan stemmeuttrykk formes mht. de ulike kriterier nevnt over.⁶⁶

Graddol & Swann (1989) argumenterer for at stemmen er en sosial og kulturell meningsbærer. De hevder at en dyp stemme knyttes til autoritet og makt, mens en lys stemme tilskrives mindre autoritet og tyngde. Dette er ikke forhold som ligger i stemmen selv, men i den mening vi tillegger stemmeuttrykket. Eksempelvis konnoterer det ”å snakke i fistel” den hysteriske, ukontrollerte kvinnen.⁶⁷ Eksempelene er mange på kvinnelige mediefigurer og politikere som legger stemmen i et dypere leie for å bli lyttet til og for å få større autoritet. Eksempler på latterliggjøring og karikering av lyse stemmer er også mange, noe som kan ses som et maktmiddel og som bærer av kulturelle spor hvor den lyse stemmen anses som å ha mindre tyngde og autoritet enn den mørkere stemmen.⁶⁸

Dunn & Jones (1994) hevder at både kroppen og stemmen er uunngåelig kjønnnet som et resultat av at både språket og samfunnet er strukturert rundt koder av seksuell forskjell. At kroppen og stemmen er kjønnnet baserer seg derfor ikke på essensielt betingete ulikheter mellom kvinner og menn (kvinnestemmer og mannsstemmer), men er et resultat av strukturelle forhold. At stemmer fremstår som kjønnnet er resultat av et komplekst samspill:

[V]ocal gendering appears to be the product of a complex interplay between anatomical differences, socialization into culturally prescribed gender roles, and 'the contrasting

⁶⁶ Kulturelle ideer om kjønn kan ha innvirkning på stemmeuttrykksidealer innen ulike genrer, eksempelvis kan kjønnete ideer tolkes som forplantet ned i ”snille” kvinnestemmer i pop og jazz og ”tøffe” og ”rå” mannsstemmer i rock.

⁶⁷ ”Den hysteriske og ukontrollerte kvinnen” er i seg selv en kulturelt og sosialt konstruert og definert forestilling. For arbeider som drøfter og problematiserer hysteri som en kulturell patologisert og stigmatisert ”kvinnelig tilstand” se Johannison 1998 og Hilde Bondeviks pågående doktorgradsarbeid: *Medisinens orden og hysteriets uorden*. Presentert på: http://www.sk.k.uio.no/forskning/forskersider/forskerside_bondevik.html sist lastet ned 20.10.06.

⁶⁸ I Norge har stemmene til Kristin Halvorsen, Siv Jensen og Halgjerd Svarstad Haugland blitt kommentert og karikert og jeg vil hevde at alle disse tre har jobbet for å endre stemmene sine for å fremstå som mer troverdige. Se også eksempelet med Margaret Thatcher i Graddol & Swann 1989:32.

possibilities for expression for men and women within a given society.’ In other words, the acoustic and expressive qualities of the voice are as much shaped by an individual’s cultural formation as is her or his use of language (ibid.:2f).

Stemme kategorisering er med på å underbygge og forsterke kulturelle forestillinger om forskjell. Forestillingen om at stemmen er bærer av biologiske spor som uttrykker en bakenforliggende natur eller essens forsterkes gjennom en kulturell prosess hvor kjønnede representasjoner legges inn og skrives inn i stemmen. Ideer om biologisk/essensiell forskjell og kulturelle fortellinger kobles sammen og fremstår som nærmest uangripelige og uforanderlige uttrykk for forskjell. Jeg vil hevde at stemmegruppene, slik de ble konstruert for å brukes innen et musikalsk kompositorisk og narrativt system, har blitt normgivende for sangkategorisering og sangaktivitet innen mange ulike sanggenrer. Hvilken stemmegruppe man hører inn i er et tema man forholder seg til innen mange ulike sangarenaer, både som amatør og som profesjonell sanger. Stemme fagsinndeling er med på å forme individuelle vokale uttrykk langs en kulturelt definert mal for ”normalitet”. Kulturelle forestillinger bidrar til å regulere stemmene. Stemmene som klingende uttrykk virker deretter tilbake på kulturen på en bekreftende måte.

Behovet for markering av forskjell har hatt innvirkning på hvordan ulike stemmeuttrykk fremstilles, italesettes og vurderes. Jeg vil i det følgende drøfte forestillinger og italesettelser av den lyse herrestemmen for å illustrere nettopp dette forholdet. Koestenbaum (2001) hevder at den lyse herrestemmen knyttes til feminisering av menn på en nedvurderende måte, og slik er blitt stigmatisert som unaturlig og mindreverdige. Men den lyse herrestemme har ikke alltid blitt vurdert som mindreverdige og unaturlig, verken sett i historisk perspektiv, eller i dag.⁶⁹ Poizat (1992) viser hvordan den lyse stemmen på 800-tallet ble et ideal innen den katolske kirken. Stemmen skulle brukes til å hylle Gud, og den stemmen som var ansett som best egnet til dette var den lyse, uskyldsrene og ”engleaktige” stemmen. I den katolske kirken var kvinner ekskludert fra å delta i liturgisk praksis, og det måtte derfor være menn som tilstrebet og fremførte en lys og engleaktig stemme. Med opprinnelse i muslimsk kultur dukket det fra 800-tallet opp kastratstemmer i søreuropeiske land. Ved å foreta kastrasjon av gutter før de kom i stemmeskiftet ble den lyse, guttepregete stemmen beholdt intakt. Ut fra ideen om at den best egnete stemmen for lovprisning av Gud var en uskyldsren, lys guttestemme hadde den lyse herrestemmen etablert seg på toppen av stemmehierarkiet, og kastratstemmen, i tillegg til den lyse guttesopranen, egnet seg glimrende til å utføre den guddommelige lovprisning.

⁶⁹ Den lyse herrestemme konnoterer til virilitet, maskulinitet og inderlighet innen populærmusikalske genrer.

Kastratstemmen ble ansett som en guddommelig stemme, og kastratsangeren ble sett på som i en mellomposisjon mellom menneske og engel (Poizat 1992:113ff). Forholdet mellom kastrasjon og sølibat er nok av betydning for den katolske kirkes opphøyelse av kastratstemmen. Ved kastrasjon av unge menn ble den seksuelle drift dempet og forplantningsmulighetene forhindret, og vektleggingen av den jordiske seksualdrift og seksualakt ble betydelig minsket.

I presentasjon av kastratstemmen og kastratsangeren viser det seg et skille mellom hvordan stemmen og personen bak stemmen ble vurdert. Joke Dame (1994) viser hvordan det knyttes positive og mannskonnoterende beskrivelser til stemmen, mens det til mannen bak stemmen knyttes negative, patologiske og feminine konnotasjoner. Kastratstemmen fremstilles som den ypperste av alle stemmer, med en styrke og utholdenhet som gjennomborer dem som lytter til den. Beskrivelsene av stemmen kan leses som en oppfatning om at mannens fallos har tatt plass i stemmen (ibid.:144). Mannen bak stemmen beskrives på den annen side i stor grad ut fra sin mangel og knyttes enten til androgynitet, i denne sammenheng forstått som en udefinert og nedvurdert ikke-kategori, feminitet og svakhet, eller til overmenneskelighet og det guddommelige (ibid.:142:f).

Jeg tolker det dit hen at stigmatisering av kastratsangeren ble foretatt ut fra den idé at mannen var på topp i et hierarki mellom kjønnene. Det som definerte kvinnen som annerledes enn mannen var i utgangspunktet det biologiske kjønn. Kastratsangeren fremsto som utydelig i sitt kjønnsuttrykk ved at selve det høypotente symbol på mannlighet var fjernet. Dermed måtte sangeren defineres bort fra den normgivende kategori for å opprettholde hierarkiet. Stemmen var på den annen side oppfattet som den ypperste, normgivende stemmen. For ikke å utfordre det mannlige hegemoni måtte denne stemmen derfor kobles til den mannlige norm.

Beskrivelsene av stemmene reflekterer kjønnete forestillinger med en innbakt vurdering av maskulint konnoterte begrep som normgivende og positivt ladet. Det er interessant at lignende beskrivelser gjenfinnes i presentasjoner av ulike nåtidige artister, som eksempelvis Yoshikazu Mera, som jeg drøfter senere i denne hoveddelen, og jazzsangeren Jimmy Scott. Jimmy Scott (James Victor Scott, 1925) er født med Kallmans syndrom, en hormonell ubalanse som medførte at Scotts kropp ikke gjennomgikk de hormonelle og fysiske endringene puberteten vanligvis fører til. Jimmy Scott kom ikke i stemmeskiftet i ungdomsårene, og stemmen hans har dermed forblitt forholdsvis lys, i det minste lysere enn de fleste herrestemmer slik vi

vanligvis hører dem. I fremstillingen av Jimmy Scotts stemme knyttes assosiasjoner til kastratstemmen og til positive, mannskonnoterte egenskaper ved stemmen:

Jimmy Scott is, vocally, a natural castrato. In the 1960's, at the height of his powers, Scott possessed what was arguably the most ravishing, penetrating and powerful vocal instrument in American popular music (Hooper i *The New York Times Magazine*⁷⁰).

Jeg har tidligere vært inne på hvordan virkeligheten struktureres, forklares og blir forståelig og begripelig ved hjelp av språklige fremstillinger. Flere av de arbeidene jeg har referert til tidligere, viser hvordan forestillinger om forskjell har forplantet seg til strukturelle systemer som for eksempel språk. Historier om kastratstemmen avdekker forestillinger om at den var mer utholdende, sterkere og kraftigere enn kvinnestemmer som holdt seg i det samme register. Kastratstemmen fremstilles som en unik stemme, som penetrerende og høypotent og samtidig som en guddommelig stemme.⁷¹ Begrepsbruken avdekker at den kulturelt og retorisk ble – og fremdeles blir – fremhevet som forskjellig fra og høyere verdsatt enn kvinnestemmer. Den samme begrepsbruk benyttes i presentasjonen av Jimmy Scotts stemme, som fremstilles som sin tids mest penetrerende og kraftfulle stemme i amerikansk popmusikk. Det er vanskelig, eller endog umulig, å kontrollere holdbarheten i disse utsagnene, men det er betimelig å stille spørsmål ved hvorfor slike fremstillinger skal gis relevans, og hvordan denne relevansen kan måles. For hvordan – og hvorfor – måles styrke og utholdenhet i stemmer? Og hvordan måles grad av og evne til penetrasjon når begrepet brukes som en metafor? Er disse vurderingene og italesettelsene overhodet brukbare? Har de en funksjon ut over å skape en forestilling om forskjell? Jeg vil hevde at denne bruken av begrepene opprettholder ideer om biologisk basert ulikhet, og dermed samtidig bidrar til å opprettholde et verdivurderingshierarki med preferanse for en mannlig norm.

Scott har en forholdsvis, men ikke ekstraordinært, lys stemme. På plata *Someone to Watch over me. The definitive Jimmy Scott* (2004) plasserer han seg i et androgynt mellomstjikt som verken er spesielt manns- eller kvinneknoterende. Han beveger seg innenfor et toneomfang fra lille f til enstrøken a, som verken er et særlig omfattende toneomfang, eller spesielt ”kvinnelig”. Jeg hører Jimmy Scotts stemme som en ”vanlig” mainstream jazz-stemme. Stemmeuttrykket er tydelig bærer av sjangertypiske trekk, eksempelvis i frasering, rytmisk plassering, pust og klangideal. Innen jazzsjangeren er ikke utholdenhet og styrke de viktigste parametrene for vurdering av stemmer. Jimmy Scotts stemme er en fin og nær stemme, og den

⁷⁰ Hooper: “The Ballad of Little Jimmy Scott” www.alpha-net.ne.jp (lastet ned 25.09.05).

⁷¹ For utdyping av opphøyelsen av ”den tapte stemmen”, se Poizat 1992, Barthes og Woods 1994

fremstår som personlig. Stemmen hans er ikke rar eller merkelig, den er en av mange varierte og sterke stemmer som har sin ”naturlige plass” i den musikalske virkelighet. Slik blir Scotts stemme en av mange historier om stemmens mangfold.

Med min korte lesning av fremstillingen av Jimmy Scotts stemme har jeg ønsket å løfte fram at hvilke historier som fortelles om stemmen er med på å sette rammer for kategorisering og vurdering. Ved å lage et vurderingssystem som veier ulike, vanskelig kontrollerbare egenskaper opp mot hverandre, opprettholdes synet på at stemmer er dikotomisk ulike. Vi slipper ikke unna det underliggende kjønnskategoriseringssystemet, selv med det enorme variasjonsmangfold som faktisk finnes. Og dermed sitter vi til en viss grad fast i et hierarkisk vurderingssystem som preger vår oppfattelse av sangaktiviteten som sådan, og stemmeuttrykk spesielt.

Bruddsted som mulighetsposisjon

I presentasjonen av registeret for herrestemmen, slås jeg av en dualitetstenkning mellom en fremstilling av den naturlige stemmen – knyttet til brystklangregisteret – og den unaturlige, falske stemmen knyttet til hodeklang-/falsettregisteret. Ordet *falsett* kommer av italiensk *falso*, som betyr *falsk* (Bokmålsordboka 1993:120). Edward D. Miller spør i sin artikkel ’The Nonsensical Truth of the Falsetto Voice’ (2003)⁷² om hva som er falskt ved falsettstemmen. Han påstår at det som er problematisk med denne stemmen, og som sannsynligvis gjør at den stigmatiseres som unormal og falsk, er at den utfordrer binariteten mellom mannlige og kvinnelige stemmer: ”It [the falsetto voice] is a form of drag: a vocal masquerade. In this way, the falsetto voice challenges the authenticity of gender-assigned voices” (ibid.). Fremdeles utfordrer falsettstemmen dikotomien mann/kvinne. Den muliggjør en problematisering, og et forsøk på å overskride dikotomisk og hierarkisk tenkning.

Også Woods (1994) og Koestenbaum (2001) har interessante betraktninger over både de ulike registertypene og bruddstedet mellom hode- og brystklangregistret. De peker begge på at det finnes to sentrale dualismer innen registerteori, den *ekte* og den *uekte* stemmen (true – false), som igjen refererer til skillet mellom brystklang og hodeklang/falsett – og den *mannlige* og den *kvinnelige* stemmen. Disse to dualitetene er også koblet sammen. Den falske stemmen, som knyttes til hodeklangregisteret, assosieres med forestillingen om kvinnelighet og med feminine, kvinneknoterte menn. Slik blir dette området også forbundet med noe som ikke er maskulint, og heller ikke naturlig, sant og ekte.

⁷² <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/miller.html> (lastet ned 20.11.03).

Når det gjelder bruddstedet mellom registrene fremstiller Koestenbaum (2001) dette som det sted i stemmen der ”det mannlige” og ”det kvinnelige” i en stemme møtes, stedet i en stemme der skillet mellom det forestilt mannlige og det forestilt kvinnelige synliggjøres. Dette bruddstedet – og dermed implisitt det forenende og kjønnsuspesifikke sted ifølge Koestenbaum, Woods og Millers argumentasjon – er noe man innen et vestlig kunstmusikalsk ideal ikke har villet synliggjøre. Bel canto-idealet innen vestlig kunstmusikk er å tilstrebe egalitet i stemmen. Klangidealet er inspirert av instrumentenes homogene klang, og ønsket er å jevne ut og dekke over bruddsted mellom registrene så godt det lar seg gjøre (jamfør Høgset 1974 og Arnesen 1994). Bruddstedet kan ses på som stedet der ulikhetene blir synlige, men det kan også ses på som det stedet der dualismene møtes, utfordres og utviskes, et sted der kategoriene opphører, eller i det minste mister sin funksjon, hvor ambivalensen blir synlig og forestillinger om det forestilt naturlige eller det forestilt unaturlige blir utfordret.

Innenfor den stemme- og teaterpedagogiske retningen som er sprunget ut fra Roy Hart Theatre er nettopp bruddstedet utgangspunkt for å jobbe med stemmen. Ikke for å utjevne og viske bort, men for å lete fram det som binder, det som holder igjen, det som muligens er traumatisert eller fortrengt. Selve bruddstedet er ”gullgruven”, og utgangspunkt og mulighetsforvalter for utvikling. Innen denne sangpedagogiske og sangterapeutiske retningen fremstår ”mellomstedet” som mulighetsposisjonen. Roy Hart-metoden ser på stemmer som hermafroditiske, forskjeller mellom kvinnestemmer og mannsstemmer anses ikke som bestemmende for stemmeomfang. Nøkkelen til å finne fram til stemmens naturlige, omfattende uttrykksspekter ligger i bruddstedet (Bragstad 2002).

Den viktige rolle det kunstmusikalske ideal har hatt i den vestlige kultursfære, har gjort at tanken om disse to klangideal og stemmeregistre (hode/bryst) har blitt toneangivende i måten å tenke på stemmer og stemmearbeid på også innen andre musikkgenrer enn den klassiske. Men dette synet på stemmen som delt inn i to registre, med mulighet for enten hodeklang eller brystklang, kan problematiseres. Innen stemme- og sangpedagogisk arbeid finnes det ulike måter å jobbe med produksjon av toner og å skape vokale uttrykk på. Strupesang og overtonesang er eksempler på vokale uttrykk som har et annet fokus og en annen teknikk for toneproduksjon. Joik og jodling er sangformer som har andre stemmeideal enn det klassiske ideal om egalitet mellom registrene. I jodling benyttes nettopp bruddstedet mellom registrene,

og repeterende skiftninger mellom bryst- og hodeklang til det som frembringer jodlingens spesielle særtrekk.⁷³

Wood (1994) bidrar gjennom presentasjon av utypiske kvinnestemmer til å vinkle fokuset bort fra at det er stemmekategoriseringene som skal definere rammene til sangeren. Wood trekker i sin artikkel ”Sapponics” (1994) frem kvinnestemmer hun beskriver som utenom det vanlige. Eksemplene hennes er i hovedsak dype kvinnestemmer som gjennom sitt uvanlige omfang bryter med konvensjoner og forventninger til kvinnestemmer. Disse stemmene kan ikke klassifiseres innen det tradisjonelle stemmeklassifiseringssystemet, dels fordi de er utypiske i sin stemmeregisterdybde, og dels fordi de har et omfang som gjør at de kan inneha flere roller. Stemmene bryter grensene for tradisjonell stemmefagsinndeling ved at de rekker over et omfangsrikt og variert toneregister. Wood peker på at stemmen er en bevegelig og påvirkelig konstruksjon som kan tøyes i begge ender av registret og produsere den tone som behøves for de ulike rollene sangeren skal bekle. Hun refererer til operasangeren Olive Fremstad (1868–1951) for å eksemplifisere denne måten å se på variasjonsmuligheter i stemmeuttrykk på: ”I do not sing contralto or soprano (...) I sing Isolde [or Carmen, Brunhilde, Kundry, Salome]. What voice is necessary for the part I undertake, I will produce” (Wood 1994:33). I sitatet kan det virke som stemmen ikke har noen begrensninger, men kan tilpasses den rolle og de dertilhørende musikalske og sangtekniske ferdigheter som er behøvet. Men hva skjer i oss som lytter hvis sangeren inntar en rolle vi er uvant med at bestemte sangere skal kunne fylle?

Perfectly fake?

Oppglødd over å ha hørt en nydelig stemme, som i tillegg passet utmerket inn i mitt oppgaveprosjekt om grensesprengende stemmer, ville jeg dele gleden over stemmen med en annen. Jeg må innrømme at jeg i tillegg ivret etter å oppleve en annens reaksjon på stemmen og stemmens eier. Min musikkelskende, men for øvrig nokså umusikalske mann ble prøvekaninen. Han var tydelig stolt over å kjenne igjen ’Solveigs sang’ temmelig tidlig i musikkstykket. Jeg ga ham full anerkjennelse for det. Riktig flink var han. Etter første vers viste jeg ham cd-coveret. Han utbrøt overrasket og med en klar fascinasjon i stemmen: ”Jamen, hun er jo japansk! Hun er japansk og synger norsk med nærmest perfekt diksjon – det er jo fantastisk!” Jeg sa meg enig i at det var riktig imponerende utført, og frydet meg over at jeg nå kunne avdekke nok et sannsynligvis overraskende element bak stemmen. Sangeren var slett ingen kvinne, men en mann. Til min store glede hadde denne opplysningen en nærmest sjokkerende effekt på min medlytter. På bakgrunn av det han hadde hørt hadde

⁷³ ”Jodling, av tysk *jodeln*, sang uten ord, av halvt komisk karakter med bråe sekst- og septimsprang, hvor stemmen plutselig slår over fra brystregister til falsett. Vokalene a og o synges med vanlig brysttone, e og i derimot i falsett. Uttrykket stammer fra alpetraktene i Tirol og Sveits,” Musikkens verden (1951:1098). Jeg vil påpeke at beskrivelsen ”halvt komisk karakter” avdekker en kulturell stigmatisering av denne sanguttrykkspraksisen.

han laget seg et bilde av sangeren. Et bilde som stemte dårlig overens med det som var realiteten.

Yoshikazu Mera er født i 1971 i Japan. Han er utdannet som klassisk sanger og kategoriseres som kontratenor.⁷⁴ Kontratenorstemmen har sin opprinnelse i tidlig polyfon vokalmusikk fra omkring 800-tallet, hvor det ble skrevet vokalmusikk for tenor og en eller to harmoniserende stemmer, en som lå under og en som lå over tenoren. Kontratenorstemmen lå over tenorstemmen, og fremstilles flere steder som stemmeomfangsmessig forholdsvis lik altstemmens registeromfang.⁷⁵ Kontratenorstemmen er i likhet med kastratstemmen en lys mannsstemme, men ifølge Koestenbaum (2001) ikke like kraftfull og sterk og med et mer begrenset register i toppen. Toneleiet for stemmen er så lyst for en mannsstemme at toneproduksjonen skjer ved hjelp av falletteknikk. Bruk av kontratenorstemmen er vanligst innen barokkmusikk, med hovedrepertoaret hentet fra oratorier og operaer. De siste årene har kontratenorstemmen vært gjenstand for økende interesse og voksende popularitet, blant annet grunnet fornyet interesse for barokkmusikk.

Musikkeksempelen jeg tar utgangspunkt i, er 'Solveigs sang' av Edvard Grieg (1843-1907).⁷⁶ Meras versjon av 'Solveigs sang' er hentet fra plata *Romance* (1997). Sangen er lagt ned en ters i forhold til originaltonearten, og spenner i Meras utgave over et toneregister fra enstrøken c til tostrøken f. Et øre godt trent innen klassisk vokaltradisjon vil kanskje kunne skille denne stemmen fra en mezzosopran, jeg kan ikke. Etter min mening utfordrer denne stemmen vår måte å tenke på om stemmer og kjønn. Stemmen viser hvilket potensial som ligger i den menneskelige stemme ved at den sprenger normale rammer for forestillinger om hvilken spennvidde en stemme kan ha. I tillegg til å bidra til problematisering av forestillinger om stemmers kjønnede betydninger, utfordrer Mera gjennom sangvalg og stemmebruk forventninger som omhandler etnisitet og seksualitet.⁷⁷

⁷⁴ Det er kanskje ikke umiddelbart lett å se hvordan en klassisk skolert kontratenor passer inn i en oppgave om androgyne stemmer i popmusikken. Jeg mener tematikken som presenteres i den følgende *case study* er av relevans for oppgavens tematiske fordykning og dens dramaturgi. I tillegg er Mera en artist som i sitt hjemland Japan kategoriseres som en crossoverartist. Hans repertoar preges av et mangfold hvor også populærmusikk er representert. Sangen som analyseres er en særdeles kjent – og populær – sang i Norge, og komponisten er med stor sannsynlighet Norges mest kjente komponist. Deler av den følgende *case study* ble presentert i semesteroppgaven "Genderbending Voices" (Natvig 2003).

⁷⁵ David Walker på <http://www.ffaire.com>

⁷⁶ 'Solveigs sang' er komponert som en del av scenemusikken til teaterstykket *Peer Gynt* av Henrik Ibsen. Teaterstykket ble utgitt i 1867. Edvard Griegs scenemusikk (opus 23) var ferdigskrevet i 1875 (Cappelens musikkhistorie, bind 3:167).

⁷⁷ Grunnet oppgavens omfang går jeg ikke i dybden på etnisitetsproblematikken, men vil berøre det litt ettersom det er relevant for stemmens subversive effekt.

For oss som bor og lever i "Peer Gynt-land" gir sangen assosiasjoner og skaper forventninger ut over rent musikkestetiske forhold. Jeg vil tro de fleste har en tydelig forventning om at denne sangen SKAL synges av en kvinne. Solveig representerer det "ekte", gode, trofaste og bestandige, hun blir et symbol på røttene og på den ekte kjærlighet og store moderlighet, og hun er et symbol på det Peer burde slått seg til tåls med. Jeg har selv til gode å se en oppsetning av *Peer Gynt* hvor man røsker i Solveigs rolle, fremstiller henne som mer enn sangen, mer enn trofastheten, mer enn det lyse, vakre og bestandige. I tillegg til en entydig forventning om at den som synger er kvinne, får jeg sterke nasjonalromantiske assosiasjoner med innslag av både bunad, lyse lange fletter og vakker natur så fort jeg hører de første tonene i sangen. Musikken er fullpakket av kulturelt konstruerte og meningsbærende koder.

I akkompagnementet finnes gjennomgående bruk av åpne kvinter, et musikkstilistisk trekk som kan knyttes til en idé om folkemusikk og "norskhet". I norsk folkemusikk beveger ofte melodien seg innenfor en tonal ramme som vektlegger grunntone, kvart og kvint (Grinde 1993:79). Grieg benyttet seg i stor grad av åpne kvinter i sine arrangementer og komposisjoner. Det "Griegske ledemotiv" (fallende sekund + ters) finnes igjen i melodistemmen i 'Solveigs sang'. Dette ledemotivet er et av flere kjennetegn for Griegs musikk, et griegsk fingeravtrykk som i lys av hans posisjon kobles til en forestilling om noe "norsk". Jeg assosierer vokalisedelen i sangen til en lokkaktig melodi. Lokk er en folkemusikalsk genre under vokalmusikk og er i likhet med annen folkemusikk knyttet til en bruksmusikalsk funksjon. Lokken ble brukt til å lokke på buskapen, rope hjem dyra fra beite. Vokalisedelen i 'Solveigs sang' skiller seg på flere måter fra en tradisjonell lokk⁷⁸, men den bærer i seg noen elementer fra denne folkemusikalske sangformen, som flytende rytmikk, store sprang, et anstrøk av variasjon, triller/forsiringer og fravær av ord. I 'Solveigs sang' får lokken en dobbelt betydning. Lokken fungerer som en understrekning av tematikken, Solveig roper og kaller på Peer, synger og lokker for å få ham hjem. I tillegg skaper den folkemusikalske merkingen av musikkuttrykket en kobling til en forestilling om noe "folkelig" og "norsk".

Mera trækker, gjennom sitt valg av repertoar, rett inn i et område som kan knyttes til konstruksjon av "norsk nasjonal identitet". Teaterstykket *Peer Gynt* har sterke bånd til en kulturell idé om norsk etnisk tilhørighet og norsk etnisk identitet. Både Henrik Ibsen og Edvard Grieg kan anses som 'norske nasjonalhelter', som både tilskrives å 'fange den norske

⁷⁸ Lokk har vært ulik og variert, men noen kjennetegn er utradisjonell stemmebruk (etterligne dyrelydene), flytende/fri tonalitet og rytmikk, variasjoner/improvisasjoner over et tema og store sprang (Grinde 1993:58f).

folkeånd' og å bringe denne 'folkeånd' ut i verden. I nasjonsbyggingen på 1800-tallet var språk og folkekultur viktige redskap i konstruksjonen av en nasjonal identitet. Kunstnere ble oppfordret til å bidra i nasjonsbyggingsprosjektet med sine respektive kunstneriske ytringsformer. Og så presenteres vi på Meras plate for en japansk mann som synger en norsk folketoneinspirert vise på norsk, og gjennom det ikler seg en sterkt kodet rolle. I møte med Mera som Solveig presenteres vi for en som ikke er ment å passe inn i den rollen han ikler seg. Hva har vi vel igjen som er "vårt", når en av "de andre" inntar vår posisjon og bruker våre identitetsmarkører på en perfekt gjennomført og tilsynelatende autentisk måte?

Jeg har i korthet vist hvordan bestemte musikalske koder genererer forventninger og gir tolkningsrammer for min opplevelse av musikken. Jeg plasserer sangen som uttrykk for en idé om "norsk identitet", og tolker sangen som en kvinnes kjærlighetssang og lengselssang til en mann. Når det så viser seg at det er en mann som synger, blir noe satt på hodet i min forståelse av sangen og min tolkning av den helhet sangen inngår i. Velger artisten å posisjonere seg som kvinne, eller som en mann som lengter etter en annen manns kjærlighet? Selv om det ikke er noe direkte i sangteksten som viser at sangen er rettet mot en mann, vil jeg påstå at den helheten Mera presenterer seg i, gir muligheter for den tolkning at han setter seg i en mellomposisjon der både kvinner og menn kan skrive seg inn som mottaker av teksten, lengselen og kjærligheten. Ifølge Mockus (1994) er det ikke vanlig å tydeliggjøre homoeros i tekster, men det finnes artister som lar det være mulig for lytteren å lese ut av teksten det som er riktig for den enkelte. Artisten k.d. lang har tekster med denne tvetydigheten som åpner for lytterens egne tolkninger, og som muliggjør en homoerotisk tolkning av tekst og formidling (ibid.:261f).

For meg er det en forlokkende tanke at 'Solveigs sang' kan forstås homoerotisk. Og på en måte er tanken i seg selv så herlig rystende at tanken er nok, for realitetene vil det nok dessverre annerledes. For den meget lille andelen av verdens befolkning som forstår norsk er denne sangen så kodet at det fremstår som nærmest umulig å rokke ved vår oppfattelse av sangen. Det er Mera vi "forandrer på" dersom vi i det hele tatt bryr oss med hvem eller hva han er. Han får lov til å spille rollen som kvinne for en kort stund, for slik høres han jo ut, eller til nød rollen som overjordisk (engel), for vi har lest at kastratsangeren sang som en kvinne, og at han var mer engleaktig enn menneskelig, så da kan Mera også plasseres i den båsen.

I møtet med Yoshikazu Meras plate, er stemmen kun ett av flere uttrykk som har en destabiliserende effekt på oss som publikums forutinntatte oppfatninger og forventninger. Mera synger uvanlig lyst til å være mann, han har et utypisk repertoar, både som mann og som kontratenor, og på cd-coveret fremstår han tvetydig i sitt kjønnsuttrykk.⁷⁹ På coverbildet fremstår Mera som ”kvinnelig”: sminket, oppkledd og stilet på en feminin måte. Det kan virke som om Mera velger å underbygge oppfatningen om at lyse herrestemmer og femininitet hører sammen. I teksten på cd-coveret presenteres Meras stemme som en stemme fra himmelen, med klare referanser til oppfatning av kastratsangeren som mer engel enn mann, med en himmelsk og ikke en jordisk tilknytning. Mera spiller på de kulturelle konnotasjoner som følger den lyse herrestemmen i den klassiske tradisjonen. Ved å benytte feminine uttrykk fjerner Mera seg fra sin egen mannskropp, og gir sterkere fokus til stemmen, den kroppsløse, guddommelige stemmen.

Ved hjelp av stemmen beveger Mera seg inn i et område der grensene mellom oss og de andre utfordres. Mera velger å innta en posisjon gjennom den helhet han presenteres i, som utfordrer meg som publikum. Ved å spille på flertydigheten i kjønnsuttrykk åpner han for muligheten til å misforstå. Gjennom dette gir han meg mulighet til å problematisere mine vante rammer for kategorisering og kanskje også overskride uproblematiserte tankemønstre. I tillegg til å utfordre tenkning om kjønn, bidrar Mera til å utfordre tenkningen om etnisitet og identitet. Ved kun å lytte til stemmen i Meras versjon av ’Solveigs sang’ skapes en oppfatning om at den som synger er innenfor de forventede konvensjonene og ikke utenfor. Har Mera lurt seg innenfor våre grenser ved hjelp av en gjennomført ”autentisk fake”, eller står vi overfor en stemme som i sin utypiskhet og vokale transgresjon medfører at grensene mot den andre oppheves?

Stemmen som identitetsbærer

I tillegg til at stemmen knyttes til anatomi og kropp, knyttes den til individet på en direkte måte ved at den oppleves som uttrykk for noe individuelt og personlig. Stemmen kan oppfattes som uttrykk for noe i mennesket som ikke er fysisk konkret, en forestilt ”indre kjerne”, eller en mulig åndelighet. Stemmen er direkte koblet til pusten, og styres av pustens rytme. Pusten og åndedrettet er tett sammenvevd med selve livet. Stemmen kan slik ses som

⁷⁹ Mera presenterer et vidt repertoar, han fremfører sanger fra ulike epoker innen klassisk vokalmusikk, han synger tradisjonell japansk musikk, negro spirituals, musikalnumre og popmusikk (<http://6.oen.ne.jp/~friend/eprof.html>).

formidler av, og uttrykk for, selve livsnerven og livsrytmen. Dette syn på stemmen som uttrykk for en indre kjerne og en fast og essensiell identitet kan problematiseres.

Lønstrup (2004) viser til en leksikalsk forbindelse mellom 'stemme' og 'person' ved å referere til den opprinnelige betydning av ordet person; av latinsk 'per sona' som ifølge Lønstrup skal bety 'gjennom lyden'. Hun viser med dette til at "det har været en klar oppfattelse af sammenhæng mellem stemme og personlighed, stemme og identitet" (ibid.:41). Begrepet person forstås og brukes i dag synonymt med individ og enkeltmenneske, men ble opprinnelig brukt til å betegne en maske i det romerske teater som var utstyrt med et talerør, noe som gjorde at lyden av skuespilleren kom gjennom masken, og ble mulig å høre. Verbet *personare* skal vise til den opprinnelige betydningen 'lyde gjennom'. Betydningen kan da peke mot "som lyder gjennom masken", en betydning som vektlegger maskespill og iscenesettelse som del av identiteten/personen.⁸⁰

I min tidligere drøftning av identitetsbegrepet vektla jeg identitet som prosess mer enn uttrykk for en bakenforliggende forestilt essens. Identitet kan forstås som foranderlig og flytende, og som en måte å kommunisere tilhørighet til eller avgrensning fra noen "andre" eller noe "annet" på. Jeg vektla også at historiske, sosiale, kulturelle, diskursive og relasjonelle forhold har innvirkning på individets identitetskonstruksjon, identitetsposisjonering og forhandling om og formidling av identitet. Viktige fokus i relasjon til mitt arbeid er å drøfte hvordan identitet, og i særdeleshet kjønnsidentitet, representeres, medieres og uttrykkes gjennom stemmen og stemmeuttrykk. Gjennom å problematisere synet på stemmen som identitetsbærer vil jeg argumentere for at stemmer i større grad må leses som uttrykk som aktivt formes og benyttes for å konstruere, formidle og uttrykke identitet. Spesielt stor relevans har det å si noe om hvordan kjønnsidentitet og seksualitet kan uttrykkes ved hjelp av stemmer, og hvordan kjønnsidentitet og seksualitet kulturelt blir representert gjennom stemmen.

Stemmen og stemmeuttrykket endres, varieres og tilpasses i forhold til hvem man snakker med og hvilken sammenheng man snakker i, og på den musikalske arena, hva man synger, hvor man synger, til hvem man synger, og hvilken rolle man inntar som sanger. Vi tar alle, både bevisst og ubevisst, på oss ulike "vokale roller" avhengig av tid, sted og omstendighet⁸¹. Stemmeuttrykk, stemmeleie og stemmevolum tilpasses og varieres kontinuerlig ut fra

⁸⁰ Jamfjør forelesning med Erik Steinskog IMV 2003.

⁸¹ Jamfjør Frith: "Time, space and circumstance" (2002:197).

kulturelt tillærte koder.⁸² Stemmen klinger og brukes forskjellig når vi synger en baby i søvn, når vi krangler med en obsternasig tenåring, når vi holder tale i et selskap, telefonskravler med bestevenninna, prøver å gjøre et godt inntrykk i et jobbintervju eller snakker med pårørende i en begravelse. Vi har forventninger til at andres stemmebruk helst skal være i tråd med konvensjonelt definerte rammer – avhengig av hvilken rolle den som ytrer seg har i en bestemt situasjon.⁸³

Likeledes har vi bestemte forventninger, assosiasjoner og oppfatninger av den musikalsk ytrende stemmen. Utdannelse og trening innen en bestemt musikalsk genre er av avgjørende betydning for utforming av stemmeuttrykk. Tilknyttet ulike gener finnes musikkestetiske idealer for hvordan stemmen bør låte. Sangere som forholder seg til bestemte musikalske gener vil i stor grad tilpasse seg de gjeldende idealer og rådende konvensjoner som er knyttet til stemmeuttrykkspraksiser innen de respektive genrene. Klassisk skoloring former stemmer på andre måter enn skoloring og bruk i for eksempel jazz-, pop- og folkemusikalske gener. Som lyttere hører vi lett forskjell på om stemmer hører inn under den ene eller den andre musikalske genren. Bakgrunnen for hvorfor idealene har utviklet seg til å bli som de er, er sammensatt. Det finnes noen pragmatiske årsaker, andre mer ideologiske og kulturestetiske, her vil jeg kort peke på at den kontekst stemmen brukes i har betydning for både sangtekniske og estetiske valg. Eksempelvis vil jeg nevne operastemmer som umediert skal høres over et orkester og rekke ut til et stort publikum, noe som krever en kraftfull og bærende stemme. Likeledes er musikalsangformen ”belting” en brystklanglignende syngestil med en registrering som ligger nær talestemmen. Syngestilen muliggjør både tydelig diksjon og at stemmen kan høres godt over et forholdsvis stort publikum (jamfør Arnesen 1994 og Sadolin 2003). At stemmeuttrykk formes i forhold til genrekonvensjoner, tradisjoner og estetiske idealer viser at variasjonsmulighetene er mange og at stemmen og dens uttryksmuligheter er påvirkelige – og i tillegg mulig bærer av bakenforliggende ideologi knyttet til genre.

Sangstemmen er et instrument som særlig skiller seg fra andre instrumenter ved at den muliggjør verbal artikulasjon. Stemmen kan synge eller deklamere tekst. Dette bringer

⁸² Jamfør Dunnes og Jones (1994) og Lønstrup (2004), som argumenterer for at forholdet mellom auditiv uttrykk (stemmen) og lytting (øret) er en kontinuerlig interrelasjonell prosess som er kroppslig forankret: ”Mellem stemme og øre findes et evigt feedback, samtidig med at også den øvrige krop deltager i lytting såvel som stemmeproduksjon” (Lønstrup 2004:17). Forholdet mellom stemmen og øret er uatskillelig og essensielt, og danner grunnlaget for musikalsk ytring.

⁸³ I delen ”embodied voices” vil jeg komme inn på hvordan det tas hensyn til slike forhold i produksjon av stemmeuttrykk. Blant annet tas det i mediering av stemmer i tv- og radiomediet hensyn til sosiokulturelle uttrykkspraksiser.

ytterligere betydningslag inn i uttrykket. Sangen kan, ved hjelp av verbal artikulering, synes å kommunisere mer direkte. Samtidig kan kompleksiteten i betydningslagene bli mer tilslørt ved at det er en fare for at oppmerksomheten rettes mot teksten alene, og at musikkens kommunikative betydningslag overses.

Tekstens mening er ikke alltid like lett å gripe, og kan heller ikke automatisk plasseres som uttrykk for den fremførende sangerens personlige ytring. Med referanse til lingvistikk/litteraturteori og problematiseringen av det forestilte subjekt i en fortelling viser Frith (2002) hvordan stemmen, som formidler av tekst, uttrykker en subjektposisjon som på ingen enkel måte kan leses som uttrykk for sangeren.⁸⁴ Når vi lytter til en stemme og en narrativ historie formidlet av en stemme kan tekstens ”avsender” være komplisert å plassere. Tekstens protagonist kan være mangetydig, eller ambivalent, vanskelig plasserbar eller skjult og ugripelig. Den presumptivt ”bakenforliggende stemmen” kan være forfatterens stemme, men også denne stemmen kan igjen være mangetydig avhengig av hvilken rolle og posisjon forfatteren inntar i sin fortelling. Om teksten vi lytter til gjennom stemmen forstås som uttrykk for utøveren, er det av betydning å reflektere over hvilken rolle utøveren inntar i formidlingen av teksten. ”Kulturens stemme” vil også kunne høres og tolkes inn i teksten. I tillegg til at Frith problematiserer posisjonen til tekstens eller sangens protagonist, setter Frith også et skille mellom sangeren som artist og sangeren som person. På denne måten tydeliggjøres det at det ikke er et fullstendig sammenfall mellom disse posisjonene. En artist presenterer ”seg selv” på performative måter, blant annet formet av musikkstil og genre, og har mulighet til å iscenesette sin musikalske helhetspresentasjon på foranderlige og mangetydige måter.⁸⁵

Frith hevder videre at stemmen formes av sangens narrative historie, og at det narrative forløp defineres ut fra genrekonvensjoner: ”[A]ll songs are narratives; genre conventions determine how such narratives work; words are used to define a voice and vice versa” (Frith 2002:199). Frith peker på hvordan sangen formes i et relasjonelt og intertekstuel spill mellom ulike aktører og konvensjoner, og vektlegger hvordan rammer for genre og narrativitet er med på å forme stemmen. Men der Frith hevder at stemmen formes av sangens narrative historie, mener

⁸⁴ Se også Middleton 2002, Skårberg 2003 og Dame 1994.

⁸⁵ Forholdet mellom liv/biografi knyttet til forfatteren (komponisten) og uttrykket/teksten (musikkstykket) har vært problematisert innen ulike fagområder (f.eks. litteratur, historie, folkloristikk og musikk). I musikkvitenskapen har det vært en sterk tradisjon for å knytte musikalske verk og -uttrykk til komponisten innen den klassiske tradisjonen og til utøver innen populærmusikalske generer. Ifølge Frith (2002:186) er det personlig ekspressive viktig innen popmusikalske generer. Innenfor klassiske generer kommer individet mer i bakgrunn, den musikalske organiseringen er mest vesentlig i å uttrykke mening og følelser.

jeg det i like stor grad er en vekselvirkning den andre veien: Stemmen slik vi hører den og tolker den på bakgrunn av tidligere erfaringer bidrar til å forme vår oppfatning av teksten.

I tekstfokuserede genrer/uttrykk lytter vi annerledes til teksten enn i musikkgenre der teksten ikke fremtrer som like viktig. Ulf Lindberg skiller i sin artikkel *Rocken's Text* (1995) mellom "musifiserende" og "fokuserende" tekster. I den første typen, musifiserende tekster, er det ordet som klang som har egenverdi. Teksten har ingen selvstendig verdi, men fyller en rolle i form av å utfylle musikken klanglig. For eksempel er en del soul og pop, funk og house-musikk fulle av tekster av musifiserende art. Fokuserende tekster er tekster med innhold som tåler eget fokus. Teksten og ordene i teksten har verdi i seg selv. Slike tekster finnes for eksempel i folk, folk-rock, viserock og i endel rocketekster (Lindberg 1995:5).⁸⁶ Selv om teksten kan opptattes som viktigere i enkelte genrer og musikalske uttrykk kan ikke teksten leses uavhengig av den musikalske rammen de fungerer i. I mine senere analyser vektlegger jeg at tekstens primære kontekst er musikken, teksten belyses ut fra et auditivt fokus og tekstens relasjonelle forhold primært til stemmen:

Gitt tekstens mange relasjoner – til musikken, til stemmens klang, til ordene som klang og til en semantikk som kontekstualiserer teksten gjennom referanser utenfor teksten – har tolkning av tekster et auditivt og et kontekstuelt fundament som gjør det problematisk å betrakte den som en isolert koherent størrelse (Skårberg 2003:81).

Vi tillegger uttrykket ulik grad av ekthetsinnhold i forhold til hvordan teksten og tekstformidlingen fremstår. Grad av ekthet kobles også opp til en opplevelse av stemmen som formidler teksten. Forestillinger om hva som er en "ekte", "autentisk" og "troverdig" stemme er innvevd i et diskursivt spill der genrekonvensjoner spiller inn i vår persepsjon av uttrykkene. Forestillingen om autentisitet og ekthet er viktig i formidling og tilgjengeliggjøring av popmusikalske uttrykk. For eksempel: Rockens autentisitetsideal og råhetsestetikk, visesangens "alle kan synge"-ideal og singer/songwriter-genrens insistering på autentisitet. I flere arbeider hevdes det at utrente og "naturlige" stemmer kan inngi større kredibilitet enn trente stemmer (se Hawkins 2002, Leppert & Lipsitz 2000, Cubitt 2000, Middleton 2002, Moore 2004). Hawkins og Steinskog (2006) hevder at bruk av naturlige, normale og slett ikke ekstraordinært gode stemmer i musikalen *Moulin Rouge* sannsynligvis bidro til å trekke tilskuerne og lytterne nærmere det ellers veldig utstafferte, ironiske og "campe" uttrykket filmen fremstod som. Bruken av Nicole Kidman og Ewan McGregors

⁸⁶ Jamfjør Frith 2002 og Skårberg 2003

”vanlige” stemmer tilgjengeliggjorde uttrykket og la viktige premisser for at filmen ble en så stor suksess.

Stemmens skeive sensibilitet

Cubitt (2000) hevder at stemmen treffer oss som lyttere på en helt spesiell måte, og muliggjør deltagelse fra og inkludering av lytteren på en grunnleggende annerledes måte enn når vi lytter til andre instrumenter. Stemmen kommuniserer ifølge Cubitt (ibid.) ved hjelp av to hovedfunksjoner, en diegetisk og en erotisk: ”The voice has firstly a diegetic function, to carry the ’narrative’ structure of the melody, and secondly an erotic function, to provide a point of identification through which to engage and mobilize the subject’s desire” (ibid.:149). Cubitt kan sies å stå i en tradisjon i forlengelsen av Barthes’ teoretiseringer rundt det erotiske aspekt ved lytteprosessen. Jeg vil senere komme tilbake til en presentasjon av Barthes og hans essay ’The Grain of the voice’ (1977), og derigjennom også komme inn på hans tanker om den erotiske lytteopplevelsen, men velger her å benytte Cubitt som et springbrett for å si noe mer eksplisitt om subjektets begjær i relasjon til utypiske stemmeuttrykk.

Stemmer kan oppfattes som uttrykk for subjektposisjoneringer og kan aktivt brukes som representasjon for identitet. Ved hjelp av bevisst stemmebruk kan bestemte identitetsposisjoner iscenesettes. Stemmeuttrykk kan benyttes til å kommunisere tilhørighet til, eller markere forskjell fra noen eller noe. Bevisst bruk av bestemte stemmeuttrykk kan benyttes til å markere hvem avsenderen henvender seg til. Richardson (1999) hevder at de stemmene som griper oss sterkest er de utypiske og kjønnsambivalente stemmene. Den tyskfødte skuespilleren og sangeren Marlene Dietrich (1901-1992) var i en årrekke ansett som selve personifiseringen av den fristende og farlige ’femme fatale’. Dietrichs image kombinerte femininitet med mannskonnotativ ytre fremtoning. Hun brukte tidvis herredress, hatt, slips og kvinnelige drakter i en stil som lå tett opptil en maskulint konnotativ stil. Men også i stemmen signaliserte hun et brudd med en feminin stereotypi. ”Dietrich’s heavy accent, half spoken vocal style made her a femme fatale for nearly half a century” (The Encyclopaedia of popular Music bind 2 1995:1164). Ifølge dette sitatet er det stemmen som gjorde henne til femme fatale, stemmen signaliserte en utypisk, normbrytende kvinneverole, og dette var utslagsgivende for oppfatningene av henne som både fristende og farlig. Dietrich har blitt et ikon for en rekke artister.⁸⁷

⁸⁷ Eksempelvis har både Madonna og Lennox iscenesatt seg selv i Dietrichs image.

Utypiske stemmer kan appellere til et utypisk publikum i forhold til hvem og hva som begjæres, de kan forstås som å kommunisere skeivhet og annerledeshet, og slik skape skeive og annerledes identitetsspeilinger. Woods (1994) hevder at mørke kvinnestemmer kan leses i forhold til lesbisk begjær. Det finnes en rekke eksempler på kvinnelige sangere som har dype stemmer, og som er åpent homofile (f. eks. Anne Grete Preus, Eva Dahlgren, Melissa Etheridge, k.d.lang). Woods mener at enkelte artister ved å markere avvik fra en norm for kvinnestemmer makerer avvik fra normative representasjoner av kvinnen. For meg er det innlysende at kombinasjon av seksuell legning og stemmeleie ikke er basert i en annerledes fysisk konstitusjon, men heller må forstås som selvvalgt markering av ”annerledeshet”. Fra lytterens side kan disse utypiske kvinnestemmene fungere som identitetsmarkør for egen annerledeshet. Koestenbaum (2001:164f) hevder at den lyse herrestemmen har blitt kodet som et tegn på homoseksualitet. Dette er et tegn som homoseksuelle selv er med på å opprettholde gjennom stemmebruk. En del homoseksuelle menn pitcher stemmen sin lyst nettopp for å kommunisere samhörighet, identitet og annerledeshet, og stemmeuttrykket blir slik et tegn på en egen, ønsket posisjon og en markering av forskjell fra ”normen”.

Quee(a)r?

Ikke så ofte, men innimellom hender det at jeg hører en stemme som jeg ikke så lett klarer å plassere. En slik stemme snek seg forleden ut av radioen og fikk meg til å stoppe opp og lytte med ekstra skjerpede ører. Stemmen som tonet ut av høytaleren var uvanlig, og jeg klarte ikke umiddelbart å bestemme meg for om det var en kvinnestemme eller en mannsstemme jeg hørte, men etter at jeg hadde nynnet med på noen linjer av låta for å teste stemmeleiet mot mitt eget, valgte jeg å plassere stemmen som en noe utypisk og smårøff kvinnestemme. Så viste det seg at det ikke bare var stemmen som var ukonvensjonell, men også tematikken for låta, for dette var tydeligvis en alvorlig tøff kvinne som modig sang om utfordringene ved å falle for en annen kvinne. Det som utspant seg i musikalsk vellyd og noe ukonvensjonell tekstbruk på mitt kjøkken var rett og slett en lesbisk kjærlighetserklæring, kringkastet på statskanalen NRK midt i beste sendetid. Vel vitende om det uvanlige ved å tydeliggjøre sammekjønnsrelasjoner, lesbiske eller homofile, i poptekster tenkte jeg at jammen er vi kommet et stykke på vei likevel.

Låtarrangementet er bygget opp rundt et repeterende riff på akustisk gitar, med en bakenforliggende, enkel obligatstemme på elgitar og en melodistemme i nok en akustisk gitar. Melodistemmen – som ligger langt fremme i lydbildet – kan oppfattes som en forlengelse av sangstemmen, ved at låtas første tekstlinje ”My life is brilliant” blander seg inn i denne

gitarmelodilinjen som et preludium før første vers starter. Tekstlinjen fungerer som en tanke, eller ettertanke, som viser seg å være en ironisk betraktning mer enn en faktisk beskrivelse. Underteksten i linjen er at livet slett ikke er briljant, men tvert imot temmelig tragisk. Melodilinjen i gitaren kommer tilbake flere ganger i løpet av låta, repeteres mellom refreng og versdelene, og fungerer som en påminnelse om at den ironiske ettertanken er en undertekst gjennom hele låta. Kompet – bestående av bass og trommer/perkusjon – kommer inn etter det lille forspillet med gitarer og stemme, når første vers starter. Den neddempede basstrommen markerer rytmiske betoningene som kan assosieres til litt raske hjerteslag, noe som underbygger artistens emosjonelle bevegelse i den akutte forelskelsen hun forteller om. I overgang til refrengdelen suppleres kompet med akustisk klingende piano og fioliner. Myke fioliner i samklang med et streit og enkelt komp plasserer låta som et *easy listening*, lett tilgjengelig og lett gjenkjennelig musikkstykke, som nokså lett kan smyge seg inn i mangt et kaffekokende radiolytterøre og bli der. Det akustiske soundet bidrar til å øke graden av intimitet og nærhet til uttrykket, blant annet med sin referanse til singer/songwriter-tradisjonens tilknytning til ekthetsestetikk. Sannsynligvis bidrar dette til å tilgjengeliggjøre uttrykket for meg som lytter, og gjennom det muliggjøre min evne til å ta imot en konvensjonsutfordrende kjærlighetserklæring. Kompet bygger opp under vokalen og understreker sangens narrative oppbygging til klimaks, som er refrengdelen der artisten ”kommer ut” og bekjenner sin kjærlighet til den fremmede kvinnen i folkemassen. ”You’re beautiful, you’re beautiful, you’re beautiful, it’s true. I saw your face in a crowded place and I don’t know what I’ll do – ‘cos I’ll never be with you.” Den kvinnelige sangerens hjerte er tapt til en fremmed og uoppnåelig kvinne, en som hun vet det er umulig å innlede et forhold til, men det har tydeligvis forandret livet hennes for alltid. Omfanget på låta er lille ess til enstrøken b, men det er bare i det første verset stemmen er nede i det dypereklingende registeret. Når først den lyse klangen er etablert, blir stemmen værende i det lysereklingende registeret, og låtas topptone, enstrøken B synges mye. Melodien sentreres rundt tonene i Eb dur treklang, eb1 – g1 – b1, melodien er enkel, lett gjenkjennelig og sterkt repeterende. Dette er nok et trekk som tilgjengeliggjør persepsjon av uttrykket for meg som lytter. Jeg kan faktisk synge med på refrengdet andre gang det fremføres, og på en snedig måte blir jeg, den fremmede lytteren, trukket inn i denne kjærlighetserklæringen sangeren proklamerer overfor en fremmed kvinne. Blir jeg den forestilte mottaker i fortellingen? Dersom den ”you” sangeren henvender seg til er meg som lytter, kan teksten og låta forstås som å snu opp ned på rollene mellom hvem som ser, anerkjenner og begjærer hvem. Det er vanligvis popstjernene som blir sett og begjært av oss ”anonyme lyttere”, og det er vi som lytter som er usynlige og

ikkeeksisterende som et konkret subjekt for artisten. Det er oftest vi som lyttere som er i den posisjon som jeg-personen i låta her er, en som har hatt en åpenbaring eller grunnleggende fascinasjon. Og nå er det omvendt. Dette knytter meg tettere til artisten, ved å innta min posisjon fremstår artisten som troverdig, tilgjengeligheten og gjenkjennelsen blir tydeligere. Og så var det dette med hvem som begjærer hvem, og hvilket kjønn det er vanlig for meg som heteroseksuelt praktiserende kvinne å begjære. Når låta nå har satt seg i ører og stemmebånd og jeg synger med til den fremmede og ansiktsløse kvinnen på den andre siden av radioforsterkeren, hvem er det jeg henvender meg til når jeg trallende synger: "You're beautiful, you're beautiful, you're beautiful, its true! I saw you're face in a crowded place, but I don't know what I'll do, cos I'll never be with you"? Gjennom min plassering av stemmen som en kvinnestemme og min tolkning av teksten og musikken ble en liten del av mitt verdensbilde snudd på hodet for en kort stund.

I etterkant har det vist seg at vesentlige deler av tolkningen er ren fantasi, den baserer seg slett ikke på objektive og virkelighetsrelaterede fakta. Stemmens eier er ingen kvinne, men en streit mann, som i låta 'You're beautiful' synger en lengselsfull kjærlighetssang til en kvinne. Nå kan jeg ikke høre låta uten at jeg ser sangerens uformelt guttete stil, med slitte jeans og kroppsnær t-skjorte, hans rufsete hår og todagers skjeggstubber for mitt indre øye – eller enda verre: hvordan han med triste hundeøyne kler av seg og kaster seg naken i havet akkompagnert av sin egen såre stemme i videoversjonen av låta. Artisten James Blunt har "skutt gullfuglen" med denne låta. Han har solgt massevis av plater, vunnet priser og oppnådd heder og ære og ikke minst en plass på stjernehimmelen, i det minste for en stakket stund. Et års tid etter at låta toppet hitlistene for første gang har han imidlertid også opplevet å bli utestengt fra spillelistene på diverse radiostasjoner, fordi folk etter hvert har blitt grundig lei av å høre låta. Når låtas presentasjon og innpakning betraktes under ett er det slett ikke skeivheten som trer fram som det mest iøynefallende momentet. Blunt plasserer seg tydelig innenfor en heteroseksuell og maskulint konnotert norm, godt innenfor konvensjonelle rammer, med unntak av en utypisk stemme og det mulige paradoks som kan leses inn i hans noe dandyaktige og samtidig hippiekonnotative stil sett i forhold til hans fortid som yrkesmilitær.⁸⁸ Og kanskje er det i seg selv nok, i hvert fall helt ok, at også en helstreit guttemann med en fortid som offiser i den engelske armé kan høres ut som han gjør.

⁸⁸ Hans tidligere militære karriere gjøres til et hovedtema i presentasjonen av Blunt på hans offisielle hjemmeside <http://www.jamesblunt.com>

I de drøyt tre minuttene det tok for låta å utfolde seg på mitt kjøkken og blande seg inn i min fantasifulle og muligens noe virkelighetsutfordrende referanseramme, uten innblanding fra programleder med navn, kjønn og andre mer eller mindre relevante tilleggsopplysninger om sangeren, fremstod sangen og i særdeleshet *stemmen som lyd* på en måte som muliggjorde en skeiv opplevelse og tolkning av låta. Møtepunktet mellom sangerens stemme og låtas tekst åpnet for den grenseoverskridende og skeive tolkningsmuligheten.

Jeg har tidligere vært inne på at falsettstemmen har vært forholdsvis mye benyttet innen afrikansk-amerikanske musikkgenrer som gospel, soul, funk og r'n' b. Falsettstemmen har, blant annet med sin tilknytning til religiøs musikk, blitt assosiert med inderlighet, følsomhet, ekstase og lovprisning, og har innenfor gospel- og soulmusikken utviklet seg til å bli en slags høydepunktsestetisk kode. Falsettstemmen fungerer som en auditiv forsterkning av et musikalsk og narrativt "høydepunkt" eller klimaks.

Med boybandenes enorme popularitet på den popmusikalske scenen på 1990-tallet (eksempelvis Westlife, Backstreet boys, BoyZone, *NSYNC og Take That) fremstod menn i større grad – og i et større omfang – enn tidligere som begjærsobjekter. Boybandene rettet seg primært mot et ungt kvinnelig publikum, med kommersiell suksess som klart mål. Gjennom og etter denne boybandtrenden på 1990-tallet har det blitt vanligere å høre forholdsvis lyse herrestemmer i popmusikk, og i større grad enn tidligere blir falsett benyttet av ikke-fargede artister. Artister som var medlemmer i boyband på 1990-tallet har hatt suksess med egne karrierer og nye artister har kommet til, eksempelvis har Roan Keating, Justin Timberlake, Robbie Williams, Chris Martin i Coldplay, Tom Chaplin i Keane og James Blunt oppnådd stor popularitet. Artisten kan ved hjelp av stemmebruk fremstå som myk og følsom, "a ladies' man" som henvender seg til sitt publikum på en emosjonelt tilgjengelig måte, og kan gjennom denne intimiseringen innta rollen som dels en forestilt venn og samtalepartner, dels som et begjærsobjekt for sitt publikum. Blunts utypiske mannsstemme står i en trend som peker mot en endring i rammene for representasjoner av maskulinitet ved at den lyse mannsstemmen – homofil, skeiv eller streit – er blitt en uttrykkspraksis som finnes i det offentlige rom på en mer variert og akseptert måte enn tidligere.

Min lesning av Blunts utypiske stemme viste en skeiv opplevelse av uttrykket. Jeg leste stemmen som en utypisk kvinnestemme, og ved det som en markering av forskjell. Som utypisk herrestemme kan stemmen også leses i forhold til markering av forskjell. Stemmen

kan forstås som skeiv ut fra et homofilt lytteperspektiv. Med referanse til Hawkins (2005) pekte jeg tidligere på at potensielt skeive representasjoner ikke alltid virker overskridende, med derimot gjeninnskrivende på etablerte hegemoniske diskurser. I lys av Blunts helhetspresentasjon gjelder dette også ham. Men i en virkelighet som i all hovedsak fremstår som konform og forutsigbar tar jeg til takke med muligheter for overskridende opplevelser. Og så er det kanskje et håp i at noen av de symbolene vi kobler til kjønn og til å vise kjønnsforskjell er i ferd med å endre seg, tilpasse seg hverandre, et håp i det at vi kanskje nærmer oss en virkelighet der vi kan vise likhet mer enn forskjell.

Stemme og kropp

Det er en åpenbar sammenheng mellom kropp og stemme ved at stemmen er forankret i selve den menneskelige kropp og lager sin tone ut fra kroppens organer. Stemmebånd, respirasjonsorganer og resonansrom i form av hulrom i kropp, ansikt og hode er alle knyttet til den menneskelige kropp, og danner basisen i selve instrumentet. I denne kapittdelen vil jeg vise hvordan stemmer i ulik grad kan oppfattes som uttrykk for en kropp. Jeg vil også drøfte hvordan kulturelle forestillinger knyttet til vårt syn på kropp påvirker vår forståelse av stemmen og av sang som aktivitet. Jeg vil drøfte dette i forhold til det vi opplever som den naturlige stemmen, men også i forhold til den teknologisk produserte stemmen, ved at jeg i dette kapitlet kommer til å trekke inn teknologi som et viktig parameter i produksjon av stemmeuttrykk. Teknologisk bearbeiding og manipulasjon av stemmen gjør at stemmeuttrykk lettere kan forstås som vokal iscenesettelse.⁸⁹ Stemmeuttrykk kan i ulik grad oppfattes som mer eller mindre forankret i, og uttrykk for, kropper. Jeg benytter termene *embodied voice* og *disembodied voice* for å vise til relasjonen mellom kropp og stemme og for å synliggjøre og drøfte ulike implikasjoner i hvordan og i hvor stor grad stemmer kan sies å være kroppsliggjorte eller ikke.

I min presentasjon av kvinne- og kjønnsforskning i oppgavens del to viste jeg hvordan kjønn og biologi opp gjennom historien har blitt forstått som konstituerende for individets sosiale plassering. Kropp i form av å bære tegn på kjønn har vært forstått som retningsgivende for utdanning, sosialisering, rettigheter, plikter og roller i den sosiokulturelle ramme individet

⁸⁹ Jeg vil presisere av min bruk av begrepet vokal iscenesettelse ikke begrenser seg til den teknologiske produksjon av stemmen, slik eksempelvis Lacasse (2000:4) avgrenser og bruker begrepet: "Vocal staging (...) refers to any deliberate practice whose aim is to enhance a vocal sound, alter its timbre, or present it in a given spatial and/or temporal configuration with the help of any mechanical or electrical process." I mine drøftninger av stemmen argumenterer jeg for at også den "naturlige stemmen" kan leses som iscenesettelser.

lever innenfor. Den kulturelt definerte koblingen mellom biologi og muligheter har i stor grad vært bestemmende for individets utvikling og muligheter.

Vestlig tenkning har gitt kroppen en stigmatisert posisjon. Dikotomien mellom kultur og natur (fornuft – sansning, mann – kvinne, transcendens – immanens, den samme – den andre osv.) har definert hodets fornuft som normgivende og kroppens forhold til sansning og drifter som avvikende og mindreverdige. Religiøse, kulturelle, ideologiske, maktpolitiske føringer og beveggrunner har legitimert og forsterket hierarkiet. Kroppen har blitt knyttet til drifter, seksualitet og forplantning, som igjen er koblet til noe jordisk som ut fra et konservativt religiøst syn også er forbundet med synd. Kroppen har også kulturelt blitt koblet til kvinnen. Det at kvinnens kropp kan bære fram, føde og gi næring til barn har blitt forstått som tegn på at kvinnen er nærmere naturen enn mannen.

I min presentasjon av McClary tidligere i oppgaven var jeg inne på hvordan hun hevder at musikk tradisjonelt har blitt knyttet til femininitet, det sanselige og derigjennom til kroppen. Menn innen musikkfeltet har hatt behov for å fjerne musikkens kobling til det kroppslige og det feminint konnoterte, dels ved å fremheve musikkens rasjonalitet og dels ved å knytte musikken til det sublime. Behovet for å markere forskjell fra det feminint konnotative har ført til institusjonelle og kulturelle praksiser som har hindret, og til en viss grad fortsatt hindrer, kvinner i å delta fullt ut i den musikalske diskurs. Blant annet har en idé om kvinnelig svakhet silt inn i vurdering av kvinnelige musikalske uttrykk, og vært brukt som legitimering av forskjellsbehandling av kvinnelige musikere (se også Green 1997:66 ff).

Noen roller og handlingsposisjoner innen musikkfeltet har likevel vært tilgjengelige for kvinner. Stemme og sang er kulturelt koblet til kvinnen og til femininitet (se f.eks. McClary 2002, Green 1997, Bayton 1998, Whiteley 2000). En overrepresentasjon av kvinner som sangere og vokalutøvere i forhold til andre musikalske roller henger blant annet sammen med at stemmen assosieres med ”det utrente”, ”uforedlede” og ”autentiske”. I sin bok *Music, Gender, Education* drøfter Green (1997) hvordan ulike utøvende musikalske roller i ulik grad opprettholder, utfordrer og bryter med en maskulint definert ramme for femininitet. Green hevder at sangerrollen opprettholder en tradisjonell kvinneverole. Hun har fire hovedargumenter for å underbygge denne påstanden. For det første knytter hun sangerrollen til hva hun betegner ”vocal display”. Ved å innta en rolle som så tydelig assosieres til kroppen som sangerrollen gjør, opprettholdes en tradisjonell rolle og forventning til kvinnen. For det andre oppfattes stemmen som et ”naturlig” instrument, det er ikke underlagt teknikkens

verden, og knyttes dermed til natur og ikke kultur innen det samme dikotomiske system som nevnt tidligere. Videre argumenterer Green for at det finnes en analogi mellom det å selge en stemme/kropp til et publikum og prostitusjon. Greens siste argument er at kvinners tradisjonelle musikalske praksis som sangere og tradisjonsformidlere, kontrastert mot den offentlig eksponerte sangeren som Green allerede har plassert i en rolle som kan assosieres med prostitusjon, kan bidra til å opprettholde dikotomien madonna/hore (ibid.:27ff).

Green hevder at andre musikalske roller som er med på å opprettholde tradisjonell kvinnelighet er rollen som tradisjonsformidler og lærer. Etter sin presentasjon av de tradisjonsunderbyggende rollene går hun i gang med å skissere opp de musikalske rollene hun mener virker mer utfordrende og forstyrrende på en mannlig definert ramme for feminitet. Dette er roller som instrumentalister, improvisatorer og komponister. De musikalske rollene som ifølge Green er de som i størst grad truer mannlig definert feminitet er rollen som improvisator og rollen som komponist. Green peker på at det er et skille mellom komponist og utøver i hvordan de to rollene oppleves og vurderes. En utøver stiller i større grad seg selv til skue, mens komponisten stiller sitt intellekt og sin kunstneriske evne til skue, Green betegner det som ”a metaphorical display of the mind of the composer” (ibid.:84). Skillet viser tilbake til skillet mellom kropp og hode (body – mind), hvor komponistrollen knyttes direkte opp til den normgivende polen i dikotomien.

Jeg opplever Greens fremstilling interessant, men også ytterst problematisk. Det jeg opplever som det viktigste med Greens fremstilling er at hun peker på hvordan forestillinger om maskulinitet og feminitet er med på å definere og vurdere ulike musikalske roller. Implisitt hevder hun at bevegelsene mellom rollene er problematisk, på bakgrunn av kulturelle og ikke essensielle forhold. Jeg er selvfølgelig helt enig med Green i at det er viktig å jobbe for at alle kan velge å innta enhver av disse rollene, og at en viktig handlingsstrategi er å synliggjøre underliggende strukturelle forhold, slik som Green her er inne på.⁹⁰ Green tydeliggjør hvordan sangerrollen er formet og tillagt verdi ut fra en mannlig definert ramme for feminitet. Når hun hevder at denne rollen igjen bidrar til å opprettholde en maskulint definert ramme for feminitet mener jeg det er viktig å jobbe for å kullkaste disse forestillingene, og ikke akseptere forestillingene som normgivende. Løsningen er ikke slik jeg ser det at kvinner skal slutte å synge, men hevde sin rett også som sangere, og tydeliggjøre variasjonsmangfoldet også innen denne kulturelt stigmatiserte rollen. En måte å gripe dette an på er å flytte fokuset

⁹⁰ Se semesteroppgaven ”Kvinnen – Jazzens andre?” (Natvig 2004) hvor jeg drøfter Norsk Jazzforums storbandsatsing og debatten rundt tildelingene.

fra rollen – sangeren – til den som betrakter, lytter til og vurderer uttrykket. Når Green hevder det er en analogi mellom det å synge offentlig på en scene og prostitusjon har jeg behov for å snu problemstillingen til å omhandle den som *ser på* sangeren på denne måten, og ikke bli stående i en vedvarende problematisering av sangerrollen. Jeg mener den passive betrakter bør bære byrden for objektiviseringen, og ikke den aktive sangeren. Når vi stiller kritiske spørsmål til hvordan og hvorfor betrakteren lytter til, ser på og italesetter sangerrollen på bestemte måter kan en endring på et strukturelt plan finne sted.⁹¹

”Embodied Voices”

Tenkere innen ulike fagdisipliner har jobbet med å gjeninnskripe kroppens viktighet i ulike betydningsprosesser. Eksempelvis har de feministiske tenkerne Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Toril Moi på forskjellig vis og knyttet til ulike teoretiske og filosofiske prosjekter jobbet med tematikken. Dette kan forstås som måter å gjeninnskripe kvinnens betydning på, noe som er både naturlig og forståelig siden kvinnen i århundrer har blitt forbundet med kropp og sammen med begrepene kropp og natur blitt knyttet til den negative pol i et dikotomisk system som plasserer begrepene mann, hode (fornuft) og kultur som hierarkisk overordnede begrep. I dette kapittelet skal jeg presentere ulike aspekter ved hvordan stemmen på en positiv måte kan forstås å kommunisere mening nettopp ut fra sin direkte kroppslige tilknytning. Jeg vil begynne med en presentasjon av de aspekter jeg i forhold til denne oppgaven finner mest relevante i Roland Barthes essay ’The Grain of the voice’ (1977). Dette fordi essayet behandler en tematikk som drøfter både musikkens og stemmens kobling til ”noe språklig uartikulerbart”, og intenderer å trekke kroppslige kommunikasjonsaspekt og betydningslag inn i vår forståelse og opplevelse av musikk generelt og stemmer spesielt.

Utgangspunktet for Barthes’ essay er å peke på språkets utilstrekkelighet i å beskrive musikk samt språkets mangelfulle evne til å gripe og formidle musikkens mening (signifikans). Ifølge Barthes kan ikke språkets semiotiske system ”oversette” musikkens semiotiske system på en tilfredsstillende måte. I omtale av musikk tyr vi til bruk av adjektiver, som er beskrivende tilleggsord og ikke bærende elementer i språket. Slik evner ikke språk å gripe og formidle den

⁹¹ Temaet har til en viss grad blitt løftet fram i en offentlig debatt. Se f.eks. Jazznytt nr 3 2002, Johansen 2002, Lorentzen/Stavrum 2004 og Roggen 2005. Jeg går ikke videre inn i den konkrete debatten her, men vil understreke viktigheten i å drøfte dette videre. Jeg vil også påpeke at det finnes et mangfold av drivende dyktige sangere på den norske jazzscenen, både tradisjonelle sangere og sangere som er grenseutfordrende både i uttrykk, musikalsk tilnærming og tematikk; eksempelvis er Lisa Dillan, Kristin Asbjørnsen, Eldbjørg Raknes, Live Maria Roggen, Sidsel Endresen og Elin Rosseland sangere som planter nye frø i vokalkunstens bed.

fulle musikalske betydning. For på en bedre måte å gripe musikkens mangfoldige menings- og kommunikasjonsdybde må vi betrakte det musikalske objekt på en annerledes måte, hevder Barthes. Vi må åpne for erkjennelsen av at musikken og stemmen kommuniserer på måter som unndrar seg språklig artikulering, at musikken kan kommunisere på en kroppslig, førspråklig måte. Dette prøver Barthes å eksemplifisere og tydeliggjøre ved å presentere begrepet "the grain of the voice", som viser til et aspekt ved sangen som kommuniserer ved siden av, eller i forkant av språket. "The grain of the voice" kan forstås som en *kornethet*, eller en *kjerne* i stemmen som er knyttet direkte til stemmens fysikalitet: "The "grain" is that: *the materiality of the body speaking its mothertongue*" (ibid.:295, min utheving). Denne materialiteten er den handlende kroppen: "the 'grain' is the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs" (ibid.:299).

Denne "meningen" som kommuniseres gjennom stemmens kornethet er ikke knyttet til ordene som formidles i sangen, og heller ikke den musikkestetiske formidling, men er et kommunikasjonslag som ikke er intellektuelt, men kroppslig forankret, og som igjen er knyttet til kroppslige drifter, nytelse, glede og begjær. Barthes refererer til Kristeva både direkte og indirekte i sitt essay, med referanse spesielt til Kristevas teoretiseringer av kroppens rolle i betydningsprosessen. For Kristeva handler den mening vi prøver å kommunisere og avdekke i betydningsprosessen både om språkets mening og "meningen med livet", og hun kobler slik i sitt teoretiske prosjekt sammen lingvistikk og psykoanalyse. Kristeva opererer med to kjernebegrep i sin teori: "språket består av to ureduserbare elementer: det semiotiske og det symbolske – som sammen utgjør signifikasjonen (betydningsprosessen). Det semiotiske element er de kroppslige drifter og begjær som kommer til uttrykk i signifikasjonen. Dette knyttes til rytmer, toner og bevegelse. Signifikasjonens symbolske element derimot assosieres med grammatikk og struktur" (Owesen 2003:8). Det symbolske og det semiotiske element virker i et dialektisk forhold, sammen danner disse elementene signifikasjonen. Det er ikke et dikotomisk eller et hierarkisk forhold mellom dem, det ene er ikke mindre betydningsfullt enn det andre.

Kroppens lydige materialitet er ifølge Barthes en kommunikasjonskanal som snakker fra kropp til kropp. Lytteopplevelsen erotiseres ved at "den lyttende kroppen" relateres til "den syngende kroppen". Ved å lytte med kroppen, åpne for den språklig uartikulerbare kommunikasjon som vektlegger nytelse, gjenkjennelse og materialitet skapes en relasjon mellom den lyttende og den syngende kroppen.

Barthes snakker i Kristevas termer når han hevder at "the grain" er selve språkets materialitet.⁹² Det som for meg i denne sammenhengen blir viktig å vektlegge spesielt ved Barthes artikkel, er at han peker på kommunikasjonsaspekt og meningslag i musikken, og i stemmen, som unndrar seg språklig artikulering, og som knyttes til kroppen på en positiv måte. Kroppen er meningsbærer, formidler og referanse i seg selv. Kroppen, og lyden slik den klinger i en kropp, forstås å kommunisere mening på et, i Kristevas begrepsverden, semiotisk plan. Dette meningslaget viser ikke til et personlig og privat opplevelses- eller referanseaspekt, men et mer allment menneskelig og kroppslig fellesspråk: "[I]t [the grain] has us hear a body which has no civil identity, no 'personality', but which is never the less a separate body" (Barthes 1977:295). Slik jeg forstår dette meningslag er det et menneskelig aspekt som er språklig uartikulerbart, men like fullt gjenkjennelig og "forståelig".

I tillegg til å berøre store epistemologiske spørsmål innen den musikkvitenskapelige disiplin som tematiserer "musikkens mening", blant annet ved å fokusere på meningslag som unndrar seg artikulering, og intellektuell bevissthet og ved å fokusere på kroppens betydning, bidrar Barthes' essay til å rette fokus på *lytteren* i betydningsprosessen. Lytterens kropp spiller en viktig rolle i hvordan mening oppstår.

Moi (1998 og 2001) hevder med bakgrunn i de Beauvoirs teorier at en kvinne ikke kan reduseres til verken biologi eller kultur. Mennesket er en eksistens som ikke er gitt, men som skapes gjennom handling. Vi er i verden med kroppen vår, den er nødvendig for vår eksistens og for vårt møte med verden. Derfor er ikke kropp og kjønn uvesentlig, men kjønn skal ikke være determinerende for hvordan vi er, lever, opplever og oppleves i verden. Kroppen danner like fullt en viktig ramme for vår situering i verden.

I artikkelen 'Red Hot Mamas: Bessie Smith, Sophie Tucker, and the ethnic maternal voice in American Popular Song' (Antelyes 1994) viser artikkelforfatteren hvordan Bessie Smith og Sophie Tucker står som eksempler på sangere innen en sangstil og genre som hadde som ideal at livet skulle formidles gjennom stemmen. Slitet, lengselen, smerten, begjæret og nytelsen ble sett på som innskrevet i kroppen, og med sin direkte kobling til kroppen var disse emosjonene mulige å høre i stemmen. Kroppen var som bærer av erfaringer, vesentlig i formidlingen av autensitet i det personlige uttrykket. Stemmen innen denne vokale uttrykksmåten var befestet i kroppen, sangidealet var ikke å overskride kroppen, men baserte

⁹² Barthes omskriver Kristevas begrep genotekst og phenotekst til genosang og phenosang, og bruker begrepene til å vise til henholdsvis "den syngende stemmens lydige materialitet" og "den syngende stemmens kodete emosjon og kommunikasjon" (Lønstrup 2004:17f).

seg på kroppens styrke, størrelse og erfaringer. Slik ble stemmen uttrykk for og bærer av kroppens størrelse og styrke og kroppslige emosjonelle erfaringer. Antelyes argumenterer for at kvinnelige sangere som kan knyttes til denne kroppsliggjorte sangstilen både bekrefter og overskrider forestillingen om kvinnens kobling til natur og kropp. Sangerne plasserte seg som et subjekt i formidlingen, ikke som et objekt for mannlig begjær, og brøt dermed med en stigmatisert og objektivisert oppfatning av kvinnelige sangere. Gjennom å uttrykke og plassere seg på ulike og varierte måter, kommunisere at de selv eide sin egen seksualitet og krevde likeverd i seksuelle relasjoner, og ved å plassere seg som subjekt i fortellingene overskred kvinnelige sangere som Bessie Smith og Sophie Tucker en patriarkalsk definert kvinnelig rolle og posisjon.

The red hot mama's song acknowledged that the singer lived in their bodies and in the world that surrounded them, a world of racism and sexism. Their bodies were, for them, the site of history. At the same time, they reclaimed the female body from the patriarchal reductionism that objectified women as bodies alone. By investing in those bodies with a fluidity of viewpoints, they transformed them into the very foundation of subjectivity (ibid.:217).

Stemmen kan være formidler av kroppens lyd, også ut over en valgt meddelelse i form av ord eller sang. Kroppslige reaksjoner, fysiske og psykiske, kan høres i stemmen både implisitt og eksplisitt. Disse emosjonene kan "fargelegge" eller merke tale- eller sangstemmen, og kan også høres som egen lyd. Både bevisst og ubevisst merkes vår egen stemme av følelser og sinnsstemninger, og vi leser emosjoner som valører i andres stemmer. Vi kan formidle, lydliggjøre og høre eksempelvis redsel, irritasjon, sinne, glede, tristhet, nervøsitet og opphisselse i stemmer. Lønstrup (2004) peker på at stemmekvaliteten kan kommunisere noe annet enn det ordene sier. Det kan være divergens mellom det stemmen sier verbalt og det stemmen som lyd, stemmekvaliteten, kommuniserer. Hun mener det er en tett forbindelse mellom følelser og stemme, og at følelsene kommuniserer like tydelig gjennom stemmen som det som artikuleres språklig. Det er også mulig å høre tilbakeholdte eller skjulte følelser i stemmen, det er mulig å høre at "følelsene ikke kommer til lyd" (ibid.:40). Stemmen oppfattes slik som å bære i seg kommunikasjonsnivåer som kommuniserer forbi og på tvers av det språklig artikulerte. Ved å lytte til stemmens kvaliteter og stemmens tone kan vi gripe det språket ikke artikulerer, klarer gripe, eller gjemmer unna. Ofte er ikke den emosjonelle merkingen av stemmen intendert av avsenderen. Eksempelvis kan nervøsitet gjøre at stemmen brister, blir lysere og vanskelig å kontrollere, tristhet kan gjøre at stemmen skjelver, blir lysere eller uteblir helt, sinne kan for mange medføre at stemmen brukes kraftigere. Frith (2002)

vektlegger også viktigheten i hvordan kroppens erfaringer og reaksjoner og emosjonelle bevegelser høres i stemmen.

The voice *is* the sound of the body in a direct sense. Certain physical experiences, particularly extreme feelings, are given vocal sounds beyond our conscious control – the sound of pain, lust, ecstasy, fear, what one might call inarticulate articulacy: the sounds, for example, of tears and laughter; the sounds made by soul singers around and between their notes, vocal noises that seem expressive of their deepest feelings because we hear them as if they've escaped from a body that the mind – language – can no longer control (Frith 2002:192).

Frith peker også på hvordan emosjonelle og kroppslig forankrede lyder kan overføres og brukes i en musikalsk sammenheng. Bestemte stemmelyder kan forstås som både å illudere følelser, gjengi følelser og formidle følelser. Eksempelvis benytter soulsangere stemmelyder og stemmeomfang som kan assosieres til emosjonell ekspressivitet som ekstase, inderlighet, følsomhet og smerte. Lydene forstås som uttrykk for noe som unnslipper det mentalt kontrollerte. Lydene inngir opplevelse av å referere tilbake til en ektefølt opplevelse, men kan også leses som stilistiske trekk som brukes nettopp for å skape en kobling til dette direkte kroppslig forankrede kommunikative plan. Lydene benyttes som auditive representasjoner for emosjoner med en klar (intendert) effekt med hensyn til hvordan vi som lyttere oppfatter uttrykket: "The voice as direct expression of the body, that is to say, is as important for the way we listen as for the way we interpret what we hear"(ibid.:192). Frith mener, i tråd med Barthes, at selve kroppen snakker til en annen kropp gjennom stemmen; dette kan anses som et kroppens språk som også blir forstått og tolket via mottagerens kropp.

Stemmen knyttes som vist leksikalsk, mytologisk, fysiologisk og assosiativt til individet på en direkte måte. Innen popmusikalske genrer anses stemmen som et viktig kjennemerke på en artist. Stemmen er med på å "merke" musikken, og fungerer som en gjenkjennelig uttrykkskode. Selv om musikk, teknikk, instrumentasjon og til og med genre kan endre seg i en artists musikalske uttrykk, vil oftest stemmen oppfattes som gjenkjennelig. Dette vokale 'sonic trademark' bidrar til å forsterke forestillingen om en kobling mellom stemmeuttrykk og individ. Det er også en vanlig forestilling at vi tror vi kan høre "levd liv" bak eller i stemmen, avledet av forestillingen om at stemmeuttrykket er direkte knyttet til individet og det individuelt levde liv. Blant andre hevder Middleton (2002) og Moore (2004) at vi som lyttere danner oss forestillinger om at stemmen, slik den klinger for oss, forteller en historie om artistens levde liv. Eksempelvis kan en hes stemme signalisere at stemmen har bedrevet skriking, roping eller høylytt krangling. En ru og skrapende stemme kan signalisere et hardt liv med intensiv røyking og konsum av store mengder alkohol eller andre nytelsesmidler. På

den musikalske scenen er det en rekke eksempler på at stemmer har endret seg tydelig over tid, og disse endringene i stemmeuttrykk er det lett å tilskrive det livet sangeren har levd.⁹³

En utypisk kvinnestemme – en utypisk kvinnerolle?

Cassandra Wilson er sanger, gitarist, komponist og låtskriver. På enkelte av plateutgivelsene sine er hun også kreditert som produsent. Cassandra Wilson ble født i Jackson, Mississippi, USA, i 1955. Det er ikke enkelt å kategorisere Cassandra Wilson musikalsk; hun har et musikalsk repertoar som preges av mangfold, men jeg vil likevel kategorisere henne som jazzsanger med tydelige røtter innen afroamerikansk sangstil⁹⁴. Cassandra Wilson har en spesiell stemme det ikke umiddelbart er lett å kategorisere som en kvinnestemme. I det følgende vil jeg drøfte hvilke forhold ved Cassandra Wilsons stemme som bryter med vanlige forventninger til en kvinnestemme og drøfte om hennes utypiske stemme bidrar til å bryte med en stigmatisert kvinnerolle.⁹⁵

Cassandra Wilsons stemme klinger dypt og mørkt, både som resultat av at hun synger i et leie som vanligvis assosieres til mannsstemmer, og at det er en gjennomgående mørkhet i stemmeklangen. Hun oppholder seg toneomfangsmessig i hovedsak fra lille c til enstrøken g. Stemmeklangen er variert, både i én sang og i presentasjon av ulike sanger: dyp, myk, varm, hard, nasal og ullen. Det er også stor variasjon i sangtonen, fra en klar og distinkt tone til hes, sprukken og ru. Helhetsinntrykket av stemmekvaliteten er tidvis meget grovt, med en ru og direkte tone, andre ganger med en leken mykhet som gir en letthet i klang og uttrykk. Cassandra Wilson nøyer seg ikke med å synge på en "streit" og tradisjonell måte. Ved hjelp av stemmen puster, hvisker og prater hun historier på en utilgjort og direkte måte. Tekstformidlingen er på enkelte låter konsis og tydelig, på andre låter slepende og uartikulert, på andre igjen smyges ordene inn i musikken og fungerer mest 'musifiserende'.⁹⁶ På enkelte låter hører vi røyken som trekkes inn i lungene på en frase og slippes ut igjen i neste frase. Hun lar oss høre lyd av pusten når den trekkes, holdes og slippes, lar oss høre stemme- og strupelyder når tonen formes, hentes, skyves, skrapes mot stemmebåndene, eller når tonene med letthet slippes fram. Ved ikke å retusjere lyder fra pust, strupe og kropp viser Cassandra

⁹³ Lytter man til en innspilling med Joni Mitchell fra hennes tidlige år som sanger og sammenligner med en langt senere innspilling er endringen stor både med hensyn til toneleie, stemmeklang og volum. (se Tangen 2006)

⁹⁴ Hun begynte sin sangkarriere som folk- og bluessanger, og har senere jobbet musikalsk med bl.a. rap, funk, jazz og pop (the Guinness Encyclopedia of Popular Music 1995:4514 og <http://www.bluenote.com>). Også hennes plate- og cd-utgivelser preges av mangfold og variasjon.

⁹⁵ Deler av den følgende analysen ble presentert i semesteroppgaven "Genderbending Voices" (Natvig 2003).

⁹⁶ Jamfør tidligere referanse til Lindbergs (1995) skille mellom "musifiserende" og "fokuserende" tekster.

Wilson at stemmen hører sammen med hennes kropp. Stemmen er kroppsliggjort, lyden av den illuderer ikke at den lever sitt eget liv uavhengig av Wilsons kropp, men er relatert direkte til den kroppen som produserer den.

Som jeg har pekt på tidligere, råder det innen klassisk vokaltradisjon et ideal om at stemmen skal overskride kroppen. Det er ønskelig at klangen skal være homogen innen stemmens register som et resultat av at den klassiske sangstemmen henter sitt ideal fra instrumentenes homogene klang. Bruddsteder og ujevnheter i stemmen skal ikke høres, de betraktes som ”ulyder”. Heller ikke pusten skal høres tydelig i stemmeuttrykket. Stemmen har, som tidligere vist, et guddommelig ideal, og lyder som kan knytte stemmen til kroppen er ikke ønsket. Som en kontrast til dette står det idealet som beskrives av Antelyes (1994). Innen Red Hot Mama-tradisjonen blir det ansett som viktig at livet skal høres i stemmen, kroppen anses som bærer av erfaringer, bærer av smerte og slit, lengsel og lyst, emosjoner og erfaringer som anses som viktig å formidle i sangen, gjennom stemmen. Jeg har tidligere argumentert for hvordan denne måten å betrakte kroppen som bærer av erfaringer som høres i stemmen på kan leses som en positiv gjeninnskrivning av kroppens posisjon i forhold til stemme og stemmeuttrykk og i vurdering av disse. Et vesentlig aspekt ved hvordan sangere innenfor denne tradisjonen kan anses å overskride kulturelt stigmatiserte forestillinger om kvinner og kvinnelighet, er den uttalte og synlige vektlegging av seksualitet som finnes i denne genren. Både i tekster og i sin ytre fremtoning kommuniseres det at disse kvinnene eier sin egen seksualitet, de er ikke ofre eller objekter for mannlig begjær, men er selv krevende, begjærende, og krever likestilling på det seksuelle området.

Som sanger er Cassandra Wilson utypisk i sitt uttrykk på flere måter. Hun har et uvanlig stemmeomfang ved at det toneleiet hun synger i er et uvanlig dypt leie for kvinnelige sangere. Hun tilpasser seg ikke en norm for hva slags stemme som er ønsket ut fra vanlige kriterier for kategorisering av stemmer. På den måten utfordres rammene for kategorisering, og med det selve kategoriseringssystemet. Cassandra Wilson er en sanger som ikke ’pynter på’ stemmen sin, stemmen har et stort uttrykksspekter og viser både det gode og det rå livet kroppen er bærer av. Cassandra Wilson viser en avslappethet i stemmen, hun jobber lite med å tilfredsstille oss som lyttere. For meg virker det som hun tar sin integritet og autoritet som en selvfølge. Dette kan forstås å bryte med en stigmatisert rolle som kvinnelige sangere har fått, og muligens selv er med på å videreføre. Men selv om Cassandra Wilson inntar en annen rolle som sanger både i sitt vokale uttrykk bidrar hennes visuelle fremtoning til å gjenetablere opplevelsen av henne som kvinne. I omtale av henne blir ofte disse sidene vektlagt, og hun

blir tidvis vurdert på en måte som setter henne i den samme objektrollen som flere andre jazzvokalister. Stemmen hennes beskrives ofte som sensuell, sexy, smektende, sløret, forførende og hypnotisk. I intervjuer, plateanmeldelser og konsertanmeldelser er det en klar trend å objektivisere kvinnelige utøvere, og vurdere dem ut fra kriterier for å behage sitt publikum (se Gravem Johansen 2002)⁹⁷, noe som har den effekt at en stigmatisert objektrolle opprettholdes. Cassandra Wilson unnlater ikke selv å la erotikk, sensualitet, seksualitet være temaer hun berører, og hun gjør det på en tidvis normbrytende måte: Hun løfter fram seksualitet som viktig for en godt voksen kvinne, se låtene på *Thunderbird* (2006). Hun foretar en genreoverskridende musikalsk reise der hennes eget kroppsbaserte 'sonic trademark' festes til låter fra genrer som ikke i så stor grad har blitt knyttet til kroppen, se *New Moon Daughter* (1995), *Belly of the Sun* (2002) og *Glamoured* (2003) Og hun muliggjør skeive tolkninger av en del låter, både med sin utypiske stemme og med sine låtvalg.

På plata *Glamoured* (2003) synger hun et utvalg sanger som muliggjør den tolkning at hun synger til en kvinnelig elsker. "If loving you is wrong, I don't want to be right", synger hun, og selv om låta kan forstås "egentlig" å handle om et forhold til en gift mann, kan vi lett lese andre føringer inn i låta, ihvertfall etter å ha hørt neste spor, Bob Dylans 'Lay Lady Lay', som helt klart plasserer låtas jeg-person i et erotisk forhold til en kvinne. Det er usikkert hvilken rolle Cassandra Wilson inntar i formidling av låta, hun kan ha inntatt rollen som mann, hun synger kanskje til seg selv både som den som henvender seg og den det snakkes til, hun inntar kanskje en beskrivende posisjon, men uansett synger hun som kvinne til en annen kvinne: "I long to see you in the morning light. I long to reach for you in the night. Lay Lady Lay, Lay across my big brass bed". Platas neste spor, 'Crazy', kan også tolkes som en sang som handler om å krysse grenser, bevege seg mellom identiteter og gjøre ukonvensjonelle valg.

Cassandra Wilson går inn og ut av ulike roller, hun bytter roller og inntar nye posisjoner og presser meg som lytter til å gjøre det samme. Dette gjør hun dels ved hjelp av flytende og normbrytende posisjonering av subjektet ved låtvalg og tekstformidling, og dels ved hjelp av sin uvanlige kvinnestemme. Hun bidrar til å sette et kritisk lys på noen av de vanligste dualistiske kategoriene og utfordrer etter min mening kategoriene kvinne/mann, svart/hvit, den samme/den andre, homoseksualitet/heteroseksualitet. Hun tematiserer også privilegeringen av ungdommelighet kontra modenhet. Gjennom sin stemme og sitt musikalske prosjekt tegner Cassandra Wilson et bilde av seg selv som en tydelig, sterk, ukonvensjonell og

⁹⁷ Med dette ønsker jeg ikke å avskrive begjærets viktighet i møte med musikk og musikalske uttrykk, men å kritisere tendensen til å objektivisere spesielt kvinnelige aktører på den musikalske scenen.

utypisk kvinne med sterk musikalsk integritet. Hun fremstår som kunnskapsrik og musikalsk trygg, med kraft til å kreve å definere seg selv, og med tyngde og trygghet til å la meg som lytter gjøre det samme. Hun inntar rollen som subjekt og overskrider i sin helhetspresentasjon en stigmatisert og objektivisert sangerrolle.

”Disembodied voices”

Dersom ”embodied voices” viser til stemmeuttrykk hvor kroppen antas å spille en betydningsfull rolle for stemmens kommunisering av musikalsk mening, kan ”disembodied voices” forstås som stemmer som på en eller annen måte er ”avkroppsliggjort”. Ved å bruke et slikt begrep avgrensers jeg ikke med å si at kroppens betydning ikke er av relevans, men i vår opplevelse av disse stemmene fremstår ikke kropp og stemme som en symbiotisk enhet.

I hovedsak ser vi en kropp når vi hører en stemme, men det er også situasjoner hvor ikke kroppen er synlig. I de fleste tilfeller forestiller vi oss likevel en kropp bak den stemmen vi hører. Når man lytter til radio, lytter til en cd, eller snakker i telefonen, er ikke stemmens kropp synlig for oss. Likevel vil vi søke å dekode stemmen, og danne oss et bilde av stemmens eier. Men ikke alle stemmeuttrykk er like lette å dekode og plassere i forhold til forestillinger om kropp, og heller ikke i forhold til kjønn. Det er stemmer og stemmeuttrykk som enten i kraft av sitt ”naturlige uttrykk” eller slik de fremstår ved hjelp av teknisk bearbeiding, ikke så lett assosieres med en ”naturlig” kropp. Lønstrup (2004) argumenterer for at stemmen for første gang gjøres til et ”objekt” ved hjelp av fonografen som ble oppfunnet i 1877 (ibid.:92). Fra den gang ble det mulig å ta opp stemmer og høre dem løsrevet fra den kroppen som har produsert dem. Lacasse (2000 og 2005) viser at iscenesettelse av stemmeuttrykk kan spores tilbake til lenge før opptaksteknikken ble tilgjengelig. Eksempelvis ble bevisst bruk av rom benyttet for å skape vokale akustiske effekter som auditive bidrag i religiøse ritualer.⁹⁸

Fra den teknologiske innretningen som muliggjorde å ta opp lyd og sende lyd ut til lyttere uten den lydproduserende kilde til stede, har det skjedd en enorm og vidtfavnende utvikling og endring på det teknologiske området. Stemmer, og selvfølgelig annen lyd, kan bearbeides teknologisk på utallige og sterkt varierte måter. I dag er den tekniske bearbeidelsen av lyd en egen disiplin, med stor betydning for hvordan en artists musikalske helhetsuttrykk skal fremstå. Lydteknikeren er en viktig og skapende deltager i prosessen med å skape det ferdige

⁹⁸ Praksisen er ifølge Lacasse dokumentert hos egypterne og mayaene.

musikalske produkt, og lydstudioet kan betraktes som et betydningsfullt instrument jamfør Lacasse (2000), Hawkins (2004) og Askerøi (2005). I enkelte genrer er det musikalske produktet totalt produsert, produktet er helt avhengig av teknisk produksjon og mediering, det er ingenting i innspillingssituasjonen som ligner på en live-performance. Hvis det i det hele tatt brukes instrumenter, tas instrumentene opp separat, musikerne er ofte ikke i studio på samme tid, sangstrofene tas opp som fragmenterte biter, klippes sammen, flyttes på, dobles, klangbearbeides, komprimeres og autotunes. Produktet slik vi hører det som lyttere, oppfattes som en konsistent helhet som viser tilbake til en forestilt autentisk innspilling, men dette stemmer ofte ikke med virkeligheten i innspillings- og miksesituasjonen. I dag er det en rekke situasjoner hvor stemmen ikke fremstår som uttrykk for en bestemt, synlig kropp, eksempelvis i voice-over i reklamer og i dokumentarprogrammer. Vi er som lyttere blitt vant til dette, og tolker oftest lydkilden som ”autentisk, men fraværende”.

Innenfor populærmusikkgenren brukes teknologisk bearbeiding av stemmen gjennomgående, men i varierende grad avhengig av genre og deres tilhørende musikkestetiske idealer. ”Det naturlige stemmeuttrykk” videreføres og korrigeres ved teknologisk hjelp. Ifølge Lacasse (2000) er en artists vokale uttrykk et resultat av personlige, vokaltekniske og teknologiske faktorer (Askerøi 2005:44). Lacasse bringer slik teknisk produksjon og teknisk bearbeiding av stemmen inn som et viktig parameter i hvordan et vokalt uttrykk skapes og presenteres. Han benytter seg av begrepene ”vocal staging”, et begrep som kan forstås som vokal iscenesettelse, og som viser til ”alle former for teknisk manipulasjon av stemmen, fra valg av mikrofoner til ulike former for effektprosesserings” (ibid.:45), og ”vocal setting” som viser til den spesifikke legemliggjøringen av iscenesettelsen (ibid.). Å trekke inn teknikk og teknologisk bearbeiding av stemmen som viktige faktorer i utformingen av et vokalt uttrykk gir ulike interessante implikasjoner. Stemmen forstås ikke lenger som en ”autonom” og ”naturlig” størrelse som snakker i kraft av å være en representasjon for en bakenfor forstått kropp. Stemmen fremstår som et manipulerbart råmateriale som kan formes, endres og varieres teknologisk.

Lacasse (2000 og 2005) viser hvordan forskjellig bruk av effekter og klangbehandling av stemmen skaper ulik opplevelse av uttrykket hos lytteren, hvor lydpanorering og klangbruk kan skape bestemte effekter. Eksempelvis hevder han at bruk av distortion assosieres med aggressivitet mens stor romklang assosieres til store rom, ofte med sakrale konnotasjoner. Klangtørret kan inngi opplevelse av direktehet, naturlighet og intimitet.

Som jeg har vært inne på tidligere, har mikrofonen åpnet for mulighet til å forsterke stemmen og til å ta opp stemmen. Stemmen i seg selv må ikke lenger kunne ”bære langt”, stemmen kan forsterkes, og dermed rekke ut til en stort publikum, eller et publikum som ikke er i sangerens umiddelbare fysiske nærhet. Selv en hviskende, lav, sart eller meget introvert stemme kan forsterkes og rekke ut over stemmens ”naturlige omfang”. Stemmen kan medieres ved hjelp av teknikk til et ikke fysisk tilstedeværende publikum. Mikrofonbruk gjør det mulig for ”små lyder” å høres, noe som kan bidra til at uttrykket intimiseres. Valg av mikrofontype og mikrofonens plassering i rommet gir ulike effekter. Mikrofontype, mikrofonenes og lydskildens plassering i rommet, deres plassering i forhold til hverandre, grad av romklang, resonans, og selvfølgelig avsenderens stemmebruk virker inn på hvordan lytteren oppfatter stemmelyden i relasjon til ideer om autentisitet/iscenesettelse og nærhet/avstand, noe som igjen virker inn på persepsjonen av uttrykket. Dette er kunnskap som brukes aktivt i lydmediering.⁹⁹

Teknisk bearbeiding av stemmen kan føre til at stemmen ikke oppfattes som naturlig knyttet til, og uttrykk for, en kropp. Stemmen kan slik oppfattes som ”kroppsløs” og ”kjønnsløs”. Bruk av teknologiske hjelpemidler til å forme stemmeuttrykk kan også påvirke hvordan vi opplever stemmen med hensyn til kjønne betydninger, og derigjennom bidra til å rokke ved verddivurderinger knyttet til disse. I McClarys lesning av Laurie Anderson (2002:132ff) vektlegger hun at Anderson som performanceartist ikke spiller på ideen om at det produktet hun lager er ekte, men tvert imot produsert og mediert. Anderson spiller på den usikkerheten som skapes i lytteren når stemmen ikke fremstår som befestet i, og uttrykk for, en ”naturlig” kropp. Gjennom sin teknisk medierte og produserte stemme og musikkens avhengighet av teknikk og elektrisitet bryter Anderson med kulturelle forestillinger om kvinnen som representant for umediert autentisk natur. Hun glemmer ikke bort eller prøver å gå utenom kroppens betydning, men bruker den på en utypisk måte som musiker og komponist, noe som ifølge McClary skaper en dissonans mot tradisjonell oppfatning av kvinner som assosiert til umediert natur, og til kvinnelige roller innenfor den musikalske disiplin.

⁹⁹ Medieviter Arnt Maasø (2002) viser i sin doktoravhandling hvordan mediering av stemmelyd i TV kan inngi ulike opplevelser av nærhet eller distanse mellom det medierte uttrykk og lytteren: ”Teknologien *iscenesetter* derfor stemmen i forhold til lydstyrke, frekvenskarakteristikk og romklang; kort sagt de viktigste parametrene i vurdering av avstand, og forholdet mellom lyden av talen og kroppen som taler” (Maasø 2002:153). Iscenesettelsen kan altså gjengi lyden av nærhet/distanse. Det er mulig å rekonstruere lyden som vi som lyttere har erfart fra vår egen opplevelse av daglig interpersonell kommunikasjon. Maasø hevder den medierte kommunikasjon i tv-mediet hans studie tar utgangspunkt i, etterligner den interpersonelle kommunikasjon.

I sin artikkel ”’Believe’; vocoders, digital female identity and camp” drøfter Kay Dickinson (2004) noe av den samme tematikken med utgangspunkt i hvordan Cher med sin bruk av vocoder-effekt på stemmen i låta ’Believe’ kan forstås som å innta en annen rolle som sanger enn en stigmatisert ”syngedameposisjon”. Gjennom sin utradisjonelle stemmebruk bryter hun med forestillingen om at kvinner er knyttet til ”natur”, ”det ekte”, og ”autentiske”, og knytter seg isteden opp til forestillingen om teknologisk kunnskap, makt og kompetanse som tradisjonelt har vært knyttet til menn.¹⁰⁰

Brudd på sammenheng, koherens, mellom visuell og auditiv representasjon kan gi opplevelsen av manglende naturlig kobling mellom stemme og kropp, noe som kan skape forvirring og dissonans. Når ikke våre forventninger til stemmens eier stemmer overens med det virkelighetsbildet vi får presentert, skjer noe med vår oppfattelse av uttrykket. Innen audiovisuell musikkpresentasjon gjøres tidvis sammenblanding av divergerende uttrykk til en helhet som fremstår som uvanlig, unaturlig og som brudd på forventninger istedenfor bekreftelse på vår forutforståelse. Eksempelvis en mannsstemme som følges av en visuell representasjon av en kvinnekropp/kvinneansikt eller omvendt en mannekropp som mimer til en kvinnestemme. Slike uttrykk fremstår som skeive fordi de bryter med vante representasjoner. Det er mulig teknologisk å konstruere en stemme, enten ved å benytte ulike stemmer som råmateriale for å bygge opp et sammensatt vokalt produkt, ved teknisk å manipulere eller bearbeide den ”naturlige stemmelyden” eller ved å lage digital lyd som ligner på stemmelyd. En slik konstruksjon av stemmeuttrykk er noe som fjerner stemmens forstilt ”naturlige” kobling til kroppen. For hvilken kropp refereres det til ved et stemmeuttrykk som er sammensatt av flere og ulike stemmer?¹⁰¹

Stemmer som er bearbeidet teknisk kan altså opponere mot de kulturelle rammene, men de kan også produseres og bearbeides på måter som underbygger kulturelle normer og forestillinger om kjønnede stemmer. Ofte forsterkes kulturelle ideer om forskjell gjennom effektbearbeiding av stemmer. I mitt neste case study vil jeg vise hvordan vokal iscenesettelse kan benyttes for å gjeninnskripe, bekrefte og overskride forestillinger om autenticitet, ekthet og identitet knyttet til stemmer.

¹⁰⁰ Forholdet mellom å ha teknologisk kunnskap og makt har blitt tematisert av mange. Flere peker også på et misforhold mellom kjønnene i forhold til hvem som besitter teknologisk kunnskap og ikke. Jamfør Lorentzens pågående doktorgradsprosjekt: ”Musikk, kjønn og musikkteknologier”, presentert på <http://www.hit.no/content/view/full/7184>

¹⁰¹ I lydsporet til filmen *Farinelli* ble to ulike stemmer smeltet sammen til en helhet gjennom teknisk bearbeiding i en produksjonssituasjon. Bruk av en mannsstemme (kontratenor) og en kvinnestemme (sopran) utgjorde ingrediensene som sammen ble til Farinellis stemme slik den ble presentert i lydsporet til filmen.

Bare – den nakne sannhet?

I løpet av en over 25 år lang karriere har Annie Lennox beholdt sin unike evne til å skape engasjerende og aktuell popmusikk. Hennes stemme er sterk, krevende, individuell, nyskapende og fleksibel – i en bransje som i altfor stor grad fremelsker det enkelt salgbare og ungdommelige. Skotskfødte Lennox er nok best kjent fra gruppa Eurythmics, hvor hun i samarbeid med Dave Stewart laget tidsriktig og samtidig nyskapende popmusikk på 1980-tallet. Gruppen ga ut en rekke plater sammen før de på tidlig 1990-tall valgte å satse på karrierer hver for seg.¹⁰² Lennox har så langt gitt ut tre soloalbum, *Diva* (1992), *Medusa* (1995) og *Bare* (2003). I tillegg til å ha levert fengende og meningsfull kvalitetspop i en årrekke har Lennox bidratt til å tematisere og problematisere kulturelle forestillinger om kjønn, identitet og individualitet. Hennes kjønnsdebatteerende fokus har ytret seg på mangfoldige måter og blitt mediert via ulike kanaler. Lennox posisjonerer seg som kvinnelig artist på måter som bryter med tradisjonelle og stereotype forestillinger om feminitet. Hun visualiserer og lydliggjør ulike kvinneroller og posisjoner, eksempelvis den androgyne, den frustrerte husmoren, syngedamen, engelen, divaen, den prostituerte, det kraftfulle subjekt og femme fatale i ulike tidsforkledninger, og kan forstås som en artist som bidrar til å tematisere begrensede handlingsrom, og åpne opp og presentere ulike og utradisjonelle handlingsmuligheter for kvinner. Hun opponerer mot rammer, normer og konvensjoner, og viser alternative posisjoner og handlingsmuligheter. Tematikken presenteres i tekster, i visuelt image, ved hjelp av musikk, i stemmeuttrykk og i storylines i og mellom musikkvideoer.¹⁰³

I lys av Lennox' identitets- og kjønnsdebatteerende tematikk drøfter jeg i det følgende case study hvordan Lennox vokale uttrykk på plata *Bare* (2003) kan leses som varierte former for vokal iscenesettelse. Iscenesettelsen kan forstås som å underbygge synet på stemmen som en performativ strategi, samtidig med at den underbygger forestillingen om stemmens kobling til autentisitet og ekthet. Hennes spill med kjønnede symboler og roller og hennes tidvis sterkt androgyne image er en innfallsvinkel til denne lesningen. På coveret på albumet *Bare* (2003) presenterer Lennox plata – både visuelt og skriftlig – som sterkt personlig, naken og utleverende. "I want to reveal myself as I am," sier hun og hevder hun er, og trenger å være, ekte og autentisk. Likevel er hun tydelig på at hun benytter et image for å kommunisere denne

¹⁰² Eurythmics har siden 1999 periodevis samarbeidet som duo, med to cd utgivelser; *Peace*, 1999 og *Ultimate Collection*, 2005.

¹⁰³ Eurythmics var et band som på en banebrytende og nytenkende måte benyttet det visuelle mediet i sin helhetsproduksjon (se f.eks. O'Brien 2002:162f). Lennox spiller selv en sentral rolle i alle videoene. I flere av musikkvideoene, både fra Eurythmics-tida og i Lennox' solokarriere, opptrer de samme figurene, ofte spilt av Lennox selv. Det blir slik en tematisk linje i Lennox' audiovisuelle helhetsuttrykk. Se *Eurythmics' greatest hits* (1991) og *Totally Diva* (1992).

ektheten. På coverbildet er den delen av Lennox' kropp vi ser, naken, med unntak av en sort lærrem med nagler som hun har rundt halsen og en øredobb i hvert øre. Hun er sminket på en uvanlig måte, med blekhvit farge malt på kropp, hår og ansikt. Øynene er sminket og hun har falske øyevipper. Lennox presenterer på coveret en analyse av sin egen visuelle iscenesettelse:

The 'posture' of the image refers back to earlier days of Eurythmics with the 'Touch' cover, only this time I have now turned to face the audience eye to eye, as it were. I am as 'bare' as the title suggests, though not entirely exposed. The image is timeless, gender free, and racially ambiguous. I could be a statue, a ghostly apparition, or an Indian Saddhu. The false lashes represent the artifice of 'performance'. The colour has been drained from my mouth (where the words and sounds issue from) to saturate the title with redness (signifying life force and anger). I hope it makes sense to you (Lennox 2003).

Hun iscenesetter en forestilling om ekthet, autentisitet og nakenhet som gir meg som lytter assosiasjoner og mulige forventninger til det auditive uttrykk plata rommer. Ved den bevisste visuelle og tekstlige iscenesettelsen tydeliggjøres den performative dimensjon ved fremstillingen av begrepene. Men hvordan formidles det nakne, ekte og personlige auditivt? Hva er det i låtene og spesielt i stemmeuttrykket som representerer og reflekterer det nakne, personlige og utleverende Lennox visuelt og tekstlig har hevdet skal finnes på plata? Og hvordan reflekteres den bevisste iscenesettelse auditivt, musikalsk og stemmemessig? Plata er en sann gullgrube å fordype seg i med mitt stemmeutforskende perspektiv. Jeg kan dessverre ikke presentere utdypende og grundige analyser av alle låtene. Hovedtyngden har jeg valgt å vie platas siste låt, *Oh, God (prayer)* med spørsmål om hvordan denne låta fremstår som spesielt personlig og utleverende, men vil først knytte noen eksempler fra plata opp mot noen av de fordypningsperspektiv Hawkins (2002:104ff) presenterer i sin analyse av Lennox med henblikk på hennes androgyne stemmeuttrykk.

Hawkins (2002) hevder at Lennox' vokale uttrykk i kraft av stemmens variasjon og tøyelighet kan oppfattes som musikalsk androgyn. Ved hjelp av variert vokal ekspressivitet, vokale nyanser og bruk av kontraster mellom ulike stemmeuttrykk iscenesettes et vell av kjønnsknoterte roller fra den samme stemmen. Lennox bruker stemmen til å spille ut og lydliggjøre ulike roller og posisjoner i en og samme sang. Stemmen fungerer slik ikke identitetsytrende på én bestemt måte, som uttrykk for en bestemt bakenforliggende identitet knyttet til stemmens eier, men brukes som middel til auditiv iscenesettelse for å underbygge sangens narrative historie.¹⁰⁴ Lennox bidrar på denne måten til å tematisere hvordan stemmer

¹⁰⁴ Se Hawkins' analyse av låta "Money can't buy it" fra Diva (1992) (Hawkins 2002:110ff)

og stemmeuttrykk kan uttrykke tegn på kjønnsidentitet samtidig som hun viser variasjonsmulighetene og -mangfoldet både i kjønnete roller og i stemmeuttrykksmuligheter.

I låta 'Honestly' er stemmemangfold en helt tydelig tematikk, både tekstlig og lydlig. Lennox benytter, slik jeg tolker låta, ulike stemmer til lydlig å regissere en kamp mellom ulike stemmer som også finner plass i den narrative historien hun forteller i teksten. Tematikken kan forstås som å reflektere en indre kamp i sangens protagonist. I første vers klinger en ensom stemme. Stemmen er klangfull, lys og legato. Rytmask er frasene rolige, det hele framstår som mykt og vakkert og velklingende. Dette inntrykket kontrasteres til en viss grad av teksten som kan tolkes som en fortelling om et forhold i oppløsning. Likevel gir det musikalske lydbildet en følelse av harmoni. Den vokale iscenesettelse bidrar til å underbygge min opplevelse av noe mykt, velklingende og harmonisk. Det er for eksempel forholdsvis stor klang på stemmen, noe som forsterker det legato, myke preget. I slutten av første vers repeteres ordet "evaporated" av en teknisk bearbeidet stemme. Stemmen fungerer som et ekko og bidrar til å fremheve ordet, i tillegg til at lyden av denne teknisk manipulerede stemmen kontrasterer den naturlige, myke og vakre stemmen som så langt er etablert som "den ekte og naturlige" stemmen til sangens protagonist. Verset ender i en overgang til refrengdelen, og også i overgangen er den legato, myke hovedstemmen alene.

I refrengdelen fortsetter det som så langt er etablert som hovedstemmen på den samme legato og vakre måten mens to stemmer synger kontrasterende. De nyinnførte stemmene er ikke vanlige korestemmer, men synger en annen, supplerende og delvis kontrasterende tekst med tilhørende kontrasterende melodi. Disse stemmene ligger litt lenger bak i lydbildet enn hovedstemmen, men oppleves auditivt som en mer direkte gjengivelse av stemmen. De supplerende stemmene er mer klangtørre enn hovedstemmen, og jeg hører dem som plassert nærmere mikrofonen. Lyd av pust kan høres, og diksjonen er både mer markant og tydeligere, blant annet kommer konsonantene mer distinkt fram enn i hovedstemmen. Som tidligere nevnt kan mikrofonenes plassering påvirke opplevelsen av intimitet og distanse, og klang versus klangtørhet gir ulike konnotasjoner. Klangtørhet inngir en opplevelse av at sangeren synger direkte til meg som lytter, og ikke ut i et stort rom. De to supplerende stemmene klinger som en oktavdobling av hverandre og de plasserer seg harmonisk innenfor det samme landskap som hovedstemmen, men starter sin tone en kvint under hovedstemmen. Stemmeleiet er dypere enn for hovedstemmen og er klart nærmere talestemmen, noe som underbygger opplevelsen av hverdagslighet, ekthet, fortrolighet og direktehet.

I vers to fortsetter hovedstemmen sin legato, lyse og klangfulle bevegelse, men forstyrres og kontrasteres av de to supplerende stemmene fra refrengdelen som blander seg videre inn i verset. De to stemmene synger sin egen linje under hovedstemmen, som en kommentar eller utdyping, eller en supplerende historie til det som fortelles av hovedstemmen. Stemmene nærmer seg hverandre på den måten at de tidvis bruker de samme ord for utforming av fortellingene, men oppleves i hovedsak å klinge i ulike rom, der den ene stemmen kan forstås som den utad ytrende stemmen og de underliggende, supplerende stemmene kan forstås å være en indre, tenkt stemme. Den vokaltekniske iscenesettelse, hvor hovedstemmen er klangfull og høres distansert plassert i forhold til mikrofonene, gir meg en opplevelse av at denne stemmen ikke er like nær, like utleverende og ærlig som understemmene. De kontrasterende stemmene fungerer tydelig forstyrrende i forhold til hovedstemmen, og bidrar til å skape en usikkerhet i forhold til hvilken stemme vi som lyttere skal lytte til, hvilken stemme som forteller den "sanne historien".

I overgangen til refreng to klinger hovedstemmen og de supplerende understemmene sammen i frasene "so easily, so easily", og suppleres av ytterligere to korestemmer som repeterer den samme tekstlinjen. I refreng to forsterkes stemmene av doblinger og supplerende stemmer. I tredje og siste vers åpner det seg i løpet av verset et mangfold av stemmer. Den opprinnelige hovedstemmen ligger nå plassert nærmere de øvrige stemmene i lydbildet, og må kjempe mer om oppmerksomheten for å bli hørt, noe som gjør at denne stemmen blir tydeligere og mer pågående enn tidligere. Ytterligere flere korestemmer gir en stigende intensitet, et variert og mangfoldig klangbilde og en bredde i den harmoniske helheten, noe som igjen gir en følelse av styrke. Avslutningsvis i låta hører vi vokale utbroderinger i "god gammel" Lennox-stil. Hennes fritt improviserende stemme gir opplevelsen av overskudd og kreativitet. Jeg leser en bevegelse gjennom låta fra kampen om å finne og slippe fram "den sanne stemmen" i Lennox til å finne styrke og frigjøring. Den "vakre" og samtidig litt fjerne stemmen har gjennom å bli forstyrret og utfordret av en indre og kritisk stemme funnet styrke til å ytre seg fritt.

Stemmearrangementet på låta er med på å dekonstruere en forventning om én individuell, sann stemme. Det vises både tekstmessig og auditivt at det er flere individuelle stemmer i Lennox som sammen kan oppfattes å skape en helhet, "sannheten" fortelles fram som et konglomerat av ulike, kontrasterende og utfyllende stemmer.

I tillegg til at Lennox bevisst bruker stemmen til å iscenesette og tematisere kjønnsknoterte uttrykk, hevder Hawkins (ibid.) at Lennox' stemme i seg selv er kjønnsoverskridende i kraft

av stemmens store omfang og Lennox' store variasjon i vokal ekspressivitet. Gjennom sin vidtfavnende stemme tilsløres Lennox' kjønnsidentitet. Stemmen inntar en posisjon som kan kalles 'sonic cross dressing': "The merging of the male and female through synthesis rather than separation" (Wood, parafrasert av Hawkins 2002:114). Stemmeomfanget på *Bare* er fra lille D til tostrøken G, altså to oktaver + kvart¹⁰⁵, et bredt register som Lennox håndterer på en overbevisende måte. I tillegg til dette store og omfattende registeret benytter hun ulike klang på stemmen: hodeklang, falsett, brystklang og strupeklang. Lennox benytter ulike stemmestyrke, fra det hviskende til det nærmest ropende, og ved hjelp av fraseringer og styrke fremstår hennes vokale uttrykk variert i forhold til hvordan det inngir en opplevelse av mykhet, hardhet, sinne, direktehet og tilbakeholdenhet i stemmen. Hvordan og i hvor stor grad stemmen er bearbeidet teknisk har også en klar innvirkning på hvordan stemmen oppfattes og fremstår. Lennox kan gjennom sin varierte vokale iscenesettelse forstås som å gestalte ulike roller og posisjoner i stemmeuttrykkene, med forskjelligartede assosiasjoner knyttet til de ulike stemmene.

Flere steder på plata er det vokale strekk som klinger herlig kjønnsforvirrende og etnisitetsforvirrende.¹⁰⁶ Toneomfanget er stort i disse strofene, opp til to oktaver, og det er fascinerende ulike stemmeklang i uttrykket over disse vokale strofene; det er som om Lennox er både mann og kvinne, sort og hvit i samme strofe. I disse strofene foretar Lennox en reise over forestilte kjønnskillinger og raseskillinger, og bidrar dermed til å viske ut det vi er opplært til å forstå som mulighetsgrenser når det gjelder auditive stemmeuttrykk. Lennox inntar selv alle de vokale rollene på plata, hun er korist, solist, tekstformidler, stemningsforvalter og instrument.

Selv om den vokale iscenesettelsen er tydelig og effektiv på plata, er helhetsinntrykket at det er mindre spill, ironi og distanse enn på tidligere Eurythmics- og Lennox-utgivelser. Den overspilte, overdrevne iscenesettelse er nedtonet til fordel for en fornemmelse av "ekthet". Men hva er det som merker stemmen som personlig, og hva er det i stemmen som viderefører den intime betoelse Lennox' visuelle og tekstlige presentasjon fra albumcoveret innbyr til?

Tekstmessig kan plata oppfattes som en ærlig meddelelse fra artistens personlige ståsted i livet på det tidspunkt plata ble til. Vi møter en kvinne midt i en livskrise, modig nok til både å vise fram og møte krisen og med mot til å gå videre. Tekstene er nære, utleverende og

¹⁰⁵ Den dypeste tonen finnes i 'Honestly', den lyseste tonen i kordelen på 'Pavement Cracks'.

¹⁰⁶ Lytt spesielt til 'Bitter Pill' (strofe fra 2:33-2:40) og 'The Hurting Time' (strofe fra 3:08- 3:17).

selvransakende og handler blant annet om haltende relasjoner og brutte livsdrømmer. Låtene som presenteres på plata er hennes egne, både tekster og komposisjoner tilskrives Lennox, og ut fra det hun sier på coveret, tviler jeg ikke på at det er sitt eget liv og sine egne opplevelser hun forteller om. Dette gir en nærhet til det som uttrykkes, og forestillingen som ble skapt i albumcoveret om at dette er et autentisk, personlig og ekte album understrekes.

Den siste låta på plata – ”Oh, God” – skiller seg klart ut fra resten, både i instrumentering, produksjon og i stemmebruk. Her synger Lennox på en helt annerledes måte enn i de øvrige låtene på plata. Lennox har egentlig en meget kontrollert stemme, både som resultat av at hun er en ypperlig sanger og fordi hun er en artist som tydelig bruker mye tid i studio. Stemmen etterbehandles i studio på en bevisst måte. På denne siste låta er uttrykket strippet helt ned, og stemmen hennes fremstår som helt ordinær, ikke spesielt god eller imponerende, men meget sannferdig. Når hun med sår stemme mer stønner enn synger ”Oh, God” tror jeg som lytter på hennes oppriktige bønn, og bak den hennes ekteføyte fortvilelse. Det er en nerve i stemmen som ikke er retusjert bort. Det er en inderlighet i presentasjonen som får lov til å leve sitt eget liv, bære seg selv ut til meg som lytter. Det er en spesiell beven i stemmen, en skjelving som ikke er en kontrollert vibrato, men som høres mer ut som resultat av en følelsesmessig beven og bevegelse. Hun synger – for første gang så lenge jeg har lyttet til henne – ikke klokkereint hele tiden, men sklir på tonene, litt over og litt under, innimellom treffer hun et diffust mellomsted mellom tonene som kan oppfattes som sure toner. Stemmen er primær i lydbildet. Det er stemmen vi hører først i møtet med låta og stemmen ligger helt fremme i lydbildet i låtas første del. Vi hører pusten hennes, hører ”knitringer” i halvrustne eller kanskje gråtkvalte stemmebånd, og bak dette aner vi ”a troubled soul” og ”a worried mind”. Stemmen fremstår som uforstilt, uforfinet og utilgjort. Det at stemmen ikke fremstår som kontrollert og ”perfekt” øker graden av kredibilitet. Det skapes en opplevelse av at den emosjonelle bevegelse er virkelig. Det vanlige og alminnelige og følelsesladete i stemmen øker troverdigheten, og som lytter opplever jeg at en sjelelig beven kan høres i stemmen hennes. Det virker som følelsene hun er i setter spor i det vokale uttrykket. Hun bruker ikke sitt velkjente volum, og heller ikke det myke legato stemmeuttrykket som er tilstedeværende i mye av det hun gjør på denne og tidligere plater. Uttrykket er mer innadvendt, og i hovedsak nedstrippet og ubehandlet.

Toneomfang på hele låta er store A til tostrøken e (oktav + kvint). På a-delen er toneomfanget liten septim (store A til enstrøken g) og i b-delen er toneomfanget ren kvint (a1 til e2). De to delene har altså ingen enharmonisk klingende tone i hovedstemmene, selv om tonetilfang og

toneart er likt i begge delene. Dette bidrar til å lage et auditivt skille mellom de to delene, to vokalsjoniske lag, som underbygges med andre stilistiske virkemidler enn de rent stemmemessige. I b-delen er det imidlertid en passasje der hovedstemmen oktaveres av en understemme i linjene "I know I can't be that strong, cos' everyting I ever did went wrong", det vil si at begge de vokalsjoniske lag er med i denne frasen, som leder tilbake til versdelen der Lennox' stemme lander i det dypere klingende register. Stemmeklangen er forskjellig i de to delene, både den "naturlige klangen" og grad og mengde tillagt klang. I den første delen ligger stemmen helt framme i lydbildet, og er nesten pinlig tydelig og samtidig klangtørr. Kompet i denne delen er enkelt og statisk, med streite firedels slag på cymbal og ditto akkordkomp på elpiano. Det gir meg assosiasjonen til gravfølge og sørgemusikk. Under ligger et flytende synthteppe og bakenfor en litt friere bass. I b-delen kommer en legato mykt ropende gitar inn og understreker stemmens streben oppover, og understreker samtidig intensiteten i bønnen.

Låtas form er aaba, med 8 takter i hver del. Teksten og melodien begynner på opptakt i hver del, noe som gir opplevelsen av at stemmen driver låta fremover, og at delene henger i sammen med hverandre på en organisk, overlappende og naturlig videreførende måte.

Melodien henter toner fra en pentaton skala. Den pentatone skala assosieres til folkemusikk og kan oppfattes som både eksotisk klingende og universell. Skalaen oppfattes som en grunnleggende skala, en "naturskala," og beskrives av enkelte som prototypen på alle skalaer. Vel så viktig er det at denne skalaen ikke gir den vante vestlige funksjonsharmoniske tonalitetsfølelsen. Skalaen leder ikke noe bestemt sted¹⁰⁷ (se f.eks Benestad 1985:82 og Cappelens musikkleksikon 1980 bind 5). Selv om ikke alle kan plassere skalaen som en pentaton skala, er skalaen og skalatonene gjenkjennelige for de fleste. At melodien tonetilfang er kjent og samtidig kan oppleves som en "urmelodi" kan bidra til å tilgjengeliggjøre melodien og derigjennom understreke opplevelsen av intimitet og fortrolighet. Tonetilfanget i låta, a, c, d, e, g satt sammen til en skala består av hele trinn og ters. Med ett avvik: ess, som synges i siste frase på a-delene. Denne tonen kan virke som en blå mollters, og gir assosiasjoner til blåtoner og til blues. Dette kan gi en følelse av at c er toneartssenter, og at det dermed er en c pentaton skala, med en avvikende tone. Melodien består av repeterende bevegelser med små variasjoner over de samme tonene. Dette kan forstås som å illustrere at Lennox befinner seg i et litt for lite rom, og at hun trækker de samme

¹⁰⁷ Pentatonikk ble brukt mye i impresjonismen. Skalaen ble ansett som beskrivende og malende, ikke ledende.

fortvilte sporene om og om igjen. Det illustrerer en innestengthet, repetisjon, mangel på kreativ variasjon og lekenhet som igjen gir meg opplevelsen av at fortvilelsen er stor og dyp. Mangel på tonal ledefølelse understreker rådvillheten, og gir en auditiv forsterkning av det trange rom hun kan oppfattes å befinne seg i og som hun ikke finner ut av. I b-delen rekker bønnen ut mot guddommen, melodien beveger seg oppover mot de lysere tonene slik bønnen stiger opp mot det guddommelige. En oppadstigende frase kan forstås som et musikkretorisk bilde på guddommelig søken, og en nedadgående frase kan tolkes som fortvilelse, dysterhet, mørke. På teksten "where are you *now*" er vi i melodiens dypeste tone på "now". Et enda sterkere bilde på den fortvilte avgrunnen hun ser inn i er i linjen "You don't *exist*", hvor den dypeste tonen sammenfaller med "exist". Der hun er forlatt, der ensomheten og fortvilelsen artikuleres i et spørsmål om hvor guden og frelsen er, der hun artikulerer sin tvil om det overhodet finnes en tilstedeværende gud, er også den dypeste tonen. Låtas lyseste tone finner vi i den innbitte bønnen i b-delen, "if you *see* me, if you can *hear* me". Ord som kan forstås som å understreke bakgrunnen for bønnen, opplevelsen av å være forlatt, usynlig, alene, utheves og understrekes ved at de plasseres på de lyseste og kanskje også mest inderlige og pressete tonene. Den første melodifrasen i låta, en melodibevegelse som ofte gjentas i låta er fallende liten ters. En bevegelse som kan assosieres til et sukk. "Oh, God" utsynges som et sukk og som en bønn.

Også i denne låta er det brukt tekniske effekter, på b-delen er det flere stemmer (overdubbing) og stemmen er tillagt klang. I b-delen ligger stemmen også lenger bak i lydbildet enn den gjør i låtas første del. Samtidig er tonene lysere, det er som om hun beveger seg mot himmelen, mot en annen sfære. Henvendelsen til guddommen fremstår som enda mer inderlig når den utsynges med en lys og tidvis presset stemme. I b-delen er stemmeklangen annerledes enn i a-delen. Stemmen er mer legato, synger reinere og sterkere. I tillegg er det større og lengre kunstig klang på stemmen. Stemmens klang blander seg med de lyse gitartone i akkompagnementet. Kontrasten mellom de to delene, og de to vokalsniske lagene er sterk, og b-delen fremstår som det auditive og narrative høydepunktet. Kontrasten mellom delene underbygger intensiteten, en streben etter befrielse og forløsning. En forløsning som ikke kommer ved at Lennox vender tilbake til, og avslutter, med et siste vers (a-del), som ikke etterfølges av en ny b-del (en ny bønn).

På en spesiell måte forener Lennox "det iscenesatte" med "det ekte" i sitt vokale uttrykk. Gjennom lesninger av låter fra plata *Bare* har jeg påvist noen androgyne mulighetsmomenter i Lennox' stemme som jeg mener bidrar til å tematisere muligheten for overskridelse av

kulturelle forventninger til både stemmer og kjønn. Fra en utypisk kvinnestemme skal jeg nå snart bevege meg over til en utypisk mannsstemme og en plate som kan leses som et androgynt mulighetsunivers.

I denne tredje hoveddelen har jeg vist hvordan stemmer kan oppfattes som foranderlige, påvirkelige og mangesidige uttrykk. Jeg har argumentert for at stemmer og stemmeuttrykk må forstås i relasjon til den kulturelle og historiske diskurs de virker innenfor. Stemmer kan forstås som ufravikelig knyttet til den menneskelige kroppen, og oppfattes å kommunisere på en spesiell kroppslig og språklig uartikulerbar måte. Men stemmer kan også fremstå som ikke så naturlig knyttet til, eller uttrykk for, en kropp. Jeg har argumentert for at stemmer og stemmeuttrykk kan forstås som iscenesettelse mer enn et direkte uttrykk for en bakenforliggende "natur" og "identitet". Gjennom case study-baserte lesninger har jeg drøftet kulturelle forestillinger om stemmen. Vår oppfatning av stemmen preges av hvilke kulturelle historier om stemmen som vektlegges som sannhetsbærende og normative historier. Noen historier trekkes fram som viktigere enn andre. Kulturelle forestillinger om stemmer kan eksempelvis være forestillinger om omfang, klang, uttrykksmuligheter, og om styrke kontra svakhet knyttet til stemmer. Antagelser om at biologiske ulikheter gir konkrete og bestemte konsekvenser, har blant annet resultert i en stemmefagsinndeling der det gjøres markante skiller mellom mannsstemmer og kvinnestemmer. Det er en allmenn oppfatning om at man kan høre forskjell mellom menn og kvinner, men istedenfor å betrakte forskjellene som uttrykk for biologiske ulikheter har jeg argumentert for at forskjellene i stor grad er et resultat av at vi har blitt oppdratt til å tilpasse både ører og stemmer til en etablert norm for kvinne- respektive mannsstemmer. Ved hjelp av en rekke forskjelligklingende stemmer har stemmens mangfold, forandringspotensial og variasjonsmuligheter blitt synliggjort.

Jeg har også drøftet forestillinger om ekthet og autentisitet knyttet til stemmer, og har vist at opplevelse av "ekthet" og autentisitet" kan kodes inn i stemmeuttrykk i form av ekthetskonnotative representasjoner og vokale uttrykkspraksiser, men også ved hjelp av vokalteknisk iscenesettelse. Jeg har argumentert for at stemmeuttrykk kan formes og brukes bevisst for å uttrykke identitet. Hele den neste hoveddelen er viet en dybdelesning av en artist og en stemme som markerer en ambivalent kjønnsidentitet på en fascinerende og grenseoverskridende måte.

DEL 4: THE SPACE BETWEEN THE NOTES

Ladies and Gentlemen: Antony... and The Johnsons!

“I don’t know if they’re so different. There’s definitely a point where they meet.” (Antony Hegarty om forskjellen mellom menn og kvinner september 2005)¹⁰⁸

Da jeg først begynte å søke etter informasjon om Antony Hegarty var det vanskelig å få øye på hvem Antony ”egentlig er” innenfor en tradisjonell forståelsesramme av identitet. Antony fremstår svært variert og omgir seg med en aura av noe uforståelig og ”mystisk” knyttet til sin identitet og biografi. På bandets offisielle hjemmesider¹⁰⁹ fantes det ingen lett tilgjengelige biografiske opplysninger om Antony Hegarty. De andre medlemmene i bandet The Johnsons har en nokså normal presentasjon av seg selv med i det minste noen biografiske opplysninger. Antony nøyer seg med å vise et kjønnsambivalent bilde som kommuniserer introverthet og tristesse. Derimot finnes det henvisninger til en rekke artikler, intervjuer og tv-dokumentarer samt arbeider Antony har gjort som artist som kan bidra til å tegne et bredere bilde av denne – ved første visuelle og auditive bekjentskap – vanskelig plasserbare artisten¹¹⁰. En sjenerøs mengde bilder viser Antony som en dyktig iscenesetter. I sin visuelle presentasjon spiller Antony på en ambivalens, en flertydighet og en flyktighet i hvordan han fremstår.



¹⁰⁸ Intervju på svensk tv 19.09.05. Jeg vil også kort redegjøre for bruk av overskrift på denne hoveddelen. Setningen ”The space between the notes” er brukt av en rekke ulike personer, og i ulike situasjoner, i hovedsak for å beskrive et ”usynlig mellomsted”. Miles Davis skal ha brukt uttrykket for å si at det ikke bare er tonene som skal spilles, men også rommet *mellom* tonene. Setningen er tittel på Sheila Whiteleys bok om rock og motkultur på 1960- og 70-tallet, utgitt 1992. Denne boka bruker jeg ikke i min analyse, og referansene til boka slutter med dette. Betydningsmangfoldet i setningen sentrerer min lesning av Antony på en glimrende måte.

¹⁰⁹ www.antonyandthejohnsons.com (første gang besøkt tidlig september 2005)

¹¹⁰ Jeg vil spesielt framheve to nettsider med en rekke interessante linker:

<http://www.antonyandthejohnsons.com/news/news.html> og <http://www.antonyandthejohnsons.info/videos.htm>

Antony Hegarty er født i England i 1971. Etter et kort opphold i Nederland flyttet han 10 år gammel til USA sammen med sin familie. De første årene i USA bodde han på ulike steder i California. Som 19-åring slo han seg ned i New York og har selv uttalt at han da følte at han kom "hjem".¹¹¹ Antony har jobbet og virket som dragartist og som kabaretartist, blant annet i kabaretensemblet Blacklips. På Pyramid Club i New York jobbet han i flere år som artist og sanger. Han har spilt i filmer og vært knyttet til undergrunnsmiljøet ved den amerikanske kunst-, performance- og new folk-scenen. I samarbeid med Johanna Constantin og Julia Yosuda (også kalt Dr. Julia) har han satt opp flere performance-forestillinger. De siste årene har Antony konsentrert seg om å lage og utøve musikk med utgangspunkt i bandet Antony and The Johnsons.

Lyden av artistnavnet Antony and The Johnsons kan gi opplevelsen av at Johnson er Antonys etternavn. Nærmere undersøkelser viser at navnet verken er Antonys eller noen av de øvrige bandmedlemmenes etternavn, like fullt er denne assosiasjonen viktig for min opplevelse av bandkonseptet, Antony og bandmedlemmene oppfattes som en familie. At Antony bare benytter fornavnet sitt intimiserer hans presentasjon, og ved at bandets navn er et etternavn trekkes bandet tettere til ham. Og Antony er udiskutabelt prosjektets hovedperson. Alle komposisjoner på plata *I am a bird now* er Antony Hegartys egne. Med unntak av enkelte tekstreferanser er alle tekstene også Antonys. Å synge sine egne sanger inviterer til en personlig sfære, musikken og tekstene knyttes automatisk tettere til Antonys person. Bandet skal hjelpe til å løfte fram det Antony har på hjertet, og kan sies å være en forlengelse av ham.

Men bandnavnets betydning stopper ikke her. Det viser seg at det er flere referanser og flere familiebånd som kan være av betydning for hvordan bandkonseptet skal forstås. Ifølge nettstedet www.birdantony.altervista.org har Antony hentet navnet The Johnsons fra den kjente dragartisten Marsha P. Johnson.¹¹² Marsha P. Johnson var en afroamerikansk dragartist som i flere kilder refereres som å være en av de første, mest markante og kjente dragartistene i historien: "the oldest and best known drag" (ibid.), blant annet foreviget av Andy Warhol i 1974 som en av flere dragartister i fotoserien 'Ladies and Gentlemen'. Marsha P. Johnson var transeseksuell aktivist, som deltok under The Stonewall Riots i juni 1969, en konflikt mellom politi og homofile i NYC. The Stonewall Riots fikk en viktig rolle i kampen for homofiles

¹¹¹ www.dagsavisen.no/nyetakter/article1548585.ece lastet ned 19.04.05

¹¹² P. står for Pay it no mind! Denne og de øvrige opplysningene om Marsha P. Johnson har jeg hentet fra <http://gender.org/member/people/marshajohnson.html> og http://en.wikipedia.org/wiki/Marsha_P._Johnson lastet ned 04.10.05

rettigheter.¹¹³ Marsha P. Johnson ble 6. juli 1992 funnet druknet i Hudson River i New York kort tid etter 'Pride Parade'. Ifølge politiet skyldtes dødsfallet selvmord, men dette bestrides sterkt innen miljøet hun var en del av. I dette miljøet regnes det for sannsynlig at hun ble drept. Bandnavnet kan forstås som en hyllest til denne artisten, og samtidig fungere på den måten at navnet, ut fra sitt opphav, knytter bandet til en tradisjon innen performance-scenen, der drag, transseksualitet og homofili er noen av flere viktige kjernebegrep. Tilknytningen til kampen for homofiles, transseksuelles og transvestitters rettigheter er åpenbar.

”Johnson” brukes også som et slangord for penis. Denne tilleggsbetydningen gir bandnavnet et humoristisk drag. Det at det er kvinnelige musikere med i bandet, spiller tydeligvis ingen rolle, de innlemmes uten problemer i referansen som viser til et fallisk og maskulint konnotert symbol. Dette er på en humoristisk måte med på å virke forvirrende på tradisjonelle klassifiseringssystemer og vanlige oppfatninger av hva som er manns- og kvinnekonnnotativt.

Bandmedlemmene har variert siden starten i 1995, men navnet forblir det samme. Ifølge de offisielle nettsidene består bandet i dag av følgende musikere, i tillegg til Antony (som foruten å synge spiller piano og orgel på plata): Julia Kent: cello, Todd Cohen: trommer, Jeff Langston: bass, Joan Wasser: fiolin og stemme, Maxim Moston: fiolin og Rob Moose: gitar og fiolin. På plata brukes flere musikere og flere instrumenter, som orgel, fløyter, saksofon og harpe. I liveopptredener trakterer flere av musikerne flere instrumenter, som saksofon, klarinett, fløyte, akustisk og elektrisk gitar. Instrumentene peker mot at det er et nokså utradisjonelt band i populærmusikalsk sammenheng. Og bandet høres tidvis også temmelig utradisjonelt og utypisk ut. Kategorisering av bandet og musikken er problematisk, og også dette har avstedkommet mange fargerike ordkombinasjoner som androgyn soul, queer soul, freak-folk, neo-folk, sakral kammerpop, avantgardistisk kunstmusikk og folk-kabaret. Bruken av akustiske instrumenter som cello, fiolin, klassisk gitar og ulike blåseinstrumenter skaper dels assosiasjoner til klassisk musikk, dels forestillinger om ekthet og autenticitet, noe som til en viss grad kan leses som en kontrast til den tydelige iscenesettelsen bandet presenterer. Jeg kommer tilbake til en drøfting av Antonys rolle, gjestearterister og instrumenter, både i det faste bandet og i helhetsproduktet som plata fremstår som. Men her vil jeg vektlegge at Antony og bandet gjennom sin popmusikalsk utradisjonelle, men like fullt gjenkjennelige

¹¹³ The Stonewall Riots startet med en politirazzia mot en nattklubb/dragbar og førte til til at homofile og dragartister forskanset seg og kjempet mot politiet. Dagen for Stonewall Riots, 27. juni er dagen Pride Parade gjennomføres hvert år (tidspunktet faller også sammen med markeringen 'skeive dager').

intstrumentasjon knytter an til en ekthetsestetikk med stor betydning for hvordan uttrykket mottas av lytteren.

For meg fremstår alle som deltar på plata som ”med i bandet”, deltagende i familien The Johnsons. Under liveopptredener er ikke alltid hele bandet med, men i alle sammenhenger opptrer de som Antony and The Johnsons. Bandet The Johnsons kan varieres fra to til ti uten problemer. Dette fordi Antony udiskutabelt er hovedartisten, og fordi bandkonseptet fremstår som flytende og foranderlig, blant annet på bakgrunn av at de assosieres med en ”stor, romslig og foranderlig familie”. Avslutningsvis vil jeg her fremheve at bandnavnet, og bandkonseptet, med sine konkrete og assosiative betydningsreferanser bidrar til en omkalfatring av forestillingen om både etternavn og bandnavn, noe som igjen kan forstås som et humoristisk spill med og omkastning av tradisjonelle begrepsforståelser. Intimitet og intertekstualitet veves inn i artistens presentasjon helt fra valget av artistnavn.

Et skeivt blikk på platen *I am a bird now*

I am a bird now er Antony and the Johnsons 4. utgivelse.¹¹⁴ Den ble utgitt i februar 2005, og ble raskt en kritikeryndling. I de mange strålende anmeldelsene framheves plata som spesiell, annerledes, sjelsbevegende og med meget høy musikalsk og kunstnerisk kvalitet. Tematikken på plata innehar den samme sterke ambivalensen, flyktigheten og flertydigheten som artisten Antony omgir seg med i sin egenpresentasjon. Kjønnsideidentitetstematikken er til stede i mange av platas uttrykk, samtidig inneholder plata kvaliteter og egenskaper som løfter den videre og gjør den spennende, interessant og givende på flere nivåer. Plata engasjerer og interesserer, og den har den fantastiske egenskapen å klare å berøre sine lyttere.

I am a bird now er en plate som kan oppleves som en konseptplate. I helhetsproduktet *I am a bird now* finnes et finmasket og omfangsrikt nett av referanser. Uttrykkene får en helhetlig mening gjennom deres relasjonelle og intertekstuelle forhold til hverandre. Jeg vil derfor presentere en kontekstuell lesning av plata. I det transparente vev av referanser fremstår enkelte momenter som spesielt betydningsfulle. I min presentasjon av plata og i analysene jeg presenterer konsentrerer jeg meg i hovedsak om det tema som handler om kjønnsideidentitet og

¹¹⁴ Bandet har gitt ut to ep-er og en cd før *I am a bird now*. Debutplata *Antony and The Johnsons* ble utgitt i mai 2000, ep-en *I fell in love with a dead boy* i mars 2001. Ep-en *The Lake*, med en låt fra det kommende albumet, ble gitt ut i november 2004. Etter utgivelsen av *I am a bird now* er det så langt gitt ut ytterligere to ep-er: *Hope There's Someone* i juni 2005 og *You are my sister* i oktober 2005. På begge disse Ep-ene er det låter fra *I am a bird now*-sesjonen som ikke kom med på plata. Samtlige av disse utgivelsene gjort av Antony and The Johnsons bidrar til å belyse helhetskonseptet jeg drøfter. Antony har i tillegg deltatt på en rekke andre utgivelser, blant annet med Lou Reed, Current 93, Rufus Wainwright, Cocorosie og Joan as Police Woman.

hvordan dette temaet løftes fram og skrives inn i plata og i Antonys presentasjon av seg selv som artist.

Presentasjon: flytende identitetsposisjoner

I møtet med en plate er cd-coveret det første potensielle kjøper og lyttere blir presentert for. Cd-coveret til plata *I am a bird now* har en særegen utforming og presentasjon sammenlignet med mange andre platecover. Coverbildet er et sort-hvitt fotografi av artisten Candy Darling, tatt av fotografen Peter Hujar i 1973. Candy Darling var født som gutt (James Lawrence Slaterry), men levde sitt voksne liv som transvestitt. Hun døde ung av leukemi i 1974.¹¹⁵ Candy Darling var en artist som blant andre Andy Warhol brukte som modell i sin popartkunst og som skuespiller i et par av sine filmer. Bildets tittel er ”Candy Darling on her deathbed”, og viser Candy Darling liggende i en sykeseng. Hun er påkledd og sminket, men ligger i sengen halvveis dekket av en hvit sykehusdyne. Ansiktet er hvitt og magert, øynene er svartmalte og munnen forestiller jeg meg dyprød. Ved siden av henne står det vaser med blomster, hvite nelliker i full blomst og roser vei til å visne. På sengen ligger en enkelt rose ved siden av Darling. Over sengen, i venstre hjørne av bildet, lyser en steril, hvit sykehuslampe. I høyre hjørne og ute av kameraets fokus, skimtes en flik av et vindu med en hvit konturløs verden utenfor. Darling ser rett i kameraet, hun ligger med armene over hodet, poserende og samtidig tilstedeværende i sin egen dødelige sykdom. Antony and The Johnsons’ artistnavn og platas tittel er skrevet på en gjennomsiktig plastlapp på størrelse med et mellomstort rundt frimerke som er klistret på i venstre hjørne på utsiden av plastcoveret bildet er stukket inn i. Hvit skrift på transparent plast forteller at dette er Antony and the Johnsons’ plate og hva plata heter, men disse opplysningene fjerner ikke oppmerksomheten fra bildet. Denne visuelle presentasjon virker i seg selv som en sentrering inn mot den store veven av referanser og de mange ulike lagene av bevissthet vi etter hvert trekkes inn i i møte med plata.

Bildet av Darling knytter Antony til det Darling var, gjorde og sto for blant annet som transseksuelt ikon. Og samtidig knyttes Darling til Antonys egen historie. Hun trekkes inn i plata som deltagende både i tematikk, uttrykk og som en stemme som klinger videre i og gjennom Antonys stemme. Hun er til stede på og i plata, på tross av at hun døde da Antony selv var tre år gammel. I tillegg til at coveret skaper en mulig forbindelseslinje til miljøer som

¹¹⁵ Siden det opereres med ulike referanser til når Darling ble født, var hun på det tidspunkt et sted mellom 25 og 30 år gammel. Opplysningene om Darling er hentet fra http://en.wikipedia.org/wiki/Candy_Darling lastet ned 20.09.05

er viktige for Antony, kommuniserer det også andre ting til oss som kjøpere av og lyttere til plata. Ved å presentere et ”annerledes” cover signaliserer Antony at han og musikken hans er noe ”utenom det vanlige”, han skaper en forventning om noe annet, noe som kan plasseres og forstås mer som et kunstmusikalsk uttrykk enn et pop/rockmusikalsk uttrykk. Dette er en viktig, men mulig ubevist, forventning vi som lyttere får til plata gjennom møtet med coveret.¹¹⁶

I et intervju med Antony på den Nederlandske nettsiden www.faceculture.nl spør intervjueren, Martin Kupier, om bruken av bildet av Candy Darling. Antony mener fotografen, Peter Hujar, i sin fotokunst klarer å gripe tak i noe essensielt. Hujar klarer ifølge Antony, i bildet av Candy Darling å gripe spennet mellom mørke og lys, mellom kvinnelig og mannlig, mellom liv og død, og berører det uangripelige stedet mellom verdener, og bildet fremstår slik som transcendent kunst. ”*It expresses everything I want to express in my work*”, sier Antony, og trekker slik fram Hujar som en viktig inspirasjonskilde samtidig som han sier mye om hva han selv er på jakt etter i eget musikalsk og kunstnerisk uttrykk.¹¹⁷

Bildet av Darling danner forsiden på cd-coveret, og er en av flere sider på et coverinnstikk som kan tas ut av plastcoveret. Formen på coverinnstikket er utypisk med form bestående av fem kvadrater hvor alle er festet med en side i firkanten i senter. Utslått blir coverformen et kryss, eller et symmetrisk kors (som i for eksempel Røde Kors). På alle kvadratene er det enten et bilde eller tekst både på forsiden og baksiden, det er slik til sammen ti firkanter i cd-coverstørrelse med ulike former for visuell representasjon og informasjon. Bildet av Darling danner midten av den ene siden av coverinnstikket, når det er tatt ut av plastcoveret, føles det riktigst at den siden er baksiden av innstikket. Av representasjonene på de øvrige firkantene vil jeg nevne et bilde av Antony utkledd og sminket som Harlekin. Hans blekhvite ansiktsfarge knytter an, ikke bare til performativitet, representert ved den iscenesettelsen han utfører, men også til den anemiske Candy Darling fra forsidecoveret. Det er et bilde tatt av fotografen Joseph Astor med tittelen ”Page in Doctor’s Chair”. Plata er dedisert til minnet om Page, som ifølge <http://birdantony.altervista.org> var en venn av Antony som døde på starten av millenniet. På to sider er det oppført kreditering av musikere, artister og opphavspersoner til de ulike fotografier og referanser, det er bilde av en kalender i en fengselscelle og det er kopi av en side fra en legejournal om hermafroditisme. På en av sidene står platas tittel: *I am*

¹¹⁶ Dette er et gjennomgående trekk i Antonys presentasjon, i bilder, videoer, øvrige cd- og ep-cover. Candy Darling pryder også forsiden av ep-en til ”The Lake”.

¹¹⁷ www.faceculture.nl/antony/index.htm Publisert 20.06.2005

a bird now skrevet med hvit skrift på sort bakgrunn, og på en annen side står det "Hope box 3" på samme slags bakgrunn som det fangekalenderen er tegnet på.

De fire ytre firkantene på coverinnsticket kan brettes opp som en kube som mangler "tak". Delene utgjør en helhet, men selve kubeformen er flyktig og ikke konstant. Likevel danner denne formen en idé eller en antagelse om en sammenheng der kuben, eller rammen, er vesentlig og samtidig forgjengelig. Coverformen kan også oppfattes som en kiste eller boks (box), som igjen kan tolkes som å være en hemmeligholdelseskiste eller en skattekiste. Innerst i skattekisten finnes det som både kan anses som nøkkelen, som skatten, og som den innerste gjemte hemmeligheten, papiret fra legejournalen om hermafroditisme. Jeg leser det slik at dette arket er et underskriftsark i forbindelse med beslutning om kjønnsbekreftende behandling av et barn med utypisk kjønnsuttrykk, såkalt interseksualitet, der skriften er barnets skrift som bekrefter det han vet, at han er bestemt til å bli en gutt. Gutten skriver, nærmest for å repetere eller indoktrinere seg selv at han er og må være gutt. "I got to be a boy" (I gut to B a boy) – en setning som kan forstås som både: jeg *må* være en gutt, jeg *fikk lov* å bli en gutt, jeg *ble* en gutt, jeg *bør* være en gutt. Underskriften fra foreldrene mangler, men det er som vi forstår at valget er tatt, gutten er under "konstruksjon," eller eventuelt, gutten er allerede konstruert. Dette arket er essensielt for min tolkning av platens tematikk, og finnes innerst i denne skattekisten av et cd-cover. Denne kjønnsambivalente posisjonen kan igjen forstås som å stå i forhold til teksten "hope box 3", som kan tolkes som å referere til "en tredje mulighetsposisjon", "det tredje kjønn", og det jeg i min oppgave betegner den androgyne og kjønnsoverskridende mulighetsposisjon.

På baksiden av cd-en står tittelen på låtene skrevet med ustø håndskrift, med en blanding av store og små bokstaver, delvis løkkeskrift og delvis trykte bokstaver. Ordene står stort sett ikke skrevet på linjene som er tegnet inn, men litt over, midt på eller mellom linjene. Den siste låttittelen har ingen linje å hvile på. Skriften låtene er skrevet med ligner den skriften som finnes inne i coveret, skrevet av barnet i legejournalen, skriften på cd-en selv og skriften på et av promobildene som er gitt ut i forbindelse med cd-utgivelsen. Skriften på selve cd-en er en direkte henvendelse til en doktor, fra den forestilt samme gutten som på arket innerst i "skattekista", eller kanskje fra Antony selv. Teksten lyder: "Dear DR I do not want to be a boy. I want to be a girl. Just [like] my sisters". På promobildet, som også er brukt som coverfoto på *You are my sister*-ep-en, ser vi Antony med langt sort hår, sannsynligvis en parykk, med tekst skrevet på hans høyre kinn: "I love you. I want the best for you".

Gjennom sin presentasjon av seg selv som artist, og gjennom plata som produkt, skriver Antony seg inn i andres historier. Han vever sammen ulike historier og får ulike skjebner til å fremstå sammenspunnnet og samlet. Det er hans sanger og hans komposisjoner som presenteres på plata. Når han skriver ned tittelen på låtene han skal presentere på plata med samme slags skrift som er skrevet av en annen, lager han en forestilt link mellom disse to posisjonene. Antony skriver seg inn i den lille guttens posisjon, og skriver gutten inn i sin presentasjon av sin egen historie. Ved hjelp av blant annet skrifttypene på coveret skriver også Antony seg inn i en kjønnsambivalent posisjon. Det produktet vi som lyttere har i hendene og snart i ørene, kan forstås som en presentasjon av et annerledes uttrykk, det er en skattekiste, eller kanskje snarere en håpets eske med et uttrykk fra et annet sted, en tredje posisjon, en ytring med dobbelt håp: kommunikasjon og aksept, berøring og synliggjøring. I tillegg skriver han oss som lyttere inn i historien ved at han henvender seg direkte til oss. Ved intime utleveringer av høyst personlig karakter og ved skriften "I love you i want the best for you" blir jeg trukket med inn i den intime sfære Antony skaper.

Jeg har tidligere pekt på hvordan kjønnsuttrykk som bryter med en kulturell norm er stigmatisert som avvikende og unaturlige og defineres og behandles som patologiske tilstander. I det offisielle samfunn finnes det ikke tilfredsstillende romslighet og aksept for avvikende, kjønnsambivalente uttrykk. Hermafroditisme, interseksualitet og transkjønnethet fremstår i all hovedsak som fortiede og skambelagte tilstander. Antony inntar i sitt temavalg en kjønnsambivalent posisjon, han løfter fram og viser det fortiede og avvikende. Han tematiserer den stigmatisering og patologisering utypiske subjektposisjoner utsettes for av samfunnet.

På cd-coveret benyttes begrepet "prisoner" og en visualisering av en fangemetafor i form av et bilde av en kalender i en fengselscelle som illustrerer et fangenskap som telles ned til frihet. Fangemetaforen er et sterkt og ladet bilde. Å være fanget, frarøvet sin frihet, innesperret mot egen vilje, isolert fra en sosial sammenheng, straffet for en handling som er, eller ikke er, begått, eller straffet for noe som er definert av samfunnet som uønsket, er en sterkt krenkende situasjon å være i. I forlengelsen av det kjønnsdebatteerende tema som finnes i platas helhetspresentasjon, kan fangemetaforen leses som uttrykk for at de som faller utenfor normen er fanget i samfunnets stigmatiserte oppfatning av de normavvikende uttrykkene. Grensene mellom det som anses som lovlig og lovbrudd i et gitt samfunn eller en gitt diskurs forteller mye om samfunnets normer, strukturer og disiplineringsmekanismer. Å føle seg fanget kan også vise til en psykologisk og mental tilstand. Kulturelt definerte

handlingsrammer kan for mange oppleves som altfor smale og begrensende, virkeligheten kan slik oppleves som et fengsel. Fangemetaforen kan også forstås å referere til det å være fanget i en ”fremmed kropp”, slik som transseksuelle som ønsker kjønnskorrigerende behandling kan uttrykke det.¹¹⁸ Fangemetaforen kan også forstås som å illustrere det å være fanget i en syk og forgjengelig kropp. Candy Darling er avbildet mens hun venter på døden, innesperret i sin syke kropp. Døden finnes som et gjennomgående tilstedeværende tema på plata. Antonys venn Page, som plata er dedisert til, er død. Marsha P. Johnson, som bandet er oppkalt etter, er død, Candy Darling og Peter Hujar også. Samtlige døde forholdsvis unge, altså ikke som resultat av alderdom, men av andre forhold, som kreft, aids og drap. Men den døden som tematiseres fremstilles som en forandring mer enn som en fatal slutt. Slik blir endring, bevissthetsutvidelse, overskridelse og metamorfose viktige kjernebegrep i tematikken. I bildet av Candy Darling på dødsleiet er det noe håpefullt, noe med lyset fra vinduet som ikke er i fokus. Et lys fra et annet sted som peker mot transcendent endring og ikke mot fatal og forgjengelig død.

På innsiden av cd-coveret, bak der cd-en er plassert, står tekstlinjen: ”Let the sighing of the prisoner come before thee”. Sitatet er hentet fra Bibelen, salme 79:11 fra Salmenes bok i Det gamle testamente. Hele vers 11 lyder i norsk oversettelse: ”La fangenes sukk komme fram for deg! Løslat med din veldige arm dem som er viet til døden” (Bibelen 1999:616).¹¹⁹ Teksten vises når vi tar cd-en ut av coveret, og kan leses av en som er i ferd med å skulle lytte til cd-en. Fangeposisjonen kobles med dette tettere til Antony. Det er hans stemme, hans ”sigh” vi er i ferd med å skulle høre når vi tar ut plata og ser denne tekstlinjen, og det er hans stemme vi hører når vi lytter til plata, og samtidig stemmene til så mange andre som han gjennom sin presentasjon har skrevet inn i sin stemme og sin historie. Antonys stemme blir fangens sukk, fangens historie og fangens bønn. Jeg tolker Antonys bruk av sitatet som en bønn som henvender seg til oss lyttere, for at vi skal lytte til denne fangens historie, altså Antonys historie, men samtidig en bønn rettet mot en guddom, en bønn om frelse, om å bli løslatt fra døden, og under ligger et håp om at døden ikke er slutten. Sitatet underbygger cd-ens tematikk om død og transformasjon og understreker samtidig en åndelig bevissthet, en søken og referanserikdom i Antonys uttrykk som jeg skal komme tilbake til senere i drøftingen.

¹¹⁸ Se for eksempel Almås og Benestad 2001

¹¹⁹ Sitatet er en bønn til Gud fra Israels folk om å vise miskunn, en bønn om befrielse for Israel, plassert etter salme 78 hvor Guds vrede over hans folks troløshet og utakknemlighet er tema.

Representasjoner – i denne sammenheng Antonys auditive og visuelle helhetspresentasjon – kan være et viktig middel for å skape og kommunisere tilhørighet til grupper og posisjoner. Jeg har tidligere pekt på hvordan performative handlinger kan spille en viktig rolle i det å skape og formidle identitetsfølelse. Kommunisering av *likhet med* ved hjelp av gjenkjennelighet og kodefortrolighet, men også kommunisering av *forskjell fra*, ved avgrensning og bevisst avstandstaken fra ”noe annet/noen andre”, er viktige midler til å skape følelse av egen identitet og tilhørighet til en gruppe. På tross av dens sterkt ekskluderende potensial, er det likevel noe i plata som bryter igjennom og som griper også et publikum som ikke vanligvis frekventerer dragshow, har en utpreget sans for avantgardistiske performanceartister eller har et ambivalent forhold til egen seksualitet eller kjønnsuttrykk. Jeg vil i de følgende to hovedavsnittene argumentere for at det er i Antonys stemme og i hans helt spesielle musikklektske blanding dette overskridende og gripende finnes.

Stemmen: kjønnsambivalent og bevegende

”Å høre ham synge er som å høre en såret engel fortelle sin historie.” (Mode Steinkjer i Dagsavisen 12.11.05)

”Der andre sangere har stemmebånd, synes Antony å ha fått regnbuen som vokali[n]strument.” (Anders Grønneberg i Dagbladet 14.11.05)

”Gudbeviset foreligger, Han heter Antony og låter som en forkjølet tenor.” (Stig Sæterbakken i Morgenbladet 29.04.05)

Ubeskrivelig, utrolig, intim, personlig, original, rar, ren, ukonvensjonell, guddommelig, androgyn, overjordisk, kjønnsmessig ubestemmelig, feminin og multioktavospennende er ulike adjektiv brukt til å beskrive Antony Hegartys stemme. Stemmen kan oppfattes som både kjønnsambivalent og som etnisk vanskelig plasserbar, som en sammensmeltning av både det kvinnelige og det mannlige i samme stemme, og som overskridende i forhold til forutinntatthet angående rase. Stemmen beskrives videre som gripende og bevegende, den finner gjenklang i lytterens eget følelsesregister, med fri adgang til ryggmarg, tårekanaler, hjerteregeion og sanseapparatet som styrer nakkehår og gåsehud. Antony evner ifølge Marie Aubert gjennom sin stemme å ”synge sjelen ut av kroppen på folk” (Dagsavisen 11.11.05). Siden dette er en oppgave i musikkvitenskap som primært intenderer å skrive om stemmer, kan jeg ikke benytte meg av lettvinde løsninger som å beskrive Antonys stemme som ubeskrivelig, og heller ikke lene meg på vakre og fantasifulle metaforer for å gripe noe av stemmens ”essens”. Likefullt synes jeg det er viktig å vektlegge at de mange frodige, fantasifulle og metaforrike beskrivelsene av Antonys stemme sier noe om at det er *noe* i denne stemmen som vanskelig lar seg forklare, det er *noe* i stemmen som berører og griper på måter

det er problematisk, eller endog umulig, å artikulere. For å beskrive Antonys stemme på en gavnlig måte for denne oppgavens drøftninger tar jeg utgangspunkt i følgende spørsmål: Hva er det i Antonys stemme som virker kjønnsoverskridende? Hvis stemmeuttrykket og stemmeleiet oppleves som knyttet til en forestilling om noe ”naturlig kvinnelig”, hva består dette i? Hva er det som gjør at stemmen framstår som intim, tillitvekkende og berørende? Avslutningsvis i min drøftning av Antonys stemme vil jeg se på *hvem* som ytrer seg ved hjelp av stemmen.

Jeg opplever Antonys stemme som myk og varm. Hans stemmeuttrykk og syngemåte kan assosieres til et klassisk sangideal. Dette høres i den gjennomførte bruken av hodeklang og den konstant tilstedeværende vibratoen. Det er en hodeklangtone med varme og kropp, ikke en veldig lys og tynn falsettone. Stemmen hans er i all hovedsak egal og kontrollert, og med et jevnt og stabilt klangideal, stemmen høres lik ut i hele registeret den benytter. Slik er den tro mot et klassisk ble canto-ideal. Senere vil jeg vise at det fins andre uttrykksvalører i stemmen hans som bryter skarpt med dette idealet. Stemmen fremstår ikke som presset eller tilgjort, men oppleves som naturlig og kroppsintegrert. Det er også en gjennomgående nasal klang på stemmen. Nasalitet gjør det lettere å fremheve overtoner, og kan bidra til at stemmen kan bære langt, og slik bli en distinkt og tydelig stemme. Men Antonys stemme på denne plata fremstår ikke som en stor og sterk og vidtfavnende stemme. Det er noe i stemmens klang, i samspillet mellom hodeklang, nasalitet og vibrato, som gir et tett og tilbakeholdt preg og en introvert stemmekarakter.

Vibrato brukes mye og gjennomgående. Vibrato er frekvensutsvingninger, som i hovedsak brukes på utholdt tone. Ulik grad av vibrato kan gi ulik effekt, for mye og for stor vibrato kan oppfattes som overdrevent og tilgjort. Ulik grad og mengde av vibrato kan oppfattes som tegn på om stemmen og sangteknikken er sunn eller usunn og om sangeren kontrollerer sitt instrument tilstrekkelig eller ikke (jamfør Arnesen 1994). I Antonys sangtone benyttes ikke vibrato bare som en effekt i slutten av en frase, vibratoen ligger i de fleste sangene innbakt i sangtonen og er slik til stede i sangen så godt som hele tiden. Det er en myk, men likevel stor vibrato, og det føles som den balanserer opp mot det ukontrollerte. Antonys vibratobruk og sangstil gir meg assosiasjoner til barokkens stemmeornamenteringer, med utstrakt bruk av triller og forsiringer og ”krøller” på melodi og tone, noe som gir et litt tilgjort og utspjåket inntrykk. Denne assosiasjonen til barokken leder tankene til kastratsangtradisjonen som var utbredt i barokk musikk, og til feminisering av barokken som stilart (jamfør Hansen 1997:58). Disse assosiasjonene underbygger min opplevelse og persepsjon av Antonys

stemme, og det er ikke umulig at Antony selv spiller på disse assosiasjonene for å plassere seg og sitt uttrykk innenfor et kvinneknotert område. Det er noe med stemmeklangen og graden av vibratobruken som gir et ”kunstferdig” inntrykk, noe som gjør at stemmen kan oppfattes som tilgjort og overdreven. Uttrykket beveger seg helt på grensen til det overdrevne og teatraliske, men tipper etter min mening likevel ikke over til å bli parodisk.

I kontrast til opplevelsen av noe kunstferdig og tilgjort ved stemmeuttrykket er det noe i valøren på stemmen, nettopp gjennom bruk av en tydelig vibrato, og den fyldige og kroppsinTEGRerte hodeklangtonen som trekker Antonys kropp med i stemmeuttrykket. Det er som om vi hører stemmebåndene og strupehodet vibrere. Og gjennom det får vi følelsen av at både kropp og sjel er i svingning gjennom og i stemmen. Det er noe ved vibratotonen som gjør at jeg får opplevelsen av en følelsesmessig beven i stemmen jeg lytter til, vibratotonen tiltros å formidle Antonys sårbarhet. Den konstant tilstedeværende vibratoen kan assosiativt knyttes til emosjonell bevegelse, som sorg og tristhet, det er som om gråten ligger på lur i stemmen hele veien. Antonys varme vibrato gir tidvis assosiasjon til Elvis Presley, og det kan høres i Antonys stemme at Nina Simone har vært en inspirasjonskilde, det er dybde, kropp og varme i tonen. Både Presley og Simone kan begge på forskjellige måter forbindes med kroppsinTEGRert og kroppssentrert syngemåte. I min presentasjon av Barthes og hans essay ’The Grain of the voice’ vektla jeg stemmens mulighet til å kommunisere ved siden av – eller utenfor – språket. ”The Grain” viser til et kroppslig forankret meningslag som finnes i den syngende stemmen, og som er unndratt språklig artikulasjon. Barthes vektlegger nettopp friksjonen mellom kroppens organer og lyden som slippes ut til lytteren i sin sentrering av ”the grain”. Barthes vektlegger også en erotisk relasjon mellom den handlende kroppen til sangeren og den lyttende kroppen til mottakeren. Det er helt klart ”noe” i Antonys stemmeuttrykk som kommuniserer ved siden av ordene, en sansbar men uartikulerbar materialitet som kommuniserer gjennom hans kropp til andre lyttende kropper.

Også som sanger er Antony en iscenesetter. Han benytter bestemte uttrykksregister og koder i sin sangstil jeg som lytter knytter assosiative og intertekstuelle referanser til. Blant annet er det flere ting i Antonys stemmeuttrykk som er kulturelt kvinneknotativt, som hans myke, legato stemme, med gjennomgående bruk av hodeklang og vibrato. I min presentasjon og drøftning av falsettstemmen tidligere i oppgaven pekte jeg blant annet på hvordan hodeklang og spesifikt falsettsang har blitt ansett som unaturlig, falsk og kvinneknotativt. Jeg refererte til Miller (2003) som hevder at det er nettopp det at falsettstemmen utvisker skillene mellom det mannlige og det kvinnelige som har gjort at den har blitt kulturelt stigmatisert.

Antony inntar denne kvinnekonnotative posisjon gjennom sin lyse falsettstemme, kanskje fordi han ikke kan eller vil noe annet, men like fullt med en tilstedeværende overbevisning som gjør en forskjell i hans artistiske og musikalske helhetsprosjekt. Antony plasserer seg verken visuelt eller vokalt innenfor et populærmusikalsk domene hvor konnotasjoner til den lyse mannsstemmen går mer i retning av virilitet og maskulinitet, men knytter seg mer direkte til et kunstmusikalsk og klassisk stemmeideal, og dermed til større grad av femininisering av uttrykket.

Stemmens toneomfang på plata er fra lille Db til enstrøken Bb, altså et omfang på en oktav + stor sekst. Omfanget innen de ulike sangene er varierende, men i hovedsak beveger Antony seg stemmeomfangsmessig rundt lille oktav med hovedambitus innen en oktav fra lille ess til enstrøken ess. Flere anmeldere og skribenter fremstiller Antonys stemme som en multioktavstemme. Når Lars West Johnsen påstår at stemmen til Antony kan sammenlignes med Bobby McFerrins stemme når det gjelder omfang (Dagsavisen 15.11.2005), er dette ikke riktig – hvis utgangspunktet for sammenligningen er platene Antony har gitt ut og hans konsertopptreden på Rockefeller 13.11.05, som West Johnsens anmeldelse tar utgangspunkt i. Bobby McFerrin har et stemmespenn på ca fire oktaver, mens Antonys stemme på plata spenner over i underkant av to oktaver. Det er likevel noe i uttrykket som gir inntrykk av en unormalt omfattende og omfangsrik stemme. Jeg vil hevde at årsaken til at vi oppfatter Antonys stemme som så omfattende og grensesprengende er at stemmeomfanget, sett sammen med stemmeuttrykket, kan oppfattes som utypisk for en mannsstemme. Innen mannsstemmer er det vanlig å forvente at en tenor skal kunne synge fra store bB opp til – i det minste – enstrøken G.¹²⁰ Antonys talestemme er forholdsvis dyp, jeg vil intuitivt plassere ham innen tradisjonell stemmegruppering som en baryton.¹²¹ Dybden fra hans talestemme finnes igjen i sangstemmen, og blander seg klangmessig inn i de lysere tonene i hans stemmeregister. Omfangsmessig er ikke stemmen spesielt lys, selv om den forholder seg til et leie som er i et lysere sjikt enn det de fleste mannsstemmer begir seg inn på. Den fremstår ikke som å forholde seg til et omfang som er verken spesielt ”kvinnelig” eller ”mannlig”, den beveger seg i et mellomregister som er et område som kan passe, eller oppleves ”naturlig”, for både mannsstemmer og kvinnestemmer, stemmen framstår slik som androgyn. Men likevel er stemmeleiet tidvis litt for dypt i forhold til det vi oppfatter som ”normalt” for en kvinnestemme, og tidvis litt for lyst i forhold til det vi oppfatter som ”normalt” for en

¹²⁰ ”Manndomsprøven” for en tenor er en klar og konsistent tostrøken C, sunget i brystklang.

¹²¹ Omfang for en barytonstemme er +/- store G - enstrøken Ess.

mannsstemme. Samtidig som han tar i bruk et felles ”mellomsted”, beveger han seg litt lenger ved at han tar i bruk områder som er spesifikt kvinne- og spesifikt mannskonnotative. Det som oppleves felles, som en unison enhet, brukes i kombinasjon med kjønnsespesifikke auditive representasjoner, og slik oppleves helheten både forvirrende og dissonerende med en forutforstått norm, og får et overskridende potensial. Hans gjennomgående bruk av hodeklang og falsetteknikk, i kombinasjon med vedvarende vibrato og toneforsiringer og triller, er med på å merke stemmen som kvinnelig og plassere den i et annet rom enn det mannskonnotative.

Antony har selv reflektert over hvorfor stemmen hans fremstilles som spesielt lys, noe han selv tilbakeviser at den er:

It's funny that people think it's high. My suspicion is (...) the emotional place that it inhabits is unusual for what people would perceive as a male voice. They project that it's higher than normal. In part they perceive it as more feminine. (Antony på Først og Sist 17.02.06)

Mange tyr til sammenligning med andre artister og stemmeuttrykk for å beskrive Antonys stemme, og etter å ha lest ganske mange anmeldelser har listen blitt variert og omfattende: Scott Walker, Bryan Ferry, Billie Holiday, David Bowie, Joni Mitchell, Morrissey, Nina Simone, Jimmy Scott, Alison Moyet og Boy George. Thomas Dybdahl er en norsk artist flere mener ligner på Antony både i stemme og i musikalsk tilnærming. Sangere Antony selv sier han har lyttet til og latt seg inspirere av er blant andre Jimmy Scott, Nina Simone, Otis Redding, Donny Hathaway, Miriam Makeba, Boy George, Alison Moyet, Billie Holiday, Diamanda Galas og Kate Bush.

Antony har lyttet til og latt seg inspirere av både kvinnelige og mannlige sangere, og i stor grad sangere som opererer musikalsk innenfor en poplærmusikalsk genresfære, selv om det også er artister som kan plasseres innen en samtidskunstmusikalsk performancescene (Diamanda Galas og delvis Kate Bush). Flere av artistene kan knyttes til afroamerikansk musikktradisjon. Det er ikke forunderlig at navn går igjen på begge listene. Jamført med mine drøftninger ovenfor om stemmen som foranderlig, bevegelig og påvirkelig, mener jeg det er både selvfølgelig, naturlig og nødvendig at man ”pitcher” seg inn etter og lærer seg mye av artister man lytter til og identifiserer seg med. Det er ikke biologiske iboende stemmeegenskaper som gir rammene for hva ens egen stemme kan lære seg å uttrykke, men hvilke inspirasjonskilder man har, hva man lytter til, synger etter, og hvor man ”føler seg hjemme” musikalsk som er avgjørende i utforming og innramming av eget musikalsk uttrykk.

I omtaler av Antony Hegarty og av *I am a bird now* er det i hovedsak Antonys stemme som trekkes fram, snakkes om og vektlegges. Stemmen beskrives som berørende, sjelfull og inderlig, og som vist blir den beskrevet som en engels stemme, og som selve beviset på Guds eksistens. Hva er det med denne stemmen som griper og berører så mange mennesker så dypt? Hva er det i stemmen som gjør at jeg tror på og får tillit til Antony og opplever sangene som ekte og personlige uttrykk?

Stemmen er det selvsagte midtpunkt i samtlige låter, og i det helhetsproduktet plata fremstår som. Ved at stemmen ligger langt fremme i lydbildet fremstår den som arrangementenes auditive senter, det stemmen formidler, både direkte og indirekte, fremstår som essensielt. Det nedstrippede estetiske uttrykket der stemme og piano spiller alene, gir en intimitetsfølelse, en opplevelse av nærhet mellom det musikalske uttrykket, komponist og utøver. Koblingen til Antonys person understrekes gjennom musikkstilistiske virkemidler som instrumentbruk, klang, sound, grad av akustisk versus elektronisk instrumentering og produksjon. Bruk av akustiske instrumenter som klassisk gitar, fiolin, cello, piano/flygel og ulike blåseinstrumenter assosieres dels til klassisk musikk og dels til forestillinger om ekthet og autenticitet. Jeg vil komme tilbake til en grundigere behandling av musikkestetiske trekk ved plata senere, men vil her innlemme disse intimitetsfremmende aspekter som viktige for at Antonys stemme oppleves som personlig, bevegende og intim.

Enkelte steder på plata høres pust, sukk og andre uretusjerte lyder fra Antonys stemme. Midt i låta 'Hope there's someone' høres et sukk fra Antony, og i låta 'Free at last' høres en stille latter – jeg tolker det som et smil til Julia Yosuda fra Antony før låta begynner. Disse stemmelydene bidrar til å menneskeliggjøre uttrykket. Det er ikke sangen vi hører i disse stemmelydene, men personen og kroppen bak sangen. Og gjennom dette forestiller vi oss å høre relasjonen mellom utøver og musikken, og i tillegg presenteres vi for en auditiv representasjon som kan tolkes som kommunikasjon musikerne imellom. Tilstedeværelsen av slike stemmelyder knytter en følelsesmessig menneskelighet til produktet. Jeg har tidligere vist hvordan stemmen på ulike måter kan oppfattes som bærer av tegn på bakenforliggende emosjoner og levd liv, eksempelvis kan uttrykk ved stemmen som hardhet, råhet og heshet forstås som tegn på sangerens levde liv. Følelsesmessige bevegelser som tristhet, sinne og redsel kan sette klare spor i stemmen. Slike emosjonelle tegn har også blitt tatt opp som musikkstilistiske tegn/koder i ulike genrer eksempelvis i gospel- og soulmusikk. Som lytter er det naturlig å tolke stemmer som uttrykk for personlighet og forvente at personen som ytrer seg merker stemmen med tegn fra eget følelsesliv. Det at vi hører noe som kan tolkes som

kommunikasjon mellom musikerne, som i låta 'Free at last', gir meg en følelse av å være tilhører og deltager i en autentisk samspillsituasjon. Tilstedeværelsen av lyder som knytter sangen til utøverens kropp, som pust, sukk, strupelyder, og en tidvis overdreven, skjelvende vibrato, står i sterk kontrast til det kunstmusikalske ble canto-idealet om en homogen, jevn og kroppsoverskridende stemmeklang.

Den vokaltekniske iscenesettelse underbygger den kroppsfunderte intimiteten i Antonys stemme. Plata er, ihvertfall delvis, produsert og etterbehandlet i studio, med mulighet for å rette opp svakheter og klippe bort de stedene vi hører sukk, pust, strupelyder med mer. Likevel har Antony valgt å beholde noen slike lyder på plata. På flere spor er det lagt på flere lag med vokal, og det er benyttet ulike variasjoner av tillagt klang, så mulighetene for etterbehandling har vært til stede, og har til en viss grad blitt benyttet. Der surheter, ujevnheter eller "uvanligheter" likevel kan høres vil jeg hevde det er beholdt ut fra musikkestetiske vurderinger. Ved ikke å benytte etterbehandlings- eller redigeringsmulighetene gjennomgående, fremstår plata mer "autentisk" og dermed mer troverdig. Det musikkestetiske idealet som ligger i platas helhetspresentasjon sier noe om et ønske om å knytte an til en "ekthetsestetikk". Det er ikke et glatt og feilfritt produkt, men heller et produkt hvor bruk av "feil" i form av blant annet noe som kan oppfattes som feilslag på et småsurt, romlete piano og stemme- strupe- og pustelyder lar produktet fremstå som mer "autentisk" og "ekte" og dermed mer troverdig og tillitvekkende¹²². Jeg vil i analysen av 'Hope there's someone' argumentere for at disse uregelmessighetene kan forstås som dissonanser med en klar narrativ funksjon i låtene og i helhetsprosjektet cd-en kan leses som.

Antony har selv uttalt at han ønsket at albumet skulle være intimt, inngi en opplevelse av at sangene ble visket inn i øret på lytteren: "I wanted the songs to be close to the ear, to feel like something you could be drawn into in a personal way, in a small space, in a home space" (Antony i intervju med Alec Hanley Beims 25.02.05).¹²³ Det er dermed lett å slutte at Antony bevisst har foretatt estetiske valg som kan bidra til å intimisere uttrykket. Men hva er det han vil fortelle meg? Hva er det han har på hjertet som er så viktig og så hemmelig at han vil hviske det til meg?

¹²² Det akustiske, upolerte ideal er et gjennomgående trekk ved plata. Nok et eksempel på dette er trommelyd og lyd på blåserne i 'Fistful of love' som har en "uforfinet" sound med noe romlete lyd, noe som gir en opplevelse av at musikken spilles live i et kjellerlokale.

¹²³ www.laweekly.com/ink/printme.php?eid=61428 lastet ned 03.10.05. Se også intervju med Drew Daniel på www.pitchforkmedia.com/article/feature/31319/Interview_Interview_Antony fra 31.10.05, lastet ned 20.06.06

Stemmen mumler ikke bare uforståelige eller uvesentlige lyder, men ord jeg raskt forstår er både viktige og vanskelige. Jeg skal ikke gå inn på en grundig tekstanalyse, men vil si noe om det som fremstår som viktig og gjenkjennelig i teksten i et mer overflatiskperspektiv, i møtet med sangene som *lyd*. I tråd med en rekke musikkvitenskapelig baserte tekstanalytiske arbeider anser jeg at tekstens primære kontekst er musikken, teksten belyses ut fra et auditivt fokus og tekstens primære relasjonelle forhold til stemmen.

Som lytter skjønner jeg raskt at teksten er viktig selv om den ikke alltid er lett å fange.

Tekstenes innhold og platas tematikk fremstår som dypt personlig, og ved hjelp av ord som ”I”, ”me”, ”my” kobles teksten til den som synger, låtene fremstår som uttrykk for Antony og plasserer ham som det forestilte subjektet i den helhetsfortellingen plata fremstår som.

Antonys person blir knyttet direkte til teksten, og ved hjelp av stemmens kommunisering av autentisitet, til opplevelsen av ekthet og inderlighet. Eksistensielle temaer som frykt, død, kjærlighet, forgjengelighet og transformasjon kobles tett opp til artisten Antony. For eksempel: “mama help *me* to live”, “forgive *me*”, “set *my* spirit free”, “when *I* die”, “*I*’m scared”, “set *my* soul free”, “you are *my* sister and *I* love you”. I en rekke tekstbrokker kommer det fram at kjønn og seksualitet, og i særdeleshet utypiske og normavvikende kjønnsuttrykk, er gjennomgående tema i tekstene: “*I know a womb within me*”, “*My Lady’s story is one of annihilation / My lady’s story is one of breast amputation*”, “*one day I’ll grow up and be a beautiful woman, one day I’ll grow up and be a beautiful girl. But today I am a boy*”. Antony snakker om manipulering av kjønne uttrykk, om fysiske, mentale, sjelelige endringsprosesser, og i tillegg artikuleres forholdet mellom kjærlighet og vold, liv og død, i flere av tekstene.¹²⁴ Det er et sterkt innslag av morbiditet og mørke i tekstene som står i skarp kontrast til opplevelsen av Antony som en intimitetsinnbydende artist. På tross av at Antony presenterer temaer ikke veldig mange kjenner seg direkte berørt av berører sangene dypt.

Antonys stemmebruk er av en slik art at den ikke tydeliggjør tekstartikulasjon, men snarere gjør teksten mer innpakket og utilgjengelig. Låttekstene fremstår ikke som fullstendig hørbare og forståelige i Antonys presentasjon, verken på cd-en eller live.¹²⁵ At tekstene ikke gjengis i cd-coveret viser at tekstformidlingen ikke aksentueres. Jeg har tidligere i dette kapittelet plassert Antonys stemme som en sangstemme som trekker veksler på klassisk sangtradisjon, med utpreget bruk av hodeklang og en konstant tilstedeværende vibrato. Stemmen hans er

¹²⁴ Se eksempelvis ‘Fistful of love’ og ‘Cripple and the Staffish’.

¹²⁵ På konserten i Oslo konserthus 5. september 2006 grep jeg meg flere ganger i å tenke at Antony bevisst toner ned og kamuflerer teksten, men artikulere tydeligere den musikalske rammen.

ikke en talenær stemme, som kunne ha vært naturlig i det leiet han synger i, men en utpreget sangstemme. Han presenterer tekstene som sanger, ikke som tekstresitator.¹²⁶ Det at stemmen er ”kunstferdig” kan bidra til å øke tilgjengeligheten til Antony nettopp ved at de mer spesielle temaene ikke kommer så tydelig fram ved de første gjennomlyttingene. Han sier det han sier innenfor en ramme som i sitt uttrykk er noe distansert gjennom det ”kunstferdige”. Det er ikke ved hjelp av hverdagspråk, og heller ikke ved bruk av en hverdagsstemme, historiene deles med oss som lyttere. Hadde så vært tilfellet, hadde det muligens blitt for direkte og dermed lettere for mottakeren å avskrive eller definere seg selv bort fra uttrykket.

Tekstene ligger bak som en toneangivende ramme og forutsetning for Antonys intime overlevering, og gir klangbunn til det som griper meg som lytter i møte med låtene. De mer outrerte og spesielle temaene som for eksempel refererer til kjønnsambivalens, transkjønnethet og brudd på heteronormativitet fremstår – i den grad jeg oppfatter dem – som intime utleveringer jeg som lytter innlemmes i, og som eksistensielt viktige for artisten som ytrer dem. Fortroligheten appellerer til en åpenhet og tilgjengelighet hos meg som mottaker av teksten. Slik blir temaene noe jeg ikke trenger ta avstand fra og avskrive på bakgrunn av deres spesielle innhold, og manglende relevans for meg, men noe jeg opplever som en betroelse. Temaer som berører eksistensielle forhold som død, liv, kjærlighet, forvandling og referanser av mer åndelig og religiøs karakter, genererer følelser og skaper rom for en gjenkjennelse i meg. Det at også bakenforliggende problematiske følelser som skyld, skam og fortielse tematiseres, bidrar til at tilgjengeligheten til dette som for mange oppfattes som rart og unaturlig, økes. Ved hjelp av stemmebruk, musikkstilistiske virkemidler og ekthetskonnoterte praksiser trekker Antony meg inn i en intim sfære og gjør at jeg føler empati med det som formidles og med den som formidler. Eksistensielle temaer berører de fleste mennesker. Platas første låt, og låtas første tekstlinje, formidler direkte den essensielle redsel og den essensielle lengsel som er sterkt tilstedeværende på plata og lett gjenkjennelig for alle som har tenkt en eller flere eksistensielle tanker: ”Hope theres someone who’ll take care of me when I die (will I go). Hope there’s someone who’ll set my heart free, nice to hold, when I’m tired”, synger Antony og artikulere en dyp lengsel etter å bli tatt vare på både i det dennesidige og det hinsidige. Tekstlinjen innehar en religiøs, åndelig søken og en fysisk og konkret lengsel mot kjærlighet og omtanke. Tematikken er gjenkjennelig for oss alle, ikke bare for den noe spesielle gruppe mennesker Antony representerer. Det at temaene er gjenkjennelige og

¹²⁶ Det er to steder på plata med tekstresitasjon, på låtene 'Fistful of love' og 'Free at last' og da utført av henholdsvis Lou Reed og Julia Yosuda.

allmenne mer enn de er spesielle for Antony og de miljøer han er en del av, virker overskridende i forhold til stereotype forestillinger. Vi enes i noe menneskelig i stedet for å posisjonere oss i et motsetningsforhold i relasjon til det outrerte og rare.

Som vist til tidligere i drøftningen blir det kommunisert mening på vanskelig artikulerbare måter gjennom Antonys stemme. I en anmeldelse jeg leste skrev anmelderen at han hørte teksten først etter flere gangers gjennomspilling, men at han umiddelbart ble grepet av musikken og stemmen på plata. Det var noe annet enn den artikulerte teksten som grep, noe annet som fanget og berørte først. Flere av de jeg har spilt musikken for har umiddelbart fanget opp en sårhet i uttrykket, og blitt berørt av plata uten å skjønne noe av hva Antony synger om. Det er som om stemmen og det helhetsmusikalske uttrykk har en direkte link til noe som kommuniseres bakenfor ordene. Stig Sæterbakken hadde i sitt foredrag om Antony på Litteraturfestivalen på Lillehammer 01.06.06 en interessant lesning av Antonys stemme. Sæterbakken hørte Antonys stemme som ”den skjulte andre” i Antony, som den kvinnelige siden av Antony som åpenbarte seg gjennom stemmen som bare så vidt slapp ut gjennom Antonys nesten lukkede lepper, som en stemme som åpenbarte en annen side, en annen dimensjon enn det synlige. Han vektla også, i tråd med Barthes, stemmens mulighet til å få ”den skjulte stemmen” i tilhøreren til å klinge med i møte med klingende musikk og stemmer. Stemmens mulighet til å gripe og berøre lytteren nettopp ved at en indre stemme klinger med i møte med en stemme som Antonys. Stemmen evner slik å skape gjenkjennelse, forståelse, møtepunkt og gjenklang. I denne sammenheng spiller det ingen rolle om han er en kvinne eller en mann. Kjønn og kommunisering av forskjell med hensyn til kjønn spiller mindre rolle enn den menneskelighet som kommuniseres i stemmen. Menneskeligheten og gjenkjennbarheten fremstår som tydelig og troverdig i Antonys uttrykk og bidrar gjennom tilsløring av kjønnsidentitet til at den dikotomiske tenkningen overskrides.

I tillegg til at Antonys stemme setter sitt helt spesielle preg på plata er det også flere andre tydelige stemmer som brukes og høres. Boy George, Lou Reed, Rufus Wainwright, Devendra Banhart og Julia Yosuda bidrar med sang og tekstresitasjon på forskjellige låter på cd-en. Stemmene er ikke tilfeldig valgt, de knytter tråder til bestemte og viktige miljøer og har alle bidratt til å debattere normalitet, kjønn, seksualitet og identitetsuttrykk på ulike arenaer.¹²⁷

¹²⁷ Jeg har tidligere sagt litt om den androgyne og kjønnsdebatteerende tematikk som kan leses ut av Lou Reed og Boy Georges musikalske og visuelle iscenesettelse. Julia Yosuda er en kjent transvestitt og performancekunstner innen kunstmiljøet i New York. Yosuda er av japansk opprinnelse, men har levd og jobbet i USA i mange år. Rufus Wainwright har jobbet som singer/songwriter en årrekke og er en artist som tidlig stod åpent fram som homoseksuell.

Rufus Wainwright og Devendra Banhart tilhører det samme musikk- og kunstmiljøet som Antony og noen av de andre medlemmene i The Johnsons gjør. Musikerne bruker hverandre i ulike prosjekter, og kan oppfattes som tilhørende i en kunstnerisk og musikalsk storfamilie.¹²⁸ De varierte stemmene kan leses i en analytisk forståelse av identitet som en flytende prosess. Stemmene *som lyd* fremstår som forskjellige, varierte og utfyllende i forhold til hverandre.

Lyden av Rufus Wainwrights stemme på låta 'What can I do' er uttrykksmessig og klangmessig annerledes enn lyden av Antonys stemme. Wainwrights stemmeklang ligger nærmere talestemmen, og teksten fremstår som mer artikulert og lettere å forstå. Stemmen virker også mindre forstilt og kunstferdig enn Antonys. Også Devendra Banharts stemme skiller seg klart fra Antonys stemme. Han høres ut som en gammel kvinne med en eksotisk klingende valør og aksent på stemmen. Devendra Banhart synger de innledende strofene på låta "Spiraling". Når Antonys stemme tar over etter Banhart er kontrasten stor, Antonys stemme høres mer "ekte" ut i forhold til Banharts. Samtidig er Antonys stemme blitt mer kjent for meg i løpet av plata, og satt i kontrast til Banhart får jeg følelsen av å vende tilbake til noe kjent når Antonys stemme tar over. Julia Yosuda leser i låta 'Free at last', på meget gebrokkent engelsk, en tekst til akkompagnement av noe som kan minne om lyden av morsetegn, men også om lyden fra hjertemaskin. Stemmens tydelig annerledes klingende valør både i artikulasjon, aksent, tonefall og intonasjon henleder assosiasjonene mine til en eksotisk etnisk bakgrunn med tilhørende forventning om forskjell. Som lytter blir jeg usikker på om den som leser forstår det som sies, noe som forstyrrer min opplevelse av plata som uttrykk for ærlighet og ekthet. Stemmen synger ikke, men deklamerer teksten, og dette er den eneste låta helt uten sang. Den statiske og metallisk/høyfrekvente pipelyden er et meget utradisjonelt akkompagneringsinstrument og er med på å destabilisere lydsporet som musikk. Julia Yosudas stemme klinger i et diffust leie. Vi hører også brist i stemmen, som ved et stemmeskiftebrudd, men det kan også oppfattes som at stemmen brister i emosjonell beven. Bruddet inntreffer på ordet "free" i linjen "Thank God, I'm free at last!" Dette bruddet kan også oppleves som å betegne at Julia muligens ikke er kvinne. Gjennom bristen i stemmen avsløres en ambivalent kjønnsidentitet.

Alle stemmene som brukes på plata fremstår som veldig ulike. De fungerer utfyllende og kontrasterende i forhold til hverandre. Også i bruk av ulike stemmer tematiserer Antony identitet som en flytende størrelse. Han er ikke bare én stemme, én bestemt indre essens som

¹²⁸ Referanse til Lydverket, NRK våren 2006

vises i en lik og egal stemme, men et mangfold av stemmer. Han lar sin historie bli fortalt av andre stemmer. Ulike valører, ulike nasjonaliteter, ulike toneleier, ulike aldre er med på å auditivt fortelle fram Antonys viktige historie. Det hele fremstår som variert og differensiert, men likevel som ham. Antony har selv uttalt at han tenker vi har en hel familie inne i oss: Mor, far, søstre, brødre, gamle, unge. Alle disse personene er i dialog med hverandre, de viser til et helt spekter av arketypiske figurer, og representerer de ulike mulighetene som sammen danner den helheten som er oss. Antony mener disse posisjonene er i dialog også på plata hans (se f.eks. Westwood 2006). Dette får en auditiv forsterkning i Antonys bruk av andre og forskjelligklingende stemmer på plata. Som jeg tidligere har vært inne på, gir bandnavnet en assosiasjon til en forestilt familie. Denne storfamilien rommer alle uttrykk som er til stede i helhetskonseptet plata fremstår som.¹²⁹ Antony bruker ulike auditivt klingende stemmeuttrykk til å skape en helhet. Hans vektlegging av variasjon, foranderlighet og forskjell bryter med tidligere oppfatning av essens og konsistens knyttet til ideen om autentisitet.

Jeg har tidligere vært inne på at transformasjonsmetaforen er essensiell plata igjennom. Antony synger at han er en gutt som skal vokse opp til å bli en vakker kvinne. Og han synger at han har blitt til en jentefugl (bird girl) og disse fuglene kan komme til himmelen. Han synger om redselen for døden, og lengselen mot befrielsen etterpå. Forholdet mellom et liv som ”fanget” og et liv som ”fri” og mellom liv og død er gjennomgående, der renselsesprosess, gjenfødelse og metamorfose er viktige kjernebegrep. Ulike *fuglemetaforer* er med på å illustrere disse eksistensielle spørsmålene, i tekstbiter, låttitler og i visuell og auditiv presentasjon. Selve tittelen på albumet, ”I am a bird now”, er ikke en låttittel på plata, og dukker heller ikke opp som en tekststrofe i sangene, men tittelens iboende fuglemetafor finnes igjen i et par av låtene på plata. På låta ‘What can I do’ synger Rufus Wainwright: ”What can I do when the bird’s got to die? What can I do when she’s too weak to fly?” I ’Free at last’ er en tekststrofe: “My soul could rise and fly”. Også på platas siste låt ’Bird Girl’ fremstår fuglemetaforen sterkt. ”I’ve been searching for my wings sometime” og ”I’m a bird girl and the bird girls go to heaven. Bird girls can fly”. Fugl (bird) kan assosieres med frihet, overtredelse av jordiske lover, død, forgjengelighet, flyktighet, himmel, forvandling fra en jordisk til en overjordisk dimensjon, sendebud, fred, og en som ser ting i et annet perspektiv.

¹²⁹ Antony har også uttalt at han trengte de andre stemmene og bidrag fra de aktuelle artistene for å få ferdig plata, han hadde jobbet med plata i flere år, og var kommet til et stadium der han var i ferd med å gi opp hele prosjektet da han bestemte seg for å invitere med noen bestemte gjesteartister. Han forklarer med det illustrative bildet at det var som å åpne vinduene og slippe vinden gjennom de innestengte rommene i et hus som hadde stått låst i altfor lang tid. Å åpne for deltakelse fra de ulike gjesteartistene var det som ga låtene og plata den energien som trengtes for at plata skulle bli ferdig, og ble utformet slik den skulle. (www.FaceCulture.nl).

Også på ep-en *You are my sister* er fuglemetaforen til stede – i en tegning av en fugl på innsiden av coveret. Fuglemetaforen underbygges auditivt med stemmebruk og instrumentasjon. Tidvis er Antonys stemme fugleaktig og skjør: tidvis er sangtonen vibrerende – den skjelver flyktig, søker utover. Også i instrumentbruk underbygges både det vare, skjøre og lengtende og det åndelig søkende. Gjennom bruk av fiolinens skjøre tone, harpens himmelske og hornets opphøyde klang underbygges skjørheten, sårbarheten og den åndelige søken.

Avslutningsvis i denne delen vil jeg vende tilbake til to spørsmål jeg har vært innom i drøftingene: Hvis historie er det vi hører i fortellingen? Hvilken stemme er det vi lytter til? Helt fra cd-tittelen *I am a bird now* og coverfotoet innføres en usikkerhet og ambivalens i forhold til disse spørsmålene. Hvem er “I” i utsagnet i tittelen? Hvem er ”I” i hele fortellingen som fortelles på plata? Viser det til Candy Darling som er avfotografert på sitt dødsleie? Er det hennes historie som fortelles? Det er ingen tvil om at Candy Darling er sterkt til stede på plata, i tematikk og i visuell presentasjon. I videoutgaven av ‘Hope there’s someone’ er hele videoen en filmatisering i sort/hvitt, eller heller gulbeige/grått, av en kvinne som ligger i en seng. Det er ikke Darling som vises, men kvinnen¹³⁰ ligner på henne. Slik videreformidles Darlings sykeleie og hennes kjønnsdestabiliserende uttrykk i videoen. Videoen gir en opplevelse av tristhet, venting, kjedsomhet og sykdom. Fra møtet med plata som cover og cd-ens tittel, og fra første tekstlinje i den første sangen til siste tekstlinje i den siste sangen er Candy Darling til stede på plata, i det minste som en representasjon av den kjønnsambivalente tematikken som løftes fram på plata. Men jeg vil trekke dette enda lenger ved å hevde at plata kan leses i forlengelsen av Lou Reeds låt ‘Candy Says’ fra 1972:

*Candy says I've come to hate my body
and all that it requires in this world
Candy says I'd like to know completely
what others so discreetly talk about*

*I'm gonna watch the blue birds fly over my shoulder
I'm gonna watch them pass me by
Maybe when I'm older
What do you think I'd see
If I could walk away from me*

*Candy says I hate the quiet places
that cause the smallest taste of what will be
Candy says I hate the big decisions
that cause endless revisions in my mind*

¹³⁰ “Kvinnen” er en mannlig transvestitt.

*I'm gonna watch the blue birds fly over my shoulder
I'm gonna watch them pass me by
Maybe when I'm older
What do you think I'd see
If I could walk away from me*

I denne teksten artikuleres to ting jeg i denne sammenheng mener det er vesentlig å si noe om: fortvilelsen over å være annerledes og ønsket om å se seg selv og sitt liv utenfra, fra en fugls perspektiv. Og Antony svarer med å gi Candy Darling en stemme, over 30 år etter hennes død.

Darling kan også forstås å være en stedfortreder for Page, Antonys avdøde venn som plata er dedisert til. Det kan være Pages død som tematiseres, hans redsel for døden, hans vei til det hinsidige. Tekstmessig, tematisk og musikalsk kan cd-en forstås som en tematisering av veien fra det dennesidige livet til livet etter døden. Den inderlige nerven som ligger i plata kan tolkes som Antonys sorg over å miste en nær venn, og cd-en kan slik oppfattes som en sorgbearbeidelsesplate. På ep-en som består av de fire låtene 'You are my sister', 'Poorest ear', 'Forest of Love' og 'Paddy's Gone' kan den siste låta tolkes som Antonys kjærlighetssang til Paddy, og en klagesang over at han er borte.¹³¹ Låta er beslektet med låtene på cd-en, og kunne etter min mening lett ha passet inn på den. Antony har selv uttalt at han hadde mange låter klare til plata, men at han har valgt å utelate flere av dem. 'Paddy's gone' kan være en av de utelatte låtene. Min opplevelse er at Antony har valgt å ta med låter med et potensielt bredere assosiativt nedslagsfelt enn det 'Paddy's gone' representerer. Sorgen og lengselen er en sterkt tilstedeværende tematikk på plata, men siden den ikke er artikulert mot ett bestemt subjekt, muliggjør det en bredere tolkning. Lytteren kan skrive inn i teksten og musikkuttrykket det som er aktuelt for den enkelte.

En annen klar stemme i cd-en er en tydelig kjønnsforvirrende og kjønnskategoridestabiliserende tematikk. Platas tittel: *I am a bird now* kan forstås som en meddelelse fra Antony om at han er en kvinne: Ordet *bird* brukes som nedlatende slang for ung kvinne (Oxford Advanced 2005:142).¹³² Platas tittel kan slik forstås som en stadfesting av

¹³¹ Paddy kan være et kallenavn for Page, men denne slutningen er basert på mine assosiasjoner, og ikke på konkrete fakta.

¹³² Det er viktig å påpeke at termen 'bird' ikke bare kan forstås som en nedsettende betegnelse. Betydningen av ordet endrer seg avhengig av hvem som bruker det. Analogt med hvordan begrepene skeiv og queer har endret seg over tid, hvor meningsinnholdet har endret seg fra å være en nedsettende betegnelse på homofile til å være et begrep som benyttes av homofile selv som en positiv markering av annerledeshet, kan begrepet 'bird' slik Antony bruker det markere en ironisk distanse til den nedsettende betydningen, og markere en positiv annerledeshet.

Antonys kjønnsoverskridelse, og ytringen ”jeg er en kvinne nå” kan oppfattes som en ”outing”. I tråd med den forandringsmetaforen som finnes tematisert i plata kan plata forstås som beskrivelse av en transseksuell transformasjon fra mann til kvinne. I lys av sorgtematikken jeg har beskrevet tidligere, kan plata også forstås som Antonys elegi over ikke å bli sett og akseptert som det individ han er. Alle låtene kan leses i lys av et synliggjøringsprosjekt, et menneskeligjøringsprosjekt, et kampprosjekt for utypiske, avvikende, normbrytende kjønnsuttrykk, og til en viss grad en hyllest til normbrytende seksualitet. Jeg kommer tilbake til en drøfting av dette i de oppsummerende analysene i avsnittet ”Utskudd eller Frelser”. Nå vil jeg gå videre til å si noe om musikken på plata. I tillegg til at musikken bidrar til å tilgjengeliggjøre Antonys helhetsuttrykk vil jeg argumentere for at en overskridende forandringsmetafor også finnes i det musikalske narrative forløpet.

Musikken: tradisjonstro og eklektisk

Som et utgangspunkt for å si noe mer direkte om musikken på plata, vil jeg presentere noen analytiske blikk på platas første låt: ’Hope there’s someone’. Låta er vårt første musikalske møte med Antony på denne plata, og begynner med en avdempet og svak pianotone – Ab i lille og enstrøken oktav – etterfulgt av Antonys stemme som synger linjen ”Hope there’s someone who’ll take care of me when I die”. Med én gang retter Antony oppmerksomheten mot noe direkte og personlig, og ved å anlegge et enkelt og ”nedstrippet” musikalsk anslag knytter han an til en ekthets- og autentisitetsetetikk i sitt musikalske uttrykk. Stemmen og et litt småsurt og romlete piano står i sentrum fra første tone. Et personlig og emosjonelt tema fanges inn i den aller første tekstlinjen. Første vers fremføres av Antony alene, hans stemme synger til hans eget enkle pianoakkompagnement. I refrengdelen kommer tre korestemmer inn, alle tre er overdubbinger av Antonys stemme. Korestemmene repeterer tekstbrokker som kan oppfattes som viktige, ”there’s a ghost” og ”how can I”, og fungerer som en auditiv illustrasjon og understreking av teksten og den bakenforliggende følelsen av lengsel, sårhet og fortvilelse som artikuleres i teksten. Stemmene er panorert og ligger slik i lydbildet at de kommer fra høyre side første gang, fra midten andre og fra venstre side tredje gang. Tonen i alle stemmene er den samme, men effekten med de tre stemmene gir et koraktig preg. Når fire stemmer synger ”there’s a ghost” etter hverandre som et ekko, kan det oppfattes som en auditiv forsterkning av gjenferdsmetaforen, og når de synger ”how can I” litt forskjøvet i forhold til hverandre, kan dette oppfattes som en understreking av det innstendige i spørsmålet og samtidig gir det opplevelsen av at det er flere stemmer, flere ”jeg” som meddeler seg.

Stemmeambitusen på låta er platas største ambitus: fra lille ess til enstrøken b. Låta har den vokale topptonen på hele plata: enstrøken b. Antony tar i denne første låta i bruk hele det androgyne stemmeregisteret jeg har pekt på tidligere. Han ”setter scenen” tydelig fra første tone, ved tematisk, musikalsk og stemmemessig å markere seg som annerledes.

Formmessig kan låta oppfattes som bestående av en hovedstruktur som repeteres, men den kan også oppfattes som en dynamisk og organisk utviklende form som har en lineær og ikke sirkulær oppbygning og utvikling. Det er en blanding av repeterende og statiske – eller i hvert fall lite bevegelige – musikalske mønstre, og en helhetsform hvor utvikling og forandring, i særdeleshet med vekt på dynamisk oppbygging, er fremtredende. Jeg velger å dele låta inn i to deler som sammen utgjør en dynamisk helhet. Første del av låta består av vers og refreng som repeteres.¹³³ Her er teksten og stemmen fremtredende. I andre del flyttes tyngdepunktet fra stemmen til et helhetsmusikalsk uttrykk, bestående av piano, orgel og korstemmer. I avslutningen av den andre hoveddelen flyttes fokus tilbake til stemmen. Jeg skal nå prøve å skissere låtas formstruktur: Første del: vers/refreng/vers/ – dissonerende tone etterfulgt av en neddempet, stønnaktig utpust (bruddsted) – refreng/vers/repetering av det første verset med sterkt stigende intensitet. Det siste verset leder over til den andre halvdelen av låta, som er en del der hovedsangstemmen er borte. Ingen tekst synges mer, tyngdepunktet ligger innledningsvis i denne delen på pianokompet som spiller et repeterende bass/akkordmønster i et langt sterkere volum og med mer attack og intensitet enn tidligere. Akkordmønsteret som spilles er Ab–A–H–Db. Det statiske pianokompet blir supplert av et orgelostinat som fungerer som en sirkulær bevegelse rundt tonene Dess-Ess-E-Gess-Ass. Ytterligere en musikalsk komponent i form av korstemmer kommer inn. Stemmene synger toner i små bevegelser, små intervaller, hovedsakelig sentrert rundt tonene H-e1-ess1-dess1-f1; stemmene ligger gjerne samklingende med hverandre med små intervaller mellom tonene – liten og stor sekund. Samklangen mellom de tre lydlige lag – piano, orgelostinat og stemmer – gjør at det oppstår mange dissonanser underveis i det lydlige forløpet, og mitt inntrykk er at det søkes etter en ”oppløsning” eller en ”frigjøring”, som ikke kommer. Stemmene tar etter hvert over som det tydeligste musikalske elementet. Denne delen er en dynamisk oppbyggende del med sterkt stigende intensitet som etter hvert dempes ned ved at låta retarderer, orgelostinatet forsvinner, attacket på piano blir roligere. Låta slutter med en enkelt skjelvende stemme som ordløst synger tonene ess1–dess1–ess1–e1–gess1–ess1. Stemmen klinger alene, uten tekst, men med

¹³³ Jeg må her presisere at jeg velger å kalle delene vers/refreng, selv om dette ikke er en helt korrekt betegnelse siden blant annet teksten endres i hvert av de ulike ”refrengdelene”.

en vibrerende og sart ”ouh-ing”. Det brukes færre instrumenter på denne låta enn på de fleste andre låtene på plata. Den enkle instrumentasjon med piano, stemmer og orgel underbygger opplevelsen av intimitet og direktehet. Stemmearrangementet i låtas andre hoveddel gir assosiasjoner til guttekor, som igjen assosieres til religiøs musikk. Også bruk av orgel gir religiøse assosiasjoner.

Låta har ikke et klart funksjonsharmonisk preg. Pianoakkompagnementet er enkelt, og består i hovedsak av brutte treklanger. Tidvis spilles bare grunntone og ters. Det gjøres ikke bruk av septimer i særlig grad i akkompagnementet, og manglende bruk av ledetone demper det funksjonsharmoniske preget. Selv om låtas første del både i melodilinjer og i akkompagnement harmonisk kan plasseres som hjemmehørende i Ab-dur (vers) og f-moll (ren moll) (refreng) mener jeg det er et modalt preg på både melodi og toneartsfølelse. I den siste hoveddelen flyter det harmoniske mer ut, blant annet ved bruk av trinnvise akkordforflytninger og kromatiske skalabevegelser, og vektleggingen av det ambivalente, flytende og bevegelige blir enda tydeligere. Som jeg tidligere har pekt på er det i denne delen en rekke små melodiske bevegelser, og en rekke disharmonisk samklingende intervaller. Det er som om Antony prøver å treffe et mellomsted som han antar skal finnes mellom tonene. Både her og i flere andre låter blir det tonale senteret diffust, og i særdeleshet blir ambivalensen mellom dur og moll fremtredende. Dette skiftet mellom dur og moll er et tydelig trekk i flere låter på plata¹³⁴, og speiler/illustrerer Antonys ambivalens. Som jeg var inne på i min presentasjon av McClary tidligere i oppgaven er det flere som har fremstilt durtonalitet som maskulin og normativ og molltonalitet som feminin og avvikende. Antony posisjonerer også låtenes tonalitet i et udefinert mellomsted, og tidvis virker det som om han prøver å finne en tone som befinner seg i et grenseland mellom dur og moll.

Jeg mener stedet der det dissonerende inntreffer – mellom 2. vers og 2. refrang – har en klar narrativ funksjon i den musikalske og tematiske utviklingen. Pianoet spiller f_{iss} istedenfor f, tonen har en klart ledende funksjon til f, men slik tonen inntreffer oppleves den som dissonerende og som et tydelig brudd på den harmoniske og melodiske tonalitetsfølelsen som er skapt så langt i sangen. Tonen oppleves som et feilslag. Feilslaget etterfølges av et avdempet stønn fra Antony. Fram til bruddstedet mellom vers to og refrang to har Antonys stemme etablert seg som en velklingende, varm og nær stemme. Den vokale iscenesettelse underbygger opplevelsen av nærhet. Det er lite klang på stemmen og Antonys pust mellom

¹³⁴ Eksempelvis i ’What can I do’ og ’Man is the baby’.

sangstrofene kan høres. I bruddstedet høres ikke bare Antonys pust, men et sukk, et uttrykk som enda mer direkte assosieres til emosjonell bevegelse. Kroppen og livet hans trekkes med i stemmeuttrykket. I bruddstedet bringes et dissonerende element inn i det musikalske uttrykket med en klart ledende funksjon til en forvandling. Tematisk fremstiller låta spennet mellom ufrihet og frihet. Også tekstmessig fremstår dette som et tema. Tekststrofen "Hope there's someone who'll set my heart free" viser til en lengsel mot frihet og danner samtidig en forestilling om en opplevd ufrihet. Dette kan kobles til fangemetaforen jeg har pekt på tidligere, som artikulterer opplevelsen av å være sperret inne, fratatt sin frihet. Samtidig blir lengselen mot befrielse tydeliggjort. Det kontrasterende blir noe det musikalske handlingsforløp peker mot, og ikke noe som undertrykkes for å gjenopprette en tonal orden. Den uforløste lengsel mot "annethet" og mot transformasjon er essensiell i Antonys uttrykk og tydeliggjøres musikalsk ved at det kontrasterende "feminine" ikke undertrykkes i det musikalske uttrykket.¹³⁵ Dissonansen i seg selv blir det narrative høydepunkt. Den tonale orden blir ikke avslutningsvis gjenetablert. Låta slutter heller ikke i klimaks, men i en sart vibrerende stemme som står igjen alene.

Sammen utgjør de to hoveddelene i låta et tematisk og emosjonelt narrativt forløp som jeg vil hevde at speiler Antonys fysiske og følelsesmessige ambivalens. Samtidig underbygger det auditive forløp forandringsmetaforen som er essensielt til stede på plata. Den musikalske narrative strukturen underbygger en selvransakelsesprosess, og muligens en forandringsprosess som både kan vise til en fysisk endring og en endring av en mer åndelig karakter. Tematisk berører plata dyptfølte emosjoner som fortvilelse og lengsel. Auditivt og musikalsk forteller Antony den samme historien. Fra en vektlegging av den ensomme selvytrende stemmen via et landskap der det knyttes referanser til musikkestetiske og musikkretoriske koder som knytter an til religiøsitet, åndelighet, smerte og sirkularitet, kommer vi avslutningsvis tilbake til stemmen som står alene. Antony har vært gjennom en "opphøyethet" en religiøs og eventuell fysisk og seksuell transformasjon, han har vært gjennom selvransakelse og forandring – og kommer skjelvende ut på den andre siden. Det musikalske narrative forløpet kan leses som en auditiv presentasjon av Antonys kjønnstransformasjon fra mann til kvinne. Denne musikalske transformasjonsmetaforen er til stede i en rekke av Antonys låter.

¹³⁵ Jamfør McClary og den musikalske narrative struktur hun påpeker i mye av den vestlige (kunst)musikken.

Jeg mener at Antony and The Johnsons på en helt egen og nyskapende måte lager en musikklektisk miks som gjør at uttrykket fremstår som tilgjengelig, forståelig og berørende. Bandet spiller på et fint nettverk av referanser, også på et musikalsk plan. Det er tydelige referanser til klassisk musikk, både i instrumentbruk og i stemmeuttrykk. Religiøse tilknytningspunkter understrekes av korarrangementer, bruk av modale tonearter, instrumentbruk – for eksempel harpe og horn – og referanser til gospel- og soulmusikk. Gospelreferansene har form av enkel harmonikk, repeterende og høydepunktsoppbyggende fraser, innslag av ”call and response”, og en stemme hvor intensitet og inderlighet får flomme fritt. Videre finner jeg en tydelig parallell mellom gospel og soulmusikkens musikalske form og Antonys låter. Gospel- og soulmusikk kan sies å være rytmisk, kroppsnær, repetitiv, suggererende og høydepunktoppbyggende. Den musikalske narrative utvikling i disse genrene speiler en lengsel mot forløsning fra verdslig slit og fangenskap i gospelmusikken og en verdslig kjærlighetslengsel i soulmusikken. Musikalsk bygges det opp mot et høydepunkt, en forløsning og en forvandling som også finnes i Antonys låter. Men hva er målet med Antonys lengsel mot forløsning? I min avsluttede drøfting vil jeg reflektere litt mer over dette.

Utskudd eller Frelser?

Antonys musikalske uttrykk kan oppfattes som vakkert velklingende og samtidig ubehagelig dissonerende. Det som løftes fram i helhetsproduktet *I am a bird now*, er både gjenkjennelig og merkelig, rart og helt forståelig. Det finnes en innebygd kontrast på mange plan i uttrykket, både i tekst, tematikk, stemme og musikk, en kontrast mellom det som kan oppfattes som ”freakish” og guddommelig, for å sette det på spissen. Antony spiller selv på forestillingen om et ”freakshow”, eller en teatralisk iscenesatt forestilling. I låta ’Free at last’ sier Julia Yusoda avslutningsvis i sin opptreden: ”Ladies and Gentlemen: Antony and The Johnsons”. Setningen gir assosiasjoner til en teater- eller sirkusforestilling, eller et freakshow, der konferansieren, gjerne en sirkusdirektør som snakker litt gebrokkent, presenterer artistene på en lignende måte. Linjen kommer som siste linje i nest siste låt på plata, altså ikke som en innledning, som er vanlig i en presentasjon, men som avslutning. Denne dobbelte bruk av konvensjoner, der konvensjonen både brukes og omveltes, skaper en dissonans til min forventning som lytter.¹³⁶ Jeg skjønner at dette bærer andre steder hen enn andre musikalske møter. Dette dissonerende mot en norm understrekes på mange måter, visuelt, tematisk,

¹³⁶ Andre referanser som kan knyttes til strofen ”Ladies and gentlemen” er eksempelvis George Michaels ”outing-plate” *Ladies and Gentlemen* fra (1998) og Andy Warhols fotoserie ”Ladies and Gentlemen” der transseksuelle og transvestitter ble portrettert, blant andre Marsha P. Johnson.

musikalsk og auditivt og er et av flere uttrykk som peker ut over konvensjonelle rammer, mot en overskridelse.

Det er mye i artisten Antony som kan leses i lys av Butlers teoretisering av performativitet og subversering av identitet. Tematikken kan gripes i hans musikalske ytringsmåter og hans androgyne stemme, men i størst grad når Antonys samlede artistiske uttrykk trekkes inn i analysen. Hans presentasjon av seg selv som en helhetsartist, hans visuelle presentasjon og bruk av referanser kan leses som iscenesettelse av ulike og flytende identiteter. Hele prosjektet fremstår som en omkastning av ideen om identitet som en uforanderlig og essensiell størrelse. Antonys stemme fortelles fram ved hjelp av referanser og variasjon, foranderlighet og utstrakt og tydelig bruk av iscenesettelse. Han bruker crossdressing og drag som gjennomgående iscenesettelsesstrategi og spiller på performativitet og maskerade som en vesentlig del av sin selvrepresentasjon. Antony er åpen og tilgjengelig i forhold til dette ambivalente uttrykket. I et intervju på svensk tv i september 2005 blir han spurt om hvorfor han bruker parykk. Antony svarer uten å avvise eller bekrefte om han har eller ikke har parykk: *"It's all about hair, where you have it – and where you don't have it. It's been an obsession for me"*. Han tydeliggjør med sitt utsagn at overflateuttrykk, som hår, er viktige bærere av kjønnede betydninger. Han viser hvordan slike uttrykk kan manipuleres og endres, og problematiserer implisitt muligheten for at det bakenforliggende biologiske uttrykket spiller mindre rolle enn overflateuttrykket.¹³⁷

Antony bidrar til å forvirre og kullkaste forestillinger om kjønn og identitet. Når Fredrik Skavlan i samtale med Antony på Først og Sist på NRK1 17.02.06 spør Antony om han er en snill mann (!) svarer Antony at han ikke er sikker på om han er verken snill eller mann, han vil så tvil om begge deler, og hevder rolig at han identifiserer seg som transkjønnet (transgender). Og når Skavlan påpeker at Antonys talestemme er mye dypere enn sangstemmen, svarer Antony at alle kvinner i hans familie har dype stemmer. Underforstått: det ligger til familien, og dessuten er det Antony som kvinne som er bærer av dette stemmeuttrykket, ikke mannen i Antony. Disse passasjene frembringer stor morskap både hos Skavlan, hans øvrige gjester og publikum, men ikke hos Antony.

¹³⁷ Tematikken med hår er i seg selv vanvittig spennende. Her vil jeg bare kort nevne at hårvekst, i likhet med stemmen, er uttrykk som kulturelt har blitt forstått til å signalisere biologisk gitte forutsetninger, og at ulik hårvekst kan forstås som tegn på forskjell både når det gjelder kjønn og etnisk opprinnelse. Hårvekst, og i hovedsak fjerning av hårvekst, er i store deler av den vestlige verden blitt et område hvor kontrollering og disiplinering av kroppen vises tydelig.

Antony and The Johnsons' plate *I am a bird now* kan forstås som en markering av forskjell og synliggjøring av normbrytende kjønnsrepresentasjoner. Antony "kommer ut" som kvinne på denne plata ved at han proklamerer "I am a bird now". Innen et queer-teoretisk perspektiv er nettopp det å synliggjøre variasjoner, å vise til ulike og mangfoldige seksualiteter og kjønnsuttrykk, vesentlige bidrag i dekonstruksjonen av gjeldende hierarkier om seksualitet og kjønn (se f.eks. Butler 1999 og 1993 og Rosenberg 2002). Antony gir stemme til de stemmeløse, han løfter fram fortiede og skambelagte posisjoner og forteller historier fra sitt eget skeive ståsted. Han viser til en "storfamilie" rundt seg, trekker opp av hatten, eller skriver inn i sin historie, mange tydelige og flotte stemmer og artister som i likhet med ham inntar en annen posisjon enn den normgivende majoriteten. Ved å fortelle sin historie kommer Antony med et viktig bidrag til en betent og problematisk debatt, en debatt som vedrører forutinntatthet og det som ligger til grunn for hvordan vi strukturerer store deler av samfunnet og tenkemåten vår – to klart atskilte kjønn og én norm for seksualitet. Hans prosjekt kan forstås som grenseoverskridende nettopp ved synliggjøring, alminneliggjøring og tematisering av flytende og foranderlig kjønnsidentitet, transseksualitet, interseksualiteter og ulike seksualiteter. Uttrykket og posisjoneringen til Antony spiller opp mot heteronormativitet. Antony synger kjærlighetssanger direkte rettet til en mann, han hevder han identifiserer seg mellom kjønn (transgendered), han synger at han er i ferd med utvikle seg til å bli en kvinne og i duo med Boy George synger begge artistene til hverandre: "You are my sister. And I love you". Det at det er usikkert om han ytrer seg som kvinne eller som mann, som streit eller som skeiv, tydeliggjør og understreker en dekonstruksjon av identitetsbegrepet, spesielt med henblikk på en fast og uforanderlig kjønnsidentitet. Ved å iscenesette representasjoner av kjønn vises kjønnets essensløshet. Å kullkaste hele kjønnskategoriseringssystemet ved at han definerer seg selv som transkjønnet, er en sterkt subversiv handling.

Prosjektet kan bidra til å rokke ved etablerte maktdiskurser gjennom at etablerte dikotomier og maktposisjoner destabiliseres. I tillegg til å problematisere den kjønnspolære norm og heteronormativitet, setter Antony den vestlige dualitet mellom mann og kvinne, der mannen inntar toppen av hierarkiet, på hodet med sin fremstilling av en fysisk og åndelig utviklingsprosess fra gutt (mann) til kvinne, der kvinnen og det kvinnelige kan oppleves som metamorfosens opphøyde mål.

På tross av disse sterke og viktige posisjoneringer av forskjell og annerledeshet ser jeg i prosjektet en fare for å videreformidle essensielle forestillinger om kjønn og kjønnete uttrykk samt å gjøre "kvinner" overflødige. Med det mener jeg ikke kvinnen som symbol, men den

faktiske og fysiske kvinnen. Med unntak av to musikere finnes det ingen "naturlige" kvinner i Antonys prosjekt. Alle som på forskjellige måter representerer og fremstiller kvinner er dragartister og transseksuelle. De klarer å fylle hele plassen mellom det antatt mannlige og det antatt kvinnelige på egen hånd. Dette er selvfølgelig både spennende og mulighetsutfordrende, men det er likevel betimelig med en problematisering av i hvor stor grad transseksuelle iscenesettelser overskrider eller tvert imot gjeninnskriver mer tradisjonelle kjønne betydninger. Transseksualitet kan forstås å bygge opp under essensielt forankrede ideer om kjønn og kan også forstås som å viderefordre heteronormativitet. Jeanette Sky problematiserer i sitt Bokessay "2001: En kjønnsoddyssé" (2002) hvordan både transseksuelle og transvestitter kan sies å underbygge både kjønnsstereotyper og kjønnsdikotomien. Sky tar utgangspunkt i ulike bøker som omhandler kjønn og marginale kjønnsuttrykk, og viser til hvordan transseksuelle og transvestitter fremstilles i bøkene. Representanter fra gruppene viser holdninger og forestillinger som er med på å reprodusere forestillinger om feminitet og maskulinitet som knytter kvinnen til det følsomme og passive og mannen til det handlende og rasjonelle. Handlinger som skal representere kjønnsfrigjøring henter sin kraft fra undertrykkende kjønnsstereotyper og kjønnsrollemønstre som kan knyttes tilbake flere hundre år, skriver Sky (ibid.:38). "Det iøynefallende problemet er jo tross alt ikke kategoriene mann og kvinne, eller gutt og pike i seg selv, men snarere det vi fyller disse kategoriene med" (ibid.:37). Kjønn handler om meningsproduksjon i en kulturell kontekst, mer enn om grenser for biologisk kjønn og kjønnsidentitet. Sky spør: Kan man egentlig overskride kjønne før man har maktet å ta et kritisk oppgjør med kjønnsstereotypene? Det er den hierarkiske ordenen mellom kjønne det må settes fokus på før vi kan tenke i flere enn ett eller to kjønn. Dette fokus er nødvendig for å forstå både stereotypene, hierarkiet og vår måte å tenke utvidede kjønnsbegrep på (se også Rösling 2001).

Er det slik at Antony i all sin merkverdighet og skeivhet på bestemte vis bidrar til å opprettholde en essenstenkning om kjønn og seksualitet? Jeg har vist hvordan Antony spiller på kulturelle ideer om feminitet og derigjennom posisjonerer seg som en uvanlig, utypisk og overskridende mannlig sanger. Antonys henvendelse til en mannlig kjæreste er muligvis ikke så utfordrende når han først har markert seg selv som så tydelig kvinnelig som han gjør, i særdeleshet gjennom sin vokale iscenesettelse.

Det er en rekke av de kjønnsoverskridende iscenesettelsene i helhetsprosjektet Antony presenterer som er skremmende gode, og nærmest umulige å avsløre som drag.¹³⁸ Det er ikke tilfellet med Antonys egen visuelle presentasjon. Det er helt tydelig at han er en iscenesetter, en som endrer sitt utseende og image mye. Som Antony i *Antony and The Johnsons* fremstår han ofte i dårlig drag, eller ”bad drag”. Og ved å fremstå slik spiller han spillet dobbelt, han kaster om på konvensjonene ikke bare én, men to ganger, noe som igjen kan oppfattes som en parodi på parodieringen av kjønn.¹³⁹ Han viser hvordan også drag, crossdressing og transvestittisme er iscenesettelser og viser iscenesettelsens essensløshet. Jeg tolker ham dit hen at han ved det peker på at iscenesettelsene bygger på etablerte og essensielt baserte forestillinger om kjønn.

Antony står plassert i en tradisjon som har et ironisk distansert forhold til ”det etablerte”. Han kaster rundt på kulturelt aksepterte forestillinger, går mot strømmen og insisterer på å lage sitt eget eklektiske sammenrask av kulturelle koder og referanser. Antonys overbruk av referanser kan utvilsomt oppfattes som på grensen til det parodiske og selvironiske. Referansene bygges ut så langt at de til slutt risikerer å miste all mening i et essensløst overspill. Dette er et typisk postmoderne prosjekt, og betydningslagene bygges nettopp på fragmentering, gjenbruk, ironi og pastisj. Likevel vil jeg hevde at Antonys uttrykk ikke er ironisk camp, det kan ikke kategoriseres på lik linje med andre iscenesettelser av kjønnsstereotype roller og kjønnsoverskridende performances hvor ironien og overflatespillet inntar den helt sentrale rolle. Antony har et tilleggsprosjekt, et annet mål enn destabilisering for destabiliseringens skyld. Plata kan ikke kun leses som en subkulturell markering av forskjell, slik en del andre skeive uttrykk kan leses (se f.eks. Halberstam 2006), men et uttrykk som i tillegg til å synliggjøre variasjon vektlegger gjenkjennelighet og dermed på en helt spesiell måte bidrar til mulig forsoning og forståelse og derigjennom gir mulighet for en rell overskridelse av kulturelt etablerte grenser for norm og avvik. Selve transformasjonen eller overskridelsen ligger kanskje nettopp her.

Overskridelsesprosjektet visualiseres som et frelsesmotiv i Antonys iscenesettelse. Antony kan til og med tolkes til tidvis å iscenesette seg selv som frelser. På coverbildet på debutalbumet, *Antony and The Johnsons* (2000) kan han oppfattes som en hybrid av et

¹³⁸ Eksempelvis i videoen ”You are My sister”, i bildene av Candy Darling og i videoversjonen av ”Hope there’s someone”.

¹³⁹ Under konserten på Rockefeller i november 2005 hadde han en sangsekvens som jeg leste på en lignende måte. Han parodierte stemmeuttrykkene til Whitney Houston og Shania Twain og indirekte seg selv (uten å uttale dette spesifikt), og holdt oss godtroende publikummere for narr ved at vi lo av ham når han parodierte dem, og indirekte av ham og hans eget, meget spesielle vokale uttrykk. Jeg vil tro Antony lo av oss i det skjulte.

romvesen og en Kristus-skikkelse. I bildeserien der Antony er avbildet med skriften ”I Love you I want the best for you” skrevet på kinnet, kan han også forstås som å innta en frelsesposisjon, med klare referanser til kristussymbolikk.



photo by Don Felix Cervantes



Jeg har tidligere vist hvordan han bruker bibelsitater, og slik skriver sin stemme inn i ”den hellige skrift”. Også hvordan han ordlegger seg i tekstene har et drag av gammeltestamentlig, arkaisk stil. Videoen til låta ’Cripple and the Starfish’¹⁴⁰ inneholder en underliggende frelsesmetafor, direkte koblet opp til transseksualitetstematikken. Historien forteller om en transvestitt som blir banket opp av – i det minste tilsynelatende – streite menn. Slagene fremstår som kjærtegn og tas imot uten motstand. Analogien til budet om å ”vende det andre kinn til” er nærliggende, likeså kjærlighetens budskap, det at kjærligheten skal overvinne ondskaper. Også i videoens narrative historie foregår en transformasjon fra mann til kvinne, eller mer riktig fra mann til ung jente. Jenta fremstår som offeret, som må bøte med livet for ”verdens ondskap”. Referansene til Kristus og til frelsesmotivet er tydelige, jenta i videoen fremstår som offerlammet som bøter med sitt liv for andres frelse.¹⁴¹

Også Antonys tematisering av døden, og insistering på en transformasjon til en annen form for liv etter døden, har en klar religiøs undertone. Slik tematikken løftes fram på cd-prosjektet

¹⁴⁰ ’Cripple and the Starfish’ er en låt Antony har spilt inn en rekke ganger, og er en låt som kan oppfattes som en ”kjernelåt” i Antonys prosjekt. Den ble utgitt på debutalbumet *Antony and The Johnsons* i 2000. Videoen til låta kom ut i 2005, i etterkant av at *I am a bird now* var utgitt og Antony hadde oppnådd forholdsvis stor publisitet og popularitet.

¹⁴¹ Iscenesettelsen av Antony som bærer av noe guddommelig finnes også i Devendra Banharts video ’Heard somebody say’, der Antony opptrer som en personifisering av ”moder-jord”, en orientalsk gudinne/guru som lytter til og bærer de hemmeligheter som blir henne fortalt. Se denne og andre videoer på: <http://www.antonyandthejohnsons.info/videos.htm>

kobles dette frelsesmotivet direkte sammen med transkjønnethet og overskridelsen av grensene mellom kjønnsbinaritetene, noe som selvfølgelig er en utfordrende og for mange særdeles provoserende sammenkobling. Å fremstille Kristus, frelsesskikkelsen, som en transkjønnet, kjønnsambivalent person er drøyt. For mange er dette sterkt provoserende, for andre herlig skeivt. Iscenesettelsen er ikke uten rot i historiske fortellinger og er langt fra ny. I tråd med at androgynitetsidealet fremstilles som en før-fysisk og harmonisk tilstand i ulike kulturer og religioner, anses den androgyne harmoni i enkelte religiøse og filosofiske retninger som en opphøyet tilstand med frelsende funksjon. Eksempelvis anser gnostikerne det å finne tilbake til den androgyne harmoni som både veien og målet for individets frigjøring.

Antony beveger sitt publikum først og fremst som sanger og musiker, ved hjelp av sin skjørt vibrerende stemme og sin musikkestetiske helhetspresentasjon. Som handlende musiker og sanger skaper han sitt eget univers vi som lyttere inviteres inn i. I mine drøftninger av musikken på plata *I am a bird now* har jeg vektlagt det intertekstuelle og interrelasjonelle spill som finnes også på et musikalsk plan. Jeg har hevdet at Antony er mer gjenkjennelig og tilgjengelig som musiker enn det temaet for hans helhetsperformance burde tilsi. Ved å benytte gjenkjennelige og ikke for vanskelig tilgjengelig musikalske koder og musikkstilistiske trekk, økes muligheten for en fruktbar utveksling. Samtidig er de ulike gjenkjennelige musikalske komponentene Antony bruker satt sammen på en utradisjonell og nytenkende måte. Slik vikler Antonys overskridende prosjekt det kjente og tilgjengelige sammen med det som er mer ukjent og annerledes, til det fremstår som en samlet helhet det er mulig å forholde seg til. Jeg har drøftet hvordan Antonys stemme på en helt spesiell måte griper lytteren, og pekt på ulike forhold som gjør at hans stemme oppfattes som intim, bevegende, nær og ærlig. Stemmens kommunisering av nærhet og intimitet er av stor betydning for at Antony har oppnådd så stor publisitet og popularitet som han har. Når vi som lyttere er ”fanget” av intimiteten i Antonys stemme blir vi også involvert i hans historie og i de historiene han forteller. Vi involveres i det allmenne i historiene, de eksistensielle temaene, men også i det spesielle. Det outrerte og det som fremstår som ”freakish” blir ikke så rart og skeivt og avvikende når vi ser det fra innsiden. Ved hjelp av menneskeliggjøring i form av musikkestetiske valg, berøringspunkter i musikken, gjenkjennelige musikalske koder og tekstlige tilknytningspunkter, bryter han gjennom og berører dem som lytter. Historiene fremstår ikke som sære og rare, men som eksistensielle og allmenne. Med dette trækker han over grensen mellom ”oss” og ”de andre” – og inviterer meg til å gjøre det samme. Plata blir

slik ikke bare Antonys transformasjon fra ”ham” til ”henne”, men en overskridelse av grensen mellom ”de unormale” og ”de normale”.

Bevegelsen fra å fremføre de sterkt utleverende og høyst spesielle låtene til akkompagnement fra romlete, småsure pianoer på snuskete, performancebaserte kjellerscener til å fremføre de samme sangene på nystemte flygler i Nord-Europas fornemste konserthus er fascinerende. Det er også flott, på en nokså absurd måte, å oppleve allsang – eller kanskje heller allnyning, gjenkjennelsesapplaus og trampeklapp til låter som handler om kjønnsambivalens, kroppsmanipulering, dødsredsel og lidelse. Om ikke alle opphøyer Antony til engel, gudebevis eller frelser, klarer han med sin kunst å gripe et uangripelig mellomsted mellom lys og mørke, mann og kvinne, liv og død, og med det fremstår hans musikalske helhetsuttrykk for mange som transcendentale kunst.

CODA: "Unsex Me"

Fordypningstemaet for det drøftingsarbeid som er presentert i denne masteroppgaven har vært stemmen, og stemmens mulig overskridende potensial. Gjennom drøftinger av ulike kulturelle forestillinger om stemmen og analyser av utypiske stemmer, har jeg argumentert for at stemmer må leses som varierte, foranderlige og diskursivt situerte uttrykk som på ingen enkel måte kan forstås som å være uttrykk for en bakenforliggende "naturgitt essens". Jeg har i liten grad drøftet stemmer ut fra vanlige stemmeanalysers vektlegging av anatomiske og sangtekniske forhold. Mitt fokus har vært vokalitet, ved at jeg har vektlagt stemme og sang som kulturelt situerte handlinger som må forstås i forhold til en diskursiv helhet.

Jeg har gjennom oppgaven hatt fokus på kontekstuelle og prosessuelle forhold i min søken etter betydning. Jeg har ikke søkt etter iboende mening i det bestemte uttrykk, men i uttrykkets relasjonelle forhold til andre uttrykk og diskurser. Gjennom hele oppgaven har jeg hatt fokus på representasjoner og iscenesettelser av kjønn, og sett på hvordan kulturelle uttrykk – primært stemmeuttrykk– er bærer av kjønnete betydninger. I hovedsak har jeg presentert og drøftet tradisjonsbrytende representasjoner, men derigjennom også problematisert den bakenforliggende normen. Jeg har lest stemmer som performative uttrykk som aktivt benyttes for å konstruere og representere kjønnsidentitet istedenfor passivt å uttrykke kjønnsidentitet.

Med utgangspunkt i min vektlegging av androgynitet som en mulighetsposisjon og iscenesettelsesstrategi har analysene blitt sentrert rundt stemmeuttrykk som på ulike måter fremstår som androgyne, kjønnsoverskridende og skeive. I min lesning av Jimmy Scott viste jeg hvordan ideer om biologisk forskjell forplanter seg til normative historier om stemmen blant annet ved at kjønnete metaforer brukes i omtale og vurdering av stemmer. Min lesning av Yoshikazu Mera belyste hvordan jeg som lytter i møte med et kjent musikkstykke er preget av min forutforståelse av musikkstykket, og hvordan dette skapte en særegen opplevelse av Meras utypiske mannsstemme. I min lesning av James Blunt tok jeg utgangspunkt i hvordan min oppfatning av *lyden* av en utypisk stemme skapte en skeiv tolkning og overskridende opplevelse hos meg som lytter. I analysen av Cassandra Wilson drøftet jeg hvilke faktorer ved stemmen hennes som bryter med normative representasjoner av kvinnestemmer, og drøftet videre om en utypisk kvinnestemme som hennes peker mot en normbrytende kvinnerolle. I min lesning av Annie Lennox og hennes plate *Bare* drøftet jeg hvordan hennes vokale iscenesettelse på plata både underbygger og overskrider forestillinger om ekthet, autensitet

og identitet, og muliggjør hennes identitetsforvirrende og kjønnsoverskridende image. Med basis i disse lesningene har jeg beveget meg inn i Antony Hegartys særdeles fascinerende kjønnsambivalente univers slik det presenteres på plata *I am a bird now*. Mine drøftinger har vist at Antony er en artist som aktivt konstruerer kjønnsidentitet gjennom et bredt spekter av performative uttrykk. Også hans stemme kan leses som bevisst iscenesettelse for å uttrykke kjønnsidentitet. Min presentasjon av Antony har forhåpentlig bidratt til å problematisere grensene mellom kjønnsdualitetene, og sette spørsmålstegn ved behovet for å opprettholde grensen som kulturelt meningsfull. Drøfting av Antonys androgyne stemme har pekt mot overskridelse av kulturelle forestillinger om forskjell og har bidratt til å synliggjøre stemmemessig variasjon, foranderlighet og mangfold. Antonys stemme kan slik ses som en metafor for både drøftingen av stemmen som et sosiokulturelt preget uttrykk og for drøftingen av androgynitet som en mulighetsposisjon.

De to artistene jeg har presentert grundigst i denne oppgaven er Annie Lennox og Antony Hegarty, og jeg finner en underliggende utviklingslinje fra Annie til Antony. Lennox' iscenesettelsesspill startet på 1980-tallet, mens Antonys kjønnsforvirrende uttrykk peker inn mot det 21. århundret. Det finnes et interessant spenn mellom forestillinger om iscenesettelse og ekthet i artistenes uttrykk, hvor Annie Lennox kan leses som en artist som insisterer på, og hele tiden drar nytte av iscenesettelsen mens Antony i all sin skeivhet på den andre siden insisterer på autenticitet og ekthet. Det er et mulig paradoks i at Lennox fremstår som den "streite" mens Antony i hele sin selvrepresentasjon fremstår som "helskeiv". Også hvordan disse artistene har blitt møtt i et offentlig rom er interessant. Annie Lennox gjorde furore innen popbransjen da hun i 1983 måtte dokumentere sitt "egentlige kjønn" før MTV gikk med på å sende videoen til låta 'Love is a stranger'. Dragperformansen i videoen var så dyktig utført at det ikke kunne avsløres hvilket kjønn hun "egentlig" var, om hun var mann til kvinne-dragartist eller kvinne til mann-dragartist. Ut fra reaksjonen kan jeg slutte at det ble oppfattet som uhørt, klanderverdig og dertil ble antatt å kunne ha sterkt negative konsekvenser for ungdommene som så på MTV dersom artisten skulle vise seg å være en mannlig transvestitt. Da Lennox året etter stilte utkledd som Elvis på Grammy-utdelingen ble hun møtt med talende taushet fra det amerikanske publikum, men ble i ettertid bejublet som et camp-ikon fra den skeive befolkningen.¹⁴² Sju år etter – i 1990 – ble Madonnas video "Justify my love" også nektet vist på MTV grunnet sitt potensielt skeive innhold: den viser

¹⁴² Se fornøylig presentasjon av dette hos Piggford 2002 og Whiteley 2000.

kjønnskategori- og seksualitetsoverskridende representasjoner. Antony, som tydelig markerer seg som både fysisk og mentalt i et mellomsted mellom kjønn, inviteres til å synge i de flotteste konsertsaler, og til hyggeprat i talkshow i beste sendetid. Selv om hans popularitet er påtagelig større i land som Norge, Sverige og Nederland enn i USA mener jeg det er et tegn i tiden at såpass spesielle uttrykk som Antonys finner et rom på den popmusikalske scenen. Antony kunne etter min mening ikke kommet fram med sitt prosjekt før nå, han ville i hvert fall ikke fått den store og vide omfavelse og aksept han faktisk har fått. Ikke før nå kan vi oppfatte den postmoderne frie flyt som essensielt innholdsrik, og ikke bare som fragmenterte biter av en oppstykket (og parodiert) virkelighet. Ikke før nå kan såpass sterkt normbrytende representasjoner som Antonys tas imot av et forholdsvis stort og i hvertfall tilsynelatende streit publikum. Kanskje skyldes det at stadig flere innser at vi – i vår kulturelt definerte kjønnethet – har noe vi i grunnen ikke trenger.

Jeg har oppgaven igjennom argumentert for at identitet må forstås som en foranderlig og bevegelig prosess og ikke som et uttrykk for essens. På den popmusikalske scenen har det i løpet av de siste drøyt 35 årene blitt skapt et rom for representasjoner av ulike og normbrytende identitetsposisjoner. De artistene jeg har valgt å presentere mener jeg spiller en viktig rolle i et synliggjøringsprosjekt av dissonerende, subversive og mulighetsutvidende uttrykk i forhold til en kulturelt etablert norm. Uttrykkene kan leses på skeive måter og slik innby til alternative og normutfordrende tolkningsmuligheter. Popmusikalske uttrykk og artister har i kraft av å være knyttet til et kommersielt medium en potensiell mulighet til å nå ut til et stort publikum. Slik kan de popmusikalske uttrykkene ha en viktig funksjon i et synliggjøringsprosjekt og samtidig skape rom for utypiske og mulighetsutvidende subjektposisjoner. Når dette er sagt er det viktig for meg å peke på at rammene for representasjon av normbrytende kjønnsuttrykk er begrensede. Det er slett ikke slik at det er et fritt og variasjonsfremmende iscenesettelsesspill som er normgivende på den populærmusikalske scenen. Det er heller ikke slik at alle normbrytende representasjoner aksepteres med letthet (jamfør Halberstam 2006). Jeg vil hevde at aksepten av representasjoner av ”mannlig femininitet” i det offentlige rom står i kontrast til hvordan ”kvinnelig maskulinitet” er representert og akseptert i det offentlige rom.

Ved å drøfte hvordan forskjeller mellom manns- og kvinnestemmer kan ses som kulturelt tillærte uttrykk, og gjennom å diskutere hvordan disse uttrykkene potensielt kan destabiliseres, har drøftningene bidratt til å stille spørsmål ved koblingen mellom biologi og stemmeuttrykk. Jeg har argumentert for at vi produserer ulikhet for å bidra til å opprettholde

kulturelle forestillinger om kjønn og kjønnsforskjeller. Mine drøftinger har vist at selv om en større bevissthet rundt stemmen som en iscenesettelsesarena muliggjør et subversivt potensial i vår oppfatning av kjønnsforskjeller, er grensene for overskridelse fremdeles rigide. Aksept av den kjønnsoverskridende posisjonering artister som Annie Lennox og Antony Hegarty representerer er betydningsfull, og lover godt for fremtiden, men også knyttet til disse artistenes ytringer er det viktig å stille kritiske spørsmål og se på uttrykkene med et skeivt blikk: Hvilke normative forestillinger er uttrykkene bærer av? I hvor stor grad opprettholdes forestillinger om forskjell i artistenes iscenesettelse? Hvilke uttrykk marginaliseres eller stilles utenfor i artistenes uttrykk? Og hva er det som ikke er synlig og ikke representert i det landskapet artistenes uttrykk plasserer seg innenfor?

Med forankring i en postmodernistisk forskningstenkning har jeg satt fokus på det partikulære og spesielle, i stedet for på det allmenne: på mangfold istedenfor ensartethet, variasjon istedenfor likhet. Jeg har ikke vært på jakt etter ”den egentlige sannheten” om verken ”stemmen” eller ”musikken”, men håper at mitt bidrag gjennom min lesning av de utvalgte artistene i denne oppgaven vil falle inn i en mosaikk av musikkvitenskapelige enkeltbiter, og slik være med på å lage et helere bilde av virkeligheten vi faktisk befinner oss i.

Jeg startet oppgaven med opplevelsesbilder fra mitt eget liv, og tydeliggjorde med det at tematikken jeg behandler berører meg. I min analyse av låta ’Honestly’ beskrev jeg en styrkning av Lennox’ stemme. Bidrag fra en mengde forskjelligklingende stemmer i henne ga hennes ”sanne stemme” kraft og styrke. Analogt med dette har arbeidet med de fascinerende, unike, rare og vakre stemmene i denne oppgaven styrket min foranderlige og mangesidige stemme – som kvinne, musiker og sanger, men først og fremst som menneske.

LITTERATURLISTE

Almås, Elsa og Benestad, Esben Esther Pirelli 2001, *Kjønn i bevegelse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Annfelt, Trine 2003a, 'Jazz i endring. Om fordeling av kjønn og seksuell orientering på musikalske arenaer' i *Kvinder, Køn & Forskning* nr 4/2003

Annfelt, Trine 2003b, *Hvor er homsene i jazz?* i *NIKK Magasin* nr 1/2003

Antelyes, Peter 1994, 'Red Hot Mamas: Bessie Smith, Sophie Tucker, and the ethnic maternal voice in American popular song', i Dunn, Leslie C. og Jones, Nancy A 1994, *Embodied Voices*, Cambridge: Cambridge University Press

Arnesen, Lise 1994, *Stemmekvaliteter & Stilstudier – En studie i akustiske, fysiologiske og stilmessige aspekter ved forskjellige sang-genre*. Hovedoppgave i musikkvitenskap, IMT, UiO, Oslo: Unipub

Asdal, K., Berg, A. J., Brenna, B., Moser, I. & Rustad, L. M. 1998, *Betatt av viten. Bruksanvisninger til Donna Haraway*. Oslo: Spartacus Forlag

Askerøi, Eirik 2005, *Man/Machine – mot en åpning av soundbegrepet*. Masteroppgave i Musikkvitenskap, IMV, UiO. Publisert på <http://www.duo.uio.no/publ/imt/2005/28146/ManMachine.pdf>

Barthes, Roland 1977, 'The Grain of the Voice' i Frith, Simon og Goodwin, Andrew 1990, *On Record. Rock, pop, and the written word*. London: Routledge

de Beauvoir, Simone 2000 [1949], *Det Annet Kjønn*. Oslo: Pax forlag

Benestad, Finn 1985, *Musikklære*, Oslo: Tano Forlag

Berg, Anne-Jorunn 1998, 'Begeistring og begjær: Vi stammer vel fra apene?', i Asdal, K., Berg, A. J., Brenna, B., Moser, I. & Rustad, L. M. 1998, *Betatt av viten. Bruksanvisninger til Donna Haraway*. Oslo: Spartacus Forlag

Blokhus, Yngve og Molde, Audun 1996, *WOW! Populærmusikkens historie*, Oslo: Universitetsforlaget

Bondevik, Hilde og Rustad, Linda (red.) 1999, *Kjønnsperspektiver i Filosofihistorien*, Oslo: Pax forlag

Bordo, Susan R. 1989, "The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist appropriation of Foucault" i Jagger, Alison & Bordo, Susan R. (red.) *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions og Being and Knowing*, Rutgers University Press

Bragstad, Randi 2002, *Roy Hart Sangmetode i lys av didaktikk, Jungiansk psykologi og anatomi*. Hovedoppgave i musikkvitenskap, IMT, UiO

Breen, Marta 2006, *Piker, Vin og Sang 50 år med jenter i norsk rock og pop*, Oslo: Spartacus forlag

Brett, Philip, Wood, Elizabeth, og Thomas, Gary C. (red.) 1994, *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*, London: Routledge

Bruzzi, Stella 1997, 'Mannish Girl. k.d. lang – from cowpunk to androgyny'. i Whiteley, Sheila (red.) 1997, *Sexing the Groove. Popular music and gender*, London: Routledge

- Burns, Lori og Lafrance, Méli** 2002, *Disruptive Divas. Feminism, Identity & Popular Music*, New York and London: Routledge
- Butler, Judith** 1999 (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge
- Butler, Judith** 1993, *Bodies that matter. On the discursive Limits of Sex*, New York/London: Routledge
- Clément, Catherine** 1989 (1979), *Opera, or the Undoing of Women*, Minneapolis: University Press
- Citron, Marcia** 1993, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge University Press
- Clifton, Keith E.** 2004, 'Queer hearing and the Madonna Queen' i Fouz-Hernández, Santiago og Jarman-Ivens, Freya (red.) 2004, *Madonna's Drowned Worlds*, Aldershot: Ashgate
- Cocoza, Rose Maria** (red.) 2000, "Den sjeldne katalogen", informasjonsbrosjyre utgitt av Senter for sjeldne sykdommer og syndromer ved Rikshospitalet, Oslo
- Cook, Nicholas** 2003, 'Music as Performance' i Clayton, Martin, Herbert, Trevor and Middleton, Richard (red.) 2003, *The Cultural Study of Music A critical introduction*, New York: Routledge.
- Cubitt, Sean** 2000, 'Maybellene: Meaning and the Listening Subject' i Middleton, Richard (red.) 2000, *Reading Pop: Approaches to textual Analysis in popular Music*, Oxford: Oxford University Press
- Culler, Jonathan** 2000, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press
- Dahl, Linda** 1989, *Stormy Weather. The Music and Lives of a century of Jazzwomen*, New York: Limelight Editions
- Dame, Joke** 1994, 'Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato' i Brett, Philip, Wood, Elizabeth, og Thomas, Gary C. (red.) 1994, *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*, London: Routledge
- Daidsen, Elisabet** 1998, *En Feminin Triumf. Madonna og Bjørk i lys av feministisk kritikk av musikk*, Hovedoppgave ved avdeling for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo
- Danielsen, Anne** 1996, "My Name is Prince" – *En studie i Diamonds and Pearls*, Hovedoppgave ved avdeling for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo
- Dekker, Rudolf og Pol, Lotte van de** 1995, *Kvinnor i Mannskläder. En avvikande tradition Europa 1500-1800* Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion
- Dickinson, Kay** 2005 [2001], "'Believe": vocoders, digital female identity and camp' i Whiteley, Sheila, Bennett, Andy og Hawkins, Stan (red.) 2004, *Music, Space and Place Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot: Ashgate
- Dunn, Leslie C. og Jones, Nancy A.** 1994, *Embodied Voices*, Cambridge University Press
- Ebbestad Hansen, Jan-Erik og Møller, Kari** 2001, *Kjønn og Androgynitet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag as
- Fausto-Sterling, Anne** 2000, *Sexing the Body. Gender Politics and the construction of sexuality*, New York: Basic Books
- Faye-Schjøll, Torill m.fl.** 1997, "Androgenitalt syndrom AGS", informasjonsbrosjyre utgitt av Senter for sjeldne sykdommer og syndromer ved Rikshospitalet, Oslo

- Feld, Steven** 1984, 'Communication, Music and Speech about Music' i Feld, Steven og Keil, Charles 1984, *Music Grooves*. Chicago: Chicago University Press
- Foucault, Michel** 1999 (1976), *Seksualitetens historie 1. Viljen til viten*, Oslo: Pax forlag
- Foucault, Michel** 2006 (1966), *The Order of things* Routledge
- Frith, Simon** 2002 (1996), *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford: Oxford University press
- Graddol, David og Swann, Joan** 1989, *Gender Voices*, Oxford: Basil Blackwell
- Green, Lucy** 1997, *Music, Gender, Education*, Cambridge: Cambridge University Press
- Grinde, Nils** 1993, *Norsk Musikkhistorie*, Oslo: Musikk-husets Forlag
- Halberstam, Judith** 1998, *Female Masculinity*, Durham/London: Duke University Press
- Halberstam, Judith** 2005, *In a Queer time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: New York University Press
- Halberstam, Judith** 2006 'What's That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives' i Whiteley, Sheila and Jennifer Rycenga (red.) 2006 *Queering the Popular Pitch*, London: Routledge
- Hansen, Bengt O.** 1997, 'Rock Rolled into Lipstick' – en musikalsk diagnose av glamrock, Hovedoppgave i musikkvitenskap, IMT, UiO
- Hawkins, Stan** 2002, *Settling The Pop Score*, Aldershot: Ashgate
- Hawkins, Stan** 2004, 'Dragging out camp. Narrative agendas in Madonna's musical production', i Fouz-Hernández, Santiago and Jarman-Ivens, Freya (red.) 2004, *Madonna's Drowned Worlds*, Aldershot: Ashgate
- Hawkins, Stan** 2005, 'Overskridende maskulinitet i popmusikken: skeiv teori og det mannlige pågangsmot' i ARR nr 3/2005
- Hawkins, Stan og Steinskog, Erik** 2006, *Contagious Genealogies in Luhrmann's Moulin Rouge* (upublisert)
- Heradstveit, Daniel og Bjørge, Tore** 1996, *Politisk Kommunikasjon*, Oslo: Tano
- Herr, Corinna** 2004 'Where is the female body? Androgyny and other strategies of disappearance in Madonna's music videos' i Fouz-Hernández, Santiago og Jarman-Ivens, Freya (red.) 2004, *Madonna's Drowned Worlds*, Aldershot: Ashgate
- Hirdmann, Yvonne** 1988, 'Genussystemet - reflexioner kring kvinnors sociala underordning'. i *Kvinnovetenskapelig tidsskrift*.
- Høgset, Carl** 1974, *Sangstemmens registerproblem*, Hovedoppgave til historisk-filosofisk embedseksamen, Universitetet i Oslo
- Johannisson, Karin** 1998, *Den mörka kontineneten*, Nordsteds förlag AB, Stockholm
- Kerman, Joseph** 1985, *Musicology*, London
- Kjerschow, Peder Christian** 1993, *Tenkning som deltagelse*, Oslo:
- Koestenbaum, Wayne** 2001 [1993], *The Queens Throat - Opera, homosexuality and the mystery of desire*: Da Capo Press

- Koestenbaum, Wayne** 1994, 'Queering the Pitch: A Posy og Definitions and i Brett, Philip, Wood, Elizabeth, og Thomas, Gary C. (red.) 1994, *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*, London: Routledge
- Kolltveit, Gjermund** 1999, *Musikkulturforståelse*, grunnfagskompendium i Musikkulturforståelse/Musikkantropologi, Universitetet i Oslo
- Krogh, Thomas m.fl.** 1996, *Historie, forståelse og fortolkning. De historisk-filosofiske fags fremvekst og arbeidsmåter*. Oslo: Ad Notam Gyldendal
- Lacasse, Serge** 2000, "'Listen to my voice" The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression', Publisert på <http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf>
- Lacasse, Serge** 2005, 'Voice and Sound Processing Examples of Mis en Scene of Voice in Recorded Rock Music' i *Popular Musicology Online*, lastet ned 10.07.2006 Nettadresse: <http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html>
- Laqueur, Thomas** 1992, 'Of Language and the flesh + notes' i *Making Sex. Body and gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press
- Leppert, Richard & Lipsitz, George** 2000, "'Everybody's Lonesome for Somebody": Age, the Body, and Experience in the music of Hank Williams' i Middleton, Richard (red.) 2000, *Reading Pop: Approaches to textual Analysis in popular Music*, Oxford: Oxford University Press
- Lindberg, Ulf** 1995, *Rockens text. Ord, musik och mening*, Stockholm/Stehag: Brutus Östligs Bokförlag Symposion
- Lorentzen, Anne H.** 2000, *Kjønnnet eller frikjønnet? Rock som diskursiv praksis*, Hovedoppgave i sosiologi, Universitetet i Bergen pulisert på: www.ub.uib.no/elpub/2000/h/710001
- Lorentzen, Anne H.** 2004, 'Serien om Norsk Rock - historieskriving med mer enn én politisk slagside'. Publisert på <http://ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004111809592460134126>
- Lotherington, Ann Therese og Markussen, Turid** (red.) 1999, *Kritisk kunnskapspraksis. Bidrag til feministisk vitenskapsteori*, Oslo: Spartacus Forlag as
- Lønstrup, Ansa** 2004, *Stemmen og Øret – studier i vokalitet og auditiv kultur*. Århus: Forlaget Klim
- Maasø, Arnt** 2002, *"Se-hva-som-skjer!" En studie av lyd som kommunikativt virkemiddel i TV*, Oslo: Unipub
- McClary, Susan** 1989, 'Foreword: The Undoing of Opera: Toward a Feminist Criticism of Music', i Clément, Catherine 1989 (1979), *Opera, or the Undoing of Women*, Minneapolis: University Press
- McClary, Susan** 2000, *Conventional Wisdom. The content of Musical Form*, London: University of California Press
- McClary, Susan**, 2002 (1991), *Feminine Endings, Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Middleton, Richard** 2002 (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press
- Middleton, Richard** 2000, *Reading Pop: Approaches to textual Analysis in popular Music*, Oxford: Oxford University Press

- Middleton, Richard** 2003, 'Music Studies and the Idea of Culture', i Clayton, Martin, Herbert, Trevor and Middleton, Richard (red.) 2003, *The Cultural Study of Music. A critical introduction*, New York: Routledge.
- Miller, Edward D.** 2003, 'The Nonsensical Truth of the Falsetto Voice' i *Popular Musicology Online*, Lastet ned 20/11 2003. Nettdresse: <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/miller.html>
- Mockus, Martha** 1994, 'Queer Thoughts on Country Music and k.d. lang' i Brett, Philip, Wood, Elizabeth, og Thomas, Gary C. (red.) 1994, *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*, London: Routledge
- Moi, Toril** 1998, *Hva er en kvinne. Kjønn og kropp i feministisk teori*. Gyldendal Norsk forlag
- Moi, Toril** 2001, *Jeg er en kvinne. Det personlige og filosofiske*, Oslo: Pax forlag
- Moore, Allan** 2004 (1993) *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Ashgate
- Moore, John** 2000, 'The Hieroglyphics of Love: The Torch Singers and Interpretation' i Middleton, Richard (red.) 2000, *Reading Pop: Approaches to textual Analysis in popular Music*, Oxford: Oxford University Press
- Mulvey, Laura** 1975, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' i Braudy, Leo & Cohen, Marshall 1999, *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* Oxford University Press
- Mungen, Anno** 2006, "'Anders als die Anderen" or Queering the song. Construction and representation of Homosexuality in German Cabaret Song Recording before 1933' i Whiteley, Sheila og Rycenga, Jennifer (red.) 2006, *Queering the Popular Pitch*, London: Routledge
- Natvig, Marianne** 2002, *Interseksualitet – sykdom eller normal variasjon? En drøfting av marginale kjønnsuttrykk som kulturelt og sosialt patologiserte fenomener*, Upublisert semesteroppgave, Universitetet i Oslo
- Natvig, Marianne** 2003, *Genderbending Voices. Kontroll og Overskridelse – en drøftning av iscenesettelse av kjønnsidentitet gjennom stemmeuttrykk*, Upublisert semesteroppgave, UiO
- Natvig, Marianne** 2004, *Kvinnen – Jazzens Andre? En drøftning av hvordan kvinnelige utøvere vurderes innen jazzdiskursen*, Upublisert semesteroppgave, UiO
- Natvig, Marianne** 2004, *Et Kritisk Blikk*, Upublisert semesteroppgave, UiO
- Neumann, Iver B.** 2001, *Mening, Materialitet, Makt: En innføring i diskursanalyse*, Bergen: Fagbokforlaget
- O' Brien, Lucy** 2002, *She Bop II The definitive history of women in rock, pop and soul*, New York: Continuum
- Onsrud, Silje Valde** 2004, *Sang – kvinners selvfølgeriske plass i jazzfeltet?* Hovedoppgave ved IMV, UiO
- Owesen, Ingeborg W.** 2003 'Julia Kristeva – en kort introduksjon' i *Agora* nr 1/2003
- Pister, Patricia** 2004, 'Madonna's girls in the mix: performance of femininity beyond the beautiful' i Fouz-Hernández, Santiago and Jarman-Ivens, Freya (red.) 2004, *Madonna's Drowned Worlds*, Aldershot: Ashgate

- Piggford, George** 1997, “Who’s That Girl?” Annie Lennox, Woolf’s Orlando, and Female Camp Androgyny’ i Cleto, Fabio 2002 (1999), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, The University of Michigan Press
- Poizat, Michel** 1992, *The Angel’s Cry*, London: Cornell University Press
- Rasmussen, Marit Vaula** 2005, *Å gjøre kjønn: Performativitet og meningsskapning blant transkjønn og andre kjønn i Norge*, Masteroppgave i Sosialantropologi, Universitetet i Bergen
Lastet ned fra: www.ub.uib.no/elpub/2005/h/708001/Hovedoppgave.pdf
- Richardson, John** 1999, *Singing Archaeology Phillip Glass’s Akhnaten*, London: University Press
- Rosenberg, Tiina** 2002, *Queerfeministisk Agenda*, Stockholm: Bokforlaget Atlas
- Ruud, Even** 1996, *Musikk og verdier*, Oslo: Universitetsforlaget
- Ruud, Even** 1997, *Musikk og identitet*, Oslo: Universitetsforlaget
- Rösing, Lilian Munk** 2001, ’At tage bolig i sit køn’ i (red) Gade, Rune: *Maskuliniteter - køn og kunst*. Informations Forlag, København 2001
- Sadolin, Catherine** 2003, *Komplet Sangtenik*, København: Shout publishing
- Sullivan, Nikki** 2003, *A critical Introduction to Queer Theory*, New York: New York University Press
- Skårberg, Odd Sjønne** 2003, *Da Elvis kom til Norge Stilbevegelser, verdier og historiekonstruksjon i rocken fra 1955 til 1960*, Oslo: Unipub
- Sky, Jeanette** 2002, ’2001: en kjønnsodyssé’ i *Prosa* 1/2002
- Small, Christopher** 1998, *Musicking The meaning of performing and listening*, Middleton: Wesleyan University Press
- Solli, Britt** 1999, ’Queer theory og gamle guder. Skeive perspektiver på norrøn mytologi’ i Lotherington, Ann Therese og Markussen, Turid (red) 1999, *Kritisk kunnskapspraksis. Bidrag til feministisk vitenskapsteori*, Oslo: Spartacus Forlag as
- Stavrum, Heidi** 2004, *Syngedamer eller jazzmusikere? Fortellinger om jenter og jazz*, Hovedoppgave i kulturstudier, Høyskolen i Telemark
- Sundberg, Ove Kristian** 2000, *Musikktenkningens historie. Antikken*, Oslo
- Sæterbakken, Stig** 2005 St. Antony på www.morgenbladet.no (29.04.2005) Lastet ned 01.06.06.
- Sæterbakken, Stig**: Foredrag om Antony under litteraturfestivalen på Lillehammer 01.06.2006
- Tomlinson, Gary** 1984, ‘The Web of Culture. A Context for Musicology’ i *19th Century Music VII/3*: University of California
- Tomlinson, Gary** 2003, ‘Musicology, Anthropology, History’, i Clayton, Martin, Herbert, Trevor and Middleton, Richard (red.) 2003, *The Cultural Study of Music. A critical introduction*, New York: Routledge
- Tangen, Monica** 2006, “I am on a lonely road and I am travelling...” *En studie i Joni Mitchells musikk*, Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo: Unipub
- Walser, Robert** 1993, *Running With The Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press

Westwood, Matthew 'Voice the channel for Queer Soul' i The Australian 02.01.06 publisert på www.theaustralian.news.com.au lastet ned 30.03.06

Whiteley, Sheila (red.)1997, *Sexing the Groove. Popular music and gender*, London: Routledge

Whiteley, Sheila 2000, *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge

Whiteley, Sheila and Jennifer Rycenga (red.) 2006 *Queering the Popular Pitch* Routledge

Whiteley, Sheila 2006, 'Introduction', i Whiteley, Sheila and Jennifer Rycenga (red.) 2006 *Queering the Popular Pitch* Routledge

Wiestad, Else (red.) 1994, *De store hundreårsbølgene*, Oslo: Emilia Press

Wilkins, Riki 2004, *Queer Theory, Gender Theory An Instant Primer*, Los Angeles: Alyson Books

Winter Jørgensen, Marianne og Phillips, Louise 1999, *Diskurs analyse som teori og metode*, Roskilde: Roskilde Universitetsforlag

Wood, Elizabeth 1994, 'Sapphonics' i Brett, Philip, Wood, Elizabeth, og Thomas, Gary C. (red.) 1994, *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*, London: Routledge

Østerberg, Dag 1997, *Fortolkende sosiologi II*, Oslo: Universitetsforlaget

Diskografi

Antony and The Johnsons: *Antony and The Johnsons* (2000) Rebis Music/Durtro

Antony and The Johnsons: *I am a bird now* (2005) Rough Trade Records

Antony and The Johnsons: *The Lake* (ep) (2004) Rebis Music

Antony and The Johnsons: *You are My Sister* (ep) (2004/2005) Rebis Music

Annie Lennox: *Diva* (1992) BMG Records

Annie Lennox: *Medusa* (1995), BMG Records

Annie Lennox: *Bare* (2003) BMG UK

Eurytmics: *Ultimate Collection* (1995) Sony/BMG

James Blunt: *Back to Bedlam* (2004) Atlantic Records

David Bowie: *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972/1999), EMI Records Ltd.

Yosikazu Mera: *Romance* (1997), Gramofon AB BIS

Jimmy Scott: *Someone to Watch over me. The definitive Jimmy Scott* (2004) Warner Music

Cassandra Wilson: *Belly of the sun* (2002), Blue Note

Cassandra Wilson: *Glamoured* (2003), Blue Note

Cassandra Wilson: *New Moon Daughter* (1995), Blue Note

Cassandra Wilson: *Thunderbird* (2006) Blue Note

Original Motion Picture Soundtrack/diverse artister: *Farinelli Il Castrato* (1994)

Prince: *The very Best of Prince* (2001) Warner Brothers Records

Diverse

Eurythmics: 'Greatest Hits' (1991), BMG Video UK

Annie Lennox: 'Totally Diva' (1992)

Farinelli Il Castrato (Gérard Corbiau), 1994

Alt om min far (2001) dokumentarfilm om Espen Esther Pirelli Benestad laget av Even Benestad

Først og Sist NRK 17.02. 2006

Intervju på Svensk tv 19.09. 2005

Lydverket NRK (desember 2005)

Lydverket NRK (våren 2006)

Konsert med Antony and the Johnsons på Rockefeller 13.11.2006

Konsert med Antony and the Johnsons i Oslo Konserthus 05. 09. 2006

Avisartikler og anmeldelser i aviser:

Andersen, Arild R. *Sann original berører sterkt.* Konsertanmeldelse i Oslo Puls, Aften 14.11.2005

Aubert, Marie Dagsavisen 11.11.2005

Dagsavisen Oslolista 28.02.2006

Grønneberg, Anders Konsertanmeldelse Dagbladet 14.11.2005

Jazznytt nr 3/2002 Temanummer: *Jenter og Jazz* Ansv. Redaktør: Jan Granlie

Johansen, Guro Gravem 2002, *Gitar I Grøfta?* I Jazznytt nr 4/2002

Johnsen, Lars West *Vakker tristesse* Konsertanmeldelse i Dagsavisen 15.11.2005

Lorentzen, Anne og Stavrum, Heidi *Syngedamer i gutteklubb* Kronikk i Dagbladet 20.12. 2004

Rakvaag, Geir *En liten stor sensasjon*, Dagsavisen 18.04. 2005

Rakvaag, Geir Kritikertoppen 2005 Dagsavisen 13.12.2005

Roggen, Live Maria *Jazzforskere i hylekor*, Debattinnlegg i Dagbladet 13.01. 2005

Steinkjer, Mode *Årets artist klar for Oslo* Dagsavisen 12.11.2005

Internettsider:

<http://www.ffaire.com/countertenor/dwinterview.html>

<http://www6.oen.ne.jp/~friend/eprof.html>

<http://www.bach-cantatas.com/bio/Mera-Yoshikazu.htm>

<http://www.bluenote.com>

<http://www.jamesblunt.com>

<http://www.antonyandthejohnsons.com>

<http://birdantony.altervista.org>
<http://www.antonyandthejohnsons.info>
<http://www.antonyandthejohnsons.info/videos.htm>
<http://www.ballade.no>
<http://www.dagsavisen.no>
<http://www.telegraph.co.uk>
<http://www.Wikipedia.org>
<http://www.pitchforkmedia.com>
<http://www.laweekly.com>
<http://www.gender.org>
<http://www.FaceCulture.nl>
<http://www.tidsskriftet.no>
<http://www.popular-musicology-online.com/>
<http://www.skk.uio.no>
<http://www.platekompaniet.no>

Oppslagsverk:

Bibelen 1999, Oslo: Det Norske Bibelselskap

Bokmålsordboka 1993, Oslo: Universitetsforlaget

Cappelens Musikkleksikon Bind 3 1979 K. Michelsen (red), Oslo: Cappelen Forlag

Cappelens Musikkleksikon Bind 5 1980, K. Michelsen (red), Oslo: Cappelen Forlag

Cappelens Musikkleksikon Bind 6 1980, K. Michelsen (red), Oslo: Cappelen Forlag

Fremmedord og Synonymer Blå ordbok 2004, Berulfsen, Bjarne og Gundersen, Dag Oslo: Kunnskapsforlaget

Oxford advanced learners dictionary 2005, (seventeenth edition) Sally Wehmeier (chief editor) Oxford University Press

Politikens Rock Leksikon. Utenlandsk rock gjennom 45 år 1995, **København: Politikens forlag**

The Guinness Encyclopedia of Popular Music Bind 1 1995, Colin Larkin (red.) Einfield: Guinness Publishing

The Guinness Encyclopedia of Popular Music Bind 2 1995, Colin Larkin (red.) Einfield: Guinness Publishing

The Guinness Encyclopedia of Popular Music Bind 4 1995, Colin Larkin (red.) Einfield: Guinness Publishing

The Guinness Encyclopedia of Popular Music Bind 6 1995, Colin Larkin (red.) Einfield: Guinness Publishing

Musikkens Verden 1951, Oslo: Musikkens Verden Forlag