

Jazz i endring

Om fordelinger av kjønn og seksuell orientering på musikalske arenaer

AV TRINE ANNFELT

Hvorfor er jazz – i modsætning til klassisk musikk – ikke i stand til at integrere kvinner og homoseksuelle menn på den musikalske arena? Idéen om hegemonisk maskulinitet kan tilbyde en nøgle til forståelse af denne problemstilling.

Kvinnenes inntog blant profesjonelle musikere har for alvor skutt fart fra siste halvdel av 1970-årene.¹ Den økte tilstrømmingen har imidlertid ikke ført til, at kvinneandelen har økt likt over alt. Endringene har særlig funnet sted innen for klassisk musikk, mens jazz i liten grad har vært berørt. Rapporten *Fra vugge til podium. Utredning om den faglige organiseringen av musikkutdanningen* (1999) tallfester utviklingen på rekrutteringsnivå.² Begge kjønn søker likt til de klassiske studier, eller kvinnene har kommet i overvekt. Jazz og rytmiske studier er fortsatt overveldende mannsdominert. Jazz kan i tillegg framvise en uforandret og kjønnnet 'arbeidsdeling'; mennene spiller og kvinnene synger. Mannsdominansen og arbeidsdelingen er ikke et særnorsk fenomen. Et av de store, internasjonale oversiktsverkene fra midt på 1990-tallet omtaler hele 1600 jazzmusikere (Carr; Fairwether; Digby and Prestley 1995). 110 av disse, eller knapt 7% er kvinner, og de aller fleste (80 av 110) synger

jazz. Det betyr, at ca 30 av 1600 omtalte musikere er kvinner. For klassisk musikk har, som nevnt utviklingen vært en annen. For 30 år siden besto norske symfoniorkestre, som ellers i verden, tilnærmet bare av menn. I 1997 var ca en fjerdedel av musikerne kvinner. I den samme perioden har det også blitt flere kvinnelige solister som hevder seg i første rekke.³ Både jazz og klassisk musikk har tradisjonelt vært solide mannsbastioner, men i klassisk musikk har det altså skjedd store endringer.

Klassisk musikk og jazz framviser en tilsvarende divergens når det gjelder rekruttering fra homoseksuelle menn. Mens det synes å være like mange eller flere homoseksuelle musikere på de klassiske arenaer som det er i befolkningen ellers, er denne gruppen nærmest fraværende i jazz. Det er selvsagt ikke mulig å tallfeste dette. Artikkelen bygger på datainnsamlingen til et prosjekt om kjønn og musikk, der jeg rekrutterte også homoseksuelle musikere, samt spurte alle informanter om de kjente homoseksuelle utøvere. 20 informanter kommer fra klassisk musikk, hvorav seks er homoseksuelle menn. Det var ingen problemer med å finne fram til disse og alle informanter kjente homoseksuelle, klassiske musikere. 35 informanter representerer jazz. Noen meget få visste om homoseksuelle kolleger, og jeg klarte selv bare å finne fram til en eneste informant. På spørsmål har alle bekreftet, at det for dem ser ut til, at jazz er overbefolket av heteroseksuelle menn.⁴ Men selvfølgelig fins 'de andre'. Musikkritikeren og forfatteren John Gill skriver, at det er flere homoseksuelle, mannlige jazzmusikere og jazzelskere, enn man vil ha det til. Når homoseksuelle blir usynlige nettopp i forhold til jazz, mener han, det både henger sammen med forestillinger om at kunsten kommer i mis-kreditt, dersom den knyttes til homoseksualitet og et rykte om jazz som: "... an irredeemably heterosexual, breeder, pastime." (1995, 47)

I denne artikkelen stiller jeg spørsmål

om, hva det er med jazz i dag, til forskjell fra klassisk musikk, som kan forklare, at ikke også denne musikalske arenaen er under invasjon av kvinner og homoseksuelle menn. De siste 20–30 årene blir gjerne beskrevet som likestillings tidsalder, preget blant annet av at kjønnsbarrierer har falt. Når dette ikke gjelder jazz, er det i en forstand særlig merkelig, fordi jazz, på en helt annen måte enn klassisk musikk, forstår seg selv, og blir forstått av andre, som en liberal og fordomsfri subkultur. Slik sett burde det her ligge særlig godt til rette for barrierebrudd både i forhold til kjønn og mennesker med ulike seksuelle preferanser.

KLASSISK MUSIKK MER HØYVERDIG ENN JAZZ?

Musikologen Susan McClary (1991) utpeker musikk som en sentral arena for kamper om kjønn. Vestlig kultur har vært preget av sterke assosiasjoner mellom på den ene siden musikk og på den andre siden kropp, bevegelser, følsomhet og femininitet. I noen historiske perioder og noen land har det vært forstått som typisk kvinnelige sysler å utøve og lytte til musikk (Leppert and McClary 1996). Samtidig har det vært en omfattende meningsproduksjon og institusjonalisering av musikk, som har kjempet slike assosiasjoner tilbake. Klassisk musikk har vært framhevet som den mest åndelige, ikke-kroppslige kunstarten og de objektive, rasjonelle og tekniske sidene ved for eksempel komposisjon og framføring har vært understreket. Den klassiske musikens kanon, komponert av menn, har vært meningsbelagt og vunnet tilslutning som universell, hevet over tid og sted, som i samsvar med en fullkommen orden og sannhet (McClary 1996).

Samtidig har det pågått og pågår drakamper om musikkartenes innbyrdes rangorden (McClary 1991). Kulturteoretikeren Theodor Adorno (1967/1983) ha levert et av de mer oppsiktsvekkende bidragene. Midt på 1930-tallet skriver han

om jazz som en vederstyggelighet, som en fordukkende musikk for massene. De typiske jazzelskerne kan sjelden eller aldri begrunne musikken i et presist språk eller forklare *hva* som betar dem. Jazz er kommersialisert 'lett' musikk som opplever tilslutning fordi den henvender seg til menneskets lavere instinkter, skriver Adorno. Jazz er jungelmusikk som ikke har noe med intellekt å gjøre. Den taler direkte til kroppen og får presumtivt siviliserte mennesker til å velte seg i masochistisk ekstase og feire sin egen kastrasjon:

"The aim of jazz is the mechanical reproduction of a regressive moment, a castration symbolism. "Give up your masculinity, let your self be castrated" the eunuchlike sound of the jazz band both mocks and proclaims, "and you will be rewarded, accepted into a fraternity which shares the mystery of impotence with you, a mystery revealed at the moment of the initiation rite." (1967/1983, 129)

McClary leser Adornos tekst som en samtidig mistenkeliggjøring av jazz og som en feiring av koblinger mellom klassisk musikk, maskulinitet og hvithet. I tillegg til å ta i bruk rasistiske elementer trekker han på diskurser om maskulinitet for å rangordne musikkartene. Den klassiske musikken kobles direkte til den hvite manns virilitet, mens jazz italesettes som evnukkenes domene.

Det forrige århundres mest anerkjente og respekterte kulturteoretiker på feltet musikk rangordner med dette for det første musikkartene gjennom koblinger til kjønn, seksualitet og rase. For det andre rangerer han maskuliniteter. Klassisk musikk innrammes som hegemonisk sammenlignet med jazz. Det er i klassisk musikk, menn er menn, i jazz er det bare evenukker. Om noen har Adorno inntatt en posisjon i estetikens verden som bemyndiget ham med rett til å tale med tyngde.⁵ Fra en slik posisjon kan det initieres meningsbrudd.

Adorno *kunne* med andre ord hatt sin egen agenda med den konsekvens, at artikkelen sier lite om datidens rangforhold mellom klassisk og jazz. Men slik var det neppe. Jazzlitteraturen bekrefter, at diskurser om rase og seksualitet ble brukt til å nedvurdere jazz (Monson 1995). Det var en utslørt kobling mellom primitivisme, seksualitet og jazz samtidig som svarte musikere ble framstilt som negativt annerledes, dels latterliggjort og dels gjort truende. Også hvite musikere som assosierte seg med 'svart' jazz ble posisjonert slik (Bakara 1963, 219). Adorno kunne derfor bli tatt på alvor og tillagt vekt, fordi han tok utgangspunkt i meningsproduksjoner med tilstrekkelig tilslutning i tiden. Da blir det rimelig å lese hans tekst som en indikasjon på den relative posisjon, de to kunstartene hadde på dette tidspunkt; samtidig som teksten sier noe om konstruksjoner av maskulinitet og rase i datidens 'vesten'.

Ruud og Alterhaug (1992) gir implisitt støtte til denne forståelsen. Jazz *ble* forstått som mindreverdige i forhold til klassisk musikk. Ruud referer musikkhistorikeren Poul Hamburger fra samme tidsperiode som Adorno. Også han rangerer klassisk kontra jazz ved hjelp av rasistiske koblinger. Alterhaug gjenforteller en anekdote fra 1950-tallet. Her er igjen poenget at klassisk ble forstått som den egentlige og mest høyverdige musikkformen.⁶

REPRESENTASJONER AV JAZZ I ENDRING

Denne rangordenen har lenge vært på vikkende front. I 1992 ble *Jazzens stilling innen høgre norsk musikkutdanning* diskutert på en konferanse ved Institutt for musikk og teater ved Universitetet i Oslo. Formålet med konferansen var å rette søkelyset mot jazzens plass i undervisningsplaner og forskningsaktivitet. I invitasjonen ble det pekt på at det hadde skjedd endringer i det musikkulturelle klimaet og at det i begynnelsen av 1990-årene:

“... ikke lenger er noen selvfølge at konservatorier, musikkhøgskolen og universitetsinstitutter skal prioritere klassisk musikk på bekostning av andre genre.” (*Jazzens stilling...*, 125)

Flere innledere trakk opp en før-nå dimensjon. Even Ruud fra Institutt for musikk og teater ved Universitetet i Oslo påpekte, at skillet mellom høy- og lavkultur var under endring og spurte om selve temaet for konferansen, var et uttrykk for, at jazz var i ferd med å bli oppjustert til høykultur. Bjørn Alterhaug, Musikkvitenskapelig institutt ved NTNU mente på den ene siden, at jazz fortsatt var langt fra stuerent, på den andre siden at det hadde skjedd en revolusjon i norsk musikkliv de siste 10-15 årene. Det tekniske instrumentnivå var blitt nesten ‘skremmende høyt’ og det var i ferd med å skje en omveltning i musikklivet ved at blant annet jazz, var blitt mer synlig. I andre innlegg ble jazz beskrevet som ‘full av livskraft, som en kraftkilde som viser hen til noe universelt menneskelig, som kultur og sivilisasjon har ødelagt’ (10), mens utdanning i klassisk musikk ble koblet til blant annet ‘solid borgerlig dannelse’ assosiert til ‘gamle og noe møllspiste konservatorie- og lærerskolefag’ (10), til ‘en kultur som er preget av atrofi, triks og overfladisk teknikk’ (17) og ‘til en del fossile, negative holdninger til annen musikk enn den kunstmusikalske, seriøse musikken’ (28).

Her konstrueres klassisk musikk som litt utdatert og sidrompa, litt skolemesteraktig og puritansk forskjellig fra jazz, som får stå som den vitale kraftkilden. Men betyr det, at man nå endelig hadde forstått jazzens *sanne* verdi? Språket legger seg mellom mennesket og verden og jazz har ingen *sann* verdi (Gall Jørgensen 1993). Det eksisterer alltid mer enn en mulig representasjon, og kampene om dem foregår åpenbart også innad i musikklivet. Samtidig må sitatene leses kontekstualisert. Konferansens mål var med størst mulig kraft å promotere jazz som utdanningstilbud ved de høyere

læresteder. De er derfor neppe dekkende for de posisjoner, de er uttalt fra. Jeg oppfatter det, med andre ord, som, at det ikke er 1990-tallets *hovedrepresentasjoner* av de to musikkarter, det kjempes om her, men om noen resterende aspekter. Hovedrepresentasjonene, det ‘alle’ er enige om, går, slik jeg leser også mine andre kilder, mer i retning av at begge deler er høyverdige, men forskjellige kunstformer. Rapporten foran er likevel interessant, fordi den går inn i en meningsproduksjon, som nyanserer hovedrepresentasjonene til *fordel* for jazz.

Her får i dag jazzens folk drahjelp. Riktignok uttrykte Alterhaug i 1992 at:

“... denne musikkformen ikke blir tatt helt på alvor, på tross av lovord og tilsynelatende velvillig innstilling til denne uttrykksformen.” (*Jazzens stilling...*, 12)

Per i dag er det mange indikasjoner på, at dette har forandret seg. Norge er i ferd med å få sin første faste jazzscene, det jobbes hardt, for å gi jazz mer midler over statsbudsjettet og i NRK arbeides det med en 24 timers jazz-kanal. Jazz anmeldes og omtales i økende grad i aviser og blader. *Norsk jazzforum* ble under forrige regjering tatt med på samråd for å diskutere bidrag til den såkalte ‘kulturelle skolesekken’ og ble bedt av Utenriksdepartementet om å bidra med å stake ut kursen for ny utenrikskulturell politikk for årene framover (*Jazznytt* 01.01, 9). Næringslivsfolk spør, hva de kan lære av jazz og bruker jazzmusikere som ressurspersoner.⁷

Endelig erotiseres fortsatt jazz, men nå med annet fortegn. Kvinnelige studenter i klassisk musikk utbryter i intervju med meg “hvorfors har ikke vi like kule gutter som de har i jazz” og mannlige studenter kan fortelle om jazzens image med “vakre kvinner og musikere med uimotståelig drag på damer” som *en* av årsakene til at drømmen om å bli musiker festet seg. I kontrast til dette finner en ung klassisk student det opportunt i et avisintervju å uttrykke at:

“... du behøver ikke være 70 år og lukte vondt for å like klassisk.” (*Adresseavisen* 4. oktober 2003)

Studenter i klassisk og jazz forteller, at klassisk-studenter oftere går på jazzstudentenes konserter enn omvendt og mange studenter i klassiske disipliner uttrykker ønske om mer jazzlignende elementer også i sin opplæring.

I dagens forhold mellom klassisk og jazz er noen av de nye diskusjonene i ledelseslitteraturen særdeles interessante. På terskelen til det enogtyvende hundreår fremmes ledelse for kunnskapsutvikling og innovasjon, som en av de største utfordringene næringslivet står overfor. I disse diskusjonene hentes metaforer fra musikklivet inn. Således diskuterer Barrett (1998) relevansen av dirigentmetaforen for det nye næringsliv. Idealet om en sterk leder, som samler alle tråder i sin hånd, er ikke lenger fruktbart. Det stilles nye krav til internasjonal handel i globaliseringens tidsalder. Organisasjonene står overfor et imperativ om innovasjon og kreativitet. Alle ansatte fra topp til bunn bør ha en lidenskap for innovasjon og nyskaping, slik nettopp jazzmusikere har, skriver Barrett; derfor er jazzmetaforen velegnet. Interaksjonen i et jazzband og den kontinuerlige nyskaping av musikk gjennom improvisasjon er i dagens samfunn et velegnet forbilde.

Til sammen sier dette noe om store endringer i diskursenes meningsinnhold og status. De verdier, væremåter og handlingsmønstre, som for eksempel Barrett kobler sammen, må nødvendigvis ha en tilstrekkelig posisjon i det samtidige samfunn, for at jazz skal egne seg som forbilde for institusjoner med internasjonal tyngde og innflytelse. Samtidig er det selvsagt snakk om en gjensidig bekreftelse. Jazzens status bekreftes positivt gjennom slike koblinger. Jazz *tas* med andre ord på alvor; av et publikum som forbruker musikk, av politiske myndigheter med samfunnsansvar, av sterke økonomiske interesser og av ledelsesforsk-

ere. Dagens representasjoner av jazz faller åpenbart sammen med framtreddende logikker for, hva vi trenger *nå*.

Tekstene om jazz foran, ledelseslitteraturen og de refererte næringslivsfolk, jazzens tilhengere, musikerne og studenter kommer med bud på, hvordan jazz skal forstås. Jazz *ble* forsøkt marginalisert og konstituert som noe, skikkelige mennesker måtte ta avstand fra. Den skapes nå gjennom mange deltakeres medvirkning til noe, som har en annen status enn *før og et* endret meningsinnhold. Jazz representeres ikke som impotent og forsimplende jungelmusikk, men som kreativt og framtidsrettet, en ressurs det satses alt for lite penger på (*Jazz-nytt* 01.01, 9), et av de mest vitale kunstuttrykk i forrige hundreår (*Jazzens stilling...*, 13). I den grad jazz og klassisk musikk kontrasteres til hverandre, hvilket ustanselig skjer, representeres i samme åndedrag den klassiske musikken som *noe annet*. Meningsinnholdet i ‘jazz’ bestemmes i opposisjon til blant annet meningsinnholdet i ‘klassisk musikk’ – samtidig som det pågår kamp om begge.

HAR JAZZ EN OUTSIDERPOSISJON?

Mange jazzmiljøer rundt midten av forrige hundreår levde med en outsiderposisjon (Monson 1996, 1995, Gourse 1995, Dahl 1984). Jazz ble forbundet med det nonkonforme, antiborgerlige og underkjente (Baraka 1963). Mange tekster forteller samtidig om miljøer med nære bånd, en felles hengivenhet til musikken og store mengder gjensidig respekt og beundring. Fortellingene handler altså om en outsiderposisjon, som ble opplevd positivt på grunn av den gjensidige anerkjennelsen av jazz og anerkjennelsen musikerne og tilhengerne i mellom. Blant annet Giddins (1998), konfranserapporten nevnt foran og egne data viser, at mange jazzmiljøer fortsatt lever med en oppfatning om å være outsiders. Spørsmålet er, om det er rimelig å fastholde et slikt selvbilde. Bourdieus begreper om

symbolsk og kulturell kapital kan anvendes til å diskutere dette. Bourdieu har gitt en rekke anvisninger til identifikasjon av spesifikke former for kapital (1992). Broady påpeker, at terminologien ikke nødvendigvis er konsistent og foreslår

“... att vi bestämmer oss för att helt enkelt betrakta det kulturelle kapitalet som en bred underavdelning till det änn mer generella begreppet symbolisk kapital.” (1991, 169)

Symbolsk kapital er altså det mest allmenne av Bourdieus kapitalbegreper. En komprimert angivelse kan være, at dette er den kapital som:

“... av sociala grupper igenkännes som värdefull(t) och tillerkännes värde.” (ibid)

Kulturell kapital knytter Bourdieu til de dominansforhold, som gjelder for et gitt samfunn som helhet. Kulturell kapital er det:

“... varmed han (Bourdieu, min anmerkning) avser den art av symbolisk kapital som dominerer i länder som Frankrike.” (ibid)

Broady nevner eksamener fra de prestisjetunge lærestedene, fortrolighet med klassisk musikk og litteratur, evne til å uttrykke seg kultivert i skrift og tale osv. Mens den symbolske kapitalen kan finnes overalt, dreier den kulturelle kapitalen seg om de tilganger mange grupper, og først og fremst dominerende grupper i samfunnet, anerkjenner som viktig og verdifull. For kapital gjelder generelt, at det må være et marked for de aktuelle tilganger, dersom de skal være virksomme. Det må med andre ord være noen der ute, som er disponert for å oppfatte de aktuelle symboler og måter å symbolisere på som verdifulle og tillegge dem verdi. Kapitalbegrepet er dermed et relasjonelt begrep, påpeker Broady.

I den grad jazz tidligere sto uten for eller i utkanten av det etablerte, kan musikalske

og andre prestasjoner særlig ha produsert symbolsk kapital for de aktuelle utøvere og skaren av tilhengere. Musikalske prestasjoner ville da først og fremst bli anerkjent og gi uttelling innad blant jazzens egne. Det var disse, som diskursivt ble disponert for å oppfatte og italesette en prestasjon som mer og mindre glitrende og tillegge den verdi.

Det er dette, som har endret seg. Interessen fra politiske myndigheter, næringsliv, forskning, medier og et kjøpekraftig publikum forteller, at jazz i dag representerer kulturell kapital. Jazzens endrede status dreier seg dermed ikke primært om kompetanse, men om *anerkjennelsen* av den. Jazz representeres nå på måter som møter *allmenn* anerkjennelse. Fra mange og tunge posisjoner snakkes de nye ‘sannheter’ om jazz inn i et diskursivt rom, som gyldiggjør utsagnene rett og slett, fordi det allerede eksisterer enighet om dem. De forklaringer, som ligger innbakt i Alterhaugs tekst og som jeg fortløpende møter hos informanter, må derfor nyanseres. Jazz er ikke på vei inn i varmen eller er mer etterspurt i dag, fordi det tekniske, instrumentalnivået har blitt ‘*nesten skremmende høyt*’ eller fordi utdanningen på konservatorienivå nå ‘*for alvor bærer frukter*’. Dyktighet per se bringer ingen kulturell kapital med seg uansett nivå. Det gjør den først, når den anerkjennes, når den vekker respekt og beundring i de rette kretser, på det rette marked. Og det skjer først, når den i tilstrekkelig grad symboliserer og deler logikker om, hva som teller nå med mange, innflytelsesrike og overlappende diskurser.

BARE FOR HETEROMENN?

Robert W. Connell har introdusert begrepet hegemonisk maskulinitet for bestemte konfigurasjoner av maskulinitet og definert dette som:

“... the configuration of gender practice which embodies the currently accepted ans-

wer to the problem of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.” (1995, 77)

I et historisk løp og i ulike (sub-)kulturer vil det være ulike konfigurasjoner, som ‘er’ den hegemoniske maskuliniteten. Hegemoniet er med andre ord fleksibelt, men uansett slik at det er:

“... likely to be established only if there is some correspondence between cultural ideal and institutional power, collective if not individual. (...) Hegemony relates to cultural dominance in the society as a whole.” (1995, 77-78)

Her ligger det noen nøkler til å forstå, hvorfor barrierer mot kvinner og homoseksuelle menn har blitt gjennomtrengelige på den klassiske musikkens arenaer, men ikke i jazz. Representasjonene både av de to musikkjangrene og av den maskuline mann har forandret seg. Susan Faludi (2000) skriver at den samfunnsbærende mannsrollen, som ble utformet i etterkrigstiden og som innebar makt og myndighet i politikk, offentlighet og familie, har tapt terreng gjennom de endringer, samfunnet har gjennomgått. Forrige århundres organisering av familiestrukturer og det offentlige rom har, sammen med samlebåndsindustri og hierarkiske ledelsesstrukturer, lenge vært på vikende front både som levet liv og som symbol på de felles verdier. Den kollektive virkeligheten, med dens kraft til å forme så vel felles logikker som subjektive idealer, bæres og formes i det senmoderne samfunn gjennom andre diskurser. Det spenningsøkende, improviserte, lekende og kreative har blitt nye stikkord for så vel fritid som arbeidsliv. *Et godt arbeidsmiljø utløser energi, kreativitet og livslyst*, står det i *Dagbladet* 20 mars 2002, illustrert av to unge, mannlige dataingeniører som spiller biljard på jobben, og fulgt opp av et intervju med bedriftens leder som forsikrer, at

dette er en god investering. Underteksten er her, at lek forstått som litt spenning i hverdagen og sans for en vennskapelig fight, fremmer det nye arbeidsliv akkurat slik, også ledelsesforskningen påpeker. For igjen å sitere Barrett:

“To be innovative, managers – like jazz musicians – must interpret vague cues, face unstructured tasks, process incomplete knowledge and yet they must take action anyway. Managers, like jazz players, need to engage in dialog and negotiation and (...make decisions) on expertise rather than hierarchial position.” (1998, 620).

Etterkrigstidens iscenesettelse av den beundringsverdige mann synes med andre ord utkonkurrert. Nå er det nye måter å artikulere maskulinitet på som vekker beundring (Lie 1997, Nilsson 1999). Det er andre representasjoner av det maskuline, som pekes ut diskursivt og menn skapes og skaper seg selv gjennom andre diskursive praksiser. Det swinger ikke lenger av den samfunnsbærende mannsrollen, som ble utformet midt i forrige hundreår. Men det swinger av jazz og jazzmusikere, når de iscenesettes med konnotasjoner til kreativitet, lekenhet og risikovilje. Representasjonene av jazz og av hegemonisk maskulinitet er historisk og kontekstuelte spesifikke og kontingente. De har vært annerledes og kan forandres igjen. Akkurat nå er de overlappende og støtter hverandre gjensidig.

Connell har hentet sitt begrep om hegemoni fra marxisten Antonio Gramsci analyser av klasserelasjonene og forutsetningene for å opprettholde en herredømme-situasjon (1971). Et (varig) lederskap hviler ifølge Gramsci på en kombinasjon av institusjonalisert makt og tilslutning. En hegemonisk posisjon forutsetter, med andre ord, at nettopp denne til en hver tid har en tilstrekkelig tilslutning og opprettholdes som ‘viktig nå’, ‘best’, ‘verd å beundre’ osv. Omsatt til hegemonisk maskulinitet, snakker vi da om en representasjon



Foto af jazzmusikeren Kitty Brazelton, The Women's Avant Fest 1997 i Chicago, USA. Foto: Marc PoKempner

av maskulinitet som et tilstrekkelig antall diskursbærere opprettholder som 'best' gjennom produksjon av representasjonsbe-kreftende utsagn og praksiser. En slik representasjon byttes ikke enkelt ut med en annen. De er jo kulturelle og felles betydninger eller logikker for, hvordan et gitt fenomen er og skal være og dermed den adgang, hver enkelt av oss har til å skape forståelse. Endringer i hegemonisk maskulinitet innebærer derfor, at det er *aspekter* av representasjonen, som endres over tid og som artikuleres ulikt i ulike subkulturer. I sam-svar med dette har Strate (1992) definert hegemonisk maskulinitet som svaret på, hva det i en gitt kultur til en hver tid betyr virkelig å være en mann. Også Connell peker på lokale konfigurasjoner av det hege-monisk maskuline. For musikk betyr dette, at lokale versjoner av slik maskulinitet fort-satt utmerket kan iscenesettes i klassisk musikk, av klassiske musikere. For jazz be-tyr det, at jazzens menn i en outsiderposisjon kunne iscenesette subkulturelt aner-kjent hegemonisk maskulinitet. Men jazz befinner seg ikke lenger i en outsiderposisjon. I dag er det sammenfall mellom re-presentasjoner av jazz og representasjoner av, hva samfunnet trenger nå. Det er her, jeg mener, jazzens særlige barrierer mot kvinner og homoseksuelle menn ligger. De maktvitensrelasjoner som har blitt de kollektive rasjonaliteter og endret samfunnet gjennom de siste 10-årene, har endret dis-kursen om hegemonisk maskulinitet og jazz i samme retning. 'Jazzmusiker' sym-boliserer i dag det hegemonisk maskuline i en annen målestokk, med en mer allmenn tilslutning enn 'klassisk musiker' gjør.

Connell slår kort og godt fast, at masku-liniteter er hierarkisk organisert, og at be-grepet hegemonisk maskulinitet samtidig viser til en utforming av kjønnspraksis, som opprettholder forholdet mellom kvinner og menn som en hierarkisk relasjon. Diskurs-analysens begrep om posisjonering gir bud på, *hvordan* slike betydningssammenhenger og praksiser tendensielt stenger kvinner og

homoseksuelle menn ute. Diskursivt fore-ligger det subjektposisjoner beskrevet gjen-nom karakteristika, som skiller 'dem' fra 'oss'. Posisjonene foreligger som diskursive identifikasjonspunkter, som individer mer og mindre enkelt kan identifisere seg med og bli identifisert med. Noen av dem kan man ikke unngå, mens andre kan unngås. Med de rette kjønnskarakteristika kan man for eksempel ikke unngå å bli identifisert som mann, men man kan unngå å bli identifisert og identifisere seg som myk mann (Jørgensen og Phillips 1999). Andre posisjoner kan ikke eller kan bare vanskelig oppnås. Når subjektposisjoner står 'fiks ferdig til bruk', snakker man om, at indi-videt blir interpellert (Neumann 2001, 178). Interpellasjoner kan dermed forstås som en type diskursiv 'tvang' eller drahjelp i det å konstruere en gitt identitet. Subjekt-posisjonen hegemonisk maskulin mann kan av åpenbare årsaker, vanskelig interpellere kvinner; og i den grad at:

"... det som gjør menn til utvetydige menn er at de vil ha kvinner." (Halvorsen 2001, 89)

er det klart, at den heller ikke interPELLERER homoseksuelle menn. Som *diskursiv ressurs* står, med andre ord, hegemonisk masku-linitet på en helt annen måte klar til å bli utnyttet og opprettholdt *som* diskursiv res-surs av og for identitetskategorien hetero-seksuelle menn. Eller annerledes sagt: Når heteroseksuelle menn utnytter denne res-sursen, framstår de som 'mer av det sam-me', nemlig som heteroseksuelle, maskuline menn.

Kvinner og homoseksuelle menn har selvfølgelig også en prinsipiell tilgang til det hegemonisk maskuline, fordi det er et me-ningsinnhold i kulturen, som er kjent også av dem. De kan også forhandle om å bli til-skrevet og ta opp i seg deler av dette. Alle har, med andre ord, en frihet med hensyn til, hvordan de posisjonerer seg og hva de forhandler om å vinne anerkjennelse for og gjøre til sitt eget. Det opphever imidlertid

ikke diskursens 'tvang' til å identifisere seg i samsvar med dens anvisninger. Det opphever altså ikke den ulike tilgangen til subjektposisjoner, som pekes ut for 'dem' og 'oss'. Disse anvisningene handler i høy grad om kjønnede konnotasjoner og forslag til sosial praksis. At det allerede en god stund har vært en rekke kvinnelige musikere på plass i klassisk, kan dermed i seg selv gjøre noe med tilgangen på subjektposisjoner for de som kommer etter. Til dette kommer, at diskursen om klassisk musikk som nevnt kan forstås som mindre gjennomsyret av hegemonisk maskuline idealer. Til sammen har dette effekter, som kan bidra til å forstå, hvorfor rekrutteringen er ulik i klassisk og jazz.

AVSLUTNING

De forklaringer på mannsdominans jeg stort sett møter blant informantene i mitt datamateriale og kan lese ut av tekstene, er forankret i ontologi. Når kvinner er underrepresenterte blant jazzmusikere, blir det forklart med kjønnsespesifikke forskjeller mellom kvinner og menn med hensyn til blant annet selvtillit, lekenhet og risikovilje samtidig som dette blir forstått som særtrekk, som er nødvendige for en jazzmusiker og som i stor grad kjennetegner de gode blant dem. Improvisasjon som jazzens adelsmerke blir framstilt som nærmest å kreve disse kjennetegn. Det er, som om jazz har et innerste vesen, som den utfolder seg i samsvar med, og at den derfor for sin utøvelse krever mennesker med bestemte personlighetstrekk som *sitt* innerste vesen. Analysen foran utfordrer denne 'sannheten' ved å fokusere på, hvordan kjønn og musikk 'blir til' i sammenfiltrede prosesser. Den største forskjellen mellom 'dem' (mine informanter og forståelsen i tekstene) og meg ligger i, at jeg kobler representasjonene av jazz til endringer i representasjonene av det hegemonisk maskuline, av hva som i dag tillegges verdi og vekker beundring, mens 'de' forstår jazz kjønnsnøytralt.

Kan jeg så påstå, at jeg har rett? Både de og jeg taler fra posisjoner innleiret i diskurser strukturert av gitte epistemologier og verdisyn, som subjekter produsert gjennom gitte livshistorier; og både de og jeg bedriver en språklig virksomhet, som innebærer å framsette utsagn, som i en eller annen forstand gjør krav på sannhet. Da er det samtidig sagt, at det eksisterer flere vitener, flere sannhetspåstander om verden, hvorav forskeren er (med)produsent av en. Hva legitimerer min analyse, når den ikke lenger gjør krav på et ontologisk fundament? Det har skjedd en dreining i deler av forskningens selvforståelse fra substansielt konstate- rende til refleksjonsinitierende, skriver Søndergaard (2002). Denne forskningen rommer nå en forståelse for, at vi taler et sted fra og inn i et diskursivt rom, som legger rammer for, hva som kan virke utfordrende på de prosesser, som foregår der. Vi kan tenke våre bidrag som refleksjonsstøttende og sosiokulturelt mer og mindre virksomme. Da blir det ikke lenger så interessant å konstatere, at aktørene, som sirkulerer og anvender gitte sannheter, tar feil, men heller levere analytiske perspektiver:

“... til brug for vurderingen af, hvilke mulighedsbetingelser den ('sannheten', min anmerkning) henholdsvis lukker eller åbner, for hvilke grupper af samfunnsmæssige individer.” (2002, 64)

Anvendt på mitt arbeid her blir ikke det viktigste, om 'de' tar feil, men å vise at den rådende selvforståelsen og 'sannheten' om jazz som kjønnsnøytral åpner og lukker noens mulighetsbetingelser. Det blir viktig å vise, at 'sannhet' er *virksom* ved, at den legitimerer store handlerom for aktører, som er tilskrevet bestemte kjennetegn. Mitt fokus har vært, hvordan jazz har kommet til å se ut, som den nå gjør. Forhåpentligvis har jeg med dette kunnet levere et bidrag, som fungerer refleksjonsstøttende ved å undergrave naturaliseringen av den hegemoniske maskuliniteten i jazz.

Samtidig har jeg *valgt* mitt forskningsfokus, nemlig fokus på de konnotasjoner til hegemonisk maskulinitet som jazz deler med brede samfunnsinteresser og ideologier. Dette utelukker en rekke andre framskrivninger av 'virkeligheten'. Et fokus på de (få) kvinnelige og homoseksuelle mannlige jazzmusikere som i dag er berømt, kunne sagt noe annet om sammenfiltreringene mellom jazz og kjønn. Det kunne gjort det mulig å peke på posisjoneringsstrategier og diskursive ressurser, disse gruppene kan eller må aktualisere for å oppnå integrasjon. Som kjent hjelper det ikke med talent alene. Man må også ha tilgang til arenaer, der talentet kan tas i bruk (Annfelt 2003). Kjønnforskningen har levert en rekke analyser av de historisk og kontekstuelt spesifikke balanseringer mellom framføring av kjønn og profesjonalitet, som har vært aktualisert av kvinner. Jeg kunne undersøkt, hvilke balanseringsprosjekter musikere står overfor. Lettes for eksempel kvinnenes integrasjonen med tydelige signaler om heteroseksualitet i form av seksuell tilgjengelighet eller omsorg? Hva må det eventuelt kombineres med og hva er for mye og for lite, når anerkjennelse for musikalske prestasjoner skal oppnås samtidig? Er det i det hele tatt tenkbart, at talentfulle skrudder skulle ha tilgang? Og selv om kvinnelige sangere *var* 'the canaries' (Dahl 1984) og det fortsatt til dels blir forstått som kjedelig å kompe sangere, blir flere av dagens jazzsangere forstått som å stå helt på egne ben. Hvilke posisjoneringsstrategier er det disse sangerne iverksetter og destabiliserer; hvordan destabiliserer dette dagens diskurser om jazz? Det ville vært et annet og muligens mer virksomt bidrag til forandring å fokusere på motstandspunktene, som kanskje nettopp fins blant de posisjoneringsstrategier, som tas i bruk av (noen) kvinner og homoseksuelle menn.

NOTER

1. Artikkelen tar utgangspunkt i den norske kontekst.
2. I 1998 tilbød to institusjoner fagstudium i jazz og rytmiske studier (Høgskolen i Agder og Musikkonservatoriet i Trondheim). Til sammen fjorten menn og to kvinner (12,5% kvinner) hvorav en vokal ble tatt opp. Fem institusjoner tilbød fagstudium i klassisk musikk. Opptaket av kvinner varierte fra 46% (Musikkonservatoriet i Trondheim) til 100% (Høgskolene i Agder og Tromsø).
3. Ved TSOs 'Unge soslister'-konsert i 1997, hvor unge musikere konkurrerer på forhånd om å få være solist med orkesteret, omfattet programmet fem kvinner og en mann. I *Nordisk Solistbiennale* samme år besto finalistene etter forhåndskonkurranse i hvert av de fem nordiske lande av fire kvinner og en mann. *Vertavo-kvartetten*, fire kvinner i 20-årene, spilte seg i løpet av et år til internasjonal suksess, en oppsiktsvekkende bratt karriereutvikling, (personlig meddelelse fra min samarbeidspartner i en tidlig fase av prosjektet, førsteamanuensis i klassisk musikk, nå avdøde Tor Anders Stendal).
4. Prosjektet har tittelen *Den som spiller best, får jobben. Forhandlinger om kjønn og musikk i norsk musikkutdanning* og har vært finansiert av Program for kulturstudier, Norges forskningsråd. Materialet består av studenter og utøvende musikere. 15 av informantene innen for jazz har jeg hatt kontakt med gjennom en internasjonal samtaleliste. Ved siden av intervju materialet bygger analysen på tekster om klassisk musikk og jazz med hovedvekt på litteratur *om* og analyser *av* jazz og jazzmusikere (Giddins 1998, Monson 1996, Gourse 1995, Dahl 1984). Til dette kommer tidskrifter og blader, som retter seg mot musikerne samt andre tekster, der musikere snakker til hverandre. Hensikten har vært å få tilgang til musikerne og tilhengers løpende meningsproduksjoner om musikken og seg selv.
5. Formuleringen er hentet fra Neumann (2000, 171).
6. Hvite musikere som Paul Whiteman og George Gershwin tok etter hvert opp stiltrekkene fra svart jazz, men dannet en egen mer 'symfonisk' stil, som kom til å lett kommunikasjonen til et hvitt publikum. Fra 1930-årene gjorde swingstilen jazz populær med storband med hvite orkestre, men også svarte orkestre kom til i denne sjangeren. Ifølge Monson (1995) gjenvant den svarte jazzens sitt musikalske lederskap ved å skape musikk, som var for komplisert til, at storbandene kunne konkurrere. Kampen om den interne rangen var vunnet,

men uten de store følger for forholdet mellom klassisk og jazz.

7. Den norske Statsviterkonferansen 2001 hadde således et innlegg med tittelen *Ledelse som improvisasjon. Jazz som metafor for strategisk ledelse* ved Otto Ottesen og Svein Folkvord. Samme år inviterte kunnskapsbedriften SINTEF teknologiledelsen jazzmusiker og en fotballtrener som ressurspersoner til seminar om utvikling i kunnskapsbedrifter.

8. Mange takk til Irene Iversen, professor i litteratur ved Universitetet i Oslo, som har gitt innspill til disse tolkningene og minnet meg om Bourdieu.

LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. (1967/1983): *Prisms*. MIT Press, Cambridge.
- Annfelt, Trine (2003): "Kjønnede diskurser i musikk", in Gerrard, S. og Melby, K. (red): *Kultur og kjønn*. Høgskoleforlaget, Bergen (under utgivelse)
- Baraka, Imamu Amiri (1963): *Blues people: negro music in white America*. William Morrow Company, New York.
- Barrett, Frank J. (1998): "Creativity and Improvisation in Jazz and Organizations: Implications for Organizational Learning" in *Organization Science* 6(2).
- Bourdieu, Pierre and Wacquant, LÖic (1992): *An Invitation to Reflexive Sociology*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Broady, Donald (1991): *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologien*. HLS Förlag, Stockholm.
- Carr, Ian; Fairweather, Digby and Prestley, Brian (1995): *Jazz. The rough Guide. The essential Companion to Artists and Albums*. The Penguin Group, Rough Guides Ltd, London.
- Connell, R.W. (1995): *Masculinities*. Polity Press, Cambridge.
- Dahl, Linda (1984): *Storm Weather. The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*. Pantheon Books, New York.
- Faludi, Susan (2000): *Snytt. Sviket mot mannen*. Aschehaug, Oslo.
- Giddens, Gary (1998): *Visions of Jazz. The first Century*. Oxford University Press, New York.
- Gill, John (1995): *Queer Noises. Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Gourse, Leslie (1995): *Madame Jazz. Contemporary Women Instrumentalists*. Oxford University Press, Oxford.
- Gramsci, Antonio; Hoare, Quintin; Smith, Geoffrey Nowell (1971): *Selections from the Prison Notebooks*/edited and translated by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. Lawrence & Wishart, London.
- Halvorsen, Kristin (2001): *Samtaler i det offentlige rom. Samtalestruktur og forhandling om mening i talkshowet "Først og sist med Fredrik Skavlan"*. NTNU, Institutt for anvendt språkvitenskap, Trondheim.
- Jørgensen, Kjeld Gall (1993): *Semiotik. En introduksjon*. Gyldendal, København.
- Jørgensen, Marianne W. og Phillips, Louise (1999): *Diskursanalyse som teori og metode*. Samfundslitteratur, Roskilde.
- Leppert, Richard and McClary, Susan (1996): *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lie, Merete (1997): – vett i pannen, stål i ben og armer – Teknologiens bilder av kjønn, in *Nytt om kvinneforskning nr. 2*.
- McClary, Susan (1991): *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press, Minnesota.
- McClary, Susan (1996): "The blasphemy of talking politics during Bachs Year", in Leppert, Richard and McClary, Susan: *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Monson, Ingrid (1995): "The Problem with White Hipness: Race, Gender and Cultural Conceptions", in *Jazz Historical Discourse*, in *Journal of the American Musicological Society*, no. 3.
- Monson, Ingrid (1996): *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Nilsson, Bo (1999): *Maskulinitet. Representasjon, ideologi och retorik*. Boréa Bokförlag, Umeå.
- Neumann, Iver B. (2001): *Mening, materialitet, makt. En innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget, Bergen.
- *Jazzens stilling innen høyre norsk musikkutdanning*. Skriftserie 1993/1: Rapport fra en konferanse 14.-15. oktober 1992. Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.
- Strate, Lance (1992): "Beer Commercials. A Manual on Masculinity", in Craig, Steve (ed): *Men, Masculinity and the Media*. Sage Publications.
- Søndergaard, Dorte Marie (2002): "Den kønnede menneskelighet: konstruktion/ontologi", in Hastrup, Kirsten (red): *Videnskab og verdier. Den humanistiske utfordring*. C.A. Reitzels Forlag, København.

SUMMARY

Jazz is surprisingly heterosexual and male dominated. While the number of female professional musicians over the last 30 years has increased significantly in classical music, a similar change has not taken place in jazz. Just as surprisingly there also seems to be significantly less gay musicians in jazz than in classical music. Focusing mainly on jazz, the article shows changes in discourses of music from the middle of last century till to day. While jazz has advanced from a position in the margins to the top of the stage, classical music has lost some of its power. During the

same period of time representations of hegemonic masculinity have changed. At the moment representations of jazz and hegemonic masculinity are overlapping and mutually leaning on each other. The author argues that this reciprocity provides different access to the hegemonic subject positions in jazz and points to different positioning strategies available for heterosexual men, gays and women.

Trine Annfelt, dr.polit., forsker
Senter for kvinne- og kjønnsforskning
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet