



TIDSSKRIFT FOR kjønns FORSKNING

TEMA: MUSIKK

Feministikonet Salome
Syngedamer som produsenter
Kastrat og kyborg
Dansesteg på You Tube

2010

Nr. 3

Tidsskrift for kjønnsforskning eies av
KILDEN og utgis i samarbeid med Universitetsforlaget



Pris: 98,-
Returuke: 50



UNIVERSITETSFORLAGET

TIDSSKRIFT FOR KJØNNSFORSKNING

ÅRGANG 34, NR. 3 – 2010

ISSN 0809-6341 (PRINT) / 1891-1781 (ONLINE)

ANSVARLIG REDAKTØR REDAKTØR
Hilde Danielsen Agnes Bolsø

REDAKSJONSSEKRETÆR
Toril Enger

REDAKSJONENS ADRESSE
KILDEN, Stensberggata 25, NO-0170 Oslo
tidsskrift@kilden.forskningsradet.no
Tlf.: (+47) 22 03 80 80

REDAKSJONSRÅD		
Mathias Danbolt	Anne Britt Flemmen	Jorid Hovden
Don Kulick	Ulla-Britt Lilleaas	Jørgen Lorentzen
Toril Moi	Ellen Mortensen	Cecilie Basberg Neumann
Bente Rosenbeck	Dorte Marie Søndergaard	Mari Teigen
Maria Zackariasson	Helene Aarseth	

EIER

KILDEN informasjonssenter for kjønnsforskning, Stensberggata 25, NO-0170 Oslo

UTGIVER

© Universitetsforlaget AS, Postboks 508 Sentrum, NO-0105 Oslo.
Administrasjon av rettigheter og salg av enkeltartikler ivaretas av forlaget på vegne av KILDEN.

ABONNEMENT

Tidsskrift for kjønnsforskning kommer fire ganger i året. Abonnementspriser 2010 (NOK):
INSTITUSJON 600,- PRIVAT 420,- STUDENT 260,-
E-ABONNEMENT 700,-. Løssalg 98,- + porto.
Abonnerer du på tidsskriftets papirutgave, koster e-abonnement NOK 200,-.
Les mer om e-abonnement og bestilling av nyhetsvarsling på www.idunn.no.
Abonnement kan bestilles fra Universitetsforlaget AS Kundeservice, Pb. 508 Sentrum, NO-0105 Oslo, (+47) 24 14 75 00 eller abonnement@universitetsforlaget.no.

RETTIGHETER

Artikler gjengitt i tidsskriftet reguleres av bestemmelser gjengitt i *avtale om normalkontrakt for utgivelse av litterære verk i tidsskrift* av 13. mars 2006 mellom Den norske Forleggerforening, Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening og Forvaltningsorganisasjonen LINO.
Avtalen kan leses i sin helhet på: <http://www.nffo.no>.
Artikler gjengitt i tidsskriftet vil bli lagret i forlagets database og gjort tilgjengelig på Universitetsforlagets bestillingssystem for elektronisk distribusjon av tidsskrifter (www.idunn.no).

MANUS

Retningslinjer for levering av manus står beskrevet på siste side.

DESIGN

Terese Moe Leiner

SATS TRYKK

Brødr. Fossum AS AiT Otta AS



Medlem av Norsk Tidsskriftforening: www.tidsskriftforeningen.no
Tidsskrift for kjønnsforskning utgis med støtte fra Norges forskningsråd.

OMSLAGSILLUSTRASJON: Maja Solveig Kjelstrup Ratkje live.
(Foto: Maarit Kytöharju © Maja Solveig Kjelstrup Ratkje)

Innhold

ARTIKLER

- 188 Hedda Høgåsen-Hallesby ★ Salome og den situerte stemmeretten
- 205 Anne H. Lorentzen ★ Før var jeg en «syngedame».
Resignifisering og endring i populærmusikkproduksjon
- 222 Erik Steinskog ★ Kjønnssambivalente stemmer. Kastrat og kyborg
- 236 Ann Werner ★ Danssteg på *You Tube*. Musik, genus, etnicitet/«ras»

KOMMENTAR

- 250 Harriet Bjerrum Nielsen ★ Totalteorier og andre teorier

BOKANMELDELSER

- 258 Douglas M. Branson: *No seat at the Table.*
How corporate governance and law keep women out of the boardroom ★
Omtale ved Siri Øyslebø Sørensen

Kjære lesar

Velkommen til dette aller første temanummeret om musikk og kjønn i tidskriftet si historie. Det er ekstra kjekt å løfte fram eit felt som hittil har fått lite merksemd i Noreg. Vi tilbyr variert og spennande lesestoff om både musikkproduksjon, utøving og resepsjon. I artikkelen om operafiguren Salome, bruker Hedda Høgåsen Hallesby denne figuren som ei brekkstang til feministiske analysar av opera. Anne Lorentzen skriv om korleis syngedamer blir produsentar. Med utgangspunkt i djubdeintervju diskuterer Lorentzen korleis Judith Butlers omgrep om resignifisering synleggjer pågåande endringsprosessar innan musikkproduksjon. Erik Steinskog skriv om kjønnsambivalensen som kastraten og kyborgene sine stemmer representerer, og korleis samspelet mellom stemmer og teknologiar utfordrar kjønnskategoriseringar. Ann Werner tek opp imitasjonar av musikkvideoar på You Tube og korleis møtet mellom musikk, dans og medier skaper «genus och etnicitet/'ras'». Artiklane viser på ulike måtar korleis musikk er vevd saman med maktstrukturar og det historisk spesifikke ved musikk.

Vi har i lengre tid planlagt eit temanummer om natur og kjønn og gjekk ut med ein open invitasjon med frist i vår. Dessverre fekk vi inn for få innlegg og må avblåse eit slikt temanummer i denne omgang. Vi håper likevel å få inn artiklar om natur og kjønn fram-

over – det er jo mange som jobbar med slike problemstillingar, og det er særleg viktig å formidle dei i ein fagleg samanheng no i etterkant av det tabloide ordskiftet.

I førre nummer sette Harriet Bjerrum Nielsen og Stine Helene Bang Svendsen i gong ein debatt om kjønnsforskninga etter poststrukturalismen. I dette nummeret svarer Bjerrum Nielsen på utfordringane frå Bang Svendsen. Vi gjer for ordens skuld merksam på at Bjerrum Nielsen skreiv sitt første debattinnlegg før hjernevaskdebatten tok av i vinter. Redaktørane tok initiativ til denne debatten i fjor haust, og den skulle jo vise seg å bli stadig meir aktuell utover vinteren. Fleire forskarar har meldt si interesse for å bidra i dette viktige ordskiftet, derfor vil debatten førast vidare i fleire nummer framover. Ta gjerne kontakt om du har lyst til å vere med!

Vi har erfart at det ikkje er heilt enkelt å få forskarar til å skrive bokmeldingar, så vi tek gjerne imot både forslag til kva bøker vi skal melde og innspel frå forskarar som ønskjer å bidra med bokmeldingar. I tida framover planlegg vi temanummer om leining, om estetikk og om husarbeid, i tillegg til opne nummer. Vi anbefaler heimesidene våre for meir informasjon om invitasjonar og fristar.

God lesing!

Agnes Bolsø og Hilde Danielsen

**Av HEDDA HØGÅSEN-HALLESBY**

Salome og den situerte stemmeretten

Den siste replikken i operaen *Salome* er et bastant og umelodisk «Man dreper denne kvinnen!» Likevel får hun sjelden hvile. Salome vekkes til live i feministiske operafortolkninger, så vel som i stadige nye produksjoner. Hvordan kan reinkarneringer av en slik misogynistisk avslutning forsvares? Denne artikkelen argumenterer for at reinkarnering i seg selv er interessant i et feministisk perspektiv. Begrepene ikon, stemme og situasjon brukes for å belyse hvordan opera kan forstås som et ytterst konservativt og samtidig radikalt uttrykk.

Ordet «ikon» har flere betydninger. For det første refererer «ikon» til en visuell representasjon, et bilde eller et symbol, som viser til noe mer enn seg selv. For det andre forbinder vi ordet «ikon» med et idol, en helt eller et forbilde, som når vi snakker om et idrettsikon eller et fredsikon. Ikoner, i begge betydningene av ordet, spiller en sentral rolle i opera. Her finner vi ikoner som nattens dronning i Mozarts *Tryllefløyten*, den fyrige Carmen og Wagners vikinghjemkledde gudeskikkelser. Her florerer stereotyper som den yndige sopranen, den onde mezzosopranen og den heltemodige tenoren. Men her er også idoler som Anna Netrebko, Plácido Domingo og Kirsten Flagstad. I opera finnes ikoner både som *i-scenesettelser* og som *på-scenesettelser*, som representerte og representerende kropp.

Det ikoniserende ved operasjangeren kan gjøre at den virker som en fastlåst, stillestående sjanger. Stereotyper og konservative kjønnsrollemønstre reproduseres, nærmest som museale gjenstander, der kvinnen nesten alltid må dø for at ro og fred kan gjenopprettes. Slik blir de kostbare operahusene verden over til hermetisk lukkede produsenter av den samme rekken av operaer, der ikonene iscenesettes og dermed forsterkes, igjen og igjen.¹

Ved hjelp av to scener fra Richard Strauss' opera *Salome* (1905) ønsker jeg å vise at det ikke er sånn – i hvert fall ikke *bare* sånn. Etter en kort introduksjon av operaen og Salomes ulike forbindelser til ikon-begrepet, hopper jeg til tredje scene der Johannes døperen introduseres, og bruker den til å framheve samspillet av fortellende posisjoner i opera. Royal Opera House's produksjon fra 1993, produsert av Sir Peter Hall, brukes som utgangspunkt for denne analysen. Jeg graver litt i fortellernivåene i spill og presenterer to måter dette samspillet kan tenkes på: som palimpsest og situasjon. Johannes' entré har flere likheter

med Salomes dans mot slutten av operaen: i begge tilfeller spiller blikket og kroppen en viktig rolle. Scenene demonstrerer en spenning mellom operakroppen som visuelt og auditivt uttrykk, og som orkestrale mellomspill reiser de i tillegg spørsmålet om hva vi egentlig hører idet operasangeren blir stille. Ved hjelp av et raskt tilbakeblikk på produksjonshistorien til De syv slørs dans, fortsetter jeg diskusjonen av den situerte og situerende operakroppen som Johannes-scenen reiste. Jeg ender til slutt med å diskutere hvordan *Salome* kan fungere som en brekkstang til feministisk orienterte analyser av opera.

Opera gjør seg dårlig på ark; det beste jeg kan gjøre, er å beskrive, i tillegg til å oppgi hvilke produksjoner jeg tar utgangspunkt i, som alle finnes i opptak på DVD.

Salome som ikon

Salome er en opera med flere forbindelser til ikon-begrepet. Den dansende ungjenta, det avhogde hodet og sølvfatet er velkjente symboler i et ellers meningsmettet narrativ. Salomes stefar, Herodes, har fengslet Johannes på grunn av døperens fordømmelse av ekteskapet mellom ham og kona Herodias. De to tok nemlig livet av Herodias første mann, som også var Salomes far og Herodes bror. Det ligger derfor mye grums under overflaten når vi kommer inn i historien – en kveld Herodes feirer sin fødselsdag. Gjennom den fordømmende stemmen til Johannes fra fangehullet kommer dette grumset fram og forstyrrer festen. Idet *Salome* ankommer, blir hun med det samme bergtatt av Johannes' stemme og krever at døperen bringes fram, slik at hun får sett kroppen hans. Ved hjelp av sin forførende list får hun til dette, og blir ikke mindre fascinert av det hun får se. En annen som fryder seg over det han ser, er Salomes brisne stefar, som vil se henne danse. *Salome* nekter først, men gir seg

når hun blir lovet hva enn hun måtte ønske, noe som viser seg å være hodet til guds talsmann – servert på et sølvfat. Operaen ender i en monolog der Salome forteller hodet (og oss) om behovet for å bli sett, om kjærlighetens bitre bismak og om dens mysterium, som er sterkere enn døden. Etter at hun inderlig har kysset døperens lepper, roper Herodes at en slik kvinne må drepes, og likvideringen av Salome er det siste vi ser før sceneteppet går ned.

Historien om den dansende jenta stammer fra Bibelen og skildres i Matteus- og i Markus-evangeliet. Her er hun navnløs og har en heller ubetydelig rolle som et ledd i historien om morens synd og sinne.² Samtidig karakteriseres Salome allerede her av sine handlinger. Selv om det er moren som får henne til å be om Johannes' hode på et fat, er det datteren som er utøveren: det er hun som gis den direkte talen, og som danser slik at Herodes «med ed lovet å gi henne hva hun så ba om»³.

Den korte bibelteksten om jenta og dansen ber nærmest om reproduksjon, utdyping og visuell iscenesettelse – noe den også har fått. Historien har overlevd i vestlig tenkning og fikk virkelig fotfeste i ulike kunstneriske uttrykk på slutten av 1800-tallet. Ikke bare i operaer, men også i balletter, malerier, skuespill, noveller, skulpturer og diverse dekorative objekter finner vi denne jenta. Hennes halvnakne og eksotiske kropp dukker opp i Heines og Flauberts tekster, og i Moreaus og Munchs malerier.⁴ Huysmans lar hovedpersonen i romanen *Mot strømmen* (*A Rebours*) fra 1884 leve seg inn i Moreaus malerier og skildrer hvordan hun «vekket til live mannens slumrende sanser» (1998:64). Salome ble vekket til live og vandret mellom kunstartene, mens stadig nye meningsnivåer klistret seg til henne og historien. Denne vandringen gjennom ulike gjenfortellinger og kontekster har ført det lille, men symboltunge narrative inn i

en nærmest mytisk struktur. I sentrum står ikonet Salome som et symbol med mange referanser.

Når Oscar Wilde skriver dramaet *Salomé* i 1891, så var det derfor ikke noe originalt nytt tema han befattet seg med. Moeraus malerier hadde gjort et sterkt inntrykk på ham, og både Heines og Huysmans beskrivelser av Moreaus malerier ble viktige i hans perspektiv på historien (Del Mar 1962; Puffet 1989). Samtidig var problemet med Salome, ifølge Wilde, hennes føyelighet; og med sin omskrivning av historien ville Wilde la henne gjenoppstå som «den perverse hages blomst» (sitert i Ellmann 1988). Salome blir derfor hovedpersonen i Wildes drama. Forklaringen på hennes groteske ønske finnes ikke hos moren, men i ungjentas eget begjær. Det var en slik voldsom og aktiv Salome Richard Strauss så utfolde seg i tysk oversettelse på Max Reinhardts teater i Berlin i 1903 – en versjon han nærmest direkte overførte til opera.

Gjennom operaversjonen av Salome framtrer en annen forbindelse til ikonet. Både operaen *Salome* og karakteren Salome har nemlig vært viktige meningsbærere innenfor den relativt lille grenen feministisk operafortolkning. Her har hun spilt en viktig rolle i begge betydninger av ordet: som symbol og representasjon og som idol og helt. En viktig bakgrunn for den første betydningen utgjøres av hvordan den unge, tiltrekkende, men likevel seksuelt kravstore og dødelige jenta har blitt stående nærmest som en personifisering av dekadansen og en ekte *femme fatale*. Salome demonstrerer forfallet, grusomheten og det fryktinngytende vakre. «Og så i skjønnhet» er Hedda Gablers kommentar til Eilert Løvborg når hun rekker ham pistolen første gang i 1890. Når Salome ser det avkuttende mannshodet i Strauss' opera femten år senere, er det bare skjønnhet hun ser. Moral og tabuer kastes på båten for at Salome skal oppnå det hun vil, nemlig å skape



Mary Garden (1874–1967) i rollen som Salome. (Foto: © Bettman/Corbis/Scanpix)

sin helt egne versjon av det vakre, det skjønne og det sanne. Slik demonstrerer Salome en kunsten-

for-kunstens-skyld-holdning og blir nærmest en personifisering av *fin-de-siecle*-kunst.⁵

Som det dansende, dekorerte og dekadente kvinnebarnet i en eksotisk kontekst er Salome også et kroneksempel på den orientalske «Andre». Som flere operafortolkere har pekt på, smitter denne totale «annetheten» over i den musikalske framstillingen av henne, og Salomes overskridelser kommer til syne gjennom Strauss' musikk i form av ustyrlige halvtonetrinn i en ellers kontrollert og maskulint styrt verden av trygge heltonetrinn. Mens døperen gis C-dur, alle de hvite tangentene på pianoet, havner Salome i den motsatte enden av kvintsirkelen og får C#-dur, alle de sorte tangentene. Lawrence Kramer er én representant for dette perspektivet; han proklamerer Salome som «den absolutte Andre» både musikalsk og åndelig (2004:158). En annen er Susan McClary, som i sin banebrytende bok *Feminine endings: music, gender, and sexuality* forklarer Salomes død i siste akt som både en musikalsk og sosial nødvendighet, slik at det normale kan få seire (1991:100).

Salomes rolle som ikon i betydningen representasjon og symbol, både for og i feministisk operafortolkning, har også sin årsak i at dette er en av de operaene der blikkets rolle er spesielt tydelig. Ikke bare er blikket et gjennomgangstema i Wildes symbolistiske tekst,⁶ gjennom operaen demonstreres også det vestlige blikket på den orientalske verdenen og det mannlige blikket på kvinnen. I tillegg har vi publikums blikk mot scenen og musikkens «auditive blikk» mot karakterene og handlingen, som forsterker de formende representasjonsprosessene. Samtidig har *Salome* også vist feministiske fortolkere vei mot alternativer til blikket som et mannlig maktmiddel. Mens Kramer mener karakteren Salome forstyrrer det mannlige blikket ved å kontrollere betrakteren og gjøre ham sårbar (2004), peker Linda og Michael Hutcheon på blikket og oppmerksomheten som Salomes viktigste maktmiddel (1998; 2000). Salomes dans blir i dette perspektivet en triumf.

Noe av det samme som ekteparet Hutcheon ser i Salomes visuelle forførelse gjennom dansen, finner Carolyn Abbate i Salomes stemme. I sin artikkel «Opera: or, the envoicing of women» vil hun vise hvordan kvinneskikkelser i opera kan oppnå en «authorial voice», en forfatterstemme, gjennom sin sterke og forførende sangstemme, og det på tross av eventuelle misogynistiske tendenser som måtte operere i operaen (1992). Derfor – og med hva vi kan kalle dårlige odds – har Salome også blitt et ikon i den andre betydningen av ordet: hun er helten som gjennom sin utøvende kropp omvender representasjonsprosessene.

Hvis Salome får en slik sterk stemme, hvem er det da vi egentlig hører, og hvordan? Hvilke nivåer er i spill, og hvordan kan vi forstå dem? Stemme er et begrep med mylder av meninger – særlig når det diskuteres i relasjon til opera. Den sterke, fysiske operastemmen er et av sjangerens sterkeste kjennetegn og har vært utgangspunkt for psykoanalytisk inspirerte analyser (Poizat 1992), metafysiske spekulasjoner (Tomlinson 1999), fenomenologiske perspektiver (Barthes and Balzac 1975; Barthes and Heath 1977; Duncan 2004) og skeive studier (Blackmer and Smith 1995; Koestenbaum 1993; Leonardi and Pope 1996), for bare å nevne noen. Måten jeg her ønsker å bruke begrepet stemme på, refererer til en presenterende og fortellende stemme, som kan være operastemmen eller inkludere denne, men som ikke nødvendigvis trenger å gjøre det. Et mål med denne artikkelen er å vise hvordan «stemmeretten» i opera er under stadig forhandling.

For å belyse dette skal jeg vie en annen karakter litt oppmerksomhet, nemlig Salomes eget betraktningsobjekt – døperen Johannes. En grunn til at jeg gjør det, er at Salome og Johannes har flere likheter i det å stå i spennet mellom representerte og representerende

kropper. I møte med Salome blir Johannes til bifigur og hovedperson på en gang. Vi skal i det følgende forestille oss hvordan dette skjer og gå inn i et avgjørende punkt i operaen, ganske tidlig i handlingsforløpet, rett etter døperen har kommet opp fra cisternen han er fanget i.

Fortellerposisjoner og kroppsskrift: Jochanaan som utstilt mannskropp

I Royal Operas produksjon fra 1993 er cisternen formet som stor, rund betongsøyle på venstre side av scenen. Johannes står på toppen av denne. Hans sterke fordømmelser av en kvinne full av synd er omgitt av et marsjaktig horn tema. Ordene er tatt rett fra gammeltestamentlige profetier og virker arkaiske og kunstige mot de andre karakterenes direkte tale. Johannes blir mer som et brautende villdyr på utstilling enn del av de andre karakterenes interaksjon. Dette understrekes av Salomes kommentarer til det hun ser: «Han er grusom. Han er virkelig grusom». Hun snakker ikke til Johannes, men om ham og beskriver det hun ser inngående: en tynn elfenbensstatue med øyne som sorte hull: «Antakelig er han kysk som månen – ja, som en månestråle er han.»

Operasangeren Maria Ewing i rollen som den unge prinsessen løfter sine lange, slanke armer idet hun synger denne replikken, som om hun tegner opp det hun forestiller seg med den. Stemmen hennes er også slank og grasiøs, den beveger seg lett med melodilinjene som følger Salomes beskrivelser. Men denne skjønnheten i ordvalg og musikk passer dårlig med objektet det refererer til. Johannes er kun ikledd et lendeklede, i klar kontrast til de andre karakterene på scenen, som bærer tung og glitrende fløyel. Operasangerens melkehvite hud er iscenesatt av blått lys og virker nærmest å være et nummer for stor omkring den noe tynne og senete kroppen. Michael

Delvin i rollen som døperen er sotet under øynene, mens mørkt og tjafsete hår henger nedover skuldrene. Sammenkrøpet, halv-naken og blek er det lite statueaktig eller månestrålete over mannsskikkelsen på toppen av cisternen. Likevel insisterer Salome på å ta ham nærere i øyesyn. Dette passer Johannes dårlig, han blir mer aggressiv og samtidig mer umelodios. Stemmen ligger lavt, og vi har vanskeligere med å oppfatte hvilket toneartsplan vi er på. Men vi kan høre ordene som nærmest spyttes ut. Han liker ikke måten denne kvinnen ser på ham: «Jeg vil ikke vite hvem hun er. Be henne gå! Jeg vil ikke snakke med henne.» Salome svarer, stadig like melodisk: «Jeg er Salome, Herodias datter, prinsesse av Judea.» Hun lener seg selvikkert mot cisternveggen, med et svært stolt ansiktsuttrykk. Når Johannes, fulgt av harde messingblåsere, fordømmer både moren og henne, reagerer Salome med å be ham om å snakke mer, for stemmen hans er som musikk i ørene hennes. Operapublikummet legger kanskje ikke merke til ironien i dette; det er ikke mye musikk i Johannes' stemme nå, den er mumlende, sint og umelodisk. I Salomes stemme derimot, utfolder musikken seg. Under hennes lange, utholdte toner i sopranens beste leie, fyller to harper og celesta inn, mens solo fiolin og fløyte spiller hennes tema, *molto espressivo*.

Selv om Johannes roper når han befaler «Sodomas datter» om ikke å komme nær ham, blir han mer inderlig, også musikalsk, når han ber Salome dekke til hodet, gå ut i ørkenen og tilbe menneskesønnen. Salome på sin side svarer med å repetere Johannes' fallende strofe og nysgjerrig spørre hvem denne menneskesønnen er, og om han er like deilig som døperen selv, mens stemmen hennes slynger seg opp i en ny dekorert melodilinj. Hun gjør narr av den inderlige gudsmannen gjennom musikk, ord og uttrykk. Dette får den allerede nedbrutte Johannes til å gi opp; han blir liggende

over kanten av cisternen, mens Salome, som nå har gått opp til ham, inntar den som sitt podium. Hun strekker igjen armene i været, mens den hvite mannskroppen ligger over kanten som daukjøtt.

Fortellerstemmer i spill

Allerede i min beskrivelse av denne lille seansen skinner det tydelig igjennom hvilken stemme som oppleves som sterkest. Scenen er et godt eksempel på hvordan Salome gis en autorposisjon. Salome rammer inn Johannes og presenterer ham for oss. Samtidig presenterer også den aktuelle operaproduksjonen Salomes presentasjon. Det er produksjonen som helhet som gjør at Johannes-karakteren kommer i bakgrunnen for Salomes dominerende skikkelse. Hvem og hva er det da som forteller gjennom Salomes presentasjon?

En av fortellerposisjonene stammer fra bibeltekstene operaen baserer seg på. Samtidig var bibelhistoriens kanskje viktigste bidrag dens sparsommelighet, i tillegg til måten den peker mot en annen og underliggende historie. Det usagte i denne historien gir rom for noe å si, et rom som fylles med forskjellig innhold i ulike gjenfortellinger. Gjennom Wildes tekst og Strauss' musikk fylles dette rommet med Salomes fascinasjon for Johannes' kropp – eller kanskje er det snarere en fascinasjon for egen forestillingskraft, kombinert med en dose begjær. Dette innholdet er også viktige bestanddeler i operapublikummets opplevelse og passer dermed godt med formen det presenteres i.

Men kanskje er andre bibelfortellinger sterkere tilstede i den aktuelle scenen enn skildringene av døperens død i Matteus- og Markusevangeliet. Evangeliene forteller hvordan Johannes gikk kledd i dyreskinn og oppholdt seg i ødemarken.⁷ Slik blir han en kontrast til den milde og urbane Jesus-skikkelsen (But-

ler and Cumming 1998). Det er en slik dyrisk, vill og veldig kroppslig Johannes som stiger tydelig fram gjennom 1993-produksjonen. Samtidig innehar Johannes en annen, autoritær og kanskje motstridende posisjon i bibeltekstene, som Guds stemme. Dette er en ren ikke-kroppslig stemme, som framstilles i operaens første scener ved at Johannes ikke synes, men likevel er tilstede som en sterk taler. I likhet med Guds stemme er denne stemmen autoritativ i kraft av sin usynlighet og ubestemmelighet – som en allestedsnærværende sonoritet før den slår ned i en kropp og blir en kontrollerbar, visuell person.⁸ Fokuseringen på Johannes' kroppslighet i 1993-produksjonen bryter derfor samtidig med Johannes' profetiske og autoritære posisjon. Slik bidrar de bibelske tekstene (og resepsjonen av disse) både som intertekstuell forstyrrelse og/eller forsterkning.

Det neste nivået av fortellerstemmer utgjøres av Wildes drama. Wilde ga karakterene i fortellingen stemmer, både i konkret og overført betydning, og karakterenes replikker er med på å avgjøre hvordan vi erfarer dem. Johannes' replikker består av diverse bibelsk materiale (fra Jesaja til Johannes åpenbaring), slått sammen til en bibelskklingende kvasiretorikk. Dette får ham til å framstå som mer arkaisk og utenfor enn karakterene som uttrykker seg gjennom Wildes karakteristiske poetiske uttrykksform.

Wilde omtalte selv sitt drama som et refreng med gjentagende motiver, som et lite stykke musikk, nærmest som en ballade (siteret i Del Mar 1962:241). Denne omarbeidingen av historien innebar et svært symbolmettet språk. Enhver replikk synes å peke utover sin umiddelbare mening. Dette gjør at karakterene, som i bibelhistorien syntes å fungere mer som blanke ark, også blir til meningsbærende symboler. Den navnløse jenta fra bibelhistorien blir, i likhet med månen, blomsten eller blik-

ket, til et symbol som lag på lag av mening kan leses inn i.

Samtidig, innad Wildes drama, er Salome ikke bare representerende, men også *presente-*rende. Det er Salome som beskriver og innrammer Johannes' kropp for oss og påvirker måten vi ser ham på. Hun gjør døperen til objekt, slik kvinnekroppen tradisjonelt har blitt objektivert. Salome punkterer døperens forbannelser ved å overhøre ordene hans og gjøre stemmen i seg selv til hennes begjærsobjekt. Ved at hun framhever og rammer inn ham som hovedperson, gjøres Johannes samtidig til bifigur. Ageringen, drivet og presentasjonen plasseres hos Salome. Slik åpner Wildes tekst for en mulig forflytning av den tydeligste fortellerstemmen, noe jeg vil komme tilbake til senere. Dette avhenger også av sjangerens presentasjon og egenskaper: gjennom dramaet blir Salome tredimensjonal og får en faktisk, fysisk og presenterende kropp.

Dessuten kan vi tenke oss at Wildes eget liv og historie har infiltrert fortellingen om den unge jentas uhørte lyst. Wildes *Salomé* er gjennomtrukket av en perversitet og homoerotikk som har fått flere til å argumentere for at forfatteren identifiserte seg med hennes avvikende seksualitet, og at Salomes stemme er Wildes egenstemme, der døperens mannskropp blir til et betraktet og begjært objekt.⁹ I tillegg til at bibelhistoriens potensielle heteronormativitet da undergraves, trues Salomes eventuelle posisjon som en slags fryktinngytende urkvinne. Salome, slik vi finner henne hos Wilde, blir en mer ambivalent skikkelse.

Musikkens stemme

Kombinasjonen av Wilde og Strauss som opphavsmenn kan virke noe merkelig. Der Wildes ettermæle forteller om en progressiv radikaler, står Strauss igjen i historien som en heller konservativ komponist som red modernismens

bølger av (Kennedy 1999). Men egentlig er Strauss' kompositoriske produksjon plassert i et merkelig spenn mellom det progressive og det regressive, noe som også kan spores i *Salome*. Her står det modernistiske, som tenderer mot det atonale, side om side med de høyromantiske, melodiske spennene. Slik infiltreres den musikkhistoriske sammenhengen operaen står i med handlingen og karakterene. Vi sympatiserer lettere med de tonale og melodiske enn med dem som portretteres gjennom kakofonisk, masete og bråkete musikk, som de fem jødene i *Salome*.¹⁰ Strauss' egenstemme kommer derfor tydelig fram gjennom musikken. Karakterene fargelegges, gis sympati og parodieres.

Spørsmålet om musikkens dramatiske funksjon og potensial har stadig kommet opp gjennom operahistorien – kanskje i et forsøk på å legitimere det som kan framstå som en ganske absurd sjanger. En stor skikkelse i det forrige århundrets operaforskning, Joseph Kerman, hevdet at i opera er det komponisten som er den virkelige dramatiker (1988:17). En slik tenkemåte henger sammen med det som har blitt en gjentakende replikk i forskningsfeltet, nemlig det at en opera ikke kan leses ut av librettoen.¹¹ Da overføres forfatterposisjonen fra librettisten, altså tekstforfatteren, til komponisten – eventuelt til musikken i seg selv, som en dog abstrakt, men fortellende størrelse, eller til orkesteret som en slags handlende agent. Orkesteret har en helt egen evne til å tale, mente komponisten Wagner, og påvirket nærmest all senere operaproduksjon med sine operaer og sin teoretisering om dem (1995:316).

Wagner ga sine operaer fortellerstemmer gjennom ledemotivteknikk – musikalske motiver som knyttes til personer, objekter, følelser eller hendelser, og *Salome* er bygget opp av en likende teknikk. Nesten all musikken vi hører, kan knyttes til et sett av ledemotiver, noe som

gjør at operaen framstår med et avgrenset vokabular. Innenfor dette kan motivene brytes ned til enda mindre bestanddeler som kan settes sammen og fungere som lim eller fyllstoff, nærmest som operatiske fonemer. Slik framstår operaen som en lukket helhet eller et avgrenset handlingsrom karakterene befinner seg innenfor. Musikkens definerte vokabular, som til og med bestemmer operaens tidsspenn, utgjør derfor en av de tydeligste rammene. Ikke bare er det bestemt hva karakterene skal si, men også måten de skal si det på, samt tidsintervallene mellom replikkene. Kroppene og handlingen omringes av dette musikalske «språket» også når replikkene og «normalspråket» er fraværende.

Hos Strauss har ledemotivene en tydeligere forbindelse til operaens karakterer enn fenomener og ting. Ledemotivene klistrer seg til karakterene og blir en del av deres stemme – eller kanskje vi kan si deres skjebne. I scenen beskrevet ovenfor var den halvnakne Johannes-skikkelsen nærmest fanget i en umelodisk situasjon, i klar kontrast til Salome, som uttrykket seg gjennom lange, forførende og utholdte fraser. Fraværet av gode, melodiske linjer blir et operatisk handikap. Å få de gode melodiene derimot, slik Salome gjorde, er nærmest som å bli utstyrt med en megafon. På grunn av kontrasten mellom de to karakterene oppleves det som en melodisk seier når Salome avløser Johannes' usjarmerende forbannelser med å stå på toppen av cisternen, strekke armene i været og synge «Jochanaan» over en ren, fallende treklang, mens hennes hovedtema spilles under i orkesteret. Salome inntar hovedrollen, understøttet av de operatiske rammene omkring henne.

Nikolas Cook har påpekt hvordan musikk innehar ulike nivåer av potensiell mening (1998:23). Jeg synes dette er en fruktbar tanke, særlig når man studerer opera. Gjennom de ulike produksjonene av *Salome* blir det

fort tydelig hvordan disse potensielle meningsnivåene i musikken løftes fram og vektlegges. Musikkens mening trer fram gjennom relasjoner – som i opera vil bety i relasjon til blant annet tekst, handling, scenografi, gester og uttrykk. Salome forbindes med et lite kvitrende motiv bestående av en omvendt dur-treklang, ofte spilt av fløyte. Dette motivet akkompagnerte hennes beskrivelse av den halvnakne mannskroppen som skrekkelig. Ved hjelp av motivets kvaliteter skjønner vi på hvilken måte Salome synes Johannes er grusom: ikke på den truende, men snarere på den fascinerende, litt morsomme måten. Noe liknende skjer i Salomes musikalske etterapning av Johannes' dramatiske proklameringer. Gjennom den musikalske repetisjonen kommer hennes gjøn med ham fram på en måte som man ikke hadde fått til gjennom å repetere setningen alene. Musikkens oppbygning og potensielle mening går inn i et samspill med replikkene, handlingen og kroppene på scenen.

Abbate snakker også om musikkens fortellerstemme i opera (1991). Hun flytter fokuset fra komponisten som dramatiker til de ulike fortellerposisjonene i musikken selv. Musikken består av mange og desentraliserte stemmer, sier hun, og forestiller seg at det er usynlige kroppene som synger til oss fra orkesteret. Likevel er det ikke slik at orkesteret representerer en kommentar fra en sammenhengende *persona* som skal formidle sannheten, på en liknende måte som (den ofte mannlige) kommentatorstemmen i film (Abbate 2001:159). Orkesterets stemme, sier Abbate, er heller å sammenlikne med den kroppsløse stemmen. Som det framheves i operaen *Salome*, kan den kroppsløse stemmen riktignok ha guddommelige assosiasjoner, men den er samtidig omskiftelig og upålitelig. Operatiske fortellerstemmer blir derfor spredt rundt omkring, men det betyr ikke at vi ikke hører dem fortelle

og presentere. Spørsmålet er hvem vi hører sterkest og hvorfor.

I den forbindelse er det viktig å påpeke en ting: innenfor tankegangen om musikken som den virkelige fortellende størrelsen i opera, kan det se ut til at man lett glemmer hvordan det man hører, ofte knyttes opp mot det man ser. Denne tendensen til å knytte musikken til det visuelle uttrykket får avgjørende betydning når vi snakker om en multimedial sjanger som opera. For hvem er det som ikler seg gestene i musikken og tilraner seg den? I produksjonen fra Royal Opera var det som om Maria Ewings kropp på scenen nærmest kjælte med musikken – eller kanskje var det omvendt? Musikk synes å ha en slags klebrighet: den klistrer seg til ord, visuelle uttrykk og ekstras musikalske kontekster.¹² Om det skulle finnes en fortellerstemme i musikken, må den i så fall ses i sammenheng med andre uttryk-kende medier, slik som kroppene på scenen.

Operakroppens stemme og kroppsskrift

Jeg startet ut med å påpeke Salomes posisjon som autor, blant annet gjennom å være den som presenterer og som «innrammer» Johannes og hans entré. Dette gjøres mulig gjennom Wildes utforming av historien, der den tydeligste fortellerstemmen legges hos Salome-skikkelsen selv. Dessuten er Strauss' musikk et viktig premiss, der Salome gis de vakre melodilinjene.¹³ I den omtalte produksjonen rammes Johannes' umelodiske fordømmelser inn av Salomes presentasjon, som en forførende, mimetisk og leken kontrast. Men hvem er egentlig denne Salome? Hvem er det som forteller og presenterer? Er det karakteren Salome eller Maria Ewing som gestalter henne?

Her kommer vi nemlig inn på en annen fortellerstemme, nemlig operasangerens. Det blir

ingen opera uten denne stemmen, og i mange tilfeller oppleves nok operasangerens stemme og kroppslige uttrykk som en tydeligere autor enn komponist eller librettist. Grunnen er det fysiske nærværet og det faktum at det er disse kroppene det fortelles gjennom, både auditivt og visuelt.

Operasangeren er både agent og medium, hun kroppsliggjør karakteren og er middelet i den musikalske produksjonen. Sangeren veksler dermed mellom å 'være kropp' og 'ha kropp'; slik oppstår en sameksistens mellom den fysiske kroppen og representasjonen.¹⁴ En konsekvens av dette er et handlingsrom som åpnes opp, der den enkelte utøvende kropp er med på å avgjøre hvordan karakteren, og dermed også historien, oppfattes. Det er for eksempel liten tvil om at Ewings lure blikk, store stemme og grasiøse gester påvirker publikums forståelse av Salome. Samtidig hadde ikke denne stemmen fått utfolde seg slik, hadde det ikke vært for de rammene som er gitt av Strauss' musikk. I tillegg avhenger glimtet i øyet, som så å si smitter over i stemmen, av måten Wilde har utformet historien og ordene han har gitt Salome. Dessuten må vi ikke glemme regissørens, produsentens og scenografens posisjoner. I den omtalte produksjonen underbygger Salomes glitrende kjole protagonistens potensielle divafakter, samtidig som Johannes' nakne kropp tydelig gjorde operasangeren – og dermed også karakteren – mer utilpass, noe som ble forsterket av den nivådelte scenografien som satte ham på utstilling. Vi må huske at scenografi og koreografi betyr å skrive med scener og kropp, *choreo-graphia*.

Selv om karakterens framtoning står og faller på sangerens kropp og utøvelse, er rommet for handling begrenset av en rekke faktorer som gjør at kroppsliggjøringen i seg selv ikke nødvendigvis endrer representasjoner som finnes i andre fortellende og definerende

lag i operaen. Det oppstår en spenning eller pendling mellom karakter og kropp, frihet og innramming. Slik jeg ser det, er dette situerte, relasjonelle og begrensede handlingsrommet særegent for opera. I tillegg til at tekst, narrativ og fysisk rom omgir den utøvende kroppen, gjør også musikken det – med sitt bestemte tidsrom og avgrensende, men affektvekkende vokabular. Og fordi opera er en kunstform der tanken om en kanon er forbløffende sterk (der de samme stykkene settes opp igjen og igjen, verden over), reproduseres disse begrensede, men samtidig åpne rommene.

Palimpsest og situasjon

Hvem eller hva er det da jeg hører når jeg opplever Salomes presenterende stemme som sterk og overbevisende? En måte jeg har funnet det nyttig å tenke Salome spesielt og dette fenomenet generelt på, er som en palimpsest av ulike inskripsjonsnivåer. En palimpsest viser til lag på lag av skrift, der opprinnelig skrift er visket ut for å gi plass til ny, men der de tidligere tekstlagene kan komme til syne ved hjelp av kjemiske prosesser. Palimpsesten innehar derfor et forhold mellom overflate-nivået og underliggende lag. Noe kan fjernes, skrives over, for senere å komme til syne igjen. Slik sier dette bildet ikke bare noe om meningsnivåer, men også om fortid og nåtid (Dillon 2007). Palimpsesten illustrerer en intertekstualitet på en måte som minner om operaformens samspill mellom ulike lag av produksjon og reproduksjon, representasjon og faktisitet. Kanskje er Salome ikke annet enn en sammenstilling av innskrifter fra bibelhistorien helt opp til operasangerens formidlende kropp? Da vil i så fall sangerens utøvende kropp og den aktuelle produksjonen fungere som framkallingsmiddelet hvorigjennom de ulike nivåene kommer til syne. Det er ingen opera uten utøvelsen, som både «skriver over»

og framhever de på forhånd gitte underliggende lagene.

En annen måte jeg tenker at operarollen og operakroppen kan forstås på, er som situasjon. Her har Simone de Beauvoirs situasjonsbegrep, slik vi særlig finner det i hennes kapittel om myter i *Det annet kjønn*, hjulpet meg til å få øye på den begrensede friheten jeg mener opererer i opera.¹⁵ I Beauvoirs forståelse av kvinners situasjon møter avleiringer av myter og representasjoner en fenomenologisk kropp. Måtene 'Kvinne' har blitt representert og tenkt rammer inn den enkelte kvinnekroppen her og nå. Disse omkringliggende rammene og den fysiske kroppen står i et uadskillelig forhold til hverandre (Beauvoir 2000:77). Møtet mellom representasjon og kropp vil også innebære et møte mellom fortid og nåtid: som den nåtidlige hendelsen er avhengig av historiske rammer, vil historien, mytene og de etablerte forventningene være avhengige av nye aktualiseringer og kroppsliggjøringer.

Et møte mellom fortid og nåtid, representasjoner og aktualiseringer oppstår også i operaproduksjoner, der kroppene opererer innenfor et rammeverk bestående blant annet av narrativ, musikk, tekst og produksjonsmessige forhold. Som i Beauvoirs situasjon er det snakk om et uløselig forhold mellom representative, mytologiske og kontekstuelle lag på den ene siden, og den utøvende kroppen på den andre siden. Kroppene er å forstå som ledd mellom det historiske materialet og en nåtidig hendelse, og tjener som realiseringer av myte, representasjon, musikk og historie – som alle er avhengige av en aktualisering for å bli formidlet og leve videre. Samtidig har den enkelte kroppen og utøvelsen en frihet til å definere hva som framheves fra lagene som allerede finnes der, selv om dette er en frihet som definitivt er innrammet og begrenset.

Gjennom denne innskrenkede friheten mener jeg operaformen på en interessant måte

eksemplifiserer Beauvoirs tankegang. Som eksistensialist mente Beauvoir at mennesket er grunnleggende fritt, men at denne friheten må realiseres og utøves, og at dette skjer i forhold til visse omkringliggende rammer. Vi former oss selv, og vi blir formet. Gjennom fokuseringen på tilblivelse oppstår det også muligheter for endring. Samtidig trodde ikke Beauvoir på den totale friheten; friheten i en konkret situasjon er både begrenset og avhengig av en rekke andre faktorer, slik den er det i teaterkontekster generelt, og i opera spesielt. De faste rammene i opera er flere enn en tekst som skal utsies, og dermed oppstår et flerdimensjonalt rom for utøvelse, som samtidig er både åpent og lukket.

Maria Ewing demonstrerte hvordan den utøvende kroppen kan gjøre Salome til et sterkt talerør, understøttet av det rommet utøvelsen var situert i, som blant annet inkluderte narrativ, tekst, musikk og koreografi. Den totale situasjonen som oppsto mellom kropp og rammer, gjør at Ewing/Salome fullfører det som kan sies å være operaens «prosjekt», nemlig å berøre og forføre et publikum. I Johannes' tilfelle, derimot, kom begrensningene tydelig fram: kroppen som gestaltet døperen, ble rammet inn av Salomes presentasjon, men også av musikk uten gode melodier, av bibelord som eneste uttrykksform og av en scenografi som gjorde ham naken og utstilt. «Horisonten er stengt», for å bruke Beauvoirs egne ord. (2000:696). I operaen blir Johannes – «den siste profet» – frarøvet muligheten til å overbevise ut fra den totale situasjonen han befinner seg i.

Et viktig poeng i Beauvoirs bruk av situasjon, som særlig Toril Moi vektlegger i sin presentasjon av tenkeren og begrepet, er hvordan den fysiske kroppen i seg selv er å forstå som en situasjon. Kroppen kan fungere muligjørende eller begrensende; i vår kroppslige situasjon pendler vi mellom frihet (måten vi bru-

ker kroppen og gjør våre liv) og faktisitet (den faktiske kroppen og de rammer som omgir den) (Moi 1998:99). Kroppen selv som situasjon blir særlig tydelig i forbindelse med Salomes dans.

Salomes dans som ikon og situasjon

I likhet med Johannes' tilsynekomst demonstrerer Salomes dans hvordan kroppen på scenen er rammet inn av historisk og kulturelt betingede meningsnivåer som har klistret seg til fortellingen, teksten og musikken gjennom årenes løp. Dermed er det gjennom dansen at Salomes posisjon som ikon i betydningen symbol trer tydeligst fram. For eksempel har den dansende Salome inngått som en av mange representasjoner av den orientalske verdenen i europeiske forestillinger. Strauss uttrykte at han med *Salome* ville skape en ekte «Juden-und Orientoper», med den rette orientalske fargen og brennende heten (1981 [1949]: 224). Dette ønsket er særlig hørbart i dansens musikalske utforming, med bruk av orientalskklingende instrumenter som obo, kastanjetter, cymbaler og klokkespill, men også med den gjentakende rytmiske vampen, kromatikk, ornamentering og fremmede skalaer. Ofte har produsenter tatt tak i denne rammen og riktig boltret seg i brunkrem, paljetter og bongotrommer når dansen skal få sitt visuelle uttrykk. Et særlig tydelig eksempel er Götz Friedrichs filmatiske produksjon fra 1974, med Teresa Stratas i hovedrollen, der både de syv slør og Strauss' uttalelser har blitt tatt bokstavelig.

En liknende kontekstuell ramme der Salome blir et symbol, finnes i forbindelsene mellom dansen og den hysteriske og utstilte kvinnekroppen. Salomes dans har blitt kalt operahistoriens første striptease; syv slør skal i løpet av dansens ni minutter kastes av til musikk bygget opp som et stort crescendo mot

en ekstatisk slutt-coda. Dette fikk sopranen som først ble tildelt rollen i 1905, Frau Wittich, til å nekte og utbryte: «Slik gjør man da ikke – jeg er et anstendig menneske!» (Strauss 1981 [1949]:225), og det fikk anmeldere av operaens premiere i Dresden til å lese diagnosen hysteri inn i *Salome*. Friedrich Brandes skrev i *Deutsche Tagzeitung* at *Salome* var «et symfonisk dikt med den usynlige tittel 'Hysteri' [...] Hysteriet er i disse dager en motesykdom, og Strauss følger denne trenden» (sitert i Seshardi 2006:32). Når denne «innskriften» kommer til syne gjennom nyere produksjoner¹⁶, gjerne med spastiske bevegelser under fullmånen og en helt naken kvinnekropp, blir *Salome* et bilde som peker tilbake på operaens

erklære *Salomes* dans som en triumf.¹⁷ Slik følger de hva som kan beskrives som en trend fra de siste tiårene til å finne potensielle subversive krefter i levende kropp og nærværende *performance*. Det ligger utvilsomt muligheter for endring i blikket og oppmerksomheten. Den Andre kan bli Den Kjente; ikonet kan gå fra betydningen representasjon til betydningen idol gjennom fascinasjon og forførelse.

Likevel må jeg innrømme at jeg har til gode å erfare noen slik subversjon gjennom *Salomes* dans. I stedet møter jeg en operasanger som sliter med å danse – og å gjøre det overbevisende i hele ni minutter – samt masse fiffige regimessige løsninger som skal lede opp-

Salome som representasjon på den orientalske verden eller den hysteriske kvinnekroppen står i relasjon til det kontrollerende blikket, enten det er det mannlige (representert på scenen gjennom stefar Herodes' blikk), eller den vestlige verdens blikk mot Orienten.

opphav i hysteridiagnosens blomstringstid, men også på hvordan kvinnekroppen generelt har blitt utstilt, avkledd og representert i ulike visuelle uttrykksformer.

Salome som representasjon på den orientalske verden eller den hysteriske kvinnekroppen står i relasjon til det kontrollerende blikket, enten det er det mannlige (representert på scenen gjennom stefar Herodes' blikk) eller den vestlige verdens blikk mot Orienten. Salome kontrolleres, styres og framstilles. Andre fortellerstemmer tar over idet Salome blir stille. Samtidig er det nettopp blikket som har fått feministisk orienterte fortolkere til å

merksomheten vår vekk fra den stakkars dansende operasangeren. En eventuell subversjon av etablerte representasjoner, som avhenger av den kroppslige utøvelsen og en forventning om forførelse, blir gjennom de faktiske forholdene til en umulighet.¹⁸ I stedet oppstår det en friksjon mellom rammen, der Salome skildres som den mest overbevisende danser, og kroppen, som i dansen tvinges fra vokalt til visuelt uttrykk og frarøves den sterke og forførende stemmen, slik at sangeren både som medium og produsent utstyres med et handikap. Denne friksjonen gjør operakroppen i og som situasjon tydelig.

Salome som brekkstang

Produksjonshistorien til Salomes dans viser at en levende kropp på en scene i seg selv ikke nødvendigvis er veien til forandring. Samtidig demonstrerer Royal Opera House's nye produksjon fra 2008, produsert av David McVicar, en annen løsning. I stedet for de orientalistiske trekkene i Strauss' musikk, eller den stadig mer ekstatiske crescendoen, framhever denne produksjonen heller midtdelen i tretakt, som gir assosiasjoner til klassisk wienervals. Et annet nivå av potensiell mening i musikken løftes dermed fram, bindes opp mot handlingen og det visuelle uttrykket og understøttes av Herodes' replikk: «Kanskje jeg har elsket deg for mye». Wienervalsen krever to dansere; her er det både Salome og hennes stefar Herodes som danser – og deres historie som fortelles.

I stedet for at publikum ser de andre karakterene se på den dansende jenta, slik at blikket mot henne dobles og forsterkes, foregår denne dansen i lukkede rom. Det som utspiller seg her, er hva som har skjedd bak stengte dører i Salomes barndom. Når denne rammen framheves, forandres vårt syn på historien, på Salome og hennes motiver for det groteske ønsket om døperens hode. Dermed er det ikke Salomes nakne kropp som avdekkes, men en historie om overgrep og utrygghet. For at dette skal tre fram, blir operaens visuelle aspekt viktig. Samtidig demonstreres det hvordan mulighetene for endring kan gå andre veier enn gjennom forførelsen. I denne produksjonen blir det visuelle uttrykket en mulighet – ikke til forførelse, men til forståelse – som også kan omvende det etablerte, slik som de seilivede representasjonene av Salome som en typisk *femme fatale*. Disse erstattes med liv, historie og troverdighet. På den måten forteller de lukkede rommene som avdekkes i denne produksjonen samtidig om det åpne hand-

lingsrommet som oppstår idet kanoniserte operaer rekonstrueres i nye produksjoner.

Ifølge Beauvoir er det bare døden som frarøver mennesket muligheter for å endre eller skape ny mening. I kanoniserte operaer iscenesettes døden (særlig kvinnens død) igjen og igjen. Dette kan få en til å argumentere for at operakanonen består av misogynistiske ritualer som ikke bør reproduseres.¹⁹ Men slik jeg ser det, ligger den virkelige friheten og potensielle subversjonen i opera i kravet om gjen-skapning; det må stadig utøves og iscenesettes, av nye kropp, og kroppsskrivere: av koreografer, regissører og scenografer. Som Johannes' oppstigning og Salomes dans viser, medfører operaens krav om utøvelse og gjen-skapning en kontinuerlig redefinering av hvem som forteller, og hva som fortelles fra de nivåene som allerede ligger der. Repetisjonen som gjør endringer innenfor fastlagte rammer mulig. I en slik muliggjørende, men begrensede innramming framstår operaformen som konservativ, stillestående og ikoniserende, men også som aktualiserende og ytterst radikal. Dermed blir operahusene ikke bare å forstå som hermetiske lukkede produsenter, men også som trykkokere, der ulike uttrykksformer, historie og nåtid, kropp og representasjoner presses sammen i en situert gjenfortelling av de kanoniserte verkene og ikonene.

Salome har fungert som en brekkstang for feministisk operafortolkning. Protagonisten er selve kroneksempelen på likvideringen av grusomme kvinneskikkelser på operascenen for å bekrefte og styrke den patriarkalske orden. Samtidig er hun også symbolet på kvinners overlegne posisjon på den samme scenen. I den første tolkningen framstår ikonet Salome i den første betydningen av begrepet, som representasjon og symbol, mens den andre tolkningen fokuserer på presentasjonen, med det resultat at Salome blir et ikon i betydningen idol eller heltinne.

Årsaken til at *Salome* har trigget fram ulike feministiske fortolkninger, kan være de mange fortellerstemmene som finnes her. Disse blir tydelige fordi de av og til kommer i konflikt. Samtidig kan slike konflikter sette oss på sporet av kroppen og karakteren som situerte og situerende. Det er her jeg mener Beauvoirs forståelse av kroppen i og som situasjon kan åpne opp for nye forståelser av hvordan fenomenet operaproduksjon virker, mellom representasjoner og kropper, forventninger og realisering, fortid og nåtid, det fastlagte og det åpne. Hva som får vekt eller stemmerett innenfor det åpne, men begrensende rommet som etableres, er med på å avgjøre hva publikum hører og erfarer som den sterkeste stemmen. Med situasjonsbegrepet som nøkkel er det grunn til å hevde at begge tolkningene ovenfor er like treffende. Det handler om hvilke nivåer som gjøres tydeligst i produksjonene.

Salome leder oss derfor mot presentasjonens viktige rolle. Måten *Salome* iscenesetter Johannes på, får betydning for hvilke lag i palimpsesten som framheves. Samtidig har andre aspekter i produksjonen en liknende virkning. Det presenteres derfor både intra-operatisk, i fortellingen som formidles, men også ekstra-operatisk, i nye produksjoner og nye realiseringer av operaen. Slik kan meningslag og fortellerposisjoner forflyttes ved hjelp av iscenesettelser på to forskjellige nivåer. Opera er ikke bare et samarbeidsprosjekt når det gjelder produksjonen av «grunnlaget», av teksten og musikken, men også mellom fortid og nåtid i den forstand at operaen må slå ned i presens; produksjonen er uavsluttet og avhengig av ny aktualisering. Det gjør *Salome* til et historisk, men likevel fortellende og gjenfortellende dokument. Gjenskapningen eller «overskrivningen» kan undergrave en eventuell patriarkalsk eller misogynistisk stemme, selv om den fortsatt kan ligge under. En potensiell subversjon er dermed situert;

hvem som snakker, og hva som sies, er determinert og ikke-determinert på en gang.

Pendlingen mellom kropp og representasjon (eller: «å ha kropp» og «å være kropp»), forventninger og faktiske realiseringer, historisk nedarvede forestillinger og gjenskapningen i nåtid, det begrensede og det åpne, kjennetegner ikke bare operaproduksjon som fenomen – det er også hva feministisk kritikk på ulike måter har behandlet som et potensial for endring av status quo og fastlåste forståelser. Rammene kan være biologiske, historiske og relasjonelle, eller som i opera: musikalske, tekstlige og produksjonsmessige. Om perspektiver fra feministisk kritikk kan få oss til å få øye på denne pendlingen, kan kanskje opera bidra tilbake med en annen måte å se den situerte utøvelsen vi alle står overfor i kjønnede kropper? Slik opera demonstrerer hvordan musikkens mening, replikker, sangernes kropper og kroppsuttrykk oppstår i relasjoner, kan kjønn forstås som en relasjonelt konstituert kategori, der både kropp, forventninger, representasjoner og nedarvede forestillinger er situert av hverandre.²⁰

Beauvoir tilbyr ingen metode å følge i *Det andre kjønn*, og jeg mener heller ikke at hennes perspektiver friksjonsfritt kan appliseres på operaanalyse.²¹ Det Beauvoir først og fremst demonstrerer, er hvordan man kan gå inn i dialog med sitt materiale og med sine egne erfaringer for å framheve kompleksiteten, mulighetene og begrensningene i en kvinnes situasjon. En slik dialog med et mangfoldig materiale illustrerer den nødvendige interdisiplinære tilnærmingen i fortolkning av opera. Å få tak i de mange meningsnivåene krever et dramaturgisk perspektiv med fokusering på den totale dramatiske komposisjonen. Samtidig viser Beauvoirs analyse hvordan den enkelte situasjonen bør være et utgangspunkt, og hvordan den fysiske kroppen må tas med inn i en vurdering av helheten. I operaforsk-

ning er det fortsatt en tendens til at man styrer unna det partikulære – den konkrete produksjonen – og betrakter opera som et slags abstrakt fenomen. Da går man vekk fra de fysiske kroppenes betydning og produksjonens innrammende innvirkning. Men det er først når man også vender seg mot utøveren og produksjonen, det kroppslige, fysiske og presenterende, at lagene i palimpsesten virkelig kan tre fram. Slik jeg ser det, er det er denne situerte gjenskapningen og nyskapningen som gjør opera til et spesielt spennende objekt for feministiske fortolkninger, et ikon for den situerte stemmerett, som både endrer og bevarer. ★

Litteratur

- Abbate, Carolyn 1991. *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Abbate, Carolyn 1992. «Opera: or, the Envoicing of Women.» I: R.A. Solie (red.): *Musicology and Difference*. Berkeley University of California Press.
- Abbate, Carolyn 2001. *In search of opera*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Abbate, Carolyn 2004. «Music–Drastic or Gnostic?» *Critical Inquiry* 30:505–536.
- Ahmed, Sara 2004. *The cultural politics of emotion*. New York: Routledge.
- Barthes, Roland og Honoré de Balzac 1975. *S/Z*. London: Jonathan Cape.
- Barthes, Roland og Stephen Heath 1977. *Image, music, text*. [London]: Fotana.
- Beauvoir, Simone de 2000. *Det annet kjønn*. Oslo: Pax.
- Blackmer, Corinne E. og Patricia Juliana Smith 1995. *En travesti: women, gender subversion, opera*. New York: Columbia University Press.
- Butler, Alban og John Cumming 1998. *Butler's lives of the saints*. Collegeville, MN.: Maps.
- Case, Sue-Ellen og Elaine Aston 2008. *Feminism and theatre*. Basingstoke: Macmillan.
- Chion, Michel og Claudia Gorbman 1999. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press.
- Clark, Caryl Leslie 2009. *Haydn's Jews: representation and reception on the operatic stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clément, Catherine 1979. *L'opéra: ou, La défaite des femmes*. Paris: B. Grasset.
- Cook, Nicholas 1998. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- Davis, W. Eugene 2001. «Oscar Wilde, Salome, and the German Press 1902–1905.» *ELT* 44:149–180.
- Del Mar, Norman 1962. *Richard Strauss: a critical commentary on his life and works*. London: Barrie og Rockliff.
- Dierkes-Thrun, Petra 2008. «The brutal music and the delicate text?» The aesthetic relationship between Wilde's and Strauss's *Salome* Reconsidered.» *Modern Language Quarterly* 69:365–389.
- Dijkstra, Bram 1986. *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford University Press.
- Dillon, Sarah 2007. *The palimpsest: literature, criticism, theory*. London: Continuum.
- Duncan, Michelle 2004. «The operatic scandal of the singing body: Voice, presence, performativity.» *Cambridge Opera Journal* 16:283–306.
- Ellmann, Richard 1988. *Oscar Wilde*. New York: Vintage.
- Fischer-Lichte, Erika 2008. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge.
- Gilman, Sander L. 1988. «Strauss, the Pervert, and Avant Garde Opera of the Fin de Siècle.» *New German Critique* 43:35–68.
- Haraway, Donna Jeanne 1997. *Modest Witness@Second Millennium.FemaleMan Meets_OncoMouse: feminism and technoscience*. New York: Routledge.
- Heinämaa, Sara 2003. *Toward a phenomenology of sexual difference: Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
- Hutcheon, Linda og Michael Hutcheon 1998. «Here's looking at you, kid: The empowering gaze in *Salome*.» *Profession (MLA)* 98:11–22.
- Hutcheon, Linda og Michael Hutcheon 2000. *Bodily charm: living opera*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Huysmans, J. K. 1998. *Mot strømmen*. [Oslo]: Bokvennen.
- Kennedy, Michael 1999. *Richard Strauss: man, musician, enigma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kerman, Joseph 1988. *Opera as drama*. Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Koestenbaum, Wayne 1993. *The queen's throat: opera, homosexuality, and the mystery of desire*. New York: Poseidon Press.
- Kramer, Lawrence 2004. *Opera and modern culture: Wagner and Strauss*. Berkeley: University of California Press.
- Leonardi, Susan J. og Rebecca A. Pope 1996. *The Diva's Mouth: Body, Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Levin, David J. 1996. «Reading Beckmesser Reading: Antisemitism and Aesthetic Practice in The Mastersingers of Nuremberg.» *New German Critique* 69:127–146.
- McClary, Susan 1991. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Millett, Kate 1970. *Sexual politics*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Moi, Toril 1998. *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. [Oslo]: Gyldendal.
- Poizat, Michel 1992. *The angel's cry: beyond the pleasure principle in opera*. Ithaca: Cornell University Press.
- Puffet, Derrick 1989. *Richard Strauss Salome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robinson, Paul A. 1988. «A Deconstructive Postscript: Reading Libretti and Misreading Opera.» I: Arthur Groos og Roger Parker (red.): *Reading Opera*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Rubin, Gayle. 2006. «The traffic in women: notes on the 'political economy' of sex.» I: E. Lewin (red.): *Feminist anthropology: a reader*. Malden, Mass.: Blackwell publishing.

- Seshardi, Anne L. 2006. «The Taste of Love: Salome's Transfiguration.» *Women and Music* 10:24–44.
- Smart, Mary Ann 2004. *Mimomania: music and gesture in nineteenth-century opera*. Berkeley: University of California Press.
- Strauss, Richard 1981 [1949]. *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich: Atlantis.
- Tomlinson, Gary 1999. *Metaphysical song: an essay on opera*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Wagner, Richard og William Ashton Ellis 1995. *Opera and drama*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Noter

- 1 Dette perspektivet på opera har i seg selv fått en nærmest ikonisk status gjennom de banebrytende, hyppig siterte, men også grundig kritiserte *L'opéra: ou, La défaite des femmes* (Clément 1979) og *Feminine endings: music, gender, and sexuality* (McClary 1991).
- 2 Markus 6:21–28 og Matteus 14:6–11. Navnet Salome ble funnet først i *Den jødiske arkeologi*, skrevet av den jødiske historieskriveren Flavius Josephus som døde rundt 100 år e.Kr.
- 3 Matt. 14:6–7.
- 4 Heine i *Atta Toll* (1847) og Flaubert i «Herodias» fra *Trois contes* (1877). Edvard Munch portretterer Salome i 1903, mens Moreau maler henne igjen og igjen. Om representasjoner av Salome i visuelle gjengivelser, se Dijkstra (1986).
- 5 Se Dierkes-Thrun (2008).
- 6 Herodias ser på Herodes som ser på Salome som ser på Jochanaan, som har blikket rettet mot sin usynlige Gud.
- 7 Matt. kap. 3, Mark. kap. 1 og Luk. kap. 1.
- 8 Dette minner om begrepet *acousmètre*, slik det har blitt brukt om den usynlige stemmen innenfor filmstudier. Denne stemmen er knyttet til et sett av kvaliteter, som allvitende og overvåkende (Chion and Gorbman 1999). Den mystiske auraen blir borte når skikkelsen som framkalte lyden, kommer til syne.
- 9 En av dem er Kate Millett som i *Sexual Politics* konkluderer med at «[Salomé] is not a woman anyway [...] she is Oscar Wilde» (Millett 1970:153, 155). Også tidligere kommentatorer trakk denne konklusjonen. H. Ernstmann skrev i 1906 at tittelen ikke burde være *Salomé*, men heller «Oscar Wilde». Andre kritikere omtalte Salome som Wildes personlige credo. Se Davis (2001).
- 10 Strauss' relasjon til jødene er komplisert. I 1933 ble han den første president for det statlige musikkbyrået i Tyskland under Hitler, men trakk seg fra stillingen 1935, på grunn av at operaen *Die schweigsame Frau* var blitt forbudt fordi librettisten Stefan Zweig var jøde. Samtidig framstiller han de fem jødene i *Salome* som bråkete og begrensede stereotypier. På den måten følger han en operatisk tradisjon som går helt tilbake til Haydns musikk. Se Levin (1996), Clark (2009), Gilman (1988) og Seshardi (2006).
- 11 Se for eksempel Robinson (1988).
- 12 Ideen om musikkens klebrighet eller *stickiness* har jeg fra Abbate (2004). Om opera, musikk og gester, se Smart (2004). Det er en interessant forbindelse mellom måten musikk kan sies å være «klebrig» og affektiv, og måten tegn og objekter er det, slik Ahmed beskriver; i begge tilfeller er repetisjonen, affektene og det relasjonelle med på å skape det klebrige, eller «the withness» (2004).
- 13 Når Abbate snakker om Salomes «authorial voice» synes dette å være to (usagte) premisser. Abbates premiss synes først og fremst å være Barthes' proklamerende om forfatterens død.
- 14 Se Fischer-Lichte (2008:76).
- 15 Om *Det annet kjønn* og fenomenologien, se Heinämaa (2003). Resepsjonshistorien av *Det annet kjønn*, som Mois essay (1998), klinger utvilsomt med i min forståelse av Beauvoirs situasjonsbegrep.
- 16 Den tidligere omtalte produksjonen fra Royal Opera House (1993) og Deutsche Opers produksjon med Catherine Malfitano som Salome, produsert av Petr Weigl (1990) og er gode eksempler på dette.
- 17 Se for eksempel Hutcheon og Hutcheons analyse: «In visual terms, Salome's dance is a triumph, as all of us – the audience as well as Herod – bestow power on her as we gaze» (2000:107).
- 18 Kramer konkluderer med noe liknende i sin fortolkning: «The emancipated Salome is still a critical phantom; the real Salome is still a cheap date» (2004:167).
- 19 Som Case synes å implisere i *Feminism and Theatre* fra 1988 (2008).
- 20 Om kjønn som relasjon, se blant andre Haraway (1997:28) og Rubin (2006).
- 21 Et eksempel er «den levde erfaringen», som spiller en viktig rolle i Beauvoirs forståelse av situasjon, men som vanskeligere kan overføres til opera, selv om en operas produksjonshistorie kan likne på hvordan den nåværende situasjonen (produksjonen) er situert av tidligere erfaringer (produksjoner).

ARTIKLER

Av ANNE H. LORENTZEN

Før var jeg en «syngedame». Resignifisering og endring i populærmusikkproduksjon

Er populærmusikkfeltet så statisk som man kan få inntrykk av gjennom å studere dets kjønnsarbeidsdeling og kjønns sammensetning? Med utgangspunkt i dybdeintervjuer som undersøker hvorfor og hvordan «syngedamer» blir produsenter, diskuterer Anne Lorentzen hvordan Judith Butlers begrep om resignifisering bidrar til å synliggjøre pågående endring innenfor musikkproduksjon.

Norsk og nordisk populærmusikk er gjennomgående kjønnsdelt, og kvinner er en minoritet på de fleste områder, enten vi snakker om på eller bak scenen eller i bransjen som sådan (Lorentzen og Stavrum 2007).¹ Nyere forskning viser dessuten at lite synes å ha endret seg de siste par tiårene sett fra et kvantitativt ståsted, enten det dreier seg om instrumentvalg eller hvem som komponerer og produserer musikken (Lorentzen og Kvalbein 2008). Musikkproduksjon framstår her med sin obligatoriske og heteronormerte arbeidsdeling (*han* bak spakene i studioet, *hun* bak mikrofonen), som en særlig kjønnet praksis, hvor kvinnelige produsenter dessuten har vært nærmest ikke-eksisterende. Ikke desto mindre fant det mot slutten av 1990-tallet og utover på 2000-

om å forankre tekst og melodi rent sjangermessig samt å tilføre låten et musikalsk arrangement, men framfor alt dreier det seg om å utmeisle et bestemt lydbilde eller en *sound*. Å produsere en plate innebærer altså ikke bare administrering av det rent innspillingstekniske, selv om dette også hører med til oppgaven, men også en mulighet til i stor grad å prege det musikalske sluttproduktet. Så sterk er denne påvirkningsmuligheten at det har fått mange til å tillegge produsenten en status som den «egentlige» komponisten i populærmusikkfeltet, noen ganger på bekostning av låtskriveren og/eller artisten, som da får tildelt rollen som et underordnet forfattersubjekt⁵ (Lorentzen 2009). Vektleggingen av produsentens betydning er ikke tilfeldig, men

Norsk og nordisk populærmusikk er gjennomgående kjønnsdelt, og kvinner er en minoritet på de fleste områder, enten vi snakker om på eller bak scenen, eller i bransjen som sådan.

tallet sted en rekke brudd på denne normen, synliggjort av kvinnelige artister og musikere som i denne perioden sto fram i media og erklærte at de nå hadde begynt å produsere musikken sin selv.² I denne artikkelen bruker jeg Judith Butlers begrep om resignifisering til å belyse hvordan slike brudd kan skje, og hva som skal til for at «syngedamer» skal bli produsenter, eller begynne å lage selvprodusert musikk.^{3 4}

Å produsere skal her i overveiende grad forstås som en musikalsk prosess hvor «låten», som i populærmusikk gjerne referer til en tekst og en melodi, blir gitt en musikalsk innpakning, retning og identitet. Det kan dreie seg

uttrykk for en vending innenfor musikken selv og i samtalene om musikken, hvor sounden har fått en framtreddende betydning.⁶ De endringsprosessene artikkelen belyser, må selvsagt også ses i lys av denne overordnede vendingen.

Butlers teori om performativitet

At kjønn er en «performance som er performativ» er en grunnleggende idé i Judith Butlers teori om kjønn og seksualitet (Jagger 2008). I dette ligger det at handlinger, gester og posurer ikke er et uttrykk for en indre kjerne, men selve det som konstituerer oss. Kjønnattribut-

ter er kort sagt ikke ekspressive, men performative (Butler 2007). Det er handlingen som skaper subjektet, og ikke omvendt.

De sentrale stikkordene her er siteringer og repetisjoner. Det er gjennom å repetere et sett av siterende og stiliserte handlinger at kroppen normaliseres og det kjønnete subjektet blir til. Konstituering er likevel ingen mekanisk eller fullt ut forutsigbar prosess, men et dynamisk samvirke mellom kropp og språk, handlinger og normer, institusjoner og makt. Den både muliggjør subjektet og disiplinerer det innenfor konteksten av det regulerende rammeverket som Butler kaller for den heteroseksuelle matrisen, en matrise som arbeider på og med subjektet ved hjelp av tiltaler eller interpellasjoner (Langås 2008).

Hva slags handlinger, gester og positurer det her dreier seg om, er heller ikke vilkårlige, men påtvungne og stiliserte siteringer av en på forhånd gitt norm som over tid komponerer og organiserer den enkelte kropps mulighetsregister, for dermed også å materialisere den (Butler 2007). Subjekter kan dermed ikke bli til hva som helst, men til enten kvinner eller menn, slik subjekter heller ikke får begjære hvilke kroppar som helst, men dem som svarer til matrisens tokjønnete struktur.

Normens fantasmatisk status er et annet sentralt poeng hos Butler; normen hun snakker om, er nemlig ikke en lov, den bare *framstår* som en lov. Det som får normen til å framstå som en lov, er ikke bare sanksjonene som følger ved brudd på normen, men selve repetisjonene av normen. Nettopp her ligger også mulighetene for at «forhekselsen» kan brytes (Loxley 2007). For dersom grunnlaget for både «loven» og identiteten er å finne i en stilisert repetisjon av handlinger over tid, så ligger også mulighetene for transformasjon nettopp her. Kropper og handlinger repeterer, men de kan repetere annerledes. De kan repetere feil, de kan repetere på inkongruente måter (som i

kiasmen mellom kropp og tale), de kan repetere på subversive måter, og de kan repeteres av subjekter eller innenfor kontekster de i utgangspunktet ikke var tiltenkt, og slik danne utgangspunktet for både nye subjekter og nye kontekster. Slik kan repeterende handlinger underminere normer, selv når de siterer dem, ettersom det ikke handler om hvorvidt man repeterer, men hvordan man repeterer (ibid.).

Resignifisering betegner hvordan betydninger lar seg omdefinere, for eksempel ved hjelp av ulike varianter av brytende repetisjoner. Betegnelsen bygger på Jacques Derridas begrep om tegnets iterabilitet. Forenklet sagt refererer iterabilitet til et tegns kapasitet til å la seg repetere og til å bryte ut fra en kontekst og bli implementert i en annen (ev. å danne grunnlaget for en annen), helt uavhengig av dets opprinnelige bruk, kontekst eller semantiske betydning, med det potensial for endring eller betydningsforskyvning som dette innebærer (ibid.).

Butler videreutvikler Derridas iterabilitetsbegrep i retning av det hun kaller for en sosial iterabilitet som tar høyde for kroppens betydning for ytringens performative kraft, men også kroppens medvirkning og inngripen i sin egen konstitueringsprosess (ibid.). Sosial iterabilitet omfatter dermed ikke bare lingvistiske tegn, men også handlinger og gester. Hun modererer kort sagt Derridas rent formale og lingvistiske tilnærming til iterabilitet, som hun mener paralyserer analysen av hvordan resignifisering arter seg i praksis. Sagt på en annen måte: hvilke ytringer som faktisk har et potensial til å resignifiere, og hvilke som ikke har det (Butler 1997).

Butler peker i tråd med dette på ulike varianter av resignifisering, med kjønnsparodien som den både mest kjente og mest misoppfattede.⁷ For Butler er drag, men også *cross-dressing*⁸ og *butch-femme*-stilisering blant lesbiske potensielle måter å underminere forestillingen

om kjønn som et uttrykk for en indre essens, uten at hun av den grunn mener at slike handlinger alltid og alle vegne har en destabiliserende virkning (Butler 1993). Tvert imot avviser hun en mekanisk oppfatning av performativitet, enten hun diskuterer konkrete eksempler på drag, som i filmen *Paris is burning* (ibid.), eller J.L. Austins forståelse av talehandlinger (Butler 1997).

Kjønnsparodi er heller ikke den eneste form for performativitet som kan virke destabiliserende, og hun har i senere diskusjoner utvidet rekkevidden av begrepet til å gjelde også for andre varianter av det å repetere forskjellig. Butlers eksempler strekker seg her fra den fargede aktivisten Rosa Parks som satte seg på et bussete egentlig reservert for hvite (og den symbolske betydningen dette fikk for borgerrettsbevegelsen i USA), til en betegnelse som *queer* og hvordan den har blitt appropriert av homoseksuelle bevegelser i USA og andre steder i et forsøk på å omdefinere det til en oppvurderende og identitetsbekreftende størrelse (Loxley 2007). Begge eksemplene representerer et avvik i repetisjonen; å ta seg til rette i praksiser og kontekster egentlig reservert for hvite kan oppfattes som en feilsitering som utfordrer hvites privilegier, mens den uventede siteringen av *queer* utfordrer og demper dens nedvurderende og potensielt sårende eller skadelige kapasitet. Som Loxley påpeker, fungerer resignifisering her i mindre grad som en måte å avsløre tatt-for-gitte sannheter om kjønn på, som en mer generaliserbar strategi for politisk handling (ibid.).

I en studie av musikkproduksjon og kjønn bruker jeg resignifisering til å analysere hvordan «syngedamer» blir konstituert og konstituerer seg som produsenter, og dermed også som fullverdige forfattersubjekter innenfor den diskurshorisonten hvor de befinner seg (Lorentzen 2009).⁹ Analysen her tar utgangspunkt i to intervjubaserte case, som hver på sin

måte viser hvordan hendelser og prosessuelle forløp av resignifiserende karakter kan føre til en overgang fra en subjektposisjon som «syngedame» til «produsent», uten at endringen nødvendigvis er villet eller tilsiktet i utgangspunktet.¹⁰

En rent lingvistisk tilnærming til endring kan imidlertid ikke forklare hvordan endring og transformasjon i en mer varig forstand blir til, slik Butler påpeker (Butler 1997). Endring må isteden analyseres, vil jeg foreslå, som en dynamisk prosess som tar høyde for et samspill av potensielt omkalfatrende faktorer av så vel diskursiv, teknologisk, romlig og institusjonell art, faktorer som både muliggjør og konsoliderer endring i det lange løp. Endring må dessuten analyseres som kjeder av siterende handlelingsforløp som også lar seg forstå som rituelle (Loxley 2007), og hvor nettopp også det rituelle kan identifiseres som en motor i subjektets arbeid med å omskape seg selv, ikke ulik den måten subjekter konstitueres på en mer generell basis. Min analyse viser hvordan prosesser av resignifisering virker i et samspill av slike størrelser.

«Du kan gjøre det selv» – om talehandlinger som bryter

«Anita» presenterer seg allerede i utgangspunktet av intervjuet som en tidligere «syngedame», som etter hvert har skiftet status til produsent. En viktig foranledning til denne overgangen, forteller hun meg, var det skjellsettende øyeblikket da en annen produsent, som jeg her vil kalle «Martin», oppfordret henne til å «gjøre det selv»:

Anita: Jeg ble oppmuntret av Martin, for da jeg maste på ham, «kan ikke du gjøre noen av låtene mine?», så sa han at: «Nei, du kan gjøre det selv». Det endte med at han lånte meg en gammel PC med et gan-



Fe-mail live. (Foto: Nada Zcank © Maja Solveig Kjelstrup Ratkje)

ske enkelt lydkort, du vet et sånn med bare *straighite* [konvensjonelle] lyder, fløyte og klarinett og sånn, og så lånte han meg en gammel synth. Det var det jeg hadde.

Anitas fortelling sier ikke så mye om Martins intensjoner for å oppmuntre henne til å produsere sin egen musikk, og for alt vi vet, kan bakgrunnen ha vært vel så mye et ønske om å slippe å produsere den, som et oppriktig ønske om å interpellere henne til handling. Det sentrale her, i alle fall i første omgang, er den effekten Martins utsagn får: Anita, som før denne hendelsen hadde jobbet som frontfigur i et såkalt coverband, og som etter hvert også hadde begynt å skrive egne låter med tanke på en solokarriere, *gjør* kort sagt som Martin sier; hun begynner å produsere sin egen musikk. Et nærliggende spørsmål her er hvorfor Martins utsagn får en slik effekt? Er det noe med måten utsagnet frambringes på, en spesiell egenskap ved ham, eventuelt den konteksten han står i, som gjør at hans ytringer har en slik effekt? Er

det noe med språket selv som gir utsagnet en performativ kraft, eller kanskje en egenskap med Anita selv?

Med utgangspunkt i Butler vil svaret på disse spørsmålene være at i prinsippet hvem som helst kan komme til å tale fram nye virkeligheter, samtidig som faktorer av eksempelvis institusjonell karakter kan spille inn, uten at dette nødvendigvis er avgjørende:¹¹

What moves me politically, and that for which I want to make room, is the moment in which a subject – a person, a collective – asserts a right or entitlement to a liveable life when no such prior authorization exists, when no clearly enabling convention is in place. (Butler 2004:224)

Legger vi dette til grunn, vil effekten av Martins utsagn kunne la seg lokalisere i språkets repeterbarhet, en repeterbarhet som gjør at tegn og ytringer kan siteres på brytende måter: innenfor andre kontekster enn der det

vanligvis siteres, eller overfor andre subjekter enn de som vanligvis blir interpellert.¹² Butler formulerer en ytrings kapasitet til å bryte med dens opprinnelig kontekst som helt avgjørende for at den skal kunne bryte opp i det normaliserte og sedimenterte, som for eksempel forestillingen om at kvinnelige musikere må være «syngedamer», eller at en syngedameposisjon er umulig å kombinere med en posisjon som «produsent»:

(...) an utterance may gain its force precisely by virtue of the break with context it performs. Such breaks with prior contexts or, indeed, with ordinary usage, are crucial to the political operation of the performative. Language takes on a non-ordinary meaning in order precisely to contest what has become sedimented in and as the ordinary. (Butler 1997:145)

Det faktum at Martins utsagn er brytende, kommer til uttrykk gjennom hvordan det ikke samsvarer med adressatens egne forventinger. Selv hadde Anita, som den «syngedamen» hun den gang var, sett for seg et mer konvensjonelt samarbeid mellom de to, der *han* skulle produsere, og *hun* synge og skrive låter. Martins utsagn utgjør også et vendepunkt ettersom det får henne til å innse at også hun kan bli en som sitter bak spakene og produserer musikk. Eller som hun selv formulerer det:

Anita: (...) Altså jeg hadde nok ikke begynt med det [å produsere selv] hvis ikke Martin hadde sagt: «Men gjør det selv». Det tror jeg ikke altså.

«Omvendelsen» som her finner sted, ligner til forveksling på Louis Althusseres allegoriske framstilling av subjektivering, hvor subjektet konstitueres gjennom å bli adressert eller interpellert av en mektig ideologisk instans:

Gjennom å respondere på adresseringen, slik man for eksempel vender seg om etter et anrop av en politibetjent som roper «hei, du!», plukker subjektet opp identiteten til det «du-et» som blir anropt (Loxley 2007).

Butler bestrider ikke at interpellasjoner har en konstituerende kraft, men avviser en mekanisk forståelse av forholdet mellom interpellering og subjektivering. Hun tar til orde for en mer nyansert teori om subjektformasjon enn Althusser, som hun mener gir et feilaktig inntrykk av den ene stemmens eller den ene interpellasjonens suverene betydning, når subjektet i virkeligheten interPELLERES fra en rekke forskjellige og gjerne motsetningsfylte instanser (Jagger 2008), og hvis virkninger må knyttes til deres status som ritualiserte gjentakelser over tid (Butler 1997). Subjektivering, uavhengig av om den kommer til som et resultat av konvensjonelle signifikasjoner eller brytende resignifiseringer, lar seg ikke redusere til en enkeltstående hendelse som fullbyrdes der og da. Ved å referere til Foucault framhever Butler den som en prosess hvor subjekter

(...) gradually, progressively, really and materially [are] constituted through a multiplicity of organisms, forces, energies, materials, desires, thoughts, etc. (...). (Foucault i Butler, 1997:79)

Det første omdefinierende øyeblikket, som Martin representerer, vil dermed kunne være av stor betydning, for ikke å si bidra til en «omvendelse», samtidig som det ikke kan bære den hele og fulle vekten av transformasjonsprosessen alene. Faktisk er det langt mer nærliggende å analysere Anitas transformasjon fra «syngedame» til produsent, som en *serie* av resignifiserende øyeblikk, som i tur og orden skjer via, eller som et resultat av, en serie av potensielt transformative sammenkoblinger: mellom Anita og andre forfattersubjekter,

mellom Anita og musikkproduksjonsteknologien (både som materialitet, praksis og diskurs) og endelig også mellom Anita og den musikken hun lager og de resignifiserende forbindelsene som denne etablerer mellom henne og omverdenen.

Allerede innledningsvis kan det spores en mulig institusjonell faktor i transformasjonsprosessen. Martin viser seg nemlig å være ingen hvem som helst, men en erfaren og merittert produsent med et betydelig antall produksjoner bak seg. Dette gjør det nærliggende å betrakte ham som en slags *passasje-agent*¹³ med makt til å autorisere andre til produsenter. Det institusjonelle nivået lar seg identifisere med utgangspunkt i Pierre Bourdieus forståelse av institusjoner som ikke nødvendigvis en organisasjon i betydningen en *formelt* instituert sammenheng, men «any relatively durable set of social relations which endows individuals with power, status and resources of various kinds» (Thompson 1991:7).¹⁴

Gitt at dette er en viktig forklaring på hvorfor Martins oppfordring får Anita til å begynne å produsere selv: Innebærer så dette at oppfordringen hadde vært mindre effektiv om den hadde kommet fra et i denne sammenhengen ikke-autorisert subjekt, for eksempel en musiker/artist uten en tilsvarende status som produsent?

Butlers påpekning av at den performative effekten er en kontingent størrelse, altså at den kan knyttes til institusjonelle forhold, men at det ikke behøver å være slik, finner støtte i min empiri. Flere av de kvinnelige informantene hadde for eksempel begynt å produsere selv, etter å ha blitt oppmuntret til det av andre kvinnelige musikerkollegaer. Dette var musikere som ikke primært hadde et virke som produsenter, men som enten spilte en aktiv rolle i produksjonen av sin egen musikk, eller i det minste hadde begynt å eksperimentere i egne hjemme-

studioer. Det kan innvendes at de navnene som her ble trukket fram, var til dels kjente musikere og artister med et visst renommé, men de var i like stor grad omgangsvenner og kjærester, og således verken mer eller mindre autoriserte enn andre «betydningsfulle andre». Konklusjonen må dermed bli at Martins status som en autorisert instans kan bidra til å forklare effekten av det han sier, samtidig som den ikke kan reduseres til dette. Med i dette bildet hører det at Anita også selv blir en forandringsagent i møte med andre kvinnelige musikere, noe hun beskriver slik:

Anita: (...) det er jo nesten ingen jenter som har noe peiling. Og det er derfor jeg prøver å fortelle, ikke sant, snakke om det, og si at: «Det er ikke så vanskelig, har du lyst til å bli med hjem og prøve litt?»

Ikke bare demonstrerer dette hvordan endringsprosesser kan arte seg som en kjedereaksjon av resignifisering, men det peker også i retning av hvordan subjektet selv medvirker til sin egen konstituering. For nettopp gjennom på ulike måter å italesette seg som produsent, *blir* Anita den produsenten hun gir uttrykk for å være.

Resignifisering som en ritualisert kjede av bekreftelser og selvbekreftelser

At det likevel kan være særlige fordeler knyttet til å bli løftet fram av en merittert produsent, viser det neste eksemplet, hvor Martins makt til å autorisere andre til produsentsubjekter blir tydelig. Anita har på dette tidspunktet i beretningen rukket å lære seg å såkalt programmere og dermed også utforme egne musikalske arrangementer på en computer, et kjerneanliggende for 1990- og 2000-tallets produsenter. Martin gir henne en innføring i hvordan hun helt konkret skal gå fram, men låner henne også nødvendig utstyr.¹⁵ Det er til

dels utrangert, noe som ikke forhindrer henne i å få til noe som er så vellykket at han ber om å få bruke det i et av sine prosjekter. Dette får konsekvenser. For ikke bare utgjør innlemmingen av Anitas programmerte sekvenser i hans egen musikk en siterende repetisjon i seg selv. Den bidrar også til en ytterligere omvandling av Anitas status, en prosess som de nå i en viss forstand kan sies å samarbeide om. Effekten av repetisjonen kan beskrives som en form for autorisering¹⁶ av henne som produsent. Det faktum at Martin benytter seg av et stykke musikk laget av en som både den fjerne og den nære omgangskretsen fortsatt betrakter som «syngedame», kommer nemlig den samme omgangskretsen for øre, med det resultat at man nå begynner å se Anita i et annet lys. Kort sagt så begynner omverdenen å behandle henne med en form for respekt som for «syngedamen» Anita var nærmest ukjent:

Anita: Ryktet begynte å gå ute blant musikere. Plutselig så fikk jeg mer og mer respekt. De hørte på meg, og på fester hjemme hos meg så fikk de høre det jeg satt og jobbet med. Først så trodde de at det var Martin som hadde gjort det og sånn, og så ble det jo å bevise noen ganger. Noen ganger da jeg satt i studioet hans og folk kom innom, så satt jo jeg og jobbet, og da begynte jeg å få høre: «Wow, hva er dette for noe, er det du som gjør det?» og sånn. Og nå går det rykter, sånn som Per og Pål [ramser opp navn på musikere] og den gjengen går og snakker til andre om meg, og ikke sant, det er en helt annen (...).

For henne utgjør dette enda et vendepunkt: Hun som tidligere følte seg oversett på øvelser med bandet, blir nå en man lytter til og respekterer, en stor overgang for en som ikke er vant til å få respons:

Anita: Jeg kan fortelle om hvordan det var for meg da jeg var «syngedame». Som etter hvert kjøpte et trommesett, og som alle lurte på: «Hva skal du med det?» Om å stå på øvinger, for eksempel, med bandet, og mene ting, og ikke få noe [understreker med stor tyngde] respons, ikke i det hele tatt. Og selv om jeg er ganske sterk og pågående og kanskje god til å prate for meg også hvis det er noe jeg virkelig vil, så slet jeg med det altså, og jeg følte meg også etter hvert litt underlegen selv, at jeg lik-som ikke kunne noe.

Anitas opplevelser av å bli undervurdert er ikke nødvendigvis representative for hvordan samarbeidsrelasjoner arter seg på tvers av kjønn i populærmusikk. Ikke desto mindre utgjør Martins autorisering et brudd med de subtile repetisjonene som så langt har konstituert henne som en «syngedame». Effekten er å ligne med hvordan Bourdieu så treffende formulerer effekten av *overgangsritualene*, nemlig som en magisk virkning, en virkning som er knyttet til å virke på virkeligheten, gjennom å virke på framstillingen av virkeligheten.¹⁷

For det første forvandles andres forestilling om personen, og kanskje særlig deres oppførsel i forhold til denne personen (den mest synlige av disse forvandlingene ligger i at en titulærer vedkommende på måter som skal vise respekt, og i at vedkommende faktisk også respekteres i samsvar med titlene). (Bourdieu 1996:29)

Nettopp en omdefinering av omgivelsenes forestilling om Anita er det som nå skjer. Riktignok har de i begynnelsen litt vanskelig for å tro at det virkelig er hun, en «syngedame», som har produsert musikken. Ikke desto mindre lar de seg etter hvert overbevise i møte med konkrete bevis, som nok en gang demonstrerer

hvordan også *musikken selv* kan inngå i en pågående prosess av resignifisering. Det er altså ikke bare Martins handlinger som kan tolkes som en omdefinering av Anita. Anita omdefinerer også seg selv gjennom å *agere* som en produsent innenfor ulike sammenhenger. Dette er ageringssituasjoner som, når de ses i sammenheng med hverandre, kan beskrives som en stilisert og/eller ritualisert kjede av brytende repetisjoner «lived and believed at the level of the body» (Butler 1997:155).¹⁸ Vi kan også si at effekten er å ligne med en ritualisert manifestasjon av hvem hun *nå er*, i motsetning til hvem hun *før var*. Eller som Bourdieu så treffende formulerer det i en diskusjon av overgangsritualenes effekter:

For det andre forvandles personens egen forestilling om seg selv, sammen med måten personen anser seg forpliktet til å oppføre seg på for å svare til denne forestillingen. (Bourdieu 1996:29–30)

For Anitas del arter denne prosessen med «å bli det subjektet hun *nå er*» (en formulering som på en talende måte smelter sammen Butlers og Bourdieus subjektforståelse) seg også på en rekke andre ritualiserte måter, som jeg her bare kan formidle bruddstykker av: Hun lar seg observere i arbeid foran computeren i studioet hun låner av Martin når vennene hans kommer innom, hun begynner å traktere instrumenter som hun ikke har spilt før, og hun blander seg med kjennerens tyngde inn i diskusjoner om musikkutstyr. De performative bruddene gjør da også inntrykk, ikke minst i situasjoner hvor det viser seg at hun vet svaret der andre må melde pass. Opprømt forteller hun om episoder hvor samtalepartnere «ikke har trodd sine egne øyne»:

Anita: Han ene sa at de trodde ikke sine egne øyne: «En ting var at det hørtes helt

rart ut når du begynte å snakke om sånne ting», og han hørte ordentlig etter for å ta meg, ikke sant, fordi at mange blir truet sånn med det samme, vet du, eller de tror det ikke helt eller, men han sa at han satt igjen med en sånn aha-opplevelse i forhold til et problem han hadde. Nå husker jeg ikke helt hva det var, men han sa at han aldri hadde trodd at en jente skulle fortelle ham løsningen.

Anita bryter også på andre måter med den hun tidligere var, da hun var en «syngedame». I det neste sitatet forteller hun om *reglene* for det å være en «syngedame» i studio og hvordan dette artet seg i praksis. Nærmere bestemt snakker vi om hvordan hennes tidligere situasjon som avhengig av andres velvilje fikk henne til å oppføre seg på en underlegen og medjattende måte:

Anita: (...) den situasjonen i studioet hans da, det var jo at han begynte med trommeloop, og sa: «Den var kul». «Ja», sa jeg, og jeg satt liksom som en sånn nikkedukke og var egentlig bare – egentlig så var jeg bare kjempetakknemlig for at han gadd å gjøre det, og kanskje var jeg derfor litt redd for å si fra, ikke sant?

Disse reglene av *før* kontrasteres nå av et nytt sett av regler som innebærer en situasjon snudd på hodet, og hvor hun ikke lenger er avhengig og underordnet, men en musikalsk bidragsyter i sin egen rett. Kort sagt stiller hun ikke lengre tomhendt, men har, som i det neste eksemplet, med seg et nesten ferdiglaget musikalsk prosjekt i form av lydfiler, som han, samarbeidspartneren, må laste inn i sin computer. Slik legger hun premissene for hans bidrag som nå må underlegge seg hennes rammeverk, og ikke omvendt:

Anita: [La meg sammenligne] den situasjonen der mot en situasjon litt senere da

han skulle produsere en annen låt for meg, da var jo låta omtrent ferdig produsert fra før. Neste gang jeg kom i studio, så hadde jeg med meg audiospor [lydspor] på en cd, ikke sant, og forskjellen er at nå fikk han et grunnkomp av meg (...) som han åpnet i sitt program og så gjorde han en del forandringer. Og når jeg da kommer på besøk [neste gang] så har jeg med meg stryketingene for eksempel.

Som sitatet viser, snakker vi i det hele tatt om en mer likeverdig situasjon, der bidragene går fram og tilbake som en dialog mellom de to produsentsubjektene. Anita *føler seg* i det hele tatt ikke lenger som en «syngedame», men som en produsent, noe som avspeiler seg i hvordan hun agerer og posisjonerer seg *romlig*: i forhold til sine samarbeidspartnere når hun er på deres territorium, men også i forhold til selve miksebordet, det kanskje helligste stedet i studiosammenheng.¹⁹ Som det neste eksemplet viser, innebærer dette at hun bokstavelig talt forlater sin plass i bakgrunnen, gir slipp på den underdanige høfligheten, bøyer seg *over* ham og nærmest begynner å *instruere* ham:

Anita: Altså hvis jeg skal sammenligne den situasjonen med i dag, så er jeg nå utålmodig, blander meg veldig mye inn, og faktisk han jobber jo mest på Pro Tools²⁰ software nå, dermed så er han litt sånn slapp på Cubase²¹, og dermed så blir jeg utålmodig, og så ikke bare sier jeg: «Men hvorfor gjør du ikke sånn», men jeg bøyer meg faktisk over skulderen hans og sier: «Ja, men gjør sånn da!» [bøyer seg for å illustrere]. Og det var ikke populært. Da var det sånn [mumler innett for å illustrere]: «Kan ikke du være så snill å gå deg en tur?!» Og det hadde nok med at da følte jeg meg som produsent.

Anita oppfører seg som en produsent, og hun føler seg som en. Med til den resignifiserende prosessen hører også de helt konkrete og produsentaktige handlingene hun bokstavelig talt siterer og repeterer når hun sitter for seg selv ved computeren og programmerer musikk: eksperimenteringen med lyder, imiteringen av de andres måter å gjøre ting på, dekodningen av de sjangerbaserte kodene for bedre å kunne repetere dem, og selvsagt også den utbredte praksisen med å repetere etablerte konvensjoner på feil måte (Melling og Steen Andersen 2007). Som i dette eksemplet hvor hun i mangelen av et mikrofonstativ bruker mikrofonen på en litt uortodoks måte, med nye og interessante lyder som resultat:

Anita: Jeg spilte ting på flygelet, tok det opp med en *mic* [mikrofon] som bare hang over kanten. Jeg måtte flytte den alt etter hvor jeg spilte. Hvis jeg spilte veldig lavt nede på pianoet, så måtte jeg flytte den ned der. Og så kjørte jeg den igjennom en masse plugins, tremolo og filter²² ikke minst, og dermed så hørtes det ikke ut som et flygel lenger. Og så fikk jeg stilt inn *delayen*²³ på det filteret, sånn at det gikk i *time* [tempo], og den pedalene da, den knirker, og den var jo rytmisk riktig, fordi du bruker jo pedalene rytmisk, og dermed så fikk du en rytmeeffekt. Og den stjal han sånn [knipser med fingrene] og brukte den på en av låtene sine (...).

Like avgjørende er det at omgivelsene begynner å etterspørre hennes ferdigheter, gjennom å tildele henne større og mindre oppdrag. Dette inkluderer henne i det samme maskineri av repetisjoner som konstituerer mannlige musikere til et virke som produsenter, noe som er avgjørende for å konsolidere posisjonen over tid.

Resignifisering i møte med produsentens stol

I analysen av Anitas transformasjon fra «syngedame» til produsent er det en eksplisitt talehandling som danner opptakten til en påfølgende endringsprosess. Men kan endring settes i gang også av ikke-lingvistiske størrelser som stoler, romplassering og teknologier? Det neste caset tar utgangspunkt i «Kristin», som på det tidspunktet diskusjonen refererer til, var i et profesjonelt studio for å spille inn sin første plate. Dette var en plate hun selv hadde skrevet alle låtene til, mens selve produksjonsprosessen var overlatt til en mannlig produsent kalt «Stian». Under produksjonsprosessen følte Kristin seg for en stor del hen-

og han er jo en musiker selv, ikke sant, han skal jo ikke stå der og være musikklærer.

Like mye som hun følte seg passivisert, opplevde hun det passive moduset hun var hensatt til som litt uforklarlig til henne å være: Ideene pleide å komme av seg selv, særlig når hun satte seg ved pianoet. En ettermiddag hun og produsenten er i ferd med å gjøre instrumentpålegg assistert av noen innleide musikere, skjer det imidlertid noe som skal sette det kreative overskuddet hans i et nytt perspektiv. Stian må ta en pause og forlate studioet, og av en eller annen grunn som hun ikke helt kan gjøre rede for, bryter hun den uskrevene regelen om produsentens stol som en forbudt sone, et sete ingen uvedkommende kan sette seg i

Kan endring settes i gang av ikke-lingvistiske størrelser som stoler, romplassering og teknologier?

satt til tilskuerbenken. De musikalske arrangementene tok form uten noen medvirkning fra hennes side, og det samme gjorde lydbildet. Faktum var at hun store deler av tiden ble sittende å stirre ham, produsenten, i ryggen, mens han for sin del, nærmest uten å ense hennes nærvær, eksperimenterte seg fram til musikalske løsninger, ofte raskere enn hva hun kunne følge med. For henne framsto det som noe av et mysterium at han kunne være så oppfinnsom, når hun selv satt så uvirksom og ikke hadde én ide om hvordan musikken skulle arrangeres:

Kristin: Med Stian så ble jeg veldig passivisert gjennom det at han var så suveren, og kanskje ikke den absolutt – sett i ettertid – beste pedagogen i studio heller. Men det gjør jo ikke noe, for han er jo en kunstner,

uten å tre over en grense (Williams 2007). I denne stolen – som er å regne som studioets «fører sete», plassert som det er foran miksebordet hvor alle de musikalske elementene overvåkes, føres sammen og bearbeides til ett sammenhengende verk – i denne stolen er det hun setter seg, og dermed skjer det noe underlig, forteller hun. Ideene sitter plutselig uventet løst, noe «åpner seg i hodet» hennes, og med ett er det *hun* som i en viss forstand er produsenten:

Kristin: Jeg satte meg ned i stresslessen som var produsentstolen, som jo ingen andre sitter i noe særlig med mindre de får lov [latter], eller altså det er jo ikke sånn da, men så satte jeg meg ned der, og gutta satt liksom og noen spiste lunsj og noen klunka på gitaren og sånn, og så kom det

plutselig masse ideer. Ikke fordi at den stolen hadde de ideene, for det er jo ikke sånn, men det var bare det at Stian ikke var der. Ingen tok ledelsen, jeg hadde ingen ambisjoner eller tanker om å være den som tok ledelsen, men jeg kan huske veldig godt at jeg plutselig da ble – det var et eller annet som åpna seg i hodet fordi at da var det lov å prøve å tenke selv.

Kristin blir et skapende subjekt idet hun setter seg i produsentens stol. Kanskje kan vi også si at hun blir konstituert av selve produsentstolen. Men slik kan det jo ikke være, mener hun selv, og sammenligner situasjonen med når man står og lager mat på et kjøkken, og så står selveste Kokken der i egen person:

Kristin: Fordi jeg greier ikke alltid å tenke selv jeg, hvis det er noen som har den rollen i rommet, altså jeg vet ikke, jeg kan ikke lage middag hvis det står en kokk som kan alt, da blir jeg litt sånn usikker på målene plutselig. Ikke sant, det er litt sånn.

Som Kristin selv er inne på, ville effekten av å innta produsentens stol neppe ha blitt den samme om hun hadde satt seg i den mens han fortsatt var i rommet. Samtidig er det ingen tvil om at den brytende manøveren i retning av stolen, og selvsagt også miksepulten som stolen er rettet mot, faktisk *har* en konstituerende effekt: Ettersom stolen representerer produsentposisjonen, det autoriserte skapersubjektet i platestudioet, er det nemlig ikke bare en stol som her inntas, men en posisjon. Denne posisjonen får Kristin nå tilgang til, og derigjennom også til ideene som nærmest ser ut til å følge med posisjonen – ikke ulikt det som skjer når hun setter seg ned ved pianoet. I begge disse tilfellene (miksepulten, pianoet) så å si autoriseres hun til å skape, bare innenfor et forskjellig register av muligheter.

Slik jeg ser det, illustrerer dette et oversatt poeng i diskusjoner om hva kreativitet er, eller hva som utløser eller muliggjør kreativitet. Her tenker jeg på tendensen innenfor tradisjonell kreativitetsteori til å knytte kreativitet til en spesifikk form for personlighet eller indre essens, som kreativiteten deretter blir å oppfatte som et manifest *uttrykk* for, ikke ulikt den måten vi tillegger kjønnsattributter en indre essens.²⁴

Eksemplet med produsentens stol peker i retning av en annen type forklaring, nærmere bestemt om hvordan en performativ tilnærming til subjektivitet også kan brukes til å konseptualisere kreativitet og musikalsk forfatterskap: Ikke som en indre (kjønnet) essens, men som dypt forbundet med a) visse former for posisjoner (produsenten, komponisten) og b) en form for siterende gjøren hvor det foregår en utveksling mellom subjekt og teknologier og subjekt og den romlige lokalisering.²⁵ Eller som i det siste eksemplet hvor en feilsitering er det som setter prosessen i gang, en feilsitering, nærmest som i tilfellet Rosa Parks, hvor Kristin setter seg i en stol hun egentlig ikke er autorisert til å sitte i, med det resultat at hun dermed også befinner seg i en posisjon hun i utgangspunktet ikke var tiltenkt. Som i tilfellet Anita, vil jeg tilføye, er det likevel ikke bare denne ene manøveren som virker konstituerende. Hva vi her må ta høyde for, er også samspillet av de *forbindelsene* som hun føyer seg inn i og blir en del av, forbindelser av også romlig og teknologisk art, ettersom disse utgjør selve mulighetsbetingelsene for å bryte. Butlers begrep om resignifisering griper dermed en grunnleggende innsikt i menneskelig subjektivitet, samtidig som vi i vår anvendelse av den må inkludere hvordan også romlige og teknologiske størrelser inngår i det performative og kanskje også selv kan utøve en form for performativ inngripen i subjektiverings- og resignifiseringsprosesser.

Filosofen Else Wiestads fenomenologisk anlagte forståelse av rommets konstituerende kraft tilfører her innsikter som kan kobles til en teori om resignifisering. Ifølge henne utgjør rommet og individets plassering i rommet et sentralt aspekt ved konstitueringen og subjektiveringingen av individet, dets begrensninger så vel som dets muligheter og handlingsutkast:

(...) kropp og lokalisering handler om sentrale aspekter ved identitet, om hva vi gjør og hvem vi blir på et gitt sted til en bestemt tid. Det er i konkrete sammenhenger *noe blir mulig eller umulig for oss* [min kursiv]. Mennesket er derfor relasjonelt i vid forstand, det formes ikke bare sosialt og kulturelt, men også kroppslig og romlig. Hvor vi enn er, påvirker omverdenen i større eller mindre grad våre erfaringer, vaner, følelser og handlingsutkast. (Wiestad 2007:289)

I det øyeblikket «syngedamer» blir situert på nye og brytende måter, det være seg i møte med en diskurs eller en talehandling som interpellere dem til å produsere selv, eller en organisering av eller i studiorommet som gir direkte adgang til spakene, så åpner dette for handlingsmuligheter som andre og mer konvensjonelle situeringer lukker for. Og som eksemplet med både Kristin og Anita illustrer: Feilsiteringen som setter «syngedamer» i forbindelse med teknologier eller stoler, behøver ikke være tilsiktet eller intensjonell. Anita interPELLERES til å produsere selv og virvles og virvler seg med det inn i en kjede av transformerende prosesser som hun selv ikke hadde forutsett. Kristin kom for sin del til å sette seg i en «forbudt» stol, uten at hun selv kan gjøre rede for hvorfor. Selv hadde hun ingen beviste intensjoner om å innta produsentposisjonen, men kroppen hennes ville det annerledes. Kanskje nettopp som et resultat av en utilsiktet

kroppslig impuls, en kiasme mellom handling og intensjon, hvor kroppen griper inn i sin egen konstitueringsprosess, og hvem vet, kanskje som en utilsiktet respons på et interpellende forbud.

Med lisens til å skape

I det foregående har jeg brukt Judith Butlers begrep om resignifisering til å analysere og synliggjøre pågående endringsprosesser innenfor musikkproduksjon, et praksisområde hvor stillstand og konvensjonelle handlingsmønstre kan synes enerådende. Dette har jeg gjort gjennom å vise hvordan endring arter seg i praksis, som når «syngedamer» transformeres og transformerer seg til produsenter, og derigjennom oppnår en status som fullverdige forfattersubjekter innenfor den diskurshorisonten de beveger seg innenfor. Begrepet resignifisering bidrar følgelig til at populærmusikkproduksjon lar seg identifisere som ulike varianter av brytende repetisjoner, så som talehandlinger som bryter, musikalske gester/handlinger som gjøres av feil subjekter eller på feile måter, kropp som plasserer seg på steder de ikke er autorisert til å befinne seg, eller bruker teknologier de ikke er tiltenkt.

Enkeltstående hendelser, for eksempel i form av talehandlinger, kan imidlertid ikke forklare hvordan sosial transformasjon kommer til eller konsolideres i en mer varig forstand. Endring av populærmusikkens praksiser og posisjoner må komme fra mange steder i form av brytende tiltaler og omtaler og finne sted som en stilisert og/eller ritualisert kjede av brytende siteringer hvor også subjektet selv arbeider på og med sin egen endring. Institusjonelle forhold kan spille inn, som autoriseringer i form av siteringer, henvisninger, utmerkelser og oppdrag, forhold som i det lange løp er avgjørende for hvem som kan bli gjenkjent og anerkjent som «produsent».

Spille inn gjør også de ulike forbindelsene som subjektet inngår i, enten disse er av diskursiv, teknologisk eller romlig art.

Endelig viser analysen at kreativitet kan knyttes til spørsmålet om hvem som til enhver tid er autorisert eller gitt *lisens* til å skape innenfor en gitt kontekst, og dermed også til hvilke posisjoner som muliggjør kreativitet, og hvilke som virker lukkede. Kreativitet blir da å oppfatte mer som en subjektposisjon enn som uttrykk for en indre essens. Kreativitet blir også å forstå som en performativ gjøren som lar seg gjøre eller ikke gjøre, avhengig av hvilken kontekst man befinner seg i, hva slags plassering eller posisjon man har i den sosiale konteksten/rommet og hvilke teknologier man til enhver tid står i forbindelse med, samtidig som selv en liten forskyvning av disse figurasjonene kan gjøre en forskjell. En slik tilnærming utfordrer individorienterte tilnærminger, men også forestillingen om en særegen mannlig skaperkraft, og flytter fokuset over til hvordan visse posisjoner og plasseringer åpner opp for handlingsmuligheter som andre stenger for.

Forskeren som medspiller til endring

Jeg har innledningsvis vært inne på hvordan analysen i denne artikkelen også må ses i lys av en mer generell dreining i retning av produsent, sound og produksjon: i musikken selv, men også i samtalen om den. I dette ligger det også et annet forbehold som dreier seg om de betenkeligheter vi bør ha i forhold til utelukkende å omtale kvinnelige artisters streben etter å produsere selv som et framskritt. Dette fordi en vending mot produsenten og soundet også kan virke til å bekrefte og reproducere en historisk og mer generell nedvurdering av «syngedamer» som forfattersubjekter (Lorentzen 2009).²⁶

Til grunn for analysen ligger derfor en

betraktning av både «syngedame» og produsent som historisk kontingente posisjoner: Produsentposisjonen har ikke alltid hatt den privilegerte statusen den har i dag, og det er ingen selvfølge at den kommer til å beholde den for all framtid. Med til bildet hører det at også mannlige musikere har gjennomgått en historisk transformasjonsprosess fra «syngedamer» til produsenter (ibid.). Betegnelsen «syngedame» er da heller ikke forbeholdt kvinnelige artister, selv om de empiriske eksemplene i min analyse har tatt utgangspunkt i dem: Mannlige «syngedamers» studiopraksiser skiller seg ikke vesentlig fra de kvinnelige (ibid.).

«Syngedame» er på sin side å forstå som en historisk konstruksjon med potensielt flere betydninger, ikke bare av en mer positiv karakter enn det som er gjengs i dag, men også med et potensielt nytt innhold. I dette ligger det en mulighet for å ta «syngedamebetegnelsen» tilbake, å gjenerobre den og å omforme den fra et feminint konnotert skjellsord til en potensiell hedersbetegnelse og en forfatterposisjon i sin egen rett. Butler beskriver denne muligheten som en form for en ironisk håpefullhet, en feilsitering som kan føres tilbake til hvordan språklige tegn kan dekontekstualiseres og rekontekstualiseres, med potensielle betydningsforskyvninger som resultat:

The possibility of decontextualizing and recontextualizing such terms through radical acts of public misappropriation constitutes the basis of an ironic hopefulness that the conventional relation between the word and the wound might become tenuous and even broken over time. (Butler 1997:100)

At det ikke behøver å være noen motsetning mellom «syngedame» og produsent, eller at de to størrelsene slett ikke behøver å utelukke hverandre, kan være ett skritt på veien mot en

rekontekstualisering av «syngedamen». Dette er også noe forskeren kan bidra til gjennom å synliggjøre hvordan selv tilsynelatende fastlåste samarbeidsmønster kan innebære prosesser av endring. ★

Litteratur

- Annfelt, Trine 2003. «Trine Annfelt: Jazz i endring. Om fordelinger av kjønn og seksuell orientering på musikalske arenaer». *Kvinder, køn og forskning* 4.
- Bourdieu, Pierre 1996. *Symbolisk makt: artikler i utvalg*. Oslo: Pax.
- Breen, Marta 2006. *Piker, vin og sang: 50 år med jenter i norsk rock og pop*. Oslo: Spartacus.
- Butler, Judith 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of «sex»*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 1997. *Excitable speech: a politics of the performative*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 2004. *Undoing gender*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 2007. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». I: Henry Bial (red.): *The Performance studies reader*. London: Routledge.
- Heian, Mari Torvik, Knut Løyland og Per Mangset 2008. *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006. Rapport nr 241. Revidert 2008*. Bø i Telemark: Telemarksforskning-Bø.
- Jagger, Gill 2008. *Judith Butler: sexual politics, social change and the power of the performative*. London: Routledge.
- Kaufmann, Geir 2006. *Hva er kreativitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Langås, Unni 2008. «Kjønnets materialitet eller materialitetens kjønn? En diskusjon av Judith Butlers *Bodies that Matter*». *Tidsskrift for kjønnsforskning* (4).
- Lorentzen, Anne H. 2009. *Fra «syngedame» til produsent. Performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige prosjektstudioet*. Det humanistiske fakultet, Institutt for medier og kommunikasjon. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Lorentzen, Anne H. og Astrid Kvalbein 2008. *Musikk og kjønn – i utakt?* Oslo: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget.
- Lorentzen, Anne H. 2008b. «Kjønn i prosjektstudioet». I: Anne H. Lorentzen og Astrid Kvalbein: *Musikk og kjønn – i utakt?* Oslo: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget.
- Lorentzen, Anne og Heidi Stavrum 2007. *Musikk og kjønn: status i felt og forskning*. TF-notat. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Loxley, James 2007. *Performativity*. London: Routledge.
- Melling, Lars og Jesper Steen Andersen 2007. *Bevidste fejl og forringelser i moderne i moderne musik*. Master, Institut for Kultur og Kulturstudier. København: Københavns Universitet.
- Middleton, Richard 1995. «Authorship, Gender and the Construction of Meaning in the Eurythmics Hit Recordings». *Cultural Studies* 9 (3): 465–485.
- Sawyer, R. Keith 2006. *Explaining creativity: the science of human innovation*. Oxford: Oxford University Press.
- Solvang, Per 1995. *Biografi, normalitet og samfunn: en studie av handikappedes veier til utdanning og arbeid i de skandinaviske land*. Bergen: SEFOS.
- Thompson, John B. 1991. «Editors introduction». I: P. Bourdieu og John B. Thompson: *Language and symbolic power*. Cambridge: Polity Press.
- Warwick, Jacqueline C. 2007. *Girl groups, girl culture: popular music and identity in the 1960s*. New York: Routledge.
- Wiestad, Else 2007. «Romlig Selv – med vekt på kjønn og lokalisering». *Norsk filosofisk tidsskrift* 42 (4):11.
- Williams, Alan 2007. «Divide and Conquer: Power, Role Formation, and Conflict in Recording Studio Architecture». *JARP* 1((i)).

Noter

- 1 Kvinnelige musikere er en minoritet i norsk populærmusikk. Legger vi medlemsmassen i Grammofonartistenes forening (Gramart) til grunn slik denne så ut i 2007, utgjør kvinner ca. 18 prosent (Lorentzen og Stavrum 2007). Legger vi nylig innhentede tall fra NOPA (interesseorganisasjonen for komponister og forfattere i Norge) til grunn, og sammenholder dem med kunstnerundersøkelsen i 2008, utgjør kvinneandelen blant populærkomponistene et sted mellom 8 prosent og 14 prosent (Opplysninger oppgitt av NOPA 17.06.10, Heian mfl. 2008). Fordelingen blant lydteknikere og studioprodusenter finnes det per i dag ikke tall for, men kvinner ser her ut til å være nærmest fraværende. Et visst tilsig av kvinner til lydutdanningene er likevel å spore på kreative fagskoler som NISS og Noroffinstituttet (Lorentzen 2008b). Det er viktig å presisere at det først og fremst er som instrumentallister, produsenter, komponister, arrangører og lydteknikere at kvinner er fraværende eller i minoritet. Som sangere og frontfigurer er andelen menn og kvinner tilnærmet lik, dog med en liten overvekt av menn. Den høye representasjonen av mannlige sangere gjelder likevel ikke for jazzfeltet, hvor det er de mannlige vokalistene som er i minoritet (Annfelt 2003). Kjønnssammensetningen i musikk ser ut til å ha vært relativt stabil gjennom hele 2000-tallet, og det til tross for markant tilvekst helt siden 1994, særlig blant komponistene (Heian mfl. 2008).
- 2 I avhandlingen nevner jeg 15 artister som innenfor den nevnte perioden har stått fram eller blitt omtalt i mediene som selvproduserende artister, eller i det minste som brukere og kjennere av musikkproduksjonsverktøy. Sjangermessig dreier det seg om et relativt vidt spenn av artister og sjangere fra Annies «tyggegummipop» til singer/songwritere som Unni Wilhelmsen og jazz og verdensmusikkinfluerte artister/musikere som hhv. Beate Lech og Malika Makouf Rasmussen.
- 3 «Syngedame» har i den alminnelige samtale/omtalen en rekke ulike og til dels motsetningsfylte betydninger, som f.eks. en kvinnelig popsanger som egentlig ikke har noen egen musikalsk agenda, og hvis primære oppgave er å fungere som blikkfang og «pynt». I Lorentzen (2009) undersøker jeg betegnelsen på en rekke ulike nivåer. Nærmere bestemt undersøker jeg reglene for hvem som blir utpekt som «syngedame»,

- og hvem som ikke blir det, jeg undersøker «syngedamen» som en fantasme og som et fortolkningsprinsipp, som en skeiv og ikke-normativ figur, og som en disiplinerende og konstituerende diskurs, en diskurs som produserer «syngedamer» språklig, men også rent faktisk gjennom de måtene kvinnelige utøvere rekrutteres på som musikere. Endelig bruker jeg også betegnelsen som et retorisk grep hvis hensikt er å markere avstanden mellom det gjengse bildet av «syngedamen» og mine informaners faktiske musikalske praksiser.
- 4 Selvprodusert musikk referer her til en praksis der musikeren/artisten helt eller delvis tar hånd om de produksjonsmessige oppgavene selv, fra innspilling og/eller programmering til såkalt nedmiksing/ferdigstilling. Hvor omfattende delaktigheten må være for å kunne si at man har «produsert selv», er gjenstand for diskursiv strid.
 - 5 Forfattersubjekt står her i relasjon til en Foucault-basert forståelse av forfatterskap som en subjektposisjon produsert i diskurs. Musikere konstitueres som forfattersubjekter gjennom å plukke opp eller tilegne seg en subjektposisjon som eksempelvis «komponist», «låtskriver», «tekstforfatter» eller «produsent».
 - 6 Dreiningen manifesterer seg også som en strid mellom forfattersubjekter som rivaliserer om å være den «egentlige» forfatteren av det musikalske verket, og hvor både økonomiske og symbolske gevinster står på spill (Lorentzen 2009).
 - 7 Se f.eks. Butler (1993), hvor hun nyanserer argumentasjonen om kjønnsparodiering som en kilde til endring.
 - 8 *Cross-dressing* oversettes gjerne til norsk med transvestisme, noe jeg oppfatter som en innsnevring av begrepet, all den tid dette er en praksis som ikke bare referer til en trang til å kle seg som et annet kjønn, men til forkledninger og ulike varianter av kunstneriske praksiser som f.eks. performancekunst. Jeg foretrekker derfor den engelske betegnelsen i påvente av en bedre norsk oversettelse.
 - 9 Intervjumateriale ble hentet fra i alt 16 profesjonelle og semiprofesjonelle kvinnelige musikere og artister og 17 mannlige med det fellestrekk at de i større eller mindre grad var involvert i produksjonen av egen eller andres musikk, innenfor en bred kategori av populærmusikk, fra pop, rock og jazz til rap og elektronisk musikk.
 - 10 At overgangsprosessene i de nevnte eksemplene ikke nødvendigvis er villet eller tilsiktet i utgangspunktet, skal ikke forstås dit hen at de er vilkårlige, eller at slike prosesser ikke også foregår på målbevisste og intenderte måter.
 - 11 Spørsmålet om hva som får talehandlinger til å virke, blir bl.a. diskutert i Butler (1997:141ff). I diskusjonen plasserer hun seg et sted mellom Derrida og Bourdieu, som hun både finner det formålstjenlig å trekke vekslene på, men også finner mangler ved; Derrida fordi han har en tendens til å overdrive tegnets kapasitet til å bryte; Bourdieu fordi han, slik hun ser det, overdriver betydningen av det institusjonelle. Bourdieus standpunkt er her at det primært er talerens autoriserte status som får talehandlinger til å virke, og ikke en kvalitet ved språket selv.
 - 12 Et relevant eksempel som viser hvilke kontekster interpellasjoner til å «produsere selv» primært retter seg inn mot, er å finne i spesialmagasiner av typen *Musikkpraksis*, som i det store og det hele er viet nyheter på instrument- og musikkteknologifronten. Selv en overfladisk gjennomgang av dem vil vise at målgruppen i all hovedsak er det man antar er en lesergruppe av mannlige musikere.
 - 13 Passasjeagent er et begrep hentet fra den sosiologisk orienterte livsløpsforskningen, jf. Per Solvang (1995).
 - 14 I den grad vi her kan holde oss med et institusjonelt nivå, må den lokaliseres på et slikt grunnlag, ettersom norsk musikkproduksjon i liten grad er preget av formaliserte strukturer.
 - 15 Å programmere musikk viser her til en komponeringspraksis som er mer knyttet til å organisere lyd i et lyd- og musikkbehandlingsprogram, enn å jobbe med partitur eller instrumenter. Programmeringen kan foregå via ulike typer av kontrollere, som tastatur, museklikk, «klipp og lim», men også via skruknott, skyveknott, keyboards, samplere og trommemaskiner. Hva det vil si å programmere er også gjenstand for diskursiv strid.
 - 16 Å autorisere kan for eksempel oversettes med å godkjenne (noen til et yrke), gi løyve til, utnevne til eller sertifisere. Begrepet kommer fra latin (*autorizare*, fra *actor* 'originator' [skaper, initiator], 'promoter' [promotor, arrangør]) og gammelfransk (*autor*) og er beslektet med engelske *to author* (å forfatte) eller *authorize*, som ikke bare innebærer å utstyre et individ med rett til å gjøre noe (f.eks. utøve makt), men også, interessant i denne sammenheng, retten til å befinne seg på et bestemt sted. Se f.eks.: <http://encarta.msn.com/dictionary/Authorize.html>. Lesedato: 05.8.10.
 - 17 Det ironiske er at dette er en effekt som Bourdieu (1996) motsprekende kommer fram til, all den tid hans siktemål med analysen er det motsatte, nemlig å fastslå at overgangsritualer i grunnen ikke har noen virkning, dvs. ingen annen virkning enn det at den omdefinierer virkeligheten, altså hva Butler ville kalt en resignifisering av den.
 - 18 I Lorentzen (2009) går jeg mer i dybden av de ulike prosessene og viser hvordan hver enkelt av dem lar seg betrakte som en form overgangsritualer.
 - 19 Miksebordet «hellige» status i musikersammenheng uttrykkes treffende av artisten Lars Bremnes i sangteksten: «Gud ved mixebordet» (jf. albumet *Søndag*, 2008).
 - 20 Pro Tools er et relativt kostbart musikk- og lydbehandlingsprogram som ofte brukes i profesjonelle musikkstudioer, hvor det også fungerer som en markør av kvalitet, kompetanse og seriositet.
 - 21 Cubase er et musikk- og lydbehandlingsprogram som henvender seg til både amatører og profesjonelle.
 - 22 Plugins, tremolo og filter viser til ulike varianter av lydeffekter.
 - 23 Delay viser til en effekt som forsinker lyden og skaper en form for ekkoeffekt.
 - 24 Se f.eks. Geir Kaufmann (2006) for en redegjørelse av det individ- og personlighetsorienterte perspektivet. Keith R. Sawyer (2006) påpeker at de fleste bøker om kreativitet er skrevet av psykologer som sjelden strekker seg utover et individualistisk perspektiv, og at psykologiske teorier er basert på en kulturell

grunnoppfatning av kreativitet som et individuelt kjennetegn. Slike tilnærminger utfordres i økende grad av sosiologiske, historiske og antropologiske tilnærminger (ibid.).

- 25 Utvekslingen foregår naturligvis også mellom subjekt og de musikalske konvensjoner som hun er fortrolig med og henter sine impulser fra. Det er ikke rom for å utdype det her, men dette er et perspektiv med for-

bindelseslinjer også til Mikhail Bakhtins forståelse av forfatterens aktivitet som dialogisk i sin natur (Middleton 1995).

- 26 Det er i tråd med Bourdieu selvsagt også mulig å betrakte interpelleringen henimot en produsentposisjon som en type symbolsk vold, ettersom dette kan innebære at det å være «syngedame» ikke er en fullverdig musikalsk posisjon i sin egen rett.

**Av ERIK STEINSKOG**

Kjønnsambivalente stemmer

Kastrat og kyborg

Stemmer oppfattes som kjønnede, men noen stemmer lar seg bare vanskelig innordne innenfor en kvinnelig eller mannlig kjønnskategori. To slike stemmer representeres ved kastraten og kyborgen, to figurer som tilhører hver sin tid: kastraten som en barokk figur med storhetstid på tidlig 1700-tall, kyborgen som en science-fiction figur fra en nær eller fjern framtid. Disse to figurene kaster gjensidig lys over hverandre og utfordrer hvordan mer ordinære stemmer kan tenkes i forhold til kjønnskategorier. I denne artikkelen analyseres samspillet mellom stemme og teknologi.

To filmscener

Publikum venter; atmosfæren sitrer av forventning. Dirigenten løfter staven sin, og orkesteret begynner å spille. Forventningene stiger, og det kommer en mann. Eller, vent litt, er det en mann, eller er det noe annet? Er det en påfugl? Skapningen kommer ned fra taket i en vogn, og kvinnene i publikum tar til å dåne. Så begynner han å synge, Farinelli, den berømte kastraten, og publikum reagerer, roper, besvimer. Bortsett fra én, en tysk baronesse som lesende nipper til teen sin. Inntil Farinelli avbryter sangen og venter til hun oppdager det. Flau lukker hun boken, og Farinelli gjenopptar sangen. Baronessen er beveget. Veldig beveget. Og mot slutten kommer det en tåre i øyekroken. Det er det nærmeste filmen kommer til å vise en orgasme, *aural sex*, hvor mottaket av denne enorme stemmen nesten blir for mye.

Vi er på en satellitt i det ytre rom, men det er en gammeldags operaatmosfære ved stedet. Mennene er i smoking, kvinnene i gallakjoler, og forventningen brer seg i salen. Ruby Rhod annonserer at vi skal få høre den største divaen av dem alle. Hun kommer på scenen og begynner langsomt og svakt å synge. Det er melankolsk og atmosfærisk, men begynner hurtig å bevege seg i en annen retning. En slags galskap eller monstrositet tar over, og musikken beveger seg mot de stratosfæriske høyder. Divaen beveger kroppen sin, danser, og musikken begynner å overskride grenser. Det er som om sangeren kjemper for livet. En publikummer er mer oppmerksom enn de resterende; vi ser ham i close-up, og det er nærmest som om han gråter.

Disse to scenene, den første fra Gérard Courbiaus film *Farinelli* (fra 1994), den andre fra Luc Bessons *The Fifth Element* (fra 1997), rammer inn denne artikkelen. Begge filmene er franske og fra 1990-tallet, og er, på tross av

alle forskjeller, ofte knyttet sammen som versjoner av en neobarokk estetikk. Den første filmen tar oss tilbake til barokken, men en særegen barokk; den andre gjentar visse barokke dimensjoner, om enn i det ytre rom. Relasjonen mellom de to sangstemmene som høres, og spørsmål om kjønn og teknologi åpner for diskusjonen av kjønnsambivalens på tvers av historiske perioder. Et viktig spørsmål for artikkelen er hvordan teknologier medvirker til konstruksjon av den kjønnede stemmen, samtidig som de utfordrer klare kjønnskategorier.

De to stemmene kommer fra to svært ulike individer. Farinelli som kastratsanger fra 1700-tallet og Diva Plavalaguna som en utenomjordisk fra framtiden. Felles for stemmene er en slags fremmedhet: kastratstemmen er forgangen, og vi har ingen ordentlig fornemmelse av hvordan den lød, mens den utenomjordiske stemmen hører til en mulig framtid. Likevel viser scenen i *The Fifth Element*, gjennom referansen til en av de klassiske operascenene fra det nittende århundret – den såkalte «galskapsscenen» fra Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor* (fra 1835) – at framtidens stemmer kan ses som videreføring av fortidens. Diva Plavalaguna begynner å synge Lucias arie, men midtveis i framføringen endres musikken, og en slags tekno-beat kommer inn. Deretter utvides stemmen radikalt, med glissandi over flere oktaver, og der ikke minst overskridelsen av melodisk toppunkt samtidig forlenger operahistoriens bestrebelser på de høye tonene. Der skriket tidligere kunne ses som melodiens absolutte grense, slik Michel Poizat beskriver det i *The Angel's Cry* (1992), slik overskrider den overjordiske divaen denne grensen samtidig som hun beholder melodisiteten.

Publikum i de to scenene har også noen mulige likheter. Den aurale orgasmen den tyske baronessen har, der tårer langsomt flyter

nedover kinnet hennes, gjør at man ser nærmere etter på Corben Dallas' ansikt. Er det ikke noen tårer i øynene hans også? Hva enten han gråter eller ei, er det åpenbart at divaens stemme har en sterk effekt på ham. Han er beveget. Begge disse scenene viser dermed fram stemmens kraft og hvordan lytterne bevegges gjennom en form for erotiske.

Perspektiver på stemmens kjønn

Stemmer oppfattes som kjønnede. Vi vet, eller tror vi vet, hvordan en kvinnestemme og en mannstemme høres ut, og vi er rimelig sikre når vi for eksempel hører en stemme i telefonen, om vi taler med en mann eller en kvinne. I enda større grad enn talestemmen oppleves sangstemmen som kjønnnet. Den har også karakter av nærmest å være et objekt; et objekt for vår fascinasjon og vårt begjær. Samtidig

beskåret slik at de skulle beholde guttestemmen også etter at de var blitt voksne, settes altså sammen med kyborgene, den kybernetiske organismen, der teknologi og biologi i intim forstand konstruerer en menneskelignende størrelse. Kyborgens stemme er en teknologisk modifisert stemme, og parallellene til kastraten er ikke helt tydelige. Men også kastratstemmen er teknologisk modifisert, det er bare en annen forståelse av teknologi. Kastraten kan dermed forstås som «a man-made not-man», en definisjon som samtidig understreker det konstruerte både ved figuren og dermed også ved stemmen.¹

I enda større grad enn den kan forstås som teknologisk konstruert inkarnerer kastratens stemme viktige trekk ved kjønnsdiskursen. Gitt hvordan stemmer tradisjonelt forstås som kjønnnet både i forhold til en dualisme mellom mannlig og kvinnelig, og i forhold til stemme-

På samme måten som kroppen ikke nødvendigvis er åpenbart kjønnnet, så også med stemmen.

finnes det stemmer som ikke like lett lar seg lese i forhold til etablerte kjønnskategorier. På samme måten som kroppen ikke nødvendigvis er åpenbart kjønnnet, så også med stemmen. Noen stemmer er kjønnsambivalente. Denne artikkelen diskuterer to eksempler på slike kjønnsambivalente stemmer, to historiske ytterpunkter så å si: På den ene siden kastratsangeren og på den andre kyborgene. Men poenget er ikke å diskutere en eventuell historisk bevegelse fra kastraten til kyborgene. Snarere er det å sette disse to figurene side ved side for å se hvordan de gjensidig belyser hverandre.

Kastraten som den viktigste operastemmen fra tidlig 1700-tall, der unge gutter ble

fag som sopran, alt, tenor og bass, havner kastraten utenfor kategoriene. En måte å forstå en slik ambivalens på gis av queerteorien, gjennom dens utfordringer av normative modeller. I *Female Masculinity* framhever queerteoretikeren Judith Halberstam et forhold mellom stemmer og kjønnsambivalens. I diskusjonen av «the bathroom problem» og hvordan transpersoner ikke passer inn hva angår overvåkingen av toalettene fordi det er stemmen som røper personen og gir adgang til «det riktige» toalettet (Halberstam 1998:20ff). Toalettproblemet overføres til også å være et stemmeproblem, og ambivalensen blir vanskeligere å håndtere. Hva er det som skal «bevise» stemmens tilhørsforhold?²

Kjønnsaspektet er ikke bare til stede i forhold til stemmen alene, men også i dens forhold til kroppen. Teknologisk utvikling har gjort det mulig å løsrive stemmen fra kroppen på måter som tidligere var uhørte i ordets bokstavelige forstand, altså aldri hørt (om) før. Både i forhold til telefonen og grammfonen opplever vi stemmer som eksisterer uten kroppen eller uten synlig nærvær av kroppen. I slike sammenhenger forstås stemmene som «rene». Samtidig spiller kroppen med. Når vi hører en stemme på plate, hører vi også i en eller annen forstand stemmens kropp; stemmen er kroppslig preget og dermed ikke en ren stemme likevel.³ Denne teknologisk reproduerte stemmen er en annen stemme, med en løsere forbindelse til kroppen enn den stemmen vi hører *live*. Innenfor musikkvitenskapen er det påfallende at den rene stemmen synes å ha eksistert mye lenger enn reproduksjons- og lagringsteknologien impliserer. Som musikologen Susan McClary skriver i *Feminine Endings*, kan det virke som om musikkvitenskapen har hatt en frykt for kroppen (McClary 1991:4), som om den aktivt har forsøkt å ikke tenke kroppen. Dermed har man fokusert på stemmen alene, med dertil hørende renhetsdiskurs. Her løsrives altså stemmen fra det fysiske og nærmer seg det metafysiske. Stemmen blir en ren entitet fjernet fra materialiteten, og som kroppsløs (*disembodied*) også til et objekt.⁴

Kastratens utfordringer

Et av de klassiske spørsmålene fra psykoanalysen er Freuds «Hva vil kvinnen?» Dette spørsmålet har blitt sett på som et av de mer misogyne eller fallosentriske innenfor psykoanalysen, der man forutsetter at det kvinnen «egentlig» vil ha, er sex, eller mer presist: sex på mannens premisser. Kastraten kan forstås med henvisning til Freuds spørsmål. I *Castration: An*

Abbreviated History of Western Manhood svarer litteraturforskeren Gary Taylor i denne retningen, men svaret inneholder likevel noen overraskelser: han hevder at det kvinnen vil ha er en evnukk, altså i en viss forstand en kastrat (Taylor 2002:3). Han presiserer at han med evnukk forstår «et sterilt menneske med penis» som gjør det mulig å ha sex uten de «farlige» konsekvensene. Evnukken kan dermed bidra til seksuell tilfredsstillelse uten fare, uten graviditet, med andre ord en kontrollert og såkalt sikker sex. Taylor viser deretter hvordan evnukkene i rikt mon bebor det kulturelle landskapet, med eksempler fra Mary Reneaults historiske roman *The Persian Boy* (1972), Anne Rices *Cry to Heaven* (1982) og Courbiaus *Farinelli*. Og det siste eksemplet gjør Taylors diskusjon interessant i denne sammenheng.

Farinelli er en film basert på en sann historie og tar oss tilbake til første halvdel av 1700-tallet. Filmen forteller historien om Carlo Maria Broschi, også kjent som Farinelli (1705–1782), og hans eldre bror, komponisten Riccardo Broschi. De to brødrene er på mange måter avhengige av hverandre, ettersom Riccardo skriver musikken Farinelli framfører, og gjennom filmen blir denne avhengigheten både klarere og samtidig mer problematisk. Brødrene er tett sammenvevd, så tett at de deler alt, inkludert kvinner. Dette kommer i veien for det store fellesprosjektet deres, Riccardos *Orpheus*, en opera basert på et av de klassiske operatiske temaer. *Orpheus* blir aldri en realitet, men filmen ender med et annet «felles mesterverk»; et barn Farinellis elskerinne får med Riccardo, men der Riccardo drar bort rett etter befruktingen slik at det blir Farinellis barn. Filmen demonstrerer den sikre sexen Taylor viser til, og en stemme som utfordrer.

Kastratens stemme og dens forhold til de kategoriseringer som gjøres av stemmen, utfordrer muligens mer i dag enn den gjorde i sin historiske epoke. Da kastratene var tidens

divo'er, var de en alminnelig dimensjon av operascenen – om enn ingen ville innrømme at kastratene kom fra dem; kastraten var alltid fra et annet sted. I dag, og delvis fordi det er vanskelig å tenke kastraten uten samtidig å tenke kastrasjon, er bildet endret. I tillegg er det tale om en stemme ingen helt vet hvordan lød. Kastratens stemme insisterer på at stemmen er kjønnnet gjennom en konstant problematisering av den samme kjønnethet. Men muligens er dette bare for oss. Kastratens samtid forstod hans stemme som maskulin, og uten de samme assosiasjonene til kastrasjon som kulturen etter Freud har vanskelig med å legge inn i dette begrepet. Som et operatisk fenomen er det selvsagt stemmen som forlanger mest oppmerksomhet. Men det er også viktig å huske at kastratens performance, i det minste i noen kontekster, også inkluderte cross-dressing. Litteraturforskeren Valeria Finucci beskriver i *The Manly Masquerade* hvordan kastraten prefigurerer et nytt maskulinitetsideal. Hans utseende ble modell og mote og bidro til en feminisert maskulinitet som ideal (Finucci 2003:226). Finuccis beskriver en erotikk knyttet til en feminisert maskulinitet som en form for masochistisk estetikk. En annen interessant dimensjon i hennes beskrivelse er hvordan maskerade knyttes til maskulinitet. I mange tidligere teoretiske diskusjoner synes det som om maskeraden primært relaterte til femininitet, som kvinnens så å si iboende og naturlige artfisielitet. Ved å beskrive mannen innenfor det samme rammeverket blir kjønn noe man blir og ikke noe man er, og man har muligheten til, gjennom ens konstruksjon eller performance, å bli et kjønnnet vesen.

Kastratens kjønn

Det er innenfor en slik kontekst *Farinelli* utfordrer oss. Alle tidligere forestillinger om kastraten som av nødvendighet impotent eller ute av stand til seksuell aktivitet, og den tilsynelatende mot-

satte fordom at hvis kastraten hadde seksuelle preferanser, måtte de være homoseksuelle, begge disse fordommene utfordres i filmen. Særlig er dette tilfellet i noen scener der *Farinellis* stemme åpenbart fungerer som et begjærsobjekt, og der begjæret, om det gis seksuelle konnotasjoner, indikerer en form for ambivalens. Felicia Miller argumenterer for hermefroditten som figur (Miller 1997), mens Gary Taylor foreslår evnukken som en androgyn figur, men begge synes å fryse en slags dualisme mellom biologisk kjønn og sosialt kjønn. Imidlertid er det særlig selve rammen som utfordres: er kastratens stemme og performance maskulin, feminin, eller noe annet? Er den queer? (Finucci 2003:227f). Kastraten blir her nærmest et ikon for queer theory, hvor etablerte skiller mellom hetero og homo, normal og unormal, mannlig og kvinnelig blir umulige å opprettholde.

En måte å gå til denne stemmen på ville være å beskrive den som en kvinnelig stemme i en mannlig kropp. Det er tross alt også dette som antydes i betegnelsen «mannlig sopran», gitt at sopranstemmen i den klassiske forståelsen nettopp er kvinnelig. En slik beskrivelse viser likheter til spørsmål om transseksualitet, ikke minst i frasene «en mann i en kvinnekropp» eller «en kvinne i en mannskropp», fraser som anvendes i legitimeringen av operasjoner. Et slikt argument er biologisk fundert. Innenfor en aktivistisk diskurs kan dette være legitimt, men det oppstår likevel noen paradokser på det estetiske og det kulturelle plan. Referansen til biologi gjør at alle fellestrekk mellom transseksualitet og transvestisme forsvinner; forbindelsene mellom kastratens stemme og hans cross-dressing blir uklare, og nettopp i denne forbindelsen oppstår det en annen mulig forståelse av stemmen. Muligens gir det mer mening å forstå den som en vokal cross-dressing heller enn som en biologisk endring av kroppen. I så fall ville man innenfor operahistorien kunne se kastraten som en

slags parallell til de såkalte «bukseroller»; det vil si kvinner som spiller menn eller gutter. Her er det forbindelsen mellom den kvinnelige stemmen og bekledningen som synes å vise til en form for cross-dressing, mens i forhold til kastraten er dette ikke nødvendigvis tilfellet. Kastraten ble brukt i så vel kvinnelige som mannlige roller, og det finnes eksempler der menn og kvinner spilte menn og kvinner om hverandre på operascenen i noe som med dagens øyner framstår kjønnsforvirret, men der samtidige rapporter ikke tyder på en slik forvirring.

Et viktig spørsmål i diskusjonene om kastraten er hva som ble fjernet, og hva dette gjorde med mennene. Som flere har påpekt, kastratsangerne mistet verken sin attraktivitet eller virilitet (i hvert fall ikke med nødvendighet). Dette har også konsekvenser for hvordan vi i dag oppfatter kastratsangerne. Det er en historisk forskyvning som er sentral, og vi behøver en viss historisk imaginasjonskraft for overhodet å kunne forestille oss både hvordan en kastrat låt, men ikke minst hvordan han ble forstått og oppfattet. Som følge av operasjonen virker det som om kastraten bryter med alle kjente kategorier. Stemmen står ikke i forhold til kroppen og blir dermed i enda større grad et fremmedlegeme eller et objekt. Kroppen vokser også på til dels «fremmed» vis; deler av kroppen ble abnorme, «for store» i forhold til enhver tanke om «normalitet». ⁵ Etter hvert som kastratene ble eldre, hadde mange av dem tendenser til fedme og overvekt og var dermed også gjenstand for karikaturer. Men også kastratens stemme er «monstrøs».

Det er en stemme som ikke er av denne verden. Klangen er «fremmed», det er stemmen til en mann som ikke har fått bli mann, en voksen mann uten en voksen manns stemme. Det er en stemme hvis utvikling har blitt stoppet, og som sådan hadde den allerede i den tiden den ble hørt, noe av «det tapte objekt» ved seg. Det er en

bevaring av «det tapte objekt», der det som skulle ha blitt borte, likevel ikke er det. De få opptakene av en «autentisk» kastrat, Alessandro Moreschi (1858–1922), gjort i Vatikanet i 1902 og 1904, gir ingen idé om en slik autentisitet. Moreschi var blitt litt oppi årene, og verken kroppen eller stemmen hans kan sies å representere kastratstemmens kraft i sitt ytterste. Opptaksteknologiene på denne tiden bidrar også til hvordan stemmen hans høres, og i kombinasjon gjør disse to dimensjonene at vi aldri helt vil få vite hvordan en kastrat lød. Vi har ingen lydige dokumenter av denne kraften. Verken en kvinnelig sopran eller en guttesopran kan mer enn antyde noe av denne lyden. Den mannlige sopranstemmen bryter med våre fordommer om den voksne manns stemme etter stemmeskiftet, der altså den naturlige utviklingen gjør at mannens stemme synker til «normalt» mannlig leie. For å dyrke fram kastratstemmen skulle altså naturens prosesser stoppes, og ved inngrepet som hindrer stemmeskiftet, bevares altså en guttestemme også i den voksne mannen. Det kirurgiske inngrepet, en medisinsk teknologi anvendt direkte på kroppen, stopper deler av guttens vekst, om enn kroppen fortsatt utvikler seg til en voksen manns kropp. Den stemmen som ble resultatet, en stemme som ble dyrket videre i sangopplæring – som her kan kalles en pedagogisk teknologi – var altså ikke en kvinnestemme i en mannskropp, men en annen mannsstemme. Den kroppen stemmen kom fra, hadde en manns lungekapasitet. Kastratene sang heller ikke nødvendigvis kvinnelige roller; for det meste sang de mannlige hovedroller, noe som igjen viser hvordan ettertiden utfordres i forhold til vokal normativitet. ⁶

Den teknologiske kastratsanger

I *Farinelli* konstrueres en kastratstemme, men denne gangen i studio. Filmen forlanger så å si

en reproduksjon av Farinellis stemme; uavhengig av filmens make-believe synes en form for realisme nødvendig i forhold til det historiske materialet, og på lydsporet må dette gjøres teknologisk. I filmen gjøres det ved å morfe sammen en kvinnelig og en mannlig stemme for deretter i studioet å konstruere en stemme som ikke er av denne verden, en «u-naturlig» stemme. Lyden er interessant, men lipsyncen er ikke av helt samme standard; stemmen vi hører, blir nærmest for mye av et objekt. Dette behøver ikke være et problem for det poenget jeg forsøker å få fram. Tvert imot, hva denne «elektroniske hermafroditten» (Miller 1997) viser klart, er stemmen som objekt løsrevet fra kroppen. I tillegg, som musikologen Katherine Bergeron skriver i artikkelen «The Castrato as History», bringer lipsyncens overtydelighet stemmen i fokus. Det er som om vi tvinges til å høre den som objekt (Bergeron 1996:184). Filmens stemme eksisterer uavhengig av den kroppen bildene viser den skulle komme fra.

Det som understrekes i filmen, er vanlig når man tar opp stemmer; med bilde og lyd på hvert sitt spor.⁷ Samtidig viser det også en viktig dimensjon ved hvordan musikk mottas og konsumeres i dag, også i forhold til operaer. Når vi lytter til en CD, hører vi stemmer og orkester, men ser ingen kropp. På en måte hører vi ikke kroppene heller. Med andre ord, stemmene kommer til oss som om de var uten kropp, for alltid avskårne fra kroppen og dermed frittflytende. På denne måten lærer vi oss å lytte til de teknologisk perfekte stemmene, noe som igjen har konsekvenser for forventninger til live-framføringer. Vi begynner å forvente det teknologisk perfekte (det som tidligere het *high fidelity*) også når vi er i operahuset. Ved hjelp av teknologien produseres også her lyder som ikke er av denne verden, lyder som aldri har eksistert, og som heller aldri vil eksistere. Et berømt eksempel er 1953-opptaket av Richard Wagners *Tristan und Isolde* dirigert av Wilhelm

Furtwängler. Mot slutten av denne operaen synger Isolde noen høye C-er. Kirsten Flagstad hadde ingen mulighet for å få disse til (godt nok), så Elizabeth Schwarzkopf synger dem, og de ble slicet sammen med Flagstads sang.⁸ Og det er altså en lignende prosedyre som anvendes i *Farinelli*.

Kyborgen

Bevegelsen fra kastraten til kyborgen kan betraktes som en historisk bevegelse. En slik historie handler både om stemmeteknologier og stemmemedier og om humanitet, der den posthumane tilstand synes å vokse ut av interaksjonen mellom teknologi og menneske. I en slik bevegelse framstår også slektskapet mellom kastraten og kyborgen, eller det man noe bredere kan kalle en posthuman stemme. Det posthumane er ikke minst knyttet til en tett forbindelse mellom det humane og dets verktøy og/eller teknologier (Hayles 1999). I en forstand er all bruk av teknologier en utvidelse av menneskekroppen; verktøy og/eller teknologier anvendes for å gjøre ting kroppen ikke kan gjøre alene, eller for å gjøre ting, som kroppen bare med større vanskeligheter kan få til, enklere. En slik utvidelse av menneskekroppen kan være tidsbegrenset, som når vi anvender verktøy, eller av mer varig karakter, som når man kobler ulike former for proteser til kroppen. Den kanskje tydeligste varianten av dette er kyborgen, en term som trekker sammen det kybernetiske og organismen, altså en kybernetisk organisme. Biologen og filosofen Donna Haraway argumenterer i sin «A Manifesto for Cyborgs» for at kyborgen eksisterer hinsides eller etter kjønn. Men dette har ikke alltid vært like selvsagt. Det finnes en kjønnsambivalens også her, og jeg mener at kyborgen med fordel kan leses sammen med kastraten, og at disse to figurene gjensidig belyser hverandre.



Stefano Dionisi som den berømte kastraten Farinelli. (Foto: © Jean-Marie Leroy/Sygma/Corbis/Scanpix)

Jeg vil argumentere for at det posthumane har en historie, og at denne historien går langt tilbake i tid. Kastratsangeren er, i en bestemt forstand, allerede posthuman. Dette blir tydelig gjennom den teknologiske dimensjonen, der kastraten kan forstås som en «man-made not-man» og dermed som et ikon for posthumaniteten på en lignende måte som kyborgen er det. Selv om det jeg her diskuterer, er en historie om vokaltitet fra kastraten til kyborgen, forutsetter jeg samtidig at kastraten i en bestemt forstand allerede var en kyborg. Det er ikke som en kybernetisk organisme, men som et teknologisk modifisert menneske han blir en syngemaskin. Han er en entitet, kan hende mer en «det» enn en «han», konstruert for å synge og som sådan en stemmeteknologi i og av seg selv. Bevegelsen mellom «det» og «han» er viktig og kan knyttes til hvordan kastraten forholder seg til andre entiteter, så som roboter og kyborger hvor den menneskelige dimensjonen er problematisert, og det dermed gir bedre mening å diskutere det som en upersonlig størrelse. Problemet med personlig pronomen viser til hvordan kategoriene utfordres og brytes. Er allerede kastraten først og fremst en «den»? Eller en «han»? Og hva med kyborgen? I forhold til diskusjonen om kastratens monstrøse dimensjoner, som også ses antydning i tittelen på operaforskeren Richard Somerset-Wards historie om sopranstemmen, *Angels and Monsters*, vises det til en ikke-menneskelig dimensjon. Om man velger å se kastraten som monstrøs, finner vi også et annet monster fra den europeiske moderniteten, monsteret i Mary Shelleys *Frankenstein* (fra 1818). Her finnes også en skapning som får sin stemme og sin subjektivitet, men der spørsmålet om skapningen – og skaperen – henger over dens væren. Han markerer en slags grense for humaniteten, men hva denne grensen er, og hvor den er, er ikke like klart. Som Slavoj Žižek hevder vedrørende monsteret i *Frankenstein*:

dets subjektivitet kommer fra det øyeblikk det/han sier «I», altså fra når han tar opp førstepersons pronomen og anvender et førstepersons perspektiv i språket (1993:40). Dette er en bevegelse fra «it» til «he», en bevegelse Žižek sammenligner med Rachel i Ridley Scotts *Blade Runner* (fra 1982). Rachel er en kvinnelig replikant (filmens svar på kunstige kvinner), men vet det ikke selv, noe som får Dechard, som er en «blade runner» og dermed skal avsløre replikanter, til å pendle mellom «it» og «she» i beskrivelsen av henne. Den samme pendlingen synes også å forekomme i forbindelse med kastraten.⁹ Rachel viser hvordan heller ikke kyborgens historie unngår kjønnsproblematikker. I den historiske perioden som finnes mellom kastraten og kyborgen, finnes det en lang tradisjon for artifisielle kvinner som viser den kjønne diskursen knyttet til kyborgens forhistorie. Samtidig kan denne historien gjøre oss blinde for likhetene på tvers av historien. Knyttet til stemmen er likevel muligheten for den teknologiske reproduksjonen av stemmen et sentralt historisk skille. Stemmens reproduktibilitet har endret vår forståelse av stemmens lyd i en slik grad at fortiden først og fremst er til stede i nåtiden som et lydarkiv hvor vi lytter med teknologisk endrede ører. Våre ører er, som kulturforskeren Friedrich Kittler skriver i en noe annen kontekst, de første som kjenner de akustiske effektene Richard Wagner antyder i *Lohengrin* (fra 1850) med svell, ekko og etterklang (Kittler 1994:223). Det er en forsinkelse skrevet inn i resepsjonen, hvor vi lytter annerledes. Dette er der Kittler hevder at Elsa (den kvinnelige hovedpersonen i *Lohengrin*) er «the first resident of Electric Ladyland», og dermed antyder den mekaniske eller artifisielle kvinnen. Hvor langt tilbake i tid man vil skrive historien om den artifisielle kvinnen, er delvis en smakssak; en lesning av bibelens skapelsesmyte vil kunne føre den helt tilbake til Eva som

avledet av Adams ribben. Men innenfor den historiske konteksten som behandles i denne artikkelen, er Olympia i E.T.A. Hoffmanns «Der Sandman» (fra 1816), som også er en operatisk karakter i og med Jacques Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* (fra 1851), et godt sted å begynne. Denne mekaniske kvinnen får sine etterkommere blant de «feminine kyborger» – såkalte «fembots» (eller feminine roboter) – som finnes i rikt mon. Her kan nevnes morgendagens Eva i Auguste Villiers de l'Isle-Adams roman *L'Ève future* (fra 1878), Maria i Fritz Langs *Metropolis* (1927), i tillegg til Rachel i *Blade Runner*.

Mann, kvinne, maskin

Femboten finnes også innenfor musikken. Som i eksemplene over knyttes i denne figuren gjerne artifizialitet og erotisme sammen, ikke minst gjennom en erotisering av kvinnestemmen. Et eksempel er Donna Summers «Love to Love You Baby» (fra 1975), der sukk og skrik av sensuell, seksuell eller erotisk karakter anvendes musikalsk. Det er en slags hyperseksualisering som finner sted i kjønningen av femboten, som kroppsliggjøring av det mekaniske, noe som ikke minst ses når hun er i hendene på mannlige produsenter. Slik medieforskeren Susana Loza viser i artikkelen «Sampling (hetero)sexuality», er det i forhold til musikalske representasjoner av orgasmen, og i særdeleshet den kvinnelige orgasmen, denne diskusjonen først føres. Her kommer fembotens erotiske dimensjoner i første rekke, samtidig som elektronikken erotiserer den kvinnelige stemmen (Loza 2001:350). Men i fembot-eksemplene synes heteronormativiteten å slå inn; representasjonene foldes inn i en klassisk kjønnsdikotomi. Stemmer knyttet til teknologi (det man kan kalle kybernetiske stemmer) lyder nærmeste uten unntak fremmede. I mer historiske forstand høres dette i

vocoder-stemmer, en stemme der vokal og instrument blandes teknologisk, noe som skaper en nærmest klassisk posthuman stemme. Det er en lyd som på mange måter forbindes med cirka 30 år gammel popmusikk, men en lyd som også har fått en renessanse, ikke minst fra og med Chers «Believe» (fra 1998). Etter Cher blir lyden av autotune, en digital teknologi som i utgangspunktet retter opp ustemt sang, men som kan overstyres til å skape vokale effekter, vanlig innenfor populærmusikken. Autotune kan gi noenlunde den samme effekten som vocoder, men gjør samtidig at vocoderen får noe nærmest gammelmodig over seg. Vocoderen en «varmere» og mer «menneskelig» sound enn nyere teknologier. Dette er en konstruksjon som sier noe mer generelt om hvordan elektroniske instrumenter og musikkteknologier opparbeider seg egenskaper og dimensjoner som framstår kvasinaturlige. Dermed blir de med tiden «more real than the real thing»; en slags nostalgisom også minner om ulike former for dyrkelse av det teknologisk ukompliserte, også selv om denne i sin tid var svært komplisert. Dermed kan man si at på lignende måte som kastraten har historien innskrevet i seg, finnes det også historiske eller historiserende dimensjoner i teknologien. Teknologiens historisitet blir tydelig når vi hører eldre teknologi. Og slik framstår vocoderen i dag i en viss forstand uskyldig. Den gir sangstemmen en slags aura av humanitet eller menneskelighet og sjelfullhet, noe som i første omgang lyder paradoksal. Spørsmålet om menneskeligheten blir dermed aktuelt, og man kan tenke på hvordan HAL, computeren i Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (fra 1968), synger idet han (?) blir skrudd fra hverandre. I denne sangen er det nærmest som om maskinen blir menneskelig, og viktigere: som om maskinen blir mer menneskelig enn mennesket som operere på den (jf. Auner 2003).

Overført til populærmusikkhistorien kan vi tenke over hvor sjelden den «rene» eller umodifiserte stemmen har blitt. Vi har blitt så å si posthumane, men kan hende skjedde dette allerede i 1978 da Kraftwerk ga ut sin plate *The Man Machine*, hvor vi hører «We Are The Robots».¹⁰ Kraftwerk er knyttet til det vi kan kalle første generasjons vocoder-brukere innenfor populærmusikken. Og muligens er det først i neste generasjon eller senere generasjoner at den humaniserende dimensjonen ved teknologien finner sted. Samtidig tilhører vi og våre ører også denne senere dimensjonen, så når vi hører Kraftwerk, hører vi tilbake i tiden. Historien er altså også innskrevet i det teknologiske.

Vocoderen er en stemmesynthesizer som «blander» stemmen med instrumentklang. Dermed oppstår det en hybrid klang. Den lyden som framstår som signaturen for hvordan en vocoder lød, var tett på en «robotaktig» lyd og dermed nær kyborgen. Enda tydeligere enn i forhold til Kraftwerk kjennetegnes Laurie Anderson av sin teknologisk modifiserte stemme, noe som ikke minst skyldes bruken av vocoder. Gjennom denne blandingen skapes det en annen stemme som ikke er av denne verden. Man kan også hevde at ethvert eieomspronomen må fjernes fra denne stemmen; den framstår som splittet fra seg selv. Dermed vises et skille mellom subjektivering og teknologi som samtidig ikke lar seg opprettholde. Dikotomien mellom den organiske stemmen og den syntetiske blir tydelig, og dermed oppheves også noe av subjektiviteten eller individualiteten. Det kommer flere stemmer fra samme kilde. Med Anderson blir forholdet mellom menneske og maskin tematisert, og hun framstår som en kyborg. Men det er sentralt å gå lenger enn bare å si menneske og maskin. Det er eller var viktig også å påpeke at det er en kvinne og maskiner som framstilles. Anderson er ikke nok en representant for

den artifisielle kvinnen, snarere en konstruktør. Hun bryter dermed også med den klassiske forestillingen om det som på engelsk heter *man-machine-relations*. Det er en *woman-machine-relation* og dermed en subversiv mekanisme idet teknologien løsrives fra mannlighetens domene. Samtidig utfordres identitetskategoriene gjennom den teknologisk produserte flerstemmigheten. Andersons stemme framstår ikke lenger som en gammeldags identitet; hun blir mangfoldig multiple gjennom teknologien. Hun medierer seg selv på en slik måte at hun framstår som alltid allerede multiplisert mediert (McClary 1991:137). Den identitetstenkingen hun dermed stiller spørsmål ved, angår også kjønn. Femininiteten utfordrer stereotypien om teknologien forstått som et maskulint domene, som noe menneskene (og i denne sammenhengen mennene) skulle dominere og bruke i utforskningen og pregningen av verden. At en kvinne som Anderson går i klinsj med teknologien slik hun gjør, utfordrer dermed mannens klassiske posisjon i forhold til teknologien og musikken. Tenker vi oss stereotype forståelser av hvilken musikk kvinner skal forholde seg til, synes det klart at dette er en annen form for musikk. En form for kroppsliggjøring av det faktum at Anderson er en kvinnelig utøver som bryter seg inn på teknologiens, og dermed mannlighetens, domene, gjør at hun framstår som en androgyn persona. I hvilken grad dette også toner ned hennes seksualitet, er vel mer et åpent spørsmål. Hun spiller også på kroppen, og også en androgyn kropp er erotisk eller seksuell. Men samtidig, som kjønnsforskeren Rosi Braidotti framhever i *Nomadic Subjects*, gjennom denne pendlingen mellom ulike persona, er Andersons kropp heller ikke én. Den er en stadig skiftende størrelse og ligner også her kyborgen (Braidotti 1994:279).

Et godt eksempel er Andersons «O Superman» (fra *Big Science*, 1982), som faktisk ble

en hit i 1981 (se også McClary 1991:132ff). Her brukes stemmen og vocoderen, og en teknologisk reproduksjon knyttet til delay. Selv om musikken kan virke enkel, oppstår det andre former for kompleksitet i en slags nedbygging av klassiske tankemodi innenfor den vestlige kunstmusikken. Argumentet er for så vidt greit nok, men i min sammenheng er det primært bruken av teknologi og de implikasjonene dette har for forståelsen av kjønn som er sentral. Dette siste momentet kommer enda tydeligere fram i «Langue d'amour» (fra *Mister Heartbreak*, 1984), hvor stemmen gjennom vocoder og splittet i flere register leder til en slags diffus erotisme, som i kontrast til mer klassiske forestillinger synes å kunne representere et kvinnelig begjær eller *jouissance* (McClary 1991:145). En grunn for dette er dog de momenter i musikken som utfordrer klassisk logikk knyttet til tonalitet og narrativitet. Dermed får man, vil argumentet være, en annen strukturering av det musikalske materialet, og dette er en struktur som bryter med patriarkatet (og den tonale og narrative logikken) og i stedet viser muligheten for en kvinnelige *jouissance*. Og den er, som vi har lært av Lacan, hinsides fallos eller det falliske.

Hinsides kjønn?

I diskusjonen av kastraten hevder musikologen Joke Dame at den kjønnsambivalens som høres i forhold til både kastraten og kontratenoren, gjør publikum nervøse (1994:141). Men, hevder hun, popmusikken har gitt flere muligheter for å høre stemmer hinsides normative kjønnskategorier. Innenfor popmusikken anvendes kategorier som også har vært brukt om kastraten: det androgyne, det engleaktige, mekaniske, konstruerte, artfisielle. Når disse begrepene anvendes om mannlige sangere, kan de alle forstås som å fjerne enhver rest av maskulinitet; sangeren blir

framstilt som kjønnsløs eller ikke-mannlig. Men når kastratens stemme beskrives, skjer det noe annet, og verken forskere eller øyenvitner synes å stille spørsmål ved stemmens «maskuline» attributter. Den forstås som en nærmest fallisk stemme med en penetrerende kraft som trenger seg inn i tilhørerens ører. Tilhøreren er dermed i en posisjon som den som blir penetrert; passiv og mottakende. Men viktigere enn å lese forholdet mellom stemmen og øret i etablerte kjønnede kategorier er mulighets hvordan en slik dualitet åpner opp på tvers av kjønnsdikotomier. Selv om begrepet «fallisk stemme» vanligvis har blitt brukt om mannlige stemmer, er det også anvendt om kvinnelige, og øret som mottaksorgan er i denne sammenhengen identisk hos kvinnelige og mannlige tilhørere. Det Dame kaller en «aural homosexuality» i den barokke operaen, kan altså like gjerne ses som et forhold mellom stemme og øre hinsides de to kjønn; en polymorf perversitet som Freud muligens ville ha kalt det.

Kastratens stemme klinger i våre ører, om enn vi ikke helt vet hva vi hører. Som Bergeron (1996) viser, hører vi i en viss forstand en historisk størrelse som vi imaginært skaper idet vi hører denne lyden. Den lyden vi får i *Farinelli*, er ikke «the real thing»; det er en kopi, men det beste vi kan få. En lignende dimensjon finnes i forhold til særlig de tidlige kybernetiske stemmene, altså til den robotaktige stemmen vi hører hos Laurie Anderson og Kraftwerk og andre. Mange av dagens computermanipulerte stemmer er manipulert til en slik grad at de ikke skal høres; deres uhørbarhet er hovedpoenget. Men nettopp derfor utfordrer de også i mindre grad stemmens kjønnethet. Manipulering av kroppen og manipulering av stemmen kan innenfor en slik diskurs forstås som to sider av det samme. Et radikalt skille mellom kropp og stemme er problematisk å opprettholde, om enn formidlingen av stemmer – i

film, på CD og på andre måter – er avhengig av en slik oppdeling. Men nettopp det at skillet utviskes samtidig som det understrekes, viser hvordan stemmens kjønnethet er en del av en konstruksjon som aktivt forholder seg til en del av stemmeuttrykket. Oppdelingen mellom stemme og kropp viser, på ulikt vis gjennom historien, hvordan stemmens oppleves som kjønnnet. Men i sammenstillingen mellom kast-raten og kyborgen ser vi ulike måter kjønns-relasjonen utfordres på.

Diva Plavalagune, som åpnet denne artikkelen, framstår for sitt publikum med en fremmed kropp. Når hun begynner å synge, er det med ekko av 1800-tallets opera, om enn arien som representerer kvinnelig galskap likevel peker framover, der den senere hysteriske kvinnen kan forstås som en subversiv femininitet. Men stemmen hennes endres hurtig, og hun tar oss mot sin egen samtid, som i filmens fortelling er 2214. Tydeligst blir dette i en glissando der hun dypt fra et register som vanligvis forstås som mannlig, lar tonen gli til de overskridende høyder. Den fremmede stemmen høres, men slik Corben Dallas tydelig blir beveget, har denne stemmen en kraft som også beveger oss. Den kastratstemmen vi hører, også i sin konstruerte form i *Farinelli*, har en forgjengelighet ved seg; det er som om vi hører at den ikke er varig. Diva Plavalaguna er umenneskelig, men også her høres forgjengeligheten. Hennes arie er en svanesang; hun blir drept like etter. Men i et historisk møte mellom henne og *Farinelli* kan vi likevel forestille oss en fantastisk duett; en duett, for å parafrasere Haraway, som er hinsides kjønn, hinsides den kjønnede sangstemmens nåværende todelthet. ★

Litteratur

- Auner, Joseph 2003. «Sing it for Me! Posthuman Ventriloquism in Recent Popular Music». *Journal of the Royal Musical Association* 128:98–122.
 Barbier, Patrick 1996. *The World of the Castrati: The His-*

- tory of an Extraordinary Operatic Phenomenon*. London: Souvenir Press.
 Barthes, Roland 1977. «The Grain of the Voice». I: Roland Barthes: *Image – Music – Text*. London: Fontana Press.
 Bergeron, Katherine 1996. «The Castrato as History». *Cambridge Opera Journal* 8 (2):167–184.
 Biddle, Ian 2004. «Vox Electronica: Nostalgia, Irony and Cyborgian Vocalities in Kraftwerk's *Radioaktivität* and *Autobahn*». *Twentieth-Century Music* 1 (1):81–100.
 Braidotti, Rosi 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
 Chion, Michel 1999. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
 Dame, Joke 1994. «Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato». I: Philip Brett, Elizabeth Wood og Gary C. Thomas (red.): *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. London: Routledge.
 Dickinson, Kay 2001. «Believe? Vocoders, digitalised female identity and camp». *Popular Music* 20 (3):333–347.
 Doane, Mary Ann 1985. «The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space». I: Elisabeth Weis og John Belton (red.): *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.
 Dolar, Mladen 1996. «The Object Voice». I: Renata Salecl og Slavoj Žižek (red.): *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham: Duke University Press.
 Dolar, Mladen 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
 Feldman, Martha 2009. «Denaturing the Castrato». *The Opera Quarterly* 24 (3–4):178–199.
 Finucci, Valeria 2003. *The Manly Masquerade: Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*. Durham: Duke University Press.
 Halberstam, Judith 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
 Haraway, Donna 2004. *The Haraway Reader*. New York: Routledge.
 Hayles, N. Katherine 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
 Kittler, Friedrich 1994. «World-Breath: On Wagner's Media Technology». I: David J. Levin (red.): *Opera Through Other Eyes*. Stanford: Stanford University Press.
 Loza, Susana 2001. «Sampling (hetero)sexuality: diva-ness and discipline in electronic dance music». *Popular Music* 20 (3):349–357.
 McClary, Susan 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
 Miller, Felicia 1997. «*Farinelli's* Electronical Hermaphrodite and the Contralto Tradition». I: Richard Dellamora og Daniel Fischlin (red.): *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*. New York: Columbia University Press.
 Poizat, Michel 1992. *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Ithaca: Cornell University Press.
 Scholz, Piotr O. 2001. *Eunuchs and Castrati: A Cultural History*. Princeton: Marcus Wiener Publishers.
 Somerset-Ward, Richard 2004. *Angels and Monsters: Male and Female Sopranos in the Story of Opera*. New Haven: Yale University Press.
 Steinskog, Erik 2008. «Voice of Hope: Queer Pop Subjecti-

- vities». *Trikster: Nordic Queer Journal* 1. (<http://trikster.net/1/steinskog/1.html>)
- Steinskog, Erik 2008. «Skeiv musikk – konstruksjon av kjønnsbilder». I: Anne Lorezen og Astrid Kvalbein (red.): *Musikk og kjønn – i utakt?* Oslo: Norsk Kulturråd.
- Taylor, Gary 2002. *Castration: An Abbreviated History of Western Manhood*. London: Routledge.
- Žižek, Slavoj 1993. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press.

Noter

- 1 Definisjonen «man-made not-man» er hentet fra Valeria Finuccis *The Manly Masquerade* (2003:153).
- 2 Se her også Erik Steinskog, «Voice of Hope» (2008) og «Skeiv musikk» (2008).
- 3 Stemmens forhold til kroppen knyttet til en slik renhetsdiskurs finnes ikke minst i den litteraturen som forholder seg til henholdsvis Michel Chions *The Voice in Cinema* (1999) og Roland Barthes' «The Grain of the Voice» (1977).
- 4 Stemmen som objekt diskuteres ikke minst av Michel Poizat (1992) og av Mladen Dolar (1996; 2006).
- 5 Som Piotr O. Scholz skriver: «If the surgery was performed before puberty, it could lead to gigantism and mild to moderate obesity» (Scholz 2001:16).
- 6 I tillegg til Finuccis (2003) diskusjon av kastratens forhold til endrede normativitetsforståelser, er dette også et tema i kapitlet om kastraten i Richard Somerset-Wards *Angels and Monsters: Male and Female Sopranos in the Story of Opera* (2004).
- 7 Se Mary Ann Doane: «The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space» (1985).
- 8 Dette er ett av de tidligste eksemplene på slicing i musikkproduksjonen.
- 9 Joseph Auner diskuterer en lignende bevegelse i forhold til Radiohead's «Fitter Happier» (fra *OK Computer*, 1997) (Auner 2003:112).
- 10 En diskusjon av Kraftwerk i forhold til kyborg-vokalitet finnes i Biddle (2004).



ARTIKLER

Av ANN WERNER

Danssteg på YouTube. Musik, genus, etnicitet/«ras»

På *YouTube* (www.youtube.com) kan i princip vem som helst lägga upp egna videoklipp: till exempel filmer av där de själva dansar eller sjunger. I den här artikeln undersöker Werner hur mötet mellan musik, dans och medier skapar genus och etnicitet/«ras» på *YouTube* utifrån ett femtiotal videoklipp där människor imiterar Beyoncé's danser. De kroppsliga praktikerna av dans och imitation interagerar inte bara med den dans och musik de refererar till, eller de medier genom vilka de kan ses. När människor visar upp sina danser på webben, skapas även formationer av genus och etnicitet/«ras». Materialet analyseras utifrån frågorna: vilken sorts kroppar blir till mellan användare, medieteknik och musiktradition i videorna? Vad säger dessa dansande kroppar om samspelet mellan genus och etnicitet/«ras» i dagens populärkultur?

Digitala medier och deltagarkulturer

Digitala medier, och särskilt Internet, har ökat möjligheterna för de som inte är yrkesverkssamma i mediebranschen att producera eget medieinnehåll. Detta innehåll är diversifierat och ingår i vad medieforskaren Henry Jenkins (2006) kallar för deltagarkulturer. *YouTube* och det material som människor publicerar och konsumerar där är ett exempel på en sådan kultur (Burgess & Green 2009:10). Musik har en självskriven plats på *YouTube*. Jenkins menar att i deltagarkulturer är vi inte bara producenter eller konsumenter av mediekultur utan vi interagerar med varandra utifrån en uppsättning regler. Olika deltagare har dock olika möjligheter att delta i denna interaktion: alla är inte jämlika (Jenkins 2006:3). Identitetskategorier som klass, genus och etnicitet har med andra ord inte upphört att ha betydelse i digitala deltagarkulturer. Inom feministiska kulturstudier (feminist cultural studies) har tjejer och kvinnors roll i medie- och populärkultur diskuterats under en längre tid. Angela McRobbie och Jenny Garbers (1977/2005) feministiska kulturforskning om tjejers så kallade sovrumskulturer på 1970-talet teoretiserade skapandet av genus som en process bestående av interaktion mellan människor och medierad kultur. De kläder, musikartister och andra populärkulturella texter från mediekulturen som sammanvävs med tjejers genusskapande ses inte av McRobbie och Garber (1977/2005) som en enkel överföring av ideal eller normer. De menar istället att genus förhandlas genom de handlingar som konsumtionen utgör. En deltagande konsumtion av just musikartister och deras stil och image är även idag viktig för tjejers genusskapande (Duits & van Romondt Vis 2009).

YouTube är ett exempel på en plattform där människor både konsumerar innehållet och

producerar det själva (Kearney 2006).

DIY(do-it-yourself) – producenterna på *YouTube* använder sig ofta av intertextuella grepp; genom parodi och/eller allvar hänvisar de till andra texter i sina egna produktioner. Genom sådana tolkningar av kulturella texter kan användarna omförhandla gränserna för vad det innebär att vara tjej (Mazzarella 2005) – denna förhandling sker idag på Internet såväl som i flickrummet (Sørensen 2003; Sveningsson Elm 2009). Hur skapas då genus och etnicitet/«ras» i digital deltagarkultur på *YouTube*? Här undersöks detta närmare utifrån frågan hur dans, musik och de medietekniska förutsättningar som *YouTube* tillhandahåller samverkar i konstruktioner av kroppar. Hur genusskapandet är sammanvävt med skapandet av etnicitet/«ras» är centralt i analysen.

Etnicitet eller «ras»

Förhållandet mellan begreppen etnicitet och «ras» är inte självklart. Att betrakta «ras» som en biologisk sorteringskategori är djupt problematiskt, men idéer om «ras» kan vara betydelsefulla än idag (Hylland Eriksen 2002:5). De som använder ordet «ras» inom kulturforskning studerar det sociala och kulturella skapandet av «ras» (ibid.). Etnicitet har av antropologen Thomas Hylland Eriksen (2002:12–13) definierats som en social relation mellan människor som anser sig kulturellt annorlunda än andra grupper och delar en ursprungsmyt. Etnicitet behöver därmed inte innebära utseendemässiga likheter även om etniska grupper ofta anser sig vara inbördes lika utseendemässigt. I de exempel där människor dansar som Beyoncé aktualiseras både frågor om «ras» – genom att hudfärg och utseende i termer av «blackness» tas upp av deltagarna på *YouTube* – och etnicitet, eftersom afrikansk-amerikanskhet kan ses som en etnisk tillhörighet där social interaktion och

identitet organiseras i relation till en ursprungsmyt och särskilda praktiker (ibid.). På grund av detta blir etnicitet/«ras» – samspelet mellan föreställningar om en grupp och ett fysiskt utseende – men också etnicitet och «ras» var för sig – föreställningar om *antingen* en etnisk grupp eller ett fysiskt utseende – viktiga analyskategorier för studien.

Danssteg i videoklipp på YouTube

Materialet som den här artikeln bygger på består av ett femtiotal videoklipp och kommentarerna till dem. De sparades ned från *YouTube* under 2007 och 2008. Alla klipp innehåller en eller flera personer som dansar i hemlik miljö till Beyoncé's låtar «Crazy in love» (2003), «Get me bodied» (2007) eller «Single ladies» (2008). De hittades genom sökningar på orden från låttitlarna tillsammans med «dance». Alla videoklipp som valdes ut hade dansande som identifierades som imitationer av danssteg Beyoncé själv framför i musikvideorna till låtarna. De var även ackompanjerade av hennes musik, och personerna framförde sina danser i en hemlik miljö. Klipp med dansinstruktörer i dansstudior exkluderades. Sökningen efter klipp avslutades när de nya klipp som hittades bedömdes återupprepa mönster från de tidigare insamlade klipp. En del av de klipp som analyseras här har försvunnit från *YouTube*, och nya har tillkommit, men den samling klipp som analyseras representerar de typer av klipp som uppfyllde kriterierna och som låg uppe under insamlingsperioden. Majoriteten av klippens upphovspersoner kom från Nordamerika – även om det fanns dansare från andra delar av världen och även några enstaka från Norden. Danskulturen på *YouTube* tittas på och omtolkas även av ungdomar i Sverige – precis som andra delar av populärmusiken (jfr. Werner 2009) – och fenomenet är därför intressant

även utanför Nordamerika. De flesta som lade upp videor på sig själva när de dansade som Beyoncé var tjejer som såg ut som tonåringar eller strax över 20 år gamla. Men det fanns också några unga män och några barn (både pojkar och flickor) i urvalet. Majoriteten av de som dansade var afrikansk-amerikanska. Men det fanns även vita och asiatisk-amerikanska dansare i klipp. Dessa omdömen om ålder, genus och etnicitet är baserade på hur dansarna såg ut och hur de benämndes av sig själva och andra. Kommentarer som användare i gränssnittet kan lägga till under videoklippen är en viktig funktion på *YouTube* som skapar social interaktion på plattformen. Det går att föra samtal med andra i *YouTubes* gränssnitt, och detta samtal ses här som en medskapare av kropparna. Som redan nämnts spelade alla dansare Beyoncé's musik i bakgrunden och återskapade hennes danssteg i hemlik miljö. En del gjorde detta ensamma, en del med vänner. En del av dansarna var gravallvarliga och en del brast ut i skratt. På så sätt innehöll materialet både mönster och mångtydighet.

Genus, etnicitet/«ras» och musik

Dans- och musikstilar ses inom feministiska kulturstudier aldrig som förmedlare av neutrala estetiska värden. Identitetskategorier som genus, etnicitet, «ras» och klass kommer ständigt till uttryck i och förhandlas genom kulturella praktiker som musik och dans (Dyer 1997; Hall 1997; Saldanha 2007; Ganetz m.fl. 2009). En idé gör gällande att den goda musiken kan uppskattas av alla och inte är märkt av maktprocesser kring till exempel genus, etnicitet, «ras» eller klass. Den här idén döljer att dessa processer i själva verket är med och konstituerar musikkulturens varje nivå (Ganetz m.fl. 2009). Maktprocesser och skapanden av identiteter inom musikkulturen kan fungera både som reproduktion av tidigare maktrela-

tioner och som utmananden av dessa: ibland inom samma fenomen. Den brittiska kulturforskaren Paul Gilroy som har forskat om transnationella rörelser av vad han kallar för svart kultur, menar att musik och annan estetisk verksamhet kan fungera som ett medel för politisk frigörelse och vara subversiva uppgörelser med den rasistiska historien i «den svarta atlanten» (Gilroy 1993). Han hävdar att exempelvis hiphop fungerar (eller fungerade vid en viss historisk tidpunkt) som ett uttrycksmedel för nordamerikanska fattiga svarta bosatta i storstäder, och att hiphopen blivit en del av en global ungdomsrörelse (Gilroy 1993:33). Hiphopens hybrida karaktär, i vil-

resonemang hos Emerson 2002). Det verkar alltså möjligt för en musikgenre att innehålla både subversiva politiska budskap med avseende på etnicitet/«ras» och stereotypa sexistiska kvinnskildringar av en särskild grupp kvinnor på samma gång. Hiphop- och R&B-musik av idag framställs ofta som afrikansk-amerikansk kultur, men har transnationella rötter och är föremål för globala omtolkningar (Mitchell 2000). Den förhandlar – som Gilroy och Perry båda har konstaterat – genus och etnicitet/«ras». Det är inom den här musiktraditionen som Beyoncé är verksam, och dess historiska rötter, sociala kontexter och kulturella omvandlingar präglar hennes artistskap.

Dans- och musikstilar ses inom feministiska kulturstudier aldrig som förmedlare av neutrala estetiska värden. Identitetskategorier som genus, etnicitet, «ras» och klass kommer ständigt till uttryck i och förhandlas genom kulturella praktiker som musik och dans.

ken jamaicansk musikkultur sammanflätades med nordamerikanska förutsättningar och 1970-talets utveckling av ny medieteknik, är enligt Gilroy ett exempel på transnationell och politisk global svart kultur (ibid.). Som komplement till Gilroys sätt att analysera betydelsen av «ras»- och klasspolitik inom hiphopkultur har Imani Perry, som främst studerar afrikansk-amerikansk kultur, hävdar att framställningarna av kvinnor i hiphopvideor (och andra representationsformer inom genren) från de senaste decennierna är en attack på svarta kvinnors identitet (Perry 2004:175). Detta eftersom de enligt henne är sexistiska på ett sätt som nedvärderar och stereotypiserar just svarta kvinnor (jfr även med liknande

Artisten Beyoncé

Beyoncé Knowles är en afrikansk-amerikansk artist med artistnamnet Beyoncé som gjort sig känd för främst sin musikaliska produktion, men också för arbete som skådespelerska, entreprenör och dansare. Beyoncé debuterade som artist 1997 med bandet Destiny's Child och som soloartist 2002. Både hennes soloalbum och gruppens skivor har varit storsäljare. Dessutom har Beyoncé spelat i en handfull Hollywood-filmer, skapat sitt eget klädmärke, sin egen parfym och samarbetat med andra kända artister: däribland maken och hiphopartisten Jay Z. Beyoncé har i sitt artistskap såväl som i välgörenhetsverksamhet demon-

strerat identifikation med afrikansk-amerikansk historia och politik. Exempelvis genom att filma historien om The Supremes i *Dream-girls*, i President Obamas kampanj och genom engagemang i välgörenhet för fattiga afrikansk-amerikaner i Sydstaterna i USA. Musikaliskt har hon i låtar som «Independent Women pt 1» och «If I Were a Boy» behandlat genusrelaterade frågor. Hennes framgång som afrikansk-amerikansk ung kvinna från Texas har inspirerat en generation lyssnare. Att Beyoncé har stjärnstatus och dessutom är erkänd för sina kvaliteter som dansare – och omdiskuterad för sina kroppsliga företräden – gör det därför knappast förvånande att hennes danssteg från musikvideor och scenframträdanden inspirerar användare av *YouTube* till imitation. Musikvideor är en kulturform som varit en viktig del av populärmusikkultur sedan 1980-talet och som innehåller mycket dans (Vernallis 2004). Dans har också under det senaste decenniet populariserats på film och i TV i exempelvis program som *Let's Dance* och *So You Think You Can Dance*. Denna trend kan tolkas som ett uttryck för ett ökat intresse för att titta på dans, där inte bara professionella dansare utför stegen utan även amatörers dans är av intresse för publiken.

Kroppar och rörelse – händelser som skapar människor

Inom en av de, under det senaste decenniet, i Norden mest använda feministiska teoribildningarna rörande identitetsskapande menar Judith Butler att genus alltid görs i samverkan med sexualitet, och att den repetition (av genus) som sker i alla handlingar, inte är en enkel imitation (Butler 1990:41f). Görandet av genus innehåller möjligheter till förändring eftersom det kan innehålla förskjutningar likväl som upprepningar av tidigare mönster (ibid.). Beteenden och kulturella praktiker

som färgas av maktordningar utifrån genus och etnicitet/«ras», är med andra ord inte effekter av inneboende egenskaper hos människor. Praktikerna formas i själva verket genom sin upprepning: de representationer av genus och etnicitet/«ras» som cirkulerar genom exempelvis medier (Butler 1990). Ur detta perspektiv blir särskilda gruppers identifikation med särskilda musikkulturer ett sätt för dem att skapa sig själva som genusifierade, etnifierade och rasifierade subjekt.¹ I skapandet av genus och etnicitet/«ras» finns olika praktiker och förhandlingsytor till förfogande. En av dessa är kroppens materialitet och symbolik: både den kropp som känns och den kropp som representeras. Kroppen definieras av kulturteoretikern Brian Massumi (2002) som en kombination av rörelse och affekt – båda är modaliteter som blir tydliga i danskultur – och kroppar är enligt honom aldrig separata från andra praktiker och händelser (Massumi 2002:15).

Enligt detta sätt att uppfatta kroppen består den av fysiska rörelser och upplevelser. Men kroppen beror också av sociala och kulturella föreställningar och skeenden – dessa två dimensioner kan bara separeras teoretiskt. Den fysiska kroppen interagerar, enligt den feministiska filosofen Elizabeth Grosz (1994), med andra element, och i den processen förenas och upplevs kroppar på samma tolkningsnivå som andra ting. Att förstå kroppen som något vi kan tolka, och därmed skilja från de sammanhang kroppen ingår i, är enligt Grosz ett misstag. Hon menar att den är en kraft, och att den när den samverkar med en samling av olika element och material blir en «kroppssmaskin» (Grosz 1994:120). Dessa andra element och material som är med och skapar kroppar såsom vi möter dem som maskiner kan vara saker som medietekniska apparater, kläder eller händelser som dans. Enligt Grosz är kroppen i sig ingen maskin: men när den aktivt



Beyoncé. (Foto: © Scanpix)

interagerar med sociala praktiker, entiteter och händelser, så blir den en maskin (ibid.).² Kroppen är med andra ord en kraft som är involverad i aktiva relationer (ibid.), den slutar inte vid hudens gräns. Det här sättet att förstå relationen mellan kroppar och ting har gemensamma drag med hur medieforskaren Marshall McLuhan (1964) på 1960-talet menade att medier var förlängningar av människors sinnen, och därmed förlängningar av den mänskliga kroppens olika funktioner. Enligt McLuhan förändrade medierna även de mänskliga kroppar som de var förlängningar av (McLuhan i Hayles 1999:34). På senare år har teknik och medieteknik undersökts av feministiska forskare som Katherine N. Hayles (1999). Hon menar att medieteknikens utveckling inte bara har förändrat bilderna av och upplevelserna av kroppar: dessa kroppar som representeras och känns skapas och könas också genom medietekniken – inte alltid på ett förutsebart sätt. När kroppar aktivt samverkar med teknik, kan de omforma, likväl som reproducera, genusskapande (Hayles 1999:128).

Det är just en sådan process och betydelsen av den som analyseras här. Den process av kroppsligande där fysiska kroppar interagerar med ting och händelser kallar Grosz (1994: 120–121) meningsskapandets politik (politics of signification). Kroppsmaskinen – kroppen som vi möter den, alltid på något sätt klädd, medierad och skapad av de hjälpmedel som omger den – förändras beroende på vilka saker och händelser den sammanvävs med, och på så sätt gör den olika typer av meningsskapande politik (jfr. Haraway 1991). Detta är naturligtvis i högsta grad aktuellt när vissa sorters kroppar allieras med vissa danssteg, viss musik, viss medieteknik och av denna anledning förstås på ett särskilt sätt. Kroppen som studeras här är alltså genusifierad, etnifierad och rasifierad genom den process i vilken den samverkar med saker och händelser i video-

klippen och på *YouTube*. Men även genom de uppfattningar om etnicitet/«ras» och genus som kopplas till de olika danssteg, musikgener och tekniska apparater som ingår i kroppsmaskinerna. Det sätt som Grosz ser kroppen: att den i samverkan med andra element skapar en meningsskapande politik, har mycket gemensamt med Butlers performativa syn på genus som ett görande. Men Grosz betonar, till skillnad från Butler, materialiteten i kroppar och betydelsen av icke-mänskliga saker och händelser för kroppens tillblivelse. Enligt detta sätt att se på kroppars mening blir de videoklipp i vilka människor dansar på *YouTube*, musiken som spelas, dansstegen som tas och de kommentarer som fälls om dem, alla entiteter som relaterar till människornas kroppar och skapar dem: som kroppsmaskiner.

Tjejernas kroppar – rasifierade kurvor

I det insamlade materialet visade många av klippen en ensam tjej som dansade framför sin webbkamera i vad som såg ut som ett sovrum eller ett vardagsrum omgiven av personliga saker som affischer, säng, kläder och dylikt. De flesta av dessa dansare hade på sig vad som såg ut som vardagliga kläder: jeans eller kjol och ett linne till exempel. De verkade inte försöka likna Beyoncé's musikvideor på andra sätt än genom dansen: eftersom Beyoncé i de aktuella musikvideorna var klädd i välskräddade scenkläder. Dansarna framstod på grund av sin vardagliga klädsel och den vardagliga omgivningen som om de hade tagit en stund av sin dag för att öva på dansen och spela in detta. Det fanns dock några som i sina klipp hade klätt upp sig och sminkat sig på ett sätt som påminde om Beyoncé's stil från musikvideorna. I videoklippen förekom tjejer med olika storlekar och kroppsformer. De som mest påminde om Beyoncé, hade kurvig men atletisk kropp utan överflödigt underhudsfett,

mottog mest positiv respons och tog sig an dansen med tydligast färdighet. Det verkade som om utseendet förstods i termer av skicklighet och lämplighet både av dansarna själva och av de som kommenterade dem. En kropp som liknade Beyoncés var en kropp med större möjligheter att utföra hennes danser. Dansarna som utseendemässigt påminde om Beyoncé tog på ett självklart sätt plats i sin dans och utstrålade självförtroende, medan de som hade kroppar som var exempelvis betydligt större kunde tveka inför dansstegen och brista ut i skratt.

Kroppsformerna hos dansarna i klippen var olika, det verkade inte hindra dansen att man inte såg ut som Beyoncé. Man kunde framföra danserna oberoende av fysisk kroppsform, men de kom att se olika ut. Hur kroppen ser ut gör rörelser mer eller mindre lätta att imitera. I kommentarerna utpekades kroppar som var för stora som avvikande. De tjejer som hade synligt underhudsfett blev av vissa tillsagda att banta, och de tjejer och killar som hade märkbart större kroppar än Beyoncé framförde oftare parodiska danser som uppmånade till skratt. Att överdriva danserna gör att den komiska effekten tar över. Resultatet blir inte ett försök att imitera originalet så nära som möjligt, utan dansen ifrågasätter och omformar istället betydelsen av Beyoncés dans, vilket Butler menar att ironiska imitationer gör (Butler 1990:175). De tjejer vars kroppar var smala och utan kurvor möttes likt de som var för stora av kritik i kommentarerna. Uttalandena om smalhet gav uttryck för rasifierade föreställningar om svarta kvinnors kroppar och om Beyoncés kropp. Enligt kommentatorerna skulle svarta kvinnors kroppar vara kurviga, och de tjejer vars kroppar inte passade in på detta ideal ifrågasattes – utifrån «ras». Att ha en vit kropp blev i denna debatt att ha en stel och platt kropp, en uppfattning som reproducerats i populärkulturella diskur-

ser om «ras» under en längre tid (Dyer 1997:6).

Dansen i sig, likt jamaicansk dancehall-dans (Stanley-Niaah 2004), betonar i olika danssteg kroppens form och styrka: särskilt genom höft- och stjärtlörelser. Beyoncés stjärt har, likt kollegan Jennifer Lopez, kommit att stå i centrum för diskussionen om hennes kropp. Danser som involverar mjuka stjärt- och höftlörelser är i de nordamerikanska musikgenrerna hiphop och R&B särskilt tillskrivna kvinnlighet och kvinnlig sexualitet. I scenframträdanden eller musikvideor förekommer ofta kvinnliga dansare som med lite kläder och utmanande danser som betonar stjärt och höfter sexualiserar musikens gestaltning (jfr. Emerson 2002:129).

Den rasifierade och genusmärkta kroppen skapas inte bara i samtalen om kroppen och i dansen själv utan även i musikens innehåll. Som medlem i gruppen Destiny's Child framförde Beyoncé sången «Bootylicious» (booty är ett afrikansk-amerikanskt slangord som används för stjärt och ibland för kropp). Låten handlade om hur gruppens kroppar var för «bootylicious» för att männen skulle kunna klara av att hantera dem. I samspelet mellan YouTube-dansarnas kroppar, danssteg och kommentarerna synliggjordes särskilt viktiga diskussionspunkter som utseende, kroppsstorlek och kroppsform. De här dansarnas egenproducerande, tekniska kunskap och danskunnighet är i sig ett sätt för deras kroppar att ta plats – att kräva plats – oberoende av storlek, form eller klädval. Men vissa kroppar och rörelser – de som liknade Beyoncés – premierades och detta skedde utifrån argument om likhet och dansfärdigheter. De värderade egenskaperna dolde dock genus- och etnicitetsspecifika idéer (specifika för afrikansk-amerikansk populärkultur) om kroppars utseende, men också föreställningar om begär och sexualitet.

Vem är sexig?

De ensamma tjejerna som dansade Beyoncé's danser framför en webbkamera, drog utan undantag på sig kommentarer av sexuell karaktär. Många av de personer som kommenterade bad dansaren kontakta dem via mejl eller telefon eller bjöd hem sig själva till henne med anspelningar på att de var ute efter sex. Den sexuella laddning som de framhävda kroppsdelarna (stjärt, höfter och bröst) har i den västerländska kulturen gör inviterarna föga förvånande – även om vissa av dem använde grovt språk och kan upplevas som störande. Webbkameran ger betraktarna en bild som påminner om en peep-show: en ensam kvinna rör sig på ett sätt som visar upp hennes kropp och skapar en sexualiserad mediekropp genom att anspela på pornografisk estetik (jfr. Paasonen m.fl. 2007). Att tittaren såg in i vad som tedde sig som ett privat rum och mötte en sexualiserad vardaglighet, gjorde kommentatorerna mer sexuella. De uppsminkade, uppklädda och regisserade dansarna fick färre förslag av sexuell karaktär. Den sexuella dimensionen i videoklippen skapade också oro bland kommentatorerna, oro för att de unga tjejer som dansade skulle ta skada av att de visade upp sig på Internet. «Go put some clothes on with ya hot ass» säger en kvinna som kommenterat en ensam tjej som dansade på *YouTube*.³ Internet har i offentlig debatt ofta dömts ut som en osäker plats för unga tjejer (Weber & Dixon 2007). Osäker främst med avseende på sexuell säkerhet där pedofili, våldtäkt och andra sexualbrott anses ske eller i alla fall initieras. Tjejer som exponeras på Internet riskerar att bli offer för sådana brott, men de har även ansetts få möjligheter till frihet på grund av de tekniska innovationerna (ibid.).

Denna debatt har pendlat mellan huruvida Internet ger tjejer möjligheter eller utgör en

fara för dem (Weber & Dixon 2007:4). Sexualitet var ett tema som aktualiserades i videoklippen och kommenterades i förhållande till både kvinnliga och manliga dansare. Medieringen av kroppar var en förutsättning för att dessa sexuella begär, och oron, skulle kunna kommuniceras. Internet är den snabbast växande arenan för pornografi och sexarbete idag, och mediets kombination av närhet och anonymitet gör denna utveckling möjlig (Hirdman 2008). Till exempel på *YouTube* där webbkameran skapade en intimitet mellan dansarna och kommentatorerna, som naturligtvis kunde skifta roller. Medietekniken hade på så sätt betydelse för att kroppar skulle kunna skapas på just det här sättet. *YouTube* censurerar explicit pornografiskt material, men på andra delar av webben fungerar webbkameror i sovrum som mediering av sexuella handlingar.

Mediets möjligheter

Det var inte bara i skapandet av ett intimt samtal om sexualitet, kroppar och utseende, som mediernas inbyggda möjligheter samverkade med hur de användes. Klippen länkades samman med andra klipp genom att kommentatorer som uttryckte sina åsikter om videoklippen i gränssnittet hänvisade till andra klipp och ibland till klipp de själva hade lagt upp. I *YouTube*s gränssnitt finns också en funktion som visar liknande klipp i högra kolumnen när man tittar på ett klipp. Genom den funktionen kan användaren hela tiden klicka sig vidare bland dansares egenproducerade verk. I kommentarerna var det många som gav uttryck för sina åsikter om dansens kvalitet och dansarnas utseende och sexighet när de hänvisade och jämförde dem med andra (ibland egna) klipp. På så sätt kunde förhandlingar om kroppen, dess sexighet och den potentiella faran med Internet fortsätta på andra delar av plattformen.

Detta tal i vilket klippen jämfördes med varandra och med Beyoncé hade karaktären av ett nätverk av förhandlingar. Teman som hade att göra med genus och etnicitet/«ras», diskuterades, eller grälades om, som en pågående omvandling. Likväl som dansarna förhöll sig till föreställningar om genus och etnicitet/«ras» i sin dans, var den livliga diskussionen en förlängning av kropparnas uttryck – både bekräftande och ifrågasättande av uppdelningarna i man/kvinna, vit/svart. Aktiviteterna kan ses som ett sätt att pröva social interaktion via ett medium där man inte fysiskt möter de faror man kan utsättas för i verklighetens sexuella och kroppsliga miljöer (Stern 1999). Genom diskussionerna, som involverade personer som talade både i egenskap av konsumenter och producenter, och det sätt som tjejerna dansade på skapades tjejers kroppar i termer av både sexuellt subjektskap och sexuell tillgänglighet.

Dansen som en gruppaktivitet

Social och kulturell interaktion via Internet föreställs ofta som användare vid varsin dator och kontakt genom den virtuella medietekniken (datorer, bredband, webben och *YouTube*). Skapandet av genus och etnicitet/«ras» pågick också virtuellt mellan dansarna och kommentatorerna, samt kommentatorerna sinsemellan, som diskuterats ovan. Men även om platsen och kropparna var virtuella, skapades i datorn och på webben, så var de även materiella. Som Grosz (1994) påpekat, går det inte att definitivt skilja mellan de medietekniska plattformarna och de kroppar som visas där, kropparna och mediernas betydelse skapas i samverkan. De dansande kropparna relaterade i sin dans också till element som inte fanns på plattformen *YouTube*, till exempel de kläder de valde. Bland de som dansade som Beyoncé, fanns det en grupp som gjorde det i

konstellationer på två eller tre personer. I dessa klipp var interaktionen mellan dansarna viktig för deras kropps konstruktioner.

Alla grupperna var sammansatta av individer av samma kön, och de flesta var grupper av tjejer. Även en del av de som dansade ensamma hade vänner som befann sig i rummet: det syntes en arm eller hördes ett skratt från någon annan person i klippet. För dessa dansare handlade det alltså inte bara om att framföra dansen och socialt kommunicera med andra om den på webben, utan också om en social aktivitet i realtid: att ha roligt tillsammans med vänner. Som medieforskaren Lisa Nakamura (2008) har påpekat, är Internet idag ett medium som är sammanflätat med alla delar av människors liv och ett kommunikationsmedium som människor använder för att tala med varandra genom. Med andra ord är Internet inte ett medium som sänder bilder likt televisionen utan ett medium som ingår i människors sociala vardagskommunikation, likt telefonen (Nakamura 2008:9). Den sociala interaktion som pågick i rummen där danserna utfördes, var inte fränkopplad från den som pågick via *YouTube*. Tvärtom fanns det även på plattformen social kontakt mellan människor som redan kände varandra, och de dök även upp i klippen. De klipp där flera dansare dansade tillsammans, hade dansare som fokuserade mindre på sin interaktion med webbkameran. Även om kameran ständigt var där och inte nödvändigtvis glömdes bort av dansarna, fokuserade de på relationerna med varandra. Dansstegen fick i dessa videoklipp inte bara sin betydelse i en dialog med Beyoncé, danstraditionen och andra användare av *YouTube*, utan formades genom en dialog med vännen/vännerna och hur de rörde sig och såg ut. När det var tre eller fler personer som dansade, tog en av dem ofta en framskjuten position, likt Beyoncé gör i förhållande till sina dansare i musikvideor. Om det bara var två

personer som dansade, framförde dessa liknande steg och dansade på samma avstånd från kameran. I pardansen var dansarna inbegripna i en danskommunikation som inte var uppenbart hierarkisk, medan det i de större grupperna var en dansare som fick ta Beyoncés plats.

Beror danskvalité på hudfärg?

Idéer om «ras» hade betydelse i diskussionerna om utseende och sexighet, men även för hur kvaliteten i dansarnas dans bedömdes. Det var nämligen så att de tjejer som presenterades som afrikansk-amerikanska eller svarta, och tolkades så av kommentatorerna, ansågs snygga, sexiga och som bra dansare när de lyckades framföra Beyoncés danser på ett sätt som låg nära originalen. Om de misslyckades med att uppnå den önskade kroppsligheten, så föreslogs det att de skulle banta, klä på sig eller ta danslektioner – men de ansågs aldrig som misslyckade på grund av medfödda faktorer som var fastlåsta i kroppen. De tjejer som istället benämndes som vita eller asiatiska och lyckades framföra danserna på ett sätt som låg nära originalen, ansågs extra skickliga: de lyckades så bra fastän de inte hade de rätta förutsättningarna, de rätta rasifierade kropparna. På så sätt synliggjordes vithet i meningsskapandet kring *YouTube*-klippen. Vitheten blev synlig genom att de danssteg och de kroppar som var självklara: Beyoncés och de tjejer som liknade henne, essentialiserades. De tjejer som var afrikansk-amerikanska och hade kurviga kroppar utan alltför mycket underhudsfett, ansågs kunna utföra samma danser som Beyoncé bara på grund av sin biologi. Uppfattningar om svarta kvinnors kroppar som särskilda, mer sexuella och mer rytmiska, har sina historiska rötter i de rasistiska och exotiserande bilder av svarta människor som spridits genom historien (Hall

1997). När de vita eller asiatiska tjejernas talang överraskade, synliggjordes och reproducerades dessa uppfattningar om kroppar och «ras», och när de vita eller asiatiska tjejerna misslyckades var det inte riktigt deras eget fel. De förväntades inte lyckas på grund av uppfattningar om deras «ras». Deras biologiska förutsättningar gjorde att de bedömdes efter en annan skala.

Sexualitet hos fel sorts kropp

De flesta som inte alls kunde aspirera på likhet och skicklighet i sin dans, hade fel sorts kropp, var för stora, barn eller män. När dessa personer ändå dansade, gjorde de ofta detta med komiken och ironin som vapen. På så sätt både erkände de reglerna för dansen – att de inte kunde utföra den – och utmanade dem med sina förlöjliganden av Beyoncés steg. Som tidigare nämnts, var det inte bara tjejer och kvinnor som dansade till Beyoncé på *YouTube*. En kategori av dansare som rönt mycket uppmärksamhet, var de män som dansade på ett skickligt sätt. Att dansa Beyoncés danser på ett skickligt sätt innebar att framhäva kroppsdelar som stjärt och höfter genom exempelvis att skaka på stjärten. Danssteg är genuskodade i de flesta kulturer (Polhemus 1998:177) och inte bara inom musikkulturerna i vad Gilroy (1993) kallar den svarta atlanten. Det vill säga: vissa danssteg förväntas framföras av personer som uppfattas som män, andra förväntas framföras av personer som uppfattas som kvinnor. Överskridanden av dessa uppdelningar kan göra att kroppen som dansar, upplevs som problematisk. De män som framförde Beyoncés danssteg på ett sätt som liknade originalet, ifrågasattes i kommentarerna för att de framförde danssteg avsedda för kvinnor och tjejer. Likt Butler har hävdat, så är fränkoppling av det yttre från det inre (den feminina dansen från maskuliniteten) ett sätt

att driva med idén om en sann genusidentitet (Butler 1990:174). Hon menar att «drag», när en person framträder på ett sätt som motsäger hans/hennes biologiska kön och genusidentitet, avslöjar genus som en process av imitation (Butler 1990:175) – inte bara för dem som motsäger imitationens struktur, utan för alla. Det som aktualiserades i diskussionerna kring dessa klipp, var dock inte dansarnas överskridande genusidentitet utan istället deras begärsriktningar. Den potentiellt subversiva kroppsakten resulterade i en diskussion om dansarnas sexualitet. Kategorierna genus och sexualitet verkade kollapsa kring dessa män. De danser som bedömdes som feminina, gjorde deras sexualitet osäker, och de var inte längre självklart heterosexuella. Denna sammankoppling mellan kroppars genusskapande

och möjligheterna hos medietekniken (webbkamera, dator, bredband, Internet, *YouTube*) och genom interaktionen med andra användare på *YouTube* i de exempel som analyserats. *YouTube* är därmed en plats där producenter och konsument genom kommentarer och videoklipp förhandlar kring kroppar, genus och etnicitet/«ras». Medietekniken som användes erbjöd specifika möjligheter för denna process av kroppslig tillblivelse. De interaktiva förhandlingarna som skedde förstås inte som skeenden utanför människors kroppar. De tolkas som delaktiga i skapandet av dem. På så sätt är det inte bara psyken och individuella identiteter som skapas genom produktionen och konsumtionen av medieinnehåll, utan en kroppsmaskin i vilken alla element, entiteter och handlingar som analy-

YouTube är en plats där producenter och konsument genom kommentarer och videoklipp förhandlar kring kroppar, genus och etnicitet/«ras».

och sexualitet kan förstås utifrån Butlers (1990) resonemang om hur genus alltid skapas i relation till en förståelse av könen som två: man och kvinna som är olika och förväntas begära varandra. När dessa mäns kroppar överskred danstraditionens genusuppdelning, förstods deras sexualitet annorlunda.

Effekterna av att ha Beyoncé som måttstock

Den här artikeln undersöker hur samspelet mellan musik, medier och dans skapar kroppar på *YouTube*. Kropparna skapas i termer av genus och etnicitet/«ras» genom den process som klippen spelas in i, genom förekomsten av

serats deltar. Hur plattformen användes för att kommentera och länka, fick betydelse för vilket meningsskapande som var möjligt. Till exempel så kunde en ironisk och potentiellt omvälvande kroppsakt göras löjlig eller äcklig i kommentarerna och länkas till andra lustiga klipp. Exemplet med de män som dansade och fick sin sexualitet ifrågasatt i negativa kommentarer, illustrerar hur konstruktionen av kroppars betydelser aldrig går att analysera utifrån bara en maktordning. Dessa mäns (både afrikansk-amerikaner och vita) sexualitet skapades genom förståelser av genus när deras genusöverskridande dans satte deras sexualitet i fokus.

Förhandlingarna om genus och etnicitet/

«ras» skedde genom detta nätverksliknande mediasamtal och de hänsyftade till idéer om och upplevelser av kvinnlig ung afrikansk-amerikanskhet. Idéer om denna sorts kropp och vad den kan göra fungerade som måttstock. De tjejer som dansade och uppfattades som svarta och/eller afrikansk-amerikanska, essentialiserades i samspelet mellan videoklipp och skrivet samtal. Dessa afrikansk-amerikanska tjejers genusifierade kroppar skapades på detta sätt genom förståelser av etnicitet/«ras»: hur en svart kvinna ska vara och dansa. Ingen dansare lever helt och fullt upp till föreställningarna om Beyoncé: de är en samling uppfattningar snarare än verklighet, men dansarna var alla tvungna att förhålla sig till dem. De som dansade, men som på grund av att de var för stora, för vita, barn eller män hade små chanser att framföra en dans som ansågs trovärdig, blev uppfattade som hotfulla, löjliga eller roliga. Och om de mot alla odds fick till dansen, så applåderas detta som ett mirakel av kommentatorerna, samtidigt som deras etnicitet/«ras», genus eller ålder kommenterades. Musiken och dansstegen var i klippen inte neutrala faktorer när genus och etnicitet/«ras» förhandlas. I dansen och musikgenren åkallades historiska (och samtida) föreställningar om afrikansk-amerikanskhet och svarthet i termer av kroppar som har en särskild form och kan röra sig på ett särskilt sätt. Dessa rasifierade och etnifierade idéer sammanflätades med föreställningar om sexighet när de kroppsdelar som framhävdes, inte bara konnoterade svarta kvinnor utan också var kroppsdelar som sammankopplats med sexiga kvinnor i populärkulturen generellt. Kropparna i de här klippen kunde inte signalera all denna betydelse på egen hand. Det var genom interaktionen med musikens och dansstegens historia som de blev till rasifierade kroppar. ★

Referenser

- Burgess, Jean och Joshua Green 2009. *You Tube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles och Felix Guattari 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Duits, Linda och Pauline van Romondt Vis 2009. «Girls Make Sense: Girls, Celebrities and Identities». *European Journal of Cultural Studies* 12 (1):41–58.
- Dyer, Richard 1997. *White*. London & New York: Routledge.
- Emerson, Rana A. 2002. «Where my Girls at? Negotiating Black Womanhood in Music Videos». *Gender & Society* 16 (1):115–135.
- Ganetz, Hillevi, Anna Gavanoas, Hasse Huss och Ann Werner 2009. *Rundgång: Genus och populärmusik*. Stockholm: Makadam.
- Gilroy, Paul 1993. *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Grosz, Elizabeth 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hall, Stuart (red.) 1997. *Representation: Cultural Representations and Other Signifying Practices*. London: Sage.
- Haraway, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Hayles, Katherine N. 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hirdman, Anja 2008. *Den ensamma fallosen: Mediala bilder, pornografi och kön*. Stockholm: Atlas.
- Hylland Eriksen, Thomas 2002. *Ethnicity and Nationalism: Anthropological perspectives*. London: Pluto Press.
- Jenkins, Henry 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Kearney, Mary Celeste 2006. *Girls Make Media*. New York: Routledge.
- Massumi, Brian 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke University Press.
- Mazzarella, Sharon R. (red.) 2005. *Girl Wide Web: Girls, the Internet, and the Negotiation of Identity*. New York: Peter Lang.
- McLuhan, Marshall 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge & Kegan Paul.
- McRobbie, Angela och Jenny Garber 1977/2005. «Girls and Subcultures». I: Ken Gelder (red.): *The Subcultures Reader*. London: Routledge.
- Mitchell, Tony 2000. «Doin' Damage in My Native Language: The Use of 'Resistance Vernaculars' in Hip Hop in France, Italy and Aotearoa/New Zealand». *Popular Music & Society* 24 (3):41–54.
- Nakamura, Lisa 2008. *Digitizing Race: Visual Cultures of the Internet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Paasonen, Susanna, Kaarina Nikunen och Laura Saaremaa (red.) 2007. *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford: Berg.
- Perry, Imani 2004. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham: Duke University Press.

- Polhemus, Ted 1998. «Dance, Gender & Culture». I: Alexandra Carter och Janet O'Shea (red.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge.
- Saldanha, Arun 2007. *Psychedelic White: Goa Trance and the Viscosity of Race*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stanley-Niaah, Sonjah 2004. «Kingston's Dancehall: A Story of Space and Celebration». *Space and Culture* 7 (1):102–118.
- Stern, Susannah R. 1999. «Adolescent Girls' Expression on Web Home Pages: Spirited, Sombre and Self-Conscious Sites». *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 5 (4):22–31.
- Sveningsson Elm, Malin 2009. «Exploring and Negotiating Femininity: Young Women's Creation of Style in a Swedish Internet Community». *Young. Nordic Journal of Youth Research* 17 (3):241–264.
- Sørensen, Anne S. 2003. «Perker og bitch. Parodiske resignifikationer i cyberkulturen». I: Mette Bryld och Randi Markussen (red.): *Cyberkulturer & Rekonfigurationer*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Vernallis, Carol 2004. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.
- Weber, Sandra och Shanly Dixon 2007. «Perspectives on Young People and Technologies». I: Sandra Weber och Shanly Dixon (red.): *Growing Up Online: Young People and Digital Technologies*. New York: Palgrave MacMillan.
- Werner, Ann 2009. *Smittsamt. En kulturstudie av musikbruk bland tonårstjejer*. Umeå: H:ström – Text & kultur.

Noter

- 1 Här skulle fler identitetskategorier, som klass och sexualitet, kunna undersökas närmare. Gilroy (1993) har argumenterat för att den svarta atlantens subjekt bör analyseras utifrån klass likväl som utifrån ras. Butlers (1990) sätt att förstå genus knyter maktordningen till sexualitet. I den här artikeln har jag dock på grund av dansens och kropparnas karaktär valt att fokusera analysen på sammanflätningen av genus och etnicitet/«ras» – samt hur sexualitet tar form genom genusrepresentationerna.
- 2 Att se kroppen som en del av en maskin bestående av en samling (assemblage) av sociala aktiviteter, entiteter och händelser är ett sätt att förstå kroppen som inspirerats av Deleuze & Guattari. Av dem diskuterat t.ex. i termer av «krigsmaskinen» (Deleuze & Guattari 1987:351f).
- 3 Det är viktigt att betona att inget av de videoklipp som analyserades, innehöll inslag som nakenhet, underkläder eller sexuella handlingar. De visade dock spår av vad som kallats för 'pornification' (Paasonen m.fl. (red.) 2007) – det vill säga inslag med pornografisk form i visuell kultur som inte har uttalade pornografiska avsikter. Kommentarer som menade att de dansande tjejerna hade för lite kläder, tolkas därför som att det inte handlade så mycket om kläderna som om hela kroppsmaskinen och de kulturella föreställningar om sexighet – och porrighet – som den förstods genom. Tittaren trodde att bilden som mötte henne, skulle bli mindre störande om tjejen var mer påklädd, men jag menar att alla de händelser och saker kroppen associerades med, gjorde dansen obekvämlig.



KOMMENTAR

AV HARRIET BJERRUM NIELSEN

Totalteorier og andre teorier

Debatten om poststrukturalismens betydning i kjønnsforskningen fortsetter. Harriet Bjerrum Nielsen diskuterer her betydningen av det hun oppfatter som ulike generasjoners totalteorier og deres mangel på kritisk selvreferanse.

Mitt innlegg om poststrukturalismens betydning i kjønnsforskningen i siste nummer av *Tidsskrift for kjønnsforskning* er ikke en kritikk av makt- og diskursanalyser i seg selv, men av den hegemoniske posisjonen jeg opplever de har fått, og de tendenser til metodisk essensialisme som har fulgt i poststrukturalismens kjølvann.

Stine H. Bang Svendsen advarer i sitt innlegg i samme nummer om faren for at en slik hegemonikritikk kan føre til en svekkelse av maktperspektivet innen kjønnsforskningen. Kjønnsforskningen beskrives her som en slags nullsumspill: Hvis det skal være mer av noe annet, blir det mindre tilbake til maktkritikken. Nå er jeg for det første ikke sikker på at det er slik det henger sammen, og for det andre mener jeg at også maktperspektiver trenger teoretiske og empiriske utfordringer for å kunne utvikle seg videre. Det var nettopp dette jeg var opptatt av i mitt innlegg: Språk- og diskursanalysene, hvor verdifulle og uunnværlige de ellers er som metodiske redskaper, synes å ha fått en repetitiv karakter og mangler tematisering av egen rekkevidde og forklaringskraft. Jeg oppfatter slett ikke enhver maktanalyse som «kritisk paranoia» (Sedgwick 2003). Kartlegging av strukturelle og kulturelle maktforhold knyttet til kjønn er en av kjønnsforskningens grunnpilarer. Og her er det vel også på sin plass å minne om at poststrukturalismen på ingen måte har patent på maktanalyse. For egen del finner jeg for eksempel Bourdieus teorier om makt mer anvendelige for samfunnsforskningen fordi de nettopp kombinerer en analyse av kulturell og økonomisk makt og også inndrar betydningen av ulike sosiale biografier. Så maktanalyser er ikke i seg selv uttrykk for paranoia. Paranoiaen inntreffer først når kjønnsforskningen ikke klarer å se *annet* i våre liv enn makt.

Poststrukturalistiske affekter

Stine H. Bang Svendsen peker på en rekke internasjonale bidrag som har kritisert poststrukturalismen innenfra, og som hun mener har bidratt til den fornyelse jeg etterlyser i den nordiske kjønnsforskningen. Her må jeg straks medgi at hun nok har langt mer inngående kjennskap til denne nyere utviklingen innen poststrukturalistisk teori enn jeg har, og at jeg derfor selvfølgelig ikke kan utelukke at det virkelig har skjedd noe nytt på feltet. Men det jeg har lest av for eksempel Sara Ahmed og Clare Hemmings, forekommer meg langt på vei å være gammel vin på nye flasker. I deres optikk blir også det emosjonelle til syvende og sist avgrenset og definert av maktens reproduksjon (Ahmed 2004; Hemmings 2002). En annen variant av «the affective turn» som Stine H. Bang Svendsen nevner, målbæres av teoretikere som Eve Kosofsky Sedgwick og Brian Massumi – som igjen baserer seg på en bok fra 1960-tallet av Silvan Tomkins (Svendsen 2010:166). Her stilles det affektive helt utenfor det sosiale, som en uforutsigbar menneskelig kraft. En sådan oppdeling mellom det positive (det plutselige, uforutsigbare og utenomsdiskursive) og det negative (det sosialt formede, språk og representasjon) synes fortsatt å være tuftet på poststrukturalismens grunnleggende forståelse av at det sosiale kun kan være representasjoner for makt og undertrykkelse, og at det som bryter med dette, derfor er uforutsigbart og uforklarlig. Ahmed (2008) og Hemmings (2005) stiller seg sterkt kritiske til en slik utenomsosial forståelse av affekter, men sitter likevel fast i den poststrukturalistiske tendens til å tenke i binariteter når de må ha affektene plassert inn under maktens regime. Det er enten–eller: Hvis det er sosialt, er det makt, hvis det ikke er makt, er det ikke-sosialt. Foucaults analyse av hvordan «vitensregimer konstituerer subjekter, så vel som

motstanden som kan ytes innenfor dem» (Svendsen 2010:165) synes altså også å passe på poststrukturalistisk teori som vitensregime.

Men hvis utgangspunktet ikke bindes til poststrukturalistisk kategori- og grensetenkning, er det mulig å tenke seg det affektives betydning på en mindre binær måte. Innenfor det som kalles psychosocial studies i USA og England, trekker man på en relasjonell psykoanalytisk tradisjon. Her forstås emosjonelle reaksjoner i sammenheng med ubevisste meningsregistre skapt gjennom livets relasjoner til signifikante andre og i utveksling med sosiale og historiske forhold (se en introduksjon til feltet hos f.eks. Layton (1998) og Frosh (2003)). Dette er fjernt både fra Massumi, Sedgwick og Tomkins «uforklarlige» affekter og fra Ahmed og Hemmings reduksjon av affekter til å være mekanismer i maktens reproduksjon. Innen en psykososial forståelse har også utenomdiskursive meningsregistre en sosial og relasjonell formingshistorie og kan – i likhet med språket – romme både undertrykkende dimensjoner så vel som potensial for fornyelse og endring. Språket former ikke bare tankene, men kan også brukes til å reflektere og kritisere med. Noen ganger kan følelser være destruktive og ødeleggende, andre ganger kan de være grunnlaget for empati og kreativitet.

I motsetning til det som går under betegnelsen «the affective turn», ønsker jeg meg altså en mer differensiert forståelse av det sosiale, ikke en oppdeling mellom det sosiale og det utenomsosiale. Og jeg er opptatt av hvordan sosiale formingsprosesser også produserer annet enn makt. Ved å slippe til andre perspektiver på hva det sosiale består av og hvordan det fungerer, kan vi kanskje også nyansere og berike forståelsen av maktens virkemåter. Et ensidig maktperspektiv, eller plassering av strukturell makt i det diskursive, får kun i begrenset grad fatt i hva som motiverer

og forårsaker endringsprosesser, og jeg mener at poststrukturalismens sterke endringsretorikk nettopp tjener til å skjule at dette er et av teoriens svake punkter.

Teorier og generasjoner

Stine H. Bang Svendsens bekymring for at andre perspektiver vil svekke maktkritikken, speiler på mange måter min bekymring for at alt reduseres til makt. Vi er altså enige om at vi ikke ønsker faglige hegemonier, men derimot åpenhet, mangfold og rom for å stille nye spørsmål. Men hvordan får vi det til? Spørsmålet «Men hva er alternativene?» i ingressen til Stine H. Bang Svendsens kommentar fikk meg til å tenke på i hvor høy grad poststrukturalismen har formet den yngre generasjon av kjønnsforskere. På mange måter er dette en parallell til måten marxismen formet min generasjon på – ikke bare gjennom kjønnsforskere, men også gjennom forskerne i store deler av samfunnsvitenskapen og humaniora. Det ble den teorien vi så å si vokste opp med og fant seg oss selv som tenkende menneske innenfor. Men det ble også en totalteori med rette og gale svar som det ble tungvint å tenke utenfor – og det ble dermed vanskelig å se at det gikk an å nærme seg en forståelse av verden på andre måter.

Det er neppe tilfeldig at det ble marxismen som ble min generasjons totalteori, og poststrukturalismens som ble totalteorien til den forskergenerasjon som kom til i løpet av 1990-tallet og begynnelsen av det nye årtusenet. Det avspeiler de samfunn vi var (eller er) unge i: 1960- og 1970-tallets enorme økonomiske vekst endret samfunnet like radikalt som medierevolusjonen gjorde fra 1990-tallet og fremover. Det er akkurat dette de to teoriene hver for seg fanger opp og beskriver. Marxismen har, på samme måte som poststrukturalismen, levert grunnleggende innsikter, og den

har også tjent som inspirasjon for senere tenkning. På den måten utgjør begge viktige bidrag til teoriehistorien, som hverken kan eller bør kastes på historiens skraphaug. Problemet oppstår når de krever plass som totalteorier, når de binder tankene til faste kategorier og mønstre, og når analytiske premisser begynner å fungere som indiskutable sannheter.

Ulike slags hegemonier

Alle teorier kan tilta seg hegemoni innen et felt i kortere eller lengre tid, men det er også ofte noe særlig ved den måten de gjør det på. Poststrukturalismens hegemoni som totalteori henger blant annet sammen med teoriens anti-realistiske og vitenskapskritiske karakter. Når sannhetsbegrepet gjøres irrelevant for vitenskapen, kan man plassere seg selv i en ufeilbarlig metaposisjon i forhold til alle andre teorier fordi *vi er de som vet at man intet kan vite*. Marxismens hegemoni var av en litt annen karakter fordi marxismen ikke var basert på antirealisme, men på en overmodig tro på at marxistisk teori kunne forklare alt, og at det var den eneste teori verden hittil hadde sett som kunne gjennombryte tingenes fremtredelsesformer og se inn til deres vesen: *Vi alene vet*.

Mitt poeng i artikkelen om empirisk forskning etter poststrukturalismen i *Kvinneforskning* 1/2000 (Nielsen 2000) var at *alle* teorier og empiriske utsagn kan og bør analyseres som kommunikasjon (som et utsagn om verdens beskaffenhet), men også utsettes for metakommunikasjon, hvor de ses som de diskursive maktformasjoner de også er. Et metaperspektiv på en teori er altså en nødvendig, men ingen uttømmende kritikk av teoriens

gyldighet og relevans. Mens marxismens tillit til egen forklaringsevne i dag fremstår som temmelig megaloman, har det store paradoks i poststrukturalistisk argumentasjon vært mangelen på selvreferanse, at man aldri analyserer sine egne teoretiske posisjoner som diskursive formasjoner for maktutøvelse – samtidig som man har hevdet at det ikke finnes annet å studere i det vi kaller verden, enn nettopp diskursive formasjoner og den makt de utøver. Hvorfor har poststrukturalistiske kjønnsforskere aldri kommet på den idé å bruke sine utmerkede analytiske redskaper til å lage spennende dekonstruksjoner av for eksempel Foucault, Derrida og Butler som uttrykk for et maktvitensfelt som passende kunne kalles «the post-discourse»? I Ahmeds (2008) fornærmede reaksjon på kritikken av poststrukturalismen velger hun heller å dekonstruere debatten og diagnostisere sine motstandere enn å forholde seg saksorientert til deres kritikk.

Det som atskiller de nyere perspektivene som Stine H. Bang Svendsen nevner – the affektive turn, psykososiale teorier, nymaterialisme med flere – fra de poststrukturalistiske (og marxistiske), er at de ikke oppfatter seg selv som metateorier som ugyldiggjør alle andre, men som betydelig mer beskjedne forsøk på å stille noen av de mer avgrensede og differensierte spørsmålene som forsvant på totalteoriens alter. Givetvis mer kunnskapsoptimistisk enn poststrukturalismen og mindre ambisiøs enn marxismen, men uten begges selvposisjonering som teorier overordnet all annen kunnskapsproduksjon. Slik sett tror jeg ikke det er noe å frykte ved å slippe disse andre perspektivene til og se om de kan ha noe å komme med som kanskje kan bidra til å løse litt på de fastlagte tenkemåtene. ★

Litteratur

- Ahmed, S. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Ahmed, S. 2008. «Open Forum Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the 'New Materialism'». *European Journal of Women's Studies* 15 (1):23–39.
- Frosh, S. 2003. «Psychosocial Studies and Psychology: Is a Critical Approach Emerging?» *Human relations* 56:1545–1567.
- Layton, L. 1998. *Who's that Girl? Who's that Boy? Clinical Practice Meets Postmodern Gender Theory*. New Jersey: Jason Aronson.
- Hemmings, C. 2002. *Bisexual Spaces*. New York, London: Routledge.
- Hemmings, C. 2005. «Invoking Affect». *Cultural Studies* 19 (5):548–567.
- Nielsen, H.B. 2000. «Rommet mellom sitering og dekonstruksjon». *Kvinneforskning* 1:16–29.
- Sedgwick, E.K. 2003. *Touching, Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, London: Duke University Press.
- Svendsen S.H.B. 2010. «Vendinger etter poststrukturalismen». *Tidsskrift for kjønnsforskning* 2:164–168.

ABSTRACTS

HEDDA HØGÅSEN-HALLESBY**Salome's situation**

Bodies on stage and staged bodies in two scenes from Richard Strauss' *Salome* (1905) are discussed in this article. This opera has served a double duty in feminist interpretations. On the one hand, *Salome* stands as the representation of the Absolute Other, musically, culturally and historically. On the other hand, she has been interpreted as a heroine who subverts established, patriarchal structures through her performance. The aim of my discussion is to mediate between these two positions with help from Simone de Beauvoir's concept of situation and through tracing the array of authorial voices at work in opera. By looking at different productions of *Salome* I find that this opera demonstrates a «restricted freedom» or a dependent process of re-telling, which lead me to the conclusion that opera production is a phenomenon being simultaneously limited and open, conservative and radical, historical and present. This oscillation is what I claim to be *Salome*'s most important contribution to feminist opera scholarship.

Key Words: *Opera, feminist interpretations, dramaturgy, representations, embodiment, situation, Simone de Beauvoir, Oscar Wilde, Richard Strauss.*

ANNE H. LORENTZEN

I used to be a «songbird».

Resignification and change in popular music production¹

The article uses Judith Butler's concept of resignification to study change in popular music production. Seen from the outside, music production appears rather static and heteronormal in terms of who does what in the recording studio. The division of labour, in fact, seems almost law-like, with him in charge of the mixing console (as the producer), and she in charge of the microphone (as the «songbird»). Resignification allows the researcher to analyse change in terms of breaks and ruptures in this somewhat law-like situation, but also how breaks come about. It shows that resignification occurs or manifests in many guises, ranging from speech-acts to bodily movements/postures and musical gestures/events. Resignification, however, should not be studied as a singular event, but as «[mis-] citational chains lived and believed by the level of the body» (Butler 1997:155), and as stylised and/or ritualised misappropriations of norms. Thus, resignification might be seen as constituting realities in much the same way as the conventional processes of signification do. The researcher might also participate in the resignification process, by theoretical interventions, but also by paying attention to, and «re-repeating» those very same misappropriations and miscitations in speech and writing.

Keywords: *gender, popular music, music production, «songbird», producer, music technologies, performativity, rituals, rites of passage, resignification.*

1. The term «songbird» is here used as a translation of the Norwegian term «syngedame», literally «singing lady». «Syngedame» is an ambiguous term that may have both negative and positive connotations. It may refer to the simple fact of a «a woman who sings» (for money), but the term is perhaps more often used in degrading ways, such as to indicate a lower status in the hierarchy of musical positions, in terms of musical capability, authenticity and credibility, but also in terms of the production process as such. «Songbird» have been suggested as a possible translation of «syngedame», and I use it here in the await of a better or more accurate suggestion.

ERIK STEINSKOG

Voices of gendered ambiguity: the castrato and the cyborg

Voices are commonly heard as gendered, and most often within a classical gender binarism. Some voices, however, challenge this, and come across as ambivalent. This article discusses two such voices: those of the castrato and the cyborg respectively. Rather than trying to trace a timeline from the castrato in the 18th century to the cyborg today (or in a near future), the article uses these two figures as points of comparison. A queer reading of these ambivalent voices highlights the intersection of voice and technology (in a broad sense of the word) as basis for the construction of vocal performances.

Key words: *Voice, castrato, cyborg, opera, film*

ANN WERNER

Dance steps: music, gender and ethnicity – with bodies on YouTube

YouTube is a platform for participatory media culture where millions of people from all over the world upload videos for others to view and comment on. While some of these videos mirror overt commercial interests others are part of a «do it yourself» (DIY) culture in which people conduct practical jokes, play music or dance. Online user culture has increased the number of people that produce their own media and broadcast it to others and it is now common in countries like Sweden, Australia and the US to interact with others through DIY online media. One of many phenomena on YouTube is people – mainly girls – that film themselves imitating the dances of globally successful female artists like Britney Spears, Beyoncé or Lady Gaga. This identity play, which often takes place in a home environment, takes on certain meanings online. The dress-up play of imitating and dancing is mediated in a special way on *YouTube*, and in the process of mediation bodies interact with media technology, music, dance styles and other users. This article investigates the intersections of gender, ethnicity, race and new media created in clips where people imitate the dances of Beyoncé.

Keywords: *gender, ethnicity, race, girls, dance, music, online culture, Beyoncé*

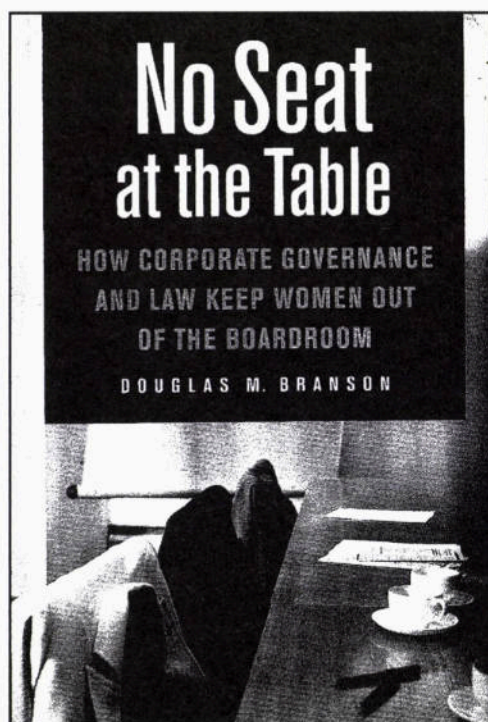


BOKANMELDELSER

DOUGLAS M. BRANSON:
NO SEAT AT THE TABLE. HOW CORPO-
RATE GOVERNANCE AND LAW KEEP
WOMEN OUT OF THE BOARDROOM

New York University Press, New York 2007

Omtale ved Siri Øyslebø Sørensen



Hvordan åpne stengte styrerom?

Da norske politikere vedtok å innføre kjønnskvotering i norske bedriftsstyrer i 2003, ble det fremstilt som en siste utvei for å komme

mannsdominansen i næringslivsledelsen til livs. Etter tiår med gode intensjoner og fokusering på holdningsskapende arbeid for å promotere kvinner i ledelse var resultatene nedslående. Det fantes fortsatt få kvinner i toppsjiktet. Akkurat hva som ikke virket, fremstod som uklart, men at det hadde noe med rekrutteringsmønstre å gjøre, og at det handlet om ubevisste, usynlige prosesser, var nærliggende å tenke for mange. Det er nettopp ambisjonen om å finne ut av hvilke implisitte mannlige skjevheter som ligger innvevd i det forfatteren kaller dypstrukturene i næringslivsledelse, som danner utgangspunktet for boka *No seat at The table*. Den er basert på amerikansk empiri og forfattet av Douglas M. Branson, professor i forretningsjuss ved University of Pittsburg. Selv om forfatteren er jurist, bærer ikke boka preg av et typisk juridisk fagspråk, og enhver med interesse for temaet vil kunne lese boka og ha nytte av den.

Boka dokumenterer og utforsker mulige forklaringer på det faktum at kvinner ikke har inntatt styrerom og topplederposisjoner i det antallet man kunne forvente, basert på erklærte ambisjoner og kunnskap om kvinners utdanningsnivå og yrkesaktivitet. Observasjonen av paradoksale forhold som dette var også noe av det som motiverte norske politikere til å gripe til radikale virkemidler for å endre situasjonen. Det politiske hovedargumentet utkrys-talliserte seg til å dreie seg om lønnsomhet. Branson tar opp lønnsomhetsargumentet i

siste kapittel når han diskuterer hva som skal til for å motivere vokterne av inngangsdøren til styrerommene til å slippe kvinnene inn. Det mest virkningsfulle argumentet, sier Branson, ville være å påstå at kvinner bringer lønnsomhet. Men beviset på dette finnes ikke, sier han videre og retter kritikk mot blant annet Catalyt, som jevnlig publiserer statistikker og analyser som dreier seg om kvinner i ledelse, motivert av å tjene likestillingens interesse.

I en amerikansk kontekst er det uansett vanskelig å se for seg kjønnskvoltering som virkemiddel. Bransons strategi for å åpne styrerommene for kvinner fordrer endring på flere arenaer og nivåer: i juridisk praksis, bedrifters tilrettelegging og kvinners manøvrering. På alle felt handler endringene først og fremst om å gjennomskue stereotype forestillinger om kvinnelige ledere. Branson argumenterer for hvordan standardiserte fortellinger om at kvinner selv velger bort topplederjobber og styreverv på grunn av at de ikke trives med konkurransementaliteten, eller fordi de velger moderskapet fremfor karrieren, dekker over for den motstanden kvinner møter på vei mot toppen. Et sentralt poeng er også at kvinnelige ledes opptreden ikke må forstås som kjønnnet per se, men som respons på organisatoriske forhold.

Branson anlegger en bred tilnærming til spørsmålet om hva som virker begrensende for kvinners karrierer, og trekker inn juridiske forhold, sosialpsykologiske aspekter, betydningen av språklige konstruksjoner og mer tradisjonelle sosiologiske perspektiver. Redigering av boka har tydelig vært en utfordring, og flere resonnementer må leses ut på tvers av kapitlene. Hovedpoengene i boka fremstår likevel som tydelige i det de gjentas med ulike innfallsvinkler og illustreres på ulike vis. Empirien brukes nettopp som illustrasjon og dokumentasjon i drøfting av forfatterens hypoteser. Noen inngående og problematiserende analy-

ser av det omfattende materialet får vi dessverre ikke.

De empiriske kildene Branson forholder seg til, henter han fra to arenaer: rettsvesenet og næringslivet. Han analyserer omlag 700 diskrimineringsklagesaker fra kvinner i lederposisjoner, han har intervjuet kvinnelige næringslivsledere / tidligere ledere og kartlagt kvinnelige styremedlemmer i de såkalte «Fortune 500»-selskapene i 2001 og 2005 (Fortune 500 er en oversikt over de 500 amerikanske selskapene med størst omsetning, publisert årlig av *Fortune Magazine*.) Branson har også gått gjennom en rekke håndbøker for kvinner i ledelse. Flere kapitler i boka fungerer som literaturgjennomgang på områder som ikke er forfatterens eget fagfelt, for eksempel lingvistik og organisasjonssosiologi. Det er ikke de ferskeste forskningsresultatene som presenteres, men til gjengjeld gjør Branson rede for studier som har blitt stående som klassikere på feltet kvinner og ledelse. Rosabeth Moss Kanter's studie «Men and Women of the Corporation» (1977) refereres for eksempel gjennomgående.

Glasstak og glassgulv

Som tittelen gjenspeiler, viser Branson hvordan rettspraksisen fungerer i USA. Det er uhyre vanskelig for kvinner å nå frem med klager dersom bedriften kan vise til at de har regler for arbeidsmiljø og etablerte prosedyrer for klagesaker. I tillegg til åpenbare saker som for eksempel handler om direkte seksuell trakassering, tar Branson for seg slike som dreier seg om mer subtile forhold, som underminering av en kvinnelig ledes autoritet og direkte eller indirekte sabotasje av resultater som kunne virket karrierefremmende. Branson tolker rettsapparatets manglende støtte til kvinnene som hevder seg diskriminert som et bidrag til å opprettholde et glasstak.

Glasstakmetaforen har etter hvert blitt et velbrukt bilde på ulike forhold som hindrer kvinner i å klatre oppover karrierestigen. Andre metaforer, som for eksempel «sticky floor» eller «glass elevator», har vært brukt i kombinasjon med ideen om et glasstak for å forklare henholdsvis hva som holder kvinner igjen nederst i hierarkiet, og hva som kan løfte dem opp. Branson lanserer imidlertid glassgulv som et bilde og flytter fokuset fra de utestengte kvinnes situasjon til det som skjer blant dem som er innenfor, på toppen. Selv-reproduserende makteliter er i seg selv intet nytt, men glassgulvmetaforen har potensial til å tilføre noe nytt til empiriske analyser. Branson utnytter ikke dette tilstrekkelig i boka og bruker bildet for å beskrive en påstand om at menn, uansett hvor mye de roter det til, ser ut til å være forhindret fra å falle av karrierestigen. Uansett på hvilket grunnlag en mannlig toppleder må forlate sin stilling, vil han mest sannsynlig dukke opp i en tilsvarende posisjon nesten umiddelbart etterpå. Fall fra toppen ser ut til å være mer dramatisk for kvinnelige ledere og bremses ikke i like stor grad som hos deres mannlige kolleger. (I denne sammenheng blir det fristende å reflektere over kvinnelige lederes stup fra toppene i løpet av de siste årene her hjemme.)

Kjønne stereotyper og moderskapets pris

I undersøkelsen av rettssakene finner Branson at det i hovedsak er stereotyper som ser ut til å skape problemer for kvinnene. Stereotypers begrensende effekt for kvinner som vil opp og frem er et gjennomgangstema i boka. Branson hevder at menn starter karrieren som aggressive og offensive, for så å gli over i en diplomatisk stil jo nærmere toppen de kommer. Kvinnene må derimot forholde seg til et mer komplisert system av forventninger. De må

balansere mellom feminint konnotert og maskulint konnotert språkbruk og handlingsmønster for at ikke merkelapper som bøller, jernkvinner, dronningbier og isdronninger skal klebes til dem. Balansepunktet skifter på ulike steder i karriereløpet. Det er denne observasjonen Branson hevder å bringe til torgs som en ny innsikt i forhold til de sannhetene som presenteres i håndbøker for kvinnelige ledere.

En stor del av de kvinnelige karriereavhopperne Branson har intervjuet, snakker ikke om urettferdighet på arbeidsplassen, men om hvordan balansen mellom arbeid og livet utenfor fungerer forskjellig for kvinner og menn. Det er fortsatt slik at kvinner i størst grad tilpasser arbeidssituasjon og karriere til behov i og krav fra familie og partner. Moderskapet får en dobbelt begrensende effekt for kvinner, både gjennom stereotype forestillinger om hvordan en kvinne i det hun blir mor mister dedikasjon til jobben, og ved at arbeidsgivere i liten grad tilrettelegger for kombinasjonen av omsorg for barn og karriereutvikling.

Næringslivets styringsidealer og kultur

Branson ser kvinnemangelen i toppen av næringslivet som et symptom på at noe er grunnleggende feil i det amerikanske næringslivet. Boka opponerer mot selvtilfredsheten i forhold til den amerikanske styringsmodellen som preget både organisasjonsforskere og næringslivet i USA ved inngangen til 2000-tallet (før Enron- og WorldCom-skandalene ble rullet opp). Good Corporate Governance-trenden tidfestes fra 1980-tallet og fremover. Den innebærer at styrets rolle og funksjon defineres tydeligere og fokuserer på transparent styring. En operasjonalisering av disse idealene kommer for eksempel til syne i komitésystemet som vi også kjenner fra hjemmebane, med

revisjonskomiteer, nominasjonskomiteer og kompensasjonskomiteer. Good Corporate Governance-prinsippene burde tale til kvinners fordel da de handler om å sørge for større utskifting og unngå styregrossister. I denne sammenhengen påpeker Branson riktig, og viktig, at styringsmodeller ikke automatisk endrer kultur. Han går imidlertid ikke videre på drøftingen av hvordan kulturendring kan tenkes. Det er særlig nominasjonskomiteen som Branson ser som arena for endringsarbeid. Så lenge nominasjonskomiteene består av pensjonerte direktører, og kravspesifikasjonene dreier seg om personlige egenskaper fremfor formelle kvalifikasjoner – og så lenge kildene til forslag om nye styrerepresentanter først og fremst er de sittende representantene, vil arbeidsmarkedet for styreverv forbli lukket.

Diskrimineringsvern og Good Corporate

Governance-idealer skulle i teorien tale til kvinners fordel, men slik fungerer det altså ikke i praksis. Poenget med nettopp ikke å ta for gitt at ordninger som i teorien skal virke på en bestemt måte – i kvinners favør eller likestillende for andre grupper – virker slik i praksis, kan vi ta med oss i studier på hjemmebane. Stereotypifisering, de subjektive vurderingene som ligger til grunn for ansettelser, og måten forfremmelser iscenesettes på, begrenser antakelig minoriteters muligheter også her. Boka fokuserer selvsagt på kvinnene siden det er kvinners situasjon som er temaet. Når jeg leser boka, savner jeg imidlertid empirisk kunnskap om menns karriereløp og strategier og hvordan glassgulvkonstruksjoner foregår. Stereotype forestillinger om disse prosessene bør også undersøkes. ★



BIDRAGSYTERE

Hedda Høgåsen-Hallesby, stipendiat

Senter for tverrfaglig kjønnsforskning
Universitetet i Oslo
Postboks 1040 Blindern
0315 Oslo
Tlf.: 93 03 49 24
E-post: hedda.hogasen-hallesby@stk.uio.no

Anne H. Lorentzen, postdoktor

Senter for tverrfaglig kjønnsforskning
Universitetet i Oslo
Postboks 1040 Blindern
0315 Oslo
Tlf.: 22 85 87 04
E-post: anne.lorentzen@stk.uio.no

Harriet Bjerrum Nielsen, professor og

gruppeleder
Senter for grunnforskning
ved Det Norske Videnskaps-Akademi
Drammensveien 78
0271 Oslo
Tlf.: 22 12 25 25
E-post: h.b.nielsen@stk.uio.no

Erik Steinskog, lektor

Afdeling for Musikvidenskab
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab
Københavns Universitet
Klerkegade 2
DK-1308 København K
Danmark
Tlf.: +45 35 32 37 47
Mobil +45 29 79 78 06
E-post: esteinskog@hum.ku.dk

Siri Øyslebø Sørensen, stipendiat

Institutt for tverrfaglige kulturstudier
NTNU
7491 Trondheim
Tlf.: 73 59 82 59
E-post: siri.sorensen@ntnu.no

Ann Werner, högscolektor

Institutionen för genus, kultur och historia
Södertörns Högskola
SE-14189 Huddinge
Sverige
Tlf.: +46 (0) 8 608 45 66
E-post: ann.werner@sh.se

Pål Kjetil Botvar og Ulla Schmidt (red.)

Religion i dagens Norge

Mellom sekularisering og sakralisering

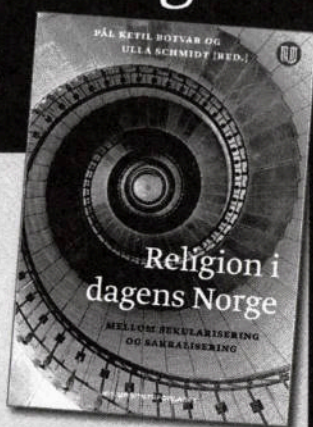
Er vi blitt mer religiøse? Eller religiøse på en annen måte? Har holdningene våre til andre religioner, til homofili, abort eller statskirke endret seg? Hva gjør mediene med religionen, og hva gjør religionen med politikken?

Religion i dagens Norge tar pulsen på det religiøse livet og forsøker å stille en diagnose. I boken diskuterer og forklarer noen av landets fremste religionsforskere hva som skjer med norsk religiøsitet i dag. Blant temaene som blir tatt opp er religionens forhold til media, politikk, likestilling, etikk, oppdragelse, ritualer og geografi.

Hvilke forklaringer har mest for seg? Sekularisering, globalisering, privatisering eller pluralisering? For å få tak i hovedtrekk ved et stadig mer komplekst religiøst landskap må vi kanskje benytte flere perspektiver på én og samme tid?

Kr 329,- 224 s.

Boken kjøpes i bokhandelen eller på
• www.universitetsforlaget.no
• bestilling@universitetsforlaget.no
• tlf. 24 14 76 55



UNIVERSITETSFORLAGET

Cathrine Holst

hva er FEMINISME

Feminismen har revolusjonert kvinners stilling i moderne demokratier, men mange kamper gjenstår. Hvordan skal fremtidens feminister lykkes? I *hva er FEMINISME* staker en av Norges fremste samfunnsforskere ut veien videre.

"Det er blitt ei imponerende bok der Holst med letthet og språklig klarhet trekker leseren med seg gjennom historisk utvikling, teoretiske begreper og politisk debatt."

Terjer A. Olsen, Tidsskrift for kjønnsforskning

"Dette er moderne feministisk historiefortelling."
Martine Aurdal, Dagbladet

"For dem som er sultne på kunnskap om hva feminisme er, er Holsts bok en praktisk og forståelig innføring. For dem som kan mer, er den en nyttig oversikt over historien og de siste årenes feministiske strømninger og viktige debatter."

Kaia Storvik, Dagsavisen

"Bokas styrke er blant annet viljen til å koble teori og praksis tett sammen i omtalen av aktuelle saker."

Susanne Christensen, Klassekampen

Kr 159,-

Boken kjøpes i bokhandelen eller på

• www.universitetsforlaget.no

• bestilling@universitetsforlaget.no

• tlf. 24 14 76 55



UNIVERSITETSFORLAGET

Forfatterinstruks

Kjønnsforskningen er tverrfaglig. Artiklene i *Tidsskrift for kjønnsforskning* skal derfor presenteres slik at stoffet også blir tilgjengelig for lesere utenfor eget fagområde. *Tidsskrift for kjønnsforskning* publiserer artikler, kommentarer, debattinnlegg og bokanmeldelser. Bidragene kan være på norsk, svensk, dansk eller engelsk. Artikkelmanuskriptene blir vurdert av to anonyme konsulenter som skal sikre at publiserte artikler holder et godt faglig nivå.

Innsending: Manuskripter sendes elektronisk til redaksjonssekretær Toril Enger: toril@kilden.forskningsradet.no og til redaktørene: agnes.bolso@ntnu.no og hilde.danielsen@uni.no

Manuskriptstandard for artikler: En artikkel i *Tidsskrift for kjønnsforskning* vil vanligvis være omkring 15 sider i ferdig trykket hefte. Manuskriptet må skrives med dobbel linjeavstand i skrifttype Times New Roman, 12 punkter. Bruk kun venstremarg. Bruk kursiv hvis ord skal utheves (ikke understrekning eller halvfet). Manuskriptet skal ikke overskride 50 000 tegn inkludert mellomrom.

Manuskript for en artikkel skal inneholde: Tittel på norsk, tittel på engelsk og engelsk sammendrag (abstract), 5–10 engelske nøkkelord (keywords), norsk ingress, noter, referanser og forfatteropplysninger (fullt navn, institusjonsadresse og e-post).

Første side skal inneholde forfatterens navn, tittel, arbeidssted, adresse til arbeidssted, telefon dagtid og e-postadresse.

Andre side begynner med artikkelens tittel og en ingress på på maksimalt 10 linjer ombrukket tekst, dvs. 600 tegn med mellomrom. Den skal være poengtert, kort og interessevekkende. Etter ingress følger artikkelteksten.

Engelsk sammendrag skal være maksimalt 200 ord.

Overskrifter og underoverskrifter skal være uten tallangivelser og klart angitt ved konsekvent bruk av typer (ikke store bokstaver). Det skal maksimum være tre overskriftsnivåer, inklusive hovedtittel.

Noter skal være i form av sluttnoter og følger i fortsettelsen av artikkelteksten.

Litteraturhenvisninger i teksten skrives etter følgende retningslinjer: I teksten settes forfatters etternavn og publikasjonens utgivelsesår: Moi (1998). Hvis forfatter ikke er nevnt i teksten, oppgis etternavn og utgivelsesår i parentes: (Moi 1998). Sideangivelse oppgis etter utgivelsesår: (Moi 1998:26). Hvis det er to forfattere, oppgis begge etternavn. Hvis det er mer enn to forfattere oppgis alle navn ved første referanse. Bruk deretter «m.fl.». Skill mellom referanser innen samme parentes ved å bruke semikolon.

Litteraturlisten ordnes alfabetisk etter forfatterens etternavn. Vi ønsker hele fornavn, ikke bare forbokstaver. Hvis det oppgis to eller flere arbeider av samme forfatter, settes det eldste arbeidet først. Eksempler:

Bøker:
Tucker, Judith 1985. *Women in Nineteenth Century Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tidsskrifter:
Haavind, Hanne 1994. «Kjønn i forandring – som fenomen og forståelsesmåte». *Tidsskrift for Norsk Psykologiforening* (31) 9:767–783.

Antologier og artikkelsamlinger:
Børtnes, Jostein 2002. «Likekjønnet kjærlighet og guddommelig begjær». I: Halvor Moxnes, Jostein Børtnes og Dag Øistein Ensjo (red.): *Naturlig sex? Seksualitet og kjønn i den kristne antikken*. Oslo: Gyldendal akademisk.

Mindre endringer i manus, som rettinger av skrivefeil og mindre språklige forbedringer, kan redaksjonen foreta uten å kontakte artikkelforfatteren. Større endringsforslag sendes forfatteren til vurdering.

Lykke til!

Redaksjonen

Depotbiblioteket



h10090083

2010 Arg. 34 Nr. 3
Tidsskrift for kjønnsfor-
kning (trykt)



TRANSFORSKJONING

Mr. 3 2010