

## Kjønnen eller frikjønnen? Rock som diskursiv praksis

### [Forord](#)

[\[Detaljeret innhold\]](#)

[Introduksjon og presentasjon av  
problemstilling](#)

- [1. Er jenter for late til å spille  
rock?](#)
- [2. Oppgavens overordnede  
problemstilling](#)
  - [2.1  
Underproblemstillinger](#)

### [3. Statistiske data](#)

[Kapittel 1 Populærmusikk som  
forskningsfelt](#)

- [1.1 Introduksjon av bredden i  
populærmusikkforskningen](#)
- [1.2 Anstregelsene for å  
oppnå legitimitet for rock som  
forskningsfelt](#)
- [1.3 Essensialistisk versus  
konstruktivistisk tilnærming til  
rock](#)
- [1.4 Aktuelle studier av  
rockemusikk som praksis](#)
- [1.5 Oppsummering](#)

[Kapittel 2 Hva er rock?](#)

- [2.1 Innledning](#)
- [2.2 Om å definere rock](#)
- [2.3 Rock som mannlig  
seksualitet eller "cock rock"](#)
- [2.4 Rock som opprør](#)
- [2.5 Rock som autentisitet](#)
- [2.6 Rock som kunst](#)
- [2.7 Rock som eksklusivt  
broderskap](#)
- [2.8 Rockediskursen – en  
sammenfatning](#)
- [2.9 Den klassisk romantiske  
rockediskursen](#)
- [2.10 Avslutning](#)

[Kapittel 3 Rock som kjønnen diskursiv  
praksis](#)

- [3.1 Innledning](#)
- [3.2 Sentrale begreper i  
poststrukturalistisk teori](#)
- [3.3 Kjønnen som analytisk  
kategori](#)
- [3.4 Rock som kjønnete  
prosesser](#)
  - [3.4.1 Ackers begrep  
om kjønnen og  
kjønnete prosesser](#)
  - [3.4.2 Kjønnning som  
fire sett av prosesser](#)
- [3.5 Oppsummering](#)

[Kapittel 4 Metode](#)

- [4.1 Innledning](#)
- [4.2 Egne erfaringer med feltet](#)
- [4.3 Feltarbeidet](#)
- [4.4 Analysen](#)
- [4.5 Oppsummering: Kjønnen  
som barriere – kjønnen som  
ressurs](#)

[Kapittel 5 Meningen med rock](#)

- [5.1 Innledning](#)
- [5.2 Hvorfor er jenter  
interessert i å spille rock?](#)
- [5.3 Rock som alternative  
idealer](#)
- [5.4 Rock som narsisisme](#)
- [5.5 Autentisitet](#)
- [5.6 Kollektive idealer](#)
- [5.7 Feminine konstruksjoner  
av rock](#)
- [5.8 Feminin autentisering -  
motstandsarbeid eller  
reproduksjon av stereotype](#)

# Kjønnen eller frikjønnen?

*Rock som diskursiv praksis*

**Anne H. Lorentzen**  
**Hovedfagsoppgave i sosiologi**

**Universitetet i Bergen**  
**2000**

[Avdeling for forskningsdokumentasjon](#), Universitetsbiblioteket i Bergen og [Historisk institutt](#), 12.02.2001



[kjønnskonstruksjoner?](#)  
[5.9 Femininisering av rockpraksiser - uttrykk for et omvendt kjønnshierarki?](#)  
[5.10 Noen avsluttende kommentarer om betydningen av sosial klasse.](#)  
[5.11 Oppsummering](#)

## [Kap 6 Barrierer](#)

[6.1 Innledning](#)  
[6.2 Disiplinerende ekskluderingsmekanismer](#)  
[6.3 Selvdisciplinerende ekskluderingsmekanismer](#)  
[6.4 Materielle begrensninger](#)  
[6.5 Band og baby](#)  
[6.6. Oppsummering](#)

## [Kapittel 7 Veger inn](#)

[7.1 Innledning](#)  
[7.2 Erobringen av rockeinstrumentene](#)  
[7.3 Erobringen av rockebandet](#)  
[7.4 Erobringen av rockemusikken](#)  
[7.5 Oppsummering](#)

## [Kapittel 8 Diskriminering og legitimitetsproblemer, dilemmaer og strategier](#)

[8.1 Innledning](#)  
[8.2 Legitimitetsproblemer som treghet i autonome sosiale felt](#)  
[8.3 Jakten på respekt og legitimitet i kjønnshierarkiet](#)  
[8.4 Strategier for legitimitet](#)  
[8.5 Oppsummering](#)  
[8.6 Oppsummering og konklusjon](#)

[Litteraturliste](#)  
[Mediekilder](#)  
[Stortingsmeldinger/ offentlige utredninger](#)  
[Appendix](#)



Anne Lorentzen



# Forord

Først og fremst en stor takk til mine veiledere Per Solvang og Hans Weisethaunet. Dere har utfyllt hverandre på en utmerket måte og vist dere som pålitelige og faglige fyrstårn! Det har vært både faglig stimulerende, hyggelig og oppmuntrende å ha med dere å gjøre.

Takk til Randi Gressgård for opplysende faglige diskusjoner underveis, og særlig for *heterotopia* som åpnet opp for nye dimensjoner i forståelsen av kvinner og rock! Takk også til Randi, Per og Lars Ove for kjekke stunder underveis i skriveprosessen.

Takk også til mine bandkamerater gjennom de første årene i Bergen: Elisabeth Friis, Ethel Roalkvam, Tone Åse og Sigrid Ørevik. Gjennom dere lærte jeg *female bonding* (!) i tillegg til mange andre ting om rock. Særlig takk til Sigrid for årene med Ravn.

Jeg skylder også en takk til mine etter hvert mange mannlige bandkamerater: Først Geir Gulliksen, Jan Lange og Leif Gunnar Wedahl, siden Kjell-Ivar Haugan, Odd Kåre Stokkeland, Frode Storvik, Jan Tore Diesen, Stein Høgseth, Bjarte Ludvigsen, Øystein Fosshagen, Atle Johannessen og Erland Dahlen. Dere har alle lært meg mye om både musikk, dedikasjon og kameratskap.

Kari; vi har spurtet sammen disse siste månedene med oppgaveskriving. Takk for alt det andre også!

Sist men ikke minst skylder jeg å rette en stor takk til de 21 informantene som lot seg intervjuet til dette hovedfagsprosjektet. Jeg håper jeg har forvaltet deres fortellinger og synspunkter på en måte dere ikke kjenner dere fremmede for. Alle konklusjoner og fortolkninger må jeg likevel selv stå ansvarlig for.

Min mamma Åse ble syk og forsvant fra oss bare etter noen få ukers sykeleie, mens denne oppgaven ble skrevet. Jeg tilegner denne oppgaven henne og min pappa Lorentz.

Bergen, 9. Oktober 2000

**Anne H. Lorentzen**



# Kjønnen eller frikjønnen? Rock som diskursiv praksis

## Forord

### Introduksjon og presentasjon av problemstilling

1. Er jenter for late til å spille rock?
2. Oppgavens overordnede problemstilling
  - 2.1 Underproblemstillinger
3. Statistiske data

### Kapittel 1 Populærmusikk som forskningsfelt

- 1.1 Introduksjon av bredden i populærmusikkforskningen
- 1.2 Anstrengelsene for å oppnå legitimitet for rock som forskningsfelt
  - 1.2.1 Birminghamskolen og kritikken av Adorno
  - 1.2.2 Rockemusikk som livsstilskoder og klassespesifikt differensieringsverktøy
  - 1.2.3 Angela McRobbie og identifikasjonen av en usynlig, feminin ungdomskultur
  - 1.2.4 Identifikasjonen av kjønnsespesifikke konsumerkulturer
- 1.3 Essensialistisk versus konstruktivistisk tilnærming til rock
- 1.4 Aktuelle studier av rockemusikk som praksis
  - 1.4.1 Kvinnelige rockemusikere i Liverpool
  - 1.4.2 Punkene og tilsynekomsten av kvinnelige rockemusikere
  - 1.4.3 Kvinnelige rockemusikere og heavy metal
  - 1.4.4 Riot Grrrls som kvinnelig undergrunnskultur
  - 1.4.5 Strategier for inklusjon
  - 1.4.6 To skandinaviske studier av gutter og rockemusikk
  - 1.4.7 Gutteres bruksverdier av rock
  - 1.4.8 Gutteres ulike orienteringer til rock
  - 1.4.9 Forholdet til jenter
- 1.5 Oppsummering

### Kapittel 2 Hva er rock?

- 2.1. Innledning
- 2.2. Om å definere rock
  - 2.2.1 Definisjoner av rock
  - 2.2.2 Rock som ulike stilarter
  - 2.2.3 Denne avhandlingens definisjon av rock
- 2.3 Rock som mannlig seksualitet eller "cock rock"
  - 2.3.1 Rockens seksualitet og ideen om en "svart musikk"
  - 2.3.2 Rock som cock rock og som kjønnen fordeling av temperament
  - 2.3.3 Kjønnen arbeidsdeling og kjønnete temperament
  - 2.3.4 Seksualitet og skjønnhetsidealer
  - 2.3.5 Rock som kjønnsturisme – en konstruktiv utopi?
- 2.4 Rock som opprør
  - 2.4.1 "The sex revolts" – en kritikk av rockens skinn av opprør
  - 2.4.2 Den mannlige opprøreren i rocken som utnytter og hvit kolonist
  - 2.4.3 Innvendinger overfor konspirasjonsteoriene
  - 2.4.4 Rock som kjønnsteknologi
  - 2.4.5 Analytiske implikasjoner for en oppfatning av rock som kjønnsteknologi
- 2.5 Rock som autentisitet
- 2.6 Rock som kunst
- 2.7 Rock som eksklusivt broderskap
- 2.8 Rockediskursen – en sammenfatning
- 2.9 Den klassisk romantiske rockediskursen
- 2.10 Avslutning

### Kapittel 3 Rock som kjønnen diskursiv praksis

- 3.1 Innledning
- 3.2 Sentrale begreper i poststrukturalistisk teori
  - 3.2.1 Diskurs, diskursive felt og diskursive praksiser
  - 3.2.2 Diskurs og makt

- [3.2.3 Den feministiske kritikken av Foucault](#)
- [3.2.4 Den feministiske anvendelsen av Foucault](#)
- [3.2.5 Forskjell som nøkkelbegrep i poststrukturalistisk teori](#)
- [3.2.6 Om dekonstruksjon](#)
- [3.2.7 "The difference dilemma"](#)

### [3.3. Kjønn som analytisk kategori](#)

### [3.4 Rock som kjønnete prosesser](#)

#### [3.4.1 Ackers begrep om kjønn og kjønnete prosesser](#)

#### [3.4.2 Kjønning som fire sett av prosesser](#)

### [3.5 Oppsummering](#)

## [Kapittel 4 Metode](#)

### [4.1 Innledning](#)

### [4.2 Egne erfaringer med feltet](#)

#### [4.2.1 Erfaringer som "rock and roll wanna be".](#)

#### [4.2.2 Egen bakgrunn som rockemusiker](#)

#### [4.2.3 Erfaringer fra jentebandet](#)

#### [4.2.4 Erfaringenes befruktning av problemstillinger i oppgaven](#)

#### [4.2.5 Erfaringer som falt utenfor oppgavens rekkevidde](#)

### [4.3 Feltarbeidet](#)

#### [4.3.1 Utvalget av informanter](#)

#### [4.3.2 Intervjuene](#)

#### [4.3.3 To ulike forståelser av intervjuet som metode](#)

#### [4.3.4 Egen oppfatning av intervjusituasjonen og konsekvenser for utformingen av spørsmål](#)

#### [4.3.5 Intervjukontekstene](#)

#### [4.3.6 Bruk av båndopptager](#)

#### [4.3.7 Anonymisering og sitatpraksis](#)

### [4.4 Analysen](#)

#### [4.4.1 Grounded theory og prinsipper for analytisk arbeid](#)

#### [4.4.2 Kjønnete prosesser som problematisk analytisk kategori](#)

##### [4.4.2.1 Kategorien kjønn som utgangspunkt for studiet](#)

##### [4.4.2.2 Informantenes håndtering av kjønn](#)

##### [4.4.2.3 Omverdenens kjønning eller informantenes fortolkning av omverdenens kjønning?](#)

### [4.5. Oppsummering: Kjønn som barriere – kjønn som ressurs](#)

## [Kapittel 5 Meningen med rock](#)

### [5.1 Innledning](#)

#### [5.1.1 Om analysekategoriene](#)

### [5.2 Hvorfor er jenter interessert i å spille rock?](#)

### [5.3 Rock som alternative idealer](#)

#### [5.3.1 Rock som sosial risiko og forskjellsmarkør](#)

#### [5.3.2 Rock som veg til stjernestatus](#)

#### [5.3.3 Rock som alternativ diskurs](#)

#### [5.3.4 Rock som lek og kreativitet](#)

### [5.4 Rock som narsisisme](#)

#### [5.4.1 Rock som selvbekreftelse og forstørrelse av ego](#)

#### [5.4.2 Preferanse for hard rock - et uttrykk for hva?](#)

#### [5.4.3 Rock som bemektigelse \(empowerment\)](#)

#### [5.4.4 Mellom empowerment og disempowerment](#)

### [5.5 Autentisitet](#)

#### [5.5.1 Rock er å uttrykke seg selv](#)

##### [5.5.1.1. Ikke-musikerne](#)

##### [5.5.1.2. Musikerne](#)

### [5.6 Kollektive idealer](#)

### [5.7 Feminine konstruksjoner av rock](#)

#### [5.7.1 Autentisitet som musikalsk innovasjon](#)

#### [5.7.2 Autentisitet som innlevelse](#)

#### [5.7.3 Autentisitet som teknologisk askese](#)

#### [5.7.4 Konstruksjonen av en feminin autentisitet](#)

[5.7.5 Female bonding - rockebandet som feminint kjønnnet kollektiv](#)

[5.7.6 Avvik fra den feminine normen](#)

[5.7.7 Bandet som naturlig fellesskap](#)

[5.8 Feminin autentisering -](#)

[motstandsarbeid eller reproduksjon av stereotype kjønnskonstruksjoner?](#)

[5.9 Femininisering av rockpraksiser - uttrykk for et omvendt kjønnshierarki?](#)

[5.10 Noen avsluttende kommentarer om betydningen av sosial klasse](#)

[5.11 Oppsummering](#)

## [Kap 6 Barrierer](#)

[6.1 Innledning](#)

[6.1.2 Barrierer som disiplinerende og selvdisiplinerende ekskluderingsmekanismer](#)

[6.2 Disiplinerende ekskluderingsmekanismer](#)

[6.2.1 Jenter spiller ikke i rockeband](#)

[6.2.1.1 Jenter og gutters ulike samværsformer](#)

[6.2.1.2 Forbruket og dets kommunikative aspekter](#)

[6.2.2 Gutter vil helst spille i band med andre gutter](#)

[6.2.2.1 Kjønnsegregering og homososialitet](#)

[6.2.2.2 Utelukkelse fra rockens uformelle opplærings- og meningsystem.](#)

[6.2.2.3 De uformelle rekrutteringsarenaene og sosiale teknikker for å koble seg på rockarenaen](#)

[6.2.3 Jenter spiller feil instrumenter](#)

[6.2.3.1 Dydene fra borgerskapet som modell for kvinnelig danning](#)

[6.2.3.2 Den akustiske gitaren som passende pikeromskultur](#)

[6.2.3.3 Betydningen av rollemodeller](#)

[6.2.3.4 Slagverk i korps – et eksempel](#)

[6.3 Selvdisiplinerende ekskluderingsmekanismer](#)

[6.3.1 Rock som sosial risiko](#)

[6.3.2 Om vegring mot å ta opp plass i det offentlige rommet](#)

[6.3.3 Behovet for "a room of one's own"](#)

[6.3.4 Dedikasjon som barriere](#)

[6.3.5 Feminin ubeslutsomhet som uttrykk for defaitisme](#)

[6.4 Materielle begrensninger](#)

[6.4.1 Musikkforretninger som maskuline soner](#)

[6.5 Band og baby](#)

[6.6. Oppsummering](#)

## [Kapittel 7 Veger inn](#)

[7.1 Innledning](#)

[7.2 Erobringen av rockeinstrumentene](#)

[7.2.1 Betydningen av lokale vegvisere og ressurspersoner](#)

[7.2.2 Betydningen av motivasjon i kombinasjon med muligheter for utprøving](#)

[7.2.3 Betydningen av forutgående mestring i forhold til kjønnsoverskridende instrumentvalg](#)

[7.2.4 Betydningen av en praktisk-sosial lærekontekst](#)

[7.3 Erobringen av rockebandet](#)

[7.3.1 Bestevenninnenes betydning for etablering av band](#)

[7.3.2 Innpass i gutterrockeband](#)

[7.3.3 Alternative diskurser som åpninger og veger inn i rock](#)

[7.3.3.1 Punkten](#)

[7.3.3.2 Singer-songwriterne og den norske visebølgen](#)

[7.3.3.3 Syttitallsfeminismen](#)

[7.3.3.4 Akks](#)

[7.4 Erobringen av rockemusikken](#)

[7.4.1 Privat læring](#)

[7.4.2 Situert læring](#)

[7.4.3 Rock som interaktiv læring](#)

[7.4.4 Informantenes læreprosesser \(utenfor Akks\)](#)

[7.4.5 Informantenes private læring](#)

[7.4.5.1 Konvensjonell privat læring](#)

[7.4.5.2 Autentisering som privat læreprosess](#)

[7.4.6 Informantenes kollektive læring](#)

[7.4.6.1 Kollektive konvensjonelle tilnæringer](#)

[7.4.6.2 Kollektive autentiske tilnæringer](#)

[7.5 Oppsummering](#)

[Kapittel 8 Diskriminering og legitimitetsproblemer, dilemmaer og strategier](#)

[8.1 Innledning](#)

[8.2 Legitimitetsproblemer som treghet i autonome sosiale felt](#)

[8.3 Jakten på respekt og legitimitet i kjønnshierarkiet](#)

[8.3.1 Kvinnelige rockemusikere som uautoriserte agenter i rockefeltet](#)

[8.3.2 Kjønnshierarkiet i praksis](#)

[8.3.3 Finnes det kvinnelige rockemusikere?](#)

[8.3.4 Lange ører og granskende blikk](#)

[8.3.5 Musiker eller kjønnsobjekt?](#)

[8.3.6 Doble standarder og umulige dilemmaer](#)

[8.3.6.1 Strengere vurdering av instrumentferdigheter](#)

[8.3.6.2 Strengere vurdering av utseende og kropp](#)

[8.3.6.3 Ulike konsekvenser av status som sex-objekt](#)

[8.3.6.4 Ulike konsekvenser av avvikende eller ikke-konform atferd](#)

[8.3.7 Jentebandet som kunstnerisk stigma](#)

[8.3.8 Myter om hvorfor jenter spiller rock](#)

[8.3.9 Foreløbig oppsummering](#)

[8.4 Strategier for legitimitet](#)

[8.4.1 Singer-songwriter som strategi](#)

[8.4.2 Strategien som musiker](#)

[8.4.4 Punk eller ”ikke-musiker” som strategi](#)

[8.4.4.1 Kjønnsnøytralitet som strategi](#)

[8.4.4.2 Dissonans, kontradiksjoner og ambivalens i den kjønnsnøytrale strategien](#)

[8.4.4.3 Feminin strategi](#)

[8.4.4.4 Integrering av maskuline elementer i den feminine strategien](#)

[8.4.4.5 Pragmatisk subversiv strategi](#)

[8.5 Oppsummering](#)

[8.6 Oppsummering og konklusjon](#)

[Litteraturliste](#)

[Mediekilder](#)

[Stortingsmeldinger/ offentlige utredninger](#)

[Appendix](#)





# Introduksjon og presentasjon av problemstilling

## 1. Er jenter for late til å spille rock?

”Det har forresten ikke noe med menn å gjøre at jenter ikke spiller! Det skyldes kun jentenes egen latskap!”  
Trude Midtgård, lydtekniker i undergrunns-plateselskapet, Progress Records, til studentavisa ”Under Dusken”, nr. 2 1996

Lenge diskuterte man ikke om musikk var kjønnnet, verken i den akademiske debatt eller i populærkulturen selv. Det er bare gjennom de to siste tiårene at man har sluttet med å betrakte rock som en kjønnsnøytral praksis (Kruse 1999). Dette har medført en økende oppmerk-somhet rundt det forholdet at kvinner har hatt en relativt marginal posisjon i rockekulturen, både med henblikk på rollefordeling og status. På mange måter har rock vært utilgjengelig for jenter som utøvende praksis. Å etablere rockeband var lenge noe bare gutter gjorde, mens jenter nøyde seg med å være tilskuere eller syngedamer (Cohen 1991, Frith og McRobbie 1978). Selv om det i dag, som for tyve år siden, finnes en god del kvinnelige rockemusikere, figurerer de ofte i media som sensasjonelle unntak. Dessverre viser tallmaterialet mot slutten av denne introduksjonen at kvinners relative deltakelse i rock som musikere fortsatt er oppsiktsvekkende lav, selv om andre studier dokumenterer at jenter særlig i yngre alders-grupper er høykonsumenter av populærmusikk (Roe 1996). Så hvorfor er det så få kvinner som spiller rock selv? Hva kommer den skjeve rollefordelingen i rock av? Hvorfor fortsetter rock å være i overveiende grad en maskulin praksis? Det innledende sitatet slår polemisk fast at dette skyldes jenters latskap. Kan en sosiologisk analyse av feltet tilby alternative forklaringer?

I arbeidet med å forstå de kjønnete ekskluderingsmekanismene i rock har forskere tatt i bruk et relativt stort spekter av perspektiv og metoder. Noen forhold er likevel diskutert i større grad enn andre. Feministisk forskning på populærmusikk konsentrerte seg før MTV først og fremst om studier av rock og poplyrikk, og i hvilken grad den kunne sies å være sexistisk (Kruse 1999). Som et resultat av innflytelsen fra poststrukturalistisk forskning, har man i de senere år vært opptatt av å trekke inn langt flere faktorer i analysen av kjønn og mening, deriblant image, visuell representasjon, betydningen av instrumentering, lydbilde og stemme, men Kruse hevder at det fortsatt mangler analyser av populærmusikkens institusjoner, økonomi og *praksis* (ibid). Masseproduksjonen av populærmusikk har historisk sett vært dominert av menn, skriver hun. Med få unntak har menn vært innehavere av plateselskaper, de har vært artister og reportoarfolk, produsenter, teknikere og musikere, og derigjennom formet både lyd og bilde i populærmusikken. Av denne grunn er det et stort behov for å få utredet *erfaringene* og de sosiale *praksisene* til kvinner i populærmusikk (ibid).

## 2. Oppgavens overordnede problemstilling

Denne studien søker å etterkomme det behovet for analyser av erfaringer og praksis som Kruse (1999) påpeker. Studiet er derfor både en analyse av jenters fortolkninger av egen rockepraksis, så vel som en diskusjon av kjønnsspesifikke barrierer som demper rekrutteringen av jenter til rock. Det er også en studie av hva som åpner opp for deltakelse, og hvilke problemstillinger jenter mener de står overfor når de har oppnådd deltakerstatus i praksisen. Med *erfaringer* tenker jeg først og fremst på erfaringer i forhold til det å være jente og nærme seg rock, eller å delta i en praksis som vanligvis oppfattes som maskulin. Med *praksis* forstår jeg de 21 kvinnelige informantenes beskrivelser av egne orienteringer, forståelser av og begrunnelser for rock: Hvordan de lærte seg å spille, hvordan de laget musikk, hvordan de dannet band, hvordan de presenterte seg som musikere, og ikke minst i hvilken grad, eller på hvilke måter, de underkastet seg det jeg i kapittel 2 presenterer som *den klassisk romantiske rockediskursen*. Denne diskursen oppfattes som en maskulin diskurs. *Praksis* viser derfor også til en analytisk forståelse av *rock som kjønnnet diskursiv praksis*,<sup>[1]</sup> der den klassisk romantiske rockediskursen antas å være den diskursen som strukturerer feltet, og som disiplinerer rockens evalueringskriterier og orienteringer. Det springende punktet i mange av diskusjonene knytter seg derfor til spørsmål om hvordan informantene forholdt seg til rock som kjønnnet maskulin diskurs. Ble de maskuline praksisene oppfattet som maskuline? Ble de konvensjonelle rockepraksisene adoptert eller modifisert? Hvordan ble femininitet forstått, og hvordan passet eventuelt femininitet inn i rockediskursen?

Kruse (1999) hevder at jenter orienterer seg og sosialiseres inn i musikken på helt andre måter enn menn, og at de derfor ser ut til å foreta visse særegne avveininger i forhold til den dominerende rockediskursen. Mens gutter tenderer til å kopiere stilarter og diskutere musikkens tekniske aspekter, tenderer jenter og kvinner til å fokusere mer på lyrikk enn utstyr og instrumentering. Disse forskjellene mener hun kan gjøre det problematisk for kvinnelige musikere å få innpass i mannsdominerte musikkulturer (ibid). Oppgaven undersøker om det virkelig er slik at jenter sosialiseres inn i rock på andre måter enn gutter, og om dette har konsekvenser for deres legitimitet som utøvere i rock. Diskusjonene søker imidlertid også å vise hvordan eventuelle kjønnete forskjeller knytter an til både meningsproduksjon, barrierer og strategivalg, og hvordan forskjellene også til en viss grad konstrueres aktivt som feminine versjoner av rock. Analysen presenterer imidlertid ikke noe entydig bilde av jenters rockepraksis. Den stiller seg derfor tvilende til om det er mulig å vise til noe sånt som ”kvinnens rockepraksis” i betydningen en homogen diskursiv praksis. For det første presenterer jeg i kapittel 5 et relativt stort spekter av meningsproduksjon i forhold til rock. Sagt på en annen måte, jenter ser ut til å spille rock med en hel rekke forskjellige begrunnelser, og de orienterer seg mot rock på forskjellige måter, slik også gutter ser ut til å gjøre det. For det andre viser kapittel 6 og 7 at det er relativt store forskjeller med henblikk på jenters barrierer og tilgang til rock. Noen skaffer seg lettere tilgang til rockeband enn andre, mens andre trenger institusjonell vegledning og starthjelp med de implikasjoner for rockesosialisering som det kan innebære. Mens forskjellene i praksis altså varierer, later det til at mange kvinnelige rockemusikere er enige om at det er vanskeligere å bli akseptert og tatt seriøst dersom du er kvinne i rock, enn dersom du er mann. Mye tyder derfor på at kvinnelige rockemusikere har et legitimitetsproblem. Dette forsøkes løst ved hjelp av ulike strategier. I kapittel 8 diskuterer jeg derfor både legitimitetsproblemer så vel som ulike strategier for å oppnå anerkjennelse og legitimitet. *Strategiene for legitimitet* kan imidlertid ikke leses løsrevet fra *strategiene for deltakelse*, som diskuteres i kapittel 7. Strategiene for legitimitet ble konstruert i tråd med meningskonstruksjoner så vel som kjønnspolitikk [2], noe som ofte kunne være vanskelig å skille fra hverandre. Særlig kjønnningen av praksiser så ut til å ha elementer av selvmotsigelser i seg, noe som kanskje ikke er overraskende i lys av andre kvalitativt orienterte studier. Informanters fortellinger utgjør som regel ikke en sammenhengende historie, snarere består de av en rekke ulike fortellinger eller fragmenter av fortellinger som representerer mer eller mindre tilfeldige forståelser av erfaringer (Martinsson Hellesund 1999). Ulike former for forståelse kjemper mot hverandre. Betydninger er i bevegelse og paradokser skapes. Ikke sjelden beveget uttalelsene seg i ulike retninger i ett og samme intervju, og strategiene fikk karakter av både forhandlinger og kompromisser.

## 2.1 Underproblemstillinger

Problemstillingen søker altså å avklare hvordan jenter orienterer seg i forhold til rock, og hvordan dette nedfelles i praksis. Det føres fire ulike diskusjoner i fire respektive analyse-kapitler som søker å klargjøre hvordan jenters rockepraksis både konstitueres og begrunnes. Videre undersøkes det i hvilken grad kjønn, og eventuelt hvordan, kjønnete prosesser føyer seg inn i både meningskonstruksjoner, barrierer, åpninger, legitimitetsproblemer og strategier. Med utgangspunkt i informantenes fortellinger diskuteres følgende spørsmål:

*Kapittel 5:* Hva er meningen med rock for kvinnelige rockemusikere? På hvilken måte forholder jenter seg til den klassisk romantiske rockediskursen? Adopterer de den ”maskuline” rockediskursen eller konstruerer de sine egne versjoner av den? Blir noen av elementene i rockediskursen kjønnet?

*Kapittel 6:* Hvordan ekskluderes jenter fra rock? Hva slags barrierer hindrer jenter fra å spille rock? Hvordan er eventuelt disse forholdene kjønnet? Hva slags betydning har rockens uformelle lære- og rekrutteringsprosesser for rekruttering av kvinnelige rockemusikere?

*Kapittel 7:* Hvilke strategier for inklusjon benytter jenter seg av? Under hvilke betingelser etableres det åpninger som letter tilgangen til rock? Hvem begynner med rock? Hvordan blir jenter medlem av rockeband og hvordan lærer de å spille rock? Hvordan avviker eventuelt dette fra hvordan gutter sosialiseres inn i rock? I hvor stor grad adopterer de ”maskuline” læreprosesser, og i hvilken grad er de avhengige av institusjonaliserte, tilrettelagte opplegg?

*Kapittel 8:* Hvordan opplever jenter det å være utøvende rockemusikere på en maskulinisert, kulturell arena? Har deres kjønn noen implikasjoner for hvordan de blir oppfattet som musikere, eller er det andre faktorer som avgjør i spørsmålet om legitimitet og anerkjennelse? Hva slags strategier benytter de seg av for å oppnå legitimitet og anerkjennelse, og er disse på noe vis kjønnet? I hvilken grad har valg av strategi konsekvenser på anerkjennelse eller legitimitet i diskursen? Kan noen av strategiene hevdes å være mer effektive enn andre?

### 3. Statistiske data

Den statistikk som er å oppdrive på området gir klare indikasjoner på at rock i aller høyeste grad er en kjønnediskursiv praksis. Tallmaterialet viser en overveldende kjønnskjevhet i oppslutningen om rock. Ifølge Ganetz (1997) er 15% av alle rockemusikere i Sverige kvinner. Grønnerød (1996a) skriver at det i Finland før 1980 nærmest ikke fantes kvinnelige amatørmusikere som spilte rock, mens andelen i løpet av åttitallet økte til nærmere 10%. Tilsvarende tall for amatørmusikere i Norge ser ikke ut til å finnes. Den ideelle organisasjonen Akks,[\[3\]](#) som siden 1982 har arrangert kurs for jenter som vil spille rock, har heller ingen systematisk statistikk som antyder hvordan pågangen har vært gjennom de to tiårene organisasjonen har eksistert. Akks hadde ifølge årsrapporten for 1998 520 medlemmer, noe som er en svak økning fra 487 medlemmer i 1997. Daglig leder for Akks Norge presiserer imidlertid at medlemstallet svinger i takt med kurstilbudet, og at kurstilbudet varierer sterkt i takt med hvor mye ressurser organisasjonen og lokallagene til enhver tid rår over. Etter det jeg har fått opplyst av daglig leder, finnes det ikke sammenhengende eventuelt når andelen av kvinnelige amatørmusikere som spiller rock eventuelt begynte å øke.

Ser vi på kvinneandelen i *de profesjonelle musikernes* organisasjoner i Norge, er imidlertid mannsdominansen tydelig. Menn utgjør et markant flertall både som profesjonelle musikere (76%),[\[4\]](#) komponister (91%) og som populærkomponister (96%). Bare som sangere er kvinne-andelen høyere (59%).[\[5\]](#) Går vi til de organiserte grammofonartistene i Norge får vi et inntrykk av både kjønns- og arbeidsfordeling innenfor populærmusikkfeltet. Grammofonartistenes forening (Gramart) i Norge opplyser at bare 17% av medlemsmassen er kvinner.[\[6\]](#) Det betyr at 83% av de organiserte, norske plateartistene er menn. Instrumentfordelingen er gjennomgående preget av ekstrem mannsdominans, til og med i forhold til vokalistrollen er mannsdominansen påfallende. Fordelingen er kanskje ikke overraskende med henblikk på instrumentene bass, gitar og trommer. Mer overraskende er det kan hende at både tangent-instrumentene og vokalistrollen er så mannsdominert, tatt i betraktning at begge instrument-gruppene regnes som relativt feminine (Jfr. diskusjon om kjønnete instrumenter i kapittel 6.2.3).

Tabell 1: Instrumentfordeling i forhold til kjønn i grammofonartistenes forening(Gramart), august 2000, prosenter:

Instrumenter Kjønn	Vokal	Gitar	Bass	Trommer	Keyboard
Kvinner 17 (n=108)	37,7 (86)	3,6 (9)	8 (7)	5,8 (5)	2,4 (1)
Menn 83 (n=529)	62,3 (142)	96,4 (186)	92 (80)	94,2 (81)	97,6 (40)
Tot:100 (n=637)	100 (228)	100 (193)	100 (87)	100 (86)	100 (41)

Hva angår de akademisk skolerte musikkutøverne, utgjorde kvinner i underkant av 3% av *Den Norske Komponistforeningens* 70 medlemmer i 1984 (Dahm 1985). I 1996 var den kvinnelige andelen økt til 9%. Dette er en fremgang på 6% fra 1984 til 1996. I 1999 er fortsatt hele 18 av 20 studenter ved komposisjonsstudiet ved Musikkhøgskolen i Oslo menn.[\[7\]](#)

Utredningene om kunstutdanningene i Norge fra 1999, konkluderer med at jenter ikke søker seg til de skapende disipliner innen musikk, dvs. komposisjon. Videre at det heller ikke er så mange jenter som søker seg inn mot jazz, rock eller pop.[\[8\]](#) Norsk jazz er trolig enda mer tradisjonell enn rock med tanke på arbeidsfordeling og rollespekter. I 1998 var det 149 søkere, til jazzlinja ved Musikkonservatoriet i Trondheim. Av disse var 25 kvinner, hvorav bare to som instrumentalister (saksofon). To av de 8 som ble tatt opp var kvinner, en saksofonist og en sanger.

- 
- [1] For en utdyping av hva som menes med rock som kjønnet diskursiv praksis, se kapittel 3.
- [2] Kjønnspolitikkk skal ikke nødvendigvis forstås som feministisk politikk. Flere av informantene vegret seg overfor det å gjøre seg til talskvinner for en feministisk kritikk av rock, og foretrakk en individuell kjønnsnøytral diskurs, noe som imidlertid ikke alltid var en gjennomført strategi. Snarere fremstod synspunktene ofte som selvmotsigende.
- [3] Akks er en forkortelse for Aktivt KvinneKulturSenter, en ideell organisasjon med avdelinger i Oslo, Trondheim, Stavanger, Bergen og Tromsø. Akks' målsetting er å øke jenters muligheter, deltakelse og anseelse innen rock og beslektede musikkformer (rytmisk musikk). Akks jobber med å rekruttere, følge opp og synliggjøre kvinner i musikkbransjen (Informasjon fra Akks sine websider; <http://www.akks.no>)
- [4] Ifølge Norsk Musikerforbund utgjør antallet organiserte musikere 3108 personer per 11.02.00. Av disse er 1023 kvinner. Av det totale antallet medlemmer er 1146 frilansere, men her er det ikke mulig å tallfeste fordelingen på kjønn.
- [5] Fra Stortingsmelding 47 (1996-97) om "Kunstnarane": Figur 5-1, prosentvis kvinneandel av organiserte, yrkesaktive kunstnarar, 1994.
- [6] Tallene er innhentet i juni og september 2000 fra Grammofonartistenes forening (Gramart).
- [7] Opplyst over telefon av høgskolens studieveileder den 09.02.99
- [8] NTB-Pluss 15.07.99 Om innstillingen: *Fra vugge til podium. Utredning om den faglige organiseringen av musikkutdanningen.*
- 



# Kapittel 1 Populærmusikk som forskningsfelt

## 1.1 Introduksjon av bredden i populærmusikkforskningen

Studiet av populærmusikk er et bredt forskningsfelt innenfor kulturstudiene og dekker et variert spekter av temaer. De fleste studiene plasserer seg innenfor én av de følgende tre kategoriene: *Den første* varianten av studier innebærer en institusjonell analyse av produksjonen av populærmusikk og dens politiske økonomi. Arbeid på dette feltet inkluderer politisk-økonomiske og organisasjonsmessige analyser av musikkindustrien, såvel som betraktninger omkring teknologien i musikkproduksjon, myndighetens politikk omkring musikkproduksjon og forhold knyttet til det å være musiker. Det er innenfor denne varianten Kruse (1999) etterlyser mer forskning om kvinners rockepraksis, og som presisert foran er det her oppgaven min plasserer seg. Sentrale forfattere innenfor denne varianten er i følge Herman et al. (1998): Negus (1992), Jones (1992), Bennett et al. (1993), og Cohen (1991).

*Den andre kategorien* omfatter arbeider knyttet til tekstanalyser eller tekstuelle analyser av representasjoner og symbolsk mening i ulike typer av populærmusikk. Slike arbeider tilbyr en musikologisk analyse av populærmusikkens struktur, fortolkning av lyrikk, eller en eksaminasjon av den visuelle ikonografien i musikkvideoer. Nøkkelarbeider på feltet er i følge Herman et al. (1998) gjort av: Shepard (1991), Walser (1993), Whiteley (1992) og Brackett (1995).

*Den tredje kategorien* omfatter arbeider som konsentrerer seg om etnografiske analyser av ritualer i hverdagslivet, hvor populærmusikken fortolkes og brukes. Her er fokuset på musikkfans generelt og musikalske scener og subkulturer spesielt, og hvordan de aktivt skaper kulturell mening og identitet. Nøkkelarbeider her er i følge Herman et al. (1998) gjort av: Becker (1963), Hebdige (1979), Willis (1978), samt nyere arbeider fra Thornton (1995) og Lewis (1992).

Denne arbeidsdelingen innenfor studier av populærmusikk har etterhvert blitt en veldefinert logikk for analyse av populærmusikk. I henhold til denne logikken kan for eksempel tekster i populærmusikk studeres som et institusjonelt produsert kommersielt produkt, som fungerer som kulturelle artifakter inngravert med mening, og som deretter konsumeres og fortolkes av fans og publikum (Herman et al. 1998).

Det denne inndelingen kanskje ikke tar høyde for, er en voksende forskning på feltet *rockekritikk*. Denne tar konsekvensen av at det ikke bare er publikum som fortolker rockemusikk. Fra å tjene platebransjen gjennom formidling av sladder og rykter frem til midten av sekstitallet, har rockejournalistikken etter hvert inntatt en viktig maktposisjon i det populærmusikalske feltet (Gudmundsson m.fl, 2000). Ikke bare har den hatt en viktig rolle i konstruksjonen av det jeg i neste kapittel identifiserer som *den klassisk romantiske rocke-diskursen*, og trolig dermed også for rockemusikerens selvforståelse og representasjon, den har også spilt en viktig rolle som formidler mellom rockens produksjons- og distribusjonsapparat og publikum. Gjennom både presentasjon av artister og evaluering av rockemusikken ved hjelp av kriterier den selv har bidratt til å utvikle, er den trolig en betydelig maktfaktor.

## 1.2 Anstrengelsene for å oppnå legitimitet for rock som forskningsfelt

Rock er et relativt ungt forskningsområde innenfor samfunnsvitenskapene. Det var først på syttitallet at studiet av rock begynte å oppnå legitimitet, noe Roe (1996) tilskriver både kulturelle, institusjonelle og økonomiske årsaker som ikke vil bli utdypet her. Han identifiserer Friths (1978) "*The Sociology of Rock*" som den første viktige milepælen i studiet av rockemusikk, en analyse av rockemusikk som inspirerte forskere på begge sider av Atlanteren. Den andre milepælen han identifiserer, er dannelsen av "*The International Association For The study of Popular Music*" (IASPM), som i 1981 ble et viktig mellom-disiplinært og internasjonalt forum for musikkforskere. Den tredje, viktige milepælen ble nådd i 1985 da *the American Journal, Communication Research*, viet et helt nummer til forskning knyttet til musikk, og derigjennom signaliserte til musikkforskere at det nå var mulig å få publisert artikler i ledende internasjonale journaler (Roe 1996). Det var imidlertid Adorno (1990) og den kritiske teorien, bedre kjent som Frankfurterskolen, som la grunnlaget for studier av massekultur så langt tilbake som på

førtitallet.

### 1.2.1 Birminghamskolen og kritikken av Adorno

Det var særlig i kjølvannet av britisk kultursosiologisk forskning, nærmere bestemt ved den såkalte Birminghamskolen,<sup>[9]</sup> at det etter hvert vokste frem en betydelig mengde arbeider om rock. Rock som forskningsfelt ble tidlig koblet til studier av ungdomskulturer og mot identifiseringen av subkulturell *stil*. Hebdige (1979) påpeker at det var Willmott (1969) som først konstaterte at ideen om en klasseløs ungdomskultur var meningsløs, mens Cohen (1972a) var den som senere i detalj utforsket hvordan klassespesifikk erfaring ble kodet i fritidsstiler. Det meste av forskningen referert i ”*Resistance Through Rituals*” (Hall et al. 1976), var basert på en antagelse om at *stil* kunne leses som en kodet respons på begivenheter som rammer et helt samfunn. Mens Adornos (1999) grunnleggende analyser av populær-kulturen var gjennomsyret av en høykulturell avvisning av populærmusikkens estetikk, og en pessimistisk redegjørelse for hvordan publikum konsumerte populærmusikk, bidro teoretikere fra Birminghamskolen til å revidere bildet av folks måte å bruke musikk. Ved å bruke Gramscis begrep om hegemoni fortolket forfatterne ungdomskulturenes aktiviteter som *symbolske former for motstand* (Hebdige 1979).<sup>[10]</sup> Gramsci ble Adornos motpol i kultur-studiene, fordi han påviste vanlige folks motstand overfor hegemoniet og deres kapasitet til å skape egne meninger om populære tekster og kulturgjenstander, gjennom ritualer og rekontekstualisering og alternative måter å lese dem på. Han viste hvordan folk aktivt unngår å bli sugd opp i en dominerende ideologi, noe som står i kontrast til Adornos pessimistiske fortolkning av publikum som passive ofre for en forblindende massekultur (Herman et al. 1998).

### 1.2.2 Rockemusikk som livsstilskoder og klassespesifikt differensieringsverktøy

Studiene av rock på syttitallet avkreftet altså de Adorno’ske mytene om en homogen ungdomskultur i relasjon til musikk. Forskjellene i ungdomskulturene fremstod etter hvert som signifikante langs tre dimensjoner: *Sosial klasse, kjønn og etnisitet*. Da musikk-preferanser ble knyttet til sosial klasse begynte rock å handle om mer enn rockemusikk; det handlet vel så mye om livsstil. Det ble påvist hvordan rockemusikk aktivt ble utnyttet som referanserammer og identifikasjonspunkter i ulike subkulturer. Musikk, kleskoder og fritids-sysler utgjorde samlet en subkulturs *stil* (Hall et al. 1976, Hebdige 1979). Mens rock fra femtitallet av ble oppfattet som en rendyrket arbeiderklassekultur, viste studier at middel-klasseungdom utover sekstitallet omfavnet rocken, og gjorde den til sin.

### 1.2.3 Angela McRobbie og identifikasjonen av en usynlig, feminin ungdomskultur

Mens de ovennevnte teoretikerne var opptatt av klasseaspektene ved rockens utøvere og konsumenter, begynte McRobbie (1978) å etterlyse jentenes rolle i ungdomskulturen. Hennes første arbeider var derfor et forsøk på å lokalisere disse. Jenter var nemlig fraværende i de klassiske etnografiske ungdomsstudiene til Hebdige (1979) og Willis (1977), i pophistoriene, i de personlige redegjørelsene og de journalistiske surveyene i feltet. Hun stilte spørsmålene: Hva betydde denne usynligheten? Var jentene virkelig usynlig i ungdomskulturene? Var de tilstede men likevel usynlig? Var det noe med forskningen på feltet som gjorde at jentene forble usynlige? Hun argumenterte for at jenter var fraværende og marginale i de synlige grupperingene som media hadde en hang til å fokusere på og ”slå opp”, og at jentenes tilhørighet ikke var å finne på gaten. Skulle en få vite noe om tenåringsfemininitet eller kvinnelig ungdomskultur så måtte en lete hjemme. Unge jenter var nemlig hindret i å delta i gruppeaktivitetene på gaten av frykt for å opparbeide seg et rykte om promiskuitet. Sminke og klær ble brukt utendørs og på jobb eller skole, men utprøvingen av dem foregikk hjemme på pikerommet. McRobbie lanserte derfor begrepet ”bedroom-culture” for å oppsummere unge jenters viktigste arena for utfoldelse.

### 1.2.4 Identifikasjonen av kjønnsspesifikke konsumerkulturer

Etter hvert som konsumergoder ble mer utbredt og guttenes lønninger var høyere enn kvinnenenes, tydet mye på at forbruksmønstret var kjønnsmessig strukturert (ibid). Pop- og seriemagasiner henvendte seg til tenåringsjenter. Rockekulturen ble for gutter og menn en flukt bort fra den ”klostrofobiske” hjemmekulturen og de fikk et mer teknisk-deltakende forhold til den enn jenter. Begrepsparet ”deltaker-tilskuer” ble lansert som et uttrykk for gutter og jenters helt forskjellige forhold til konsumentrollen. Jentene tok rollen som tilskuere, kjærester og vedheng. Deres medlemskap i enkelte miljøer avhang direkte av hvorvidt de hadde en kjæreste der. McRobbie (1978) lanserte senere en del innvendinger overfor deltaker-tilskuer dikotomien. Den var feiltolket, mente hun. Innenfor sine restriktive soner, som konsumenter, var jentene aktive i sin konsumerkultur, påpekte hun. De svermet riktignok for

popheltene, men hun hevdet at dyrkingen innebar atskillig flere kreative elementer enn ”tomme øyne inn i popmagasiner”. Jenter hadde et annerledes fritidsrom enn gutter, ettersom de var mer begrenset av beskyttende foreldre enn sine brødre. Dette gav dem andre muligheter for “motstand”, som å studere idolene uavbrutt i helfigur på veggen hjemme, noe som var langt mindre farlig enn å stirre på guttene i klassen. Deltakelse i denne ”teeny bopper” kulturen var heller ikke risikofyllt i forhold til det farlige livet utendørs, og kunne fint integreres i hjemmekulturen og i friminuttene på skolen. McRobbie (1978) fant at noen av de kulturelle formene som ble assosiert med prepubertale jenter, kunne oppfattes som respons på de seksuelle tabuene som begrenset jentene, og deres engstelse for å gå inn i en tenårings-verdenen som innebar sosial samhandling med gutter. Et aspekt ved dette mente hun var å finne i de ekstremt *tette* venninneforholdene mellom jenter som ble til private, utilgjengelige rom (ibid). Nettopp påvisningen av de tette bestevennnebåndene som sentral del av jenters kultur, har siden vært brukt som argument for at jenters relasjoner ikke fungerer like godt i forhold til å etablere rockeband. Dette blir både bekreftet og kritisert i kapittel 6 og 7, som diskuterer hvordan jenter blir rockemusikere og etablerer rockeband.

### 1.3 Essensialistisk versus konstruktivistisk tilnærming til rock

Forskning og forfatterskap knyttet til rock er ikke enige om hvordan rock som maskulin praksis skal oppfattes. I de senere år har det derfor blitt etablert et skille mellom en essensialistisk og en konstruktivistisk tilnærming til rock.

En *essensialistisk* tilnærming til studie av rockemusikk vil oppfatte og fremstille rock som en genuint maskulin uttrykksform. Rock vil da bli oppfattet som et kulturelt uttrykk som først og fremst fremmer, symboliserer og uttrykker maskulin seksualitet. Dette innebærer en fornektelse av at rock kan være en arena hvor kvinner kan utfolde seg musikalsk på egne premisser. Kvinners og jenters rockemusikk blir i dette perspektivet lite annet enn en mer eller mindre akseptabel etterligning av en maskulin uttrykksform. Med en slik innfallsvinkel vil menn være de som setter standarden, og kvinners prestasjoner bli veid opp mot denne. Frith og McRobbie (1978) var blant de første til å argumentere for å oppfatte rock som et uttrykk for en mannlig seksualitet og en form for seksuell kontroll. De observerte at produksjons-apparatet, presentasjonen og markedsføringen i rock var kontrollert av menn. Disse prioriterte maskuline stiler som begrenset kvinners muligheter systematisk (Negus 1996). De konkluderte derfor med at rock var en *maskulin form* (Frith 1978). De såkalte ”cock rock”- musikerne ble hevdet å bruke gitaren som et fallossymbol, mens kvinner ble portrettert som underordnede i tekster og presentert som sexobjekter på plateomslagene. Cock rock musikerne musikaliske ferdigheter ble oppfattet som synonymt med deres seksuelle ferdigheter (ibid).

Walser fremmet en mer dynamisk og historisk tilnærming som hevdet at rock aktivt var blitt *konstruert som maskulin* (Walser 1993). Ved å fokusere på en spesifikk undersjanger, heavy metal, hevdet han at heavy rock ikke kommuniserte bare én type seksualitet. Han identifiserte hele fire ulike konstruksjoner av kjønn og kjønnsrelasjoner i heavy metal: Den første innebar en eksklusjon av kvinner, og fantasier om mannlige fellesskap uten kvinner. Den andre uttrykte frykt og hat overfor kvinner, og menn som deres ofre. Den tredje innebar romantikk og feiring av kjærlighet, spesielt fremherskende hos Bon Jovi, et band Walser (1993) mente fikk mange kvinner til å bli heavy metal *fans*. Den fjerde strategien - glamrocken - vektla androgynitet, og ble oppfattet som som en undersjanger av metal (Grønnerød 1996b).

En *konstruktivistisk tilnærming* til rock vil med andre ord hevde at rock ikke er en ferdig forhandlet, kjønnnet, kulturell form, men at den stadig utfordres og er under reforhandling. Rockemusikk er ikke uttrykk for én seksuell representasjon, den maskuline, men er involvert i en type identitetsarbeid som involverer ulike strategier for maskulinitet og kjønnskonstruksjon (Negus 1996). Dette innebærer muligheter for stor variasjon av kjønnskonstruksjoner og at det siste ordet ikke er sagt i forhold til hvordan man skal oppfatte rock.

Min diskusjon plasserer seg innunder en konstruktivistisk forståelse av rock. Rock betraktes ikke som en ferdig forhandlet ide, men som et elastisk musikalsk og kulturelt uttrykk, hvis musikalske mening stadig utfordres og refortolkes. Det er derfor ingen naturgitte grunner til at rock skal fortsette å fremstå som en genuin hvit, heteroseksuell, maskulin praksis. For kvinners del innebærer rockutøvelse en potensiell reforhandling av feminitet, med muligheter for flere alternative feminine representasjoner. Jeg skal med dette som bakteppe se nærmere på noe av den forskningen som har vært gjort på feltet kvinner og rock. Flere av disse arbeidene bidrar imidlertid til å dempe den optimisme som et konstruktivistisk perspektiv åpner for, ettersom de avslører en treghet i rockefeltets omgang med kjønn og kjønnskonstruksjoner som også vil bli grundig diskutert i analysens kapittel 8.

### 1.4 Aktuelle studier av rockemusikk som praksis

Det man vet om jenters forhold til rock på praksisnivået, stammer fra tre ulike typer av studier. Det ene er studier av gutterockeband, der relasjonen mellom gutter og jenter til en viss grad også blir tematisert. Slike arbeider er for eksempel gjort av Cohen (1991) og Fornäs et al. (1995). Det andre er studier som utelukkende studerer kvinners rockepraksis. Viktige arbeider her er gjort av blant annet Bayton (1994 og 1998) og Gottlieb og Wald (1994) på utøvere i England og USA, mens det i Skandinavia er gjort banebrytende arbeid blant annet av Grønnerød (1996a,b) og Skjerdal (1997). Det tredje bidraget kommer fra kvinnelige rocke-journalister med blant annet O'Brian (1995), Raphael (1994) og McDonald og Powers (1995) som sentrale bidragsytere.

### 1.4.1 Kvinnelige rockemusikere i Liverpool

En av de studiene som har avdekket eksplisitte sexistiske tendenser i et spesifikt rockmiljø, er Cohen i sin studie av rockeband i Liverpool (Cohen 1991). Cohen fant det hun omtaler som et "overveldende fravær" av kvinner ved rockscenen i Liverpool, ikke bare i rockebandene selv, men også som publikummere og som deltakere i miljøet rundt dem. Hun fant ekstreme tilfeller av kvinnefientlighet som hun tilskrev en ganske sterkt kjønnssegrert kultur hvor særlig arbeiderklassekulturen fremstod som kvinnefientlig. Hun koblet Liverpools maskuline karakterer - med sine sterke tendenser til kvinneforakt - til spesifikke lokale forhold, nemlig Liverpools rolle som havneby (ibid). Gjennom sin status som deltakende observatør blant Liverpools rockeband fant hun at mange (mannlige) bandmedlemmer viste mangel på respekt og forståelse for kjæresten fra lokalmiljøet. Kvinner andre steder fra - for eksempel London - nøt større respekt fordi de ble oppfattet som mer liberale og intelligente (ibid). Kvinnene ved *Merseyside* hadde annerledes fritidsmuligheter enn mennene og flere oppgaver knyttet til hjemmet. De manglet tilgangen, oppmuntringen og friheten til å involvere seg i musikk-verdenen. De som likevel forsøkte seg, tenderte til å være mindre selvsikre og ambisiøse enn sine mannlige motstykker (ibid). De mannlige musikerne oppfattet derimot musikken som en alternativ karriereveg, noe Cohen tror forsterket behovet for å gjøre det hele til et eksklusivt maskulint felt (jfr. også Fornäs et al. 1995). Yngre jenter som viste stor interesse for å spille instrumenter i forbindelse med undervisning på skolen, sluttet å følge slike interesser ved 14-årsalderen. Noe lot til å ta motet fra dem, og Cohen foreslår at det kanskje var "the Culture of Femininity" (McRobbie 1978) som overtok, slik at de dyrket andre interesser enn gutter og ble mer opptatt av flørt og planer knyttet til ekteskap og familie. De få kvinnene som deltok i band var stort sett kordamer og vokalist, bare unntaksvis var de musikere. Felles for dem alle var at de hadde en underordnet og lite respektert rolle i bandet, og viste få tegn på musikalske ambisjoner og selvtillit, noe som stod i kontrast til deres mannlige kolleger som gav sterk uttrykk for sikkerhet og ekshibisjonisme i forbindelse med musikkutøvelsen (ibid). Kvinnenes underordnede posisjon kom klart til uttrykk i det sosiale samspill og i de verbale utspill som fant sted i gruppene. Det var også en utbredt mistenksomhet overfor de kvinnelige musikerne som fantes i rockemiljøet ellers, knyttet til en oppfatning om at de utelukkende var innlemmet for å tilføre bandene sex-appeal.

### 1.4.2 Punkken og tilsynekomsten av kvinnelige rockemusikere

Forfattere som har redegjort for koblingen mellom kvinner og punk, og særlig punk som antikvinnelig stil, rommer mange historier om raseri, fysiske og verbale angrep på kvinnelige musikere både på og utenfor scenen (O'Brian 1999). Kvinnelige punkere, musikere som ikke-musikere, benyttet seg fullt ut av de mulighetene punken gav til å eksperimentere og sjokkere med kulturelle symboler og tegn, og testet på denne måten grensene for feminin representasjon. Mye handlet om å skape en stil ved å bryte med mannlige forventninger om femininitet. Dette innebar en dyrking av alle tenkelige former for ikke-femininitet, som for eksempel å tillate seg å vise frem et ikke-pent utseende, vokale uttrykk som best kan kategoriseres som anti-sang, og høyst uortodokse kleskoder ala "underwear as outerwear" (ibid). Reaksjonene lot ikke vente på seg, både gata og scenen ble en potensiell krigsarena, skriver O'Brian. Det viste seg at *det å kle seg* på bestemte måter hadde klare implikasjoner for om en kvinne kunne forvente å bli beskyttet eller slått ned. Punkken representerte imidlertid også en ny innfallsvinkel til rock som musikalsk sjanger, karakterisert av en primitiv tilnærming til både musikk og instrumenter. De mest rudimentære musikk-kunnskaper ble holdt for å være mer enn tilstrekkelig for å etablere et band. Fraværet av fokus på tekniske spilleferdigheter og ekspertise, betydde at kvinner kunne innta en arena som de tidligere hadde vært ekskludert fra (ibid). Punkken avmystifiserte det å lage musikk i band, og promoterte mangel på ekspertise som en fordel og ikke som et handikap (Cohen 1991). Helt motsatt av hva myten forfektet, var punken likevel ikke spesielt kvinnevennlig hevder O'Brian, og bare få kvinnelige punkeband oppnådde musikalsk respekt og påvirkningskraft. Det positive med punk var at kvinner begynte å oppleve betydningen av å være medlem av et *band* og hva kvinnelig solidaritet i et rockeband kunne innebære for en følelse av kollektiv uovervinnelighet, skriver hun. Som Albertine i *the Slits* uttrykte det: "We'd walk down the street as a bunch and feel very very powerful" (O'Brian



1999).

### 1.4.3 Kvinnelige rockemusikere og heavy metal

En lignende kobling av det å være jente og spille rock, medlemskap i band og en styrket følelse av autoritet (empowerment), blir diskutert i en studie av jenter og rockemusikk i Finland, denne gang med det musikalske uttrykket som autoritetsfremmende faktor. Grønnerød (Grønnerød 1996b) gjorde en studie av sytten kvinnelige amatørrockmusikere i tilsammen fem band i Finland, men konsentrerte seg om to av bandene som spilte heavy metal fordi denne sjangeren har rykte på seg for å være den mest macho og sexistiske sjangeren i rockemusikk (ibid). En variant av heavy metal, den androgyne glamrocken med sin miks av feminine og maskuline elementer viste seg å være spesielt populær, trolig fordi den i motsetning til de øvrige variantene i heavy metal ikke vektla virtuositet.<sup>[11]</sup> Å uttrykke seg gjennom heavy metal gav dem en følelse av makt og uovervinnelighet, skriver hun. Heavy metal tilbød en psykologisk basis for en opplevelse av kvinnelig makt, noe som gjorde heavy metal til en "route to empowerment". I motsetning til de kvinnelige punkerne i England på midten av syttitallet, fant Grønnerød at hennes informanter som oftest ble møtt av en positiv holdning fra publikum, andre musikere og foreldre, og at denne rockescenen i Finland hverken ekskluderte jenter eller provoserte rockepublikummet. Det den finske rockescenen derimot så ut til å ekskludere var *tegn på femininitet eller jenteaktighet*. En jenteaktig måte å spille rock på ble sett ned på av både jenter og gutter, og jentene som spilte heavy metal søkte *kjønnsnøytralitet* som strategi for å unngå hele problemstillingen om jenter og rock. Dette kom til uttrykk i synet på begrepet *jenteband*; de ønsket at bandene de spilte i skulle omtales som *band* og ikke som *jenteband*.

### 1.4.4 Riot Grrrls som kvinnelig undergrunnskultur

Gottlieb og Wald (1994), undersøkte Riot Grrrl bevegelsen som vokste frem i USA i 1991 som en selvdefinert undergrunnsbevegelse (Negus 1996). Gjennom bruken av fanziner,<sup>[12]</sup> møter og "women-shows only", ble det skapt en bevegelse der kvinnelige musikere utforsket "mulighetene for kvinners offentlige uttrykk" (ibid). Strategier og taktikker ble identifisert. For eksempel utfordret de den elektriske gitaren som symbol for maskulin makt og seksualitet, stemmen ble brukt på ukonvensjonelle måter for å vekke raseri, skrekk, glede og selvtillit, og for å utfordre den maskuline selvsikkerheten i rock. Utøverne prøvde aldri å bli en av guttene eller leve opp til et feminint image som kunne påkalle det maskuline "lange blikket" (ibid). Lyrisk kretset sangene omkring tabuiserte eller private temaer som incest, menstruasjon, seksuelt misbruk, fødsel, moderskap og lesbisk sex. Inspirert av Hebdiges (1979) teori om subkulturer, konkluderte forfatterne med at rock kan være et redskap som kvinner kan bruke for å skape sine egne distinkte subkulturer (ibid). Rock var med andre ord ikke en genuin maskulin form, men kunne utnyttes til å utfordre tidligere etablerte kjønns-koder og seksuelle konvensjoner (ibid). Konklusjonen deres var imidlertid pessimistisk, for hvor var de kvinnelige rockemusikerne som kunne skilte med suksess som Guns n Roses og REM? Rock er kjønnet på en slik måte at konvensjonene og kodene trolig representerer en formidabel barriere for kvinner som ønsker å utfordre rock, antok de (ibid).

### 1.4.5 Strategier for inklusjon

Det vi altså ser er en situasjon der jentekulturen har ekspandert fra å være en i hovedsak pikeromsbasert kultur, til også å innta øvingslokaler og konsertlokaler. Studiene jeg har referert til, viser at jenters deltakelse i rock kan foregå mer eller mindre på gutters premisser (Cohen 1991), eller i egne band hvor de selv fordeler rollene og definerer posisjonene. Hvordan de utformer sin egen posisjon i rocken varierer imidlertid både geografisk og kjønnspolitisk, og kan med fordel oppfattes som ulike strategier for inklusjon i den maskuline rockediskursen. Mens punken satte de etablerte kjønnskonstruksjonene på prøve gjennom å utfordre konvensjonelle idealer for femininitet, forsøkte jentene i Grønnerøds studie å tone ned kjønn og i stedet forsøke å etablere en kjønnsnøytral posisjon. Den posisjonen som lot til å oppnå størst aksept fra omverdenen så ut til å være den finske. Den søkte å underkommunisere kjønn. De mer utfordrende strategiene fremkalte aggresjon og mistenkeliggjøring, trolig fordi de ikke bare søkte inklusjon i den gjeldende orden, men fordi de også søkte å omdefinere den. Meningen er ikke å utdype strategiene fullt ut her, men å poengtere at rock som diskursivt felt må forstås som et felt der ulike kjønnspolitiske strategier<sup>[13]</sup> spilles ut, noe som også kommer til å bli et sentralt poeng i analysen. Jeg vil nemlig diskutere hvilke strategier som kan identifiseres i mitt materiale og hva slags rolle kjønn spiller i utformingen av strategiene. Inklusjonsstrategiene oppfattes også som å fungere på to ulike nivåer. Det ene nivået handler om strategier for *deltakelse* i feltet som sådan (kapittel 6), mens det andre nivået innebærer ulike strategier for legitimitet og anerkjennelse (kapittel 8). Disse må ses i sammenheng med hverandre. Som Kruse (1999) påpeker har trolig sosialiseringssprosessene i seg selv konsekvenser for graden av inklusjon, legitimitet og anerkjennelse.

Et viktig aspekt i diskusjonen om strategier må knyttes til at uansett musikalsk sjanger eller stilart innefor rock, så har guttene vært der først og definert den. Betyr dette at stilarten eller vikemidlene skal oppfattes som maskuline eller som kjønnsnøytrale? Dette er en hel diskusjon for seg. Her vil jeg nøye meg med å konstatere at i praksis vil stilartene og virkemidlene i de aller fleste tilfeller bli oppfattet som maskuline, noe som først blir avslørt når jenter entrer praksisen. Dette kan oppfattes som mer eller mindre problematisk for jenter, både fordi omverdenen kan gi dem beskjed om at de ikke spiller i henhold til en guttestandard, men også fordi de selv kan komme til å spørre seg om ikke de som jenter burde uttrykke seg via egne "feminine" versjoner av rock. Den kjønnspoliske dimensjonen nedfeller seg derfor som et dilemma helt nede på praksisnivå. Men dilemmaet stopper ikke her, uansett hvilken strategi en kvinnelig musiker velger, så vil noen alltid kunne vurdere den som "feil". For eksempel så vil en kvinnelig musiker som adopterer for mye fra en maskulin representasjon, lett pådra seg kritikk for å opptre på menns premisser, mens en kvinnelig musiker som søker å leve opp til aksepterte feminine konvensjoner, risikerer å bli avfeid som for veik til å bli klassifisert som rock, noe særlig forskning på rockekritikk dokumenterer (McLeod 2000). Og som diskusjonene fra studiene av Riot Grrrls og punken viser, kan kvinnelige representasjoner som utfordrer kjønnskodene nesten med sikkerhet regne med å bli sanksjonert for å ikke være feminine nok. Avvisning av heteroseksuelle normer ser ut til å være synonymt med sosial utstøting (McRobbie 1980), eller som "kulturelt selvmord", slik en av mine informanter valgte å beskrive det. Kvinnelige rockemusikere kan derfor lett oppleve seg som bundet opp i en ufrivillig "catch 22" situasjon, der de nærmest uansett strategi risikerer å falle i unåde. I analysen blir dette diskutert mer inngående i henhold til de identifiserte strategiene, og trekker også inn poststrukturalistisk teori som forsøker å finne en veg ut av den tilsynelatende umulige dikotomien som jenter stilles overfor, en dikotomi som for øvrig er like aktuell i annen feministisk forskning, der diskutert som *likhet- eller forskjellsdebatten*. En utdyping av den debatten kommer jeg tilbake til i kapittel 3.

#### 1.4.6 To skandinaviske studier av gutter og rockemusikk

Ettersom en del av diskusjonene i analysen omhandler eventuelle kjønnsforskjeller med henblikk på rockepraksis, og ettersom analysen i kapittel 6 og 8 diskuterer ulike varianter av eksklusjon, presenterer jeg avslutningsvis en del sentrale funn i studier av gutters orienteringer og praksis med henblikk på rock. En del forskningsarbeider fra Sverige og Norge gir i så måte et relativt grundig innblikk i hvordan dette arter seg. Her kommer det blant annet frem at rockemusikere i gutterockeband ikke nødvendigvis spiller rock med det samme mål for øye. De kan ha vidt forskjellige begrunnelser og motivasjon for å være i et band. Det kan også være store kulturforskjeller mellom ulike rockeband, noe som ikke bare kan føres tilbake til ulike personlige temperamenter og spillestiler. Dette er noe av det som kommer til uttrykk i Berkaak og Ruuds (1994) studie av et rockeband fra Groruddalen utenfor Oslo, som de følger fra syttitallet av, da bandet etableres mens guttene går siste året på barneskolen, frem til historien søkes avrundet av forfatterne i 1994.

Fornäs et al. (1995) etnografiske studie av tre gutterockeband lokalisert i Gøteborg, supplerer med analyser av så vel meningskonstruksjoner av rock som diskusjoner av rockepraksis i relasjon til sosial klasse og kjønn.

#### 1.4.7 Gutters bruksverdier av rock

Det svenske studiet av gutterockeband beskriver gutters forhold til rock i henhold til tre hovedparameter, kollektiv autonomi, alternative idealer og narsisistisk nytelse. Med *kollektiv autonomi* forstår de kameratgrupper som spilte rock på egne premisser med sine beste venner. Ingen utenforstående kunne blande seg inn i bandets gjøremål og prioriteringer, derav begrepet kollektiv *autonomi*. Kameratgruppen etablerte en autonom sosialitet som satte grenser for krav fra familie og skole. Behovet for fellesskap i gruppen ble tilfredsstilt av musikk, fordi musikk har en kollektiv form i motsetning til kunstuttrykk som for eksempel billedkunst eller forfatterskap. Bandet representerte i tillegg helt andre læreprosesser enn skolen, ved å være frivillig, spontan, ikke-institusjonalisert og selvstyrt (Fornäs et al. 1995).

Med *alternative idealer* mener forskerne at rock fremstod som en alternativ veg til å *bli til noe*. Den sosiokulturelle rockeverdenen tilbød alternativer til idealer favorisert av skole og hjem, og det å spille rock representerte en ventil i forhold til for eksempel skoleprestasjoner. Som i sport, har rock fremstått som en alternativ mulighet til suksess og anerkjennelse, og da i overveiende grad for gutter fra arbeiderklassen. Uteble suksessen kunne de i alle fall leke med drømmen om suksess og bli inspirert av den (ibid).

Med *narsisistisk nytelse* mener forskerne at musikk kan uttrykke ting som ikke kan uttrykkes på andre måter (ibid).

Du kan ha det morsomt og skape noe, gi uttrykk for følelser og identitet ved å stå i rampelyset, speilet og forsterket av et band og et publikum (ibid). Ved hjelp av symbolske uttrykk som ord, toner, lyd og visuell stil, kan konflikter symboliseres. I denne sammenheng lanserte de en teori om rock som en aktivitet best tilpasset gutter, fordi gutter gjennom rock kan vise frem følelser som veikhet, ømhet, intimitet, sorg og frustrasjon, følelser de ellers ville kvalt. De mener at jenter heller finner andre legitime kanaler for slike følelser, og (underforstått) at de derfor ikke har behov for rock i samme grad, en hypotese jeg for øvrig skal kommentere i kapittel 5 om *rock som empowerment*.

De fant *tre subaspekter ved narsisistisk nytelse*. Det første var at musikkskapning er en estetisk aktivitet som gjør det mulig for individet å etterlate spor etter seg i verden. Det andre var at rytme, volum og lyd danner parametre som bringer tilveie en temporær oppløsning av ego-grenser og en regresjon til preverbale, og narsisistiske former for erfaring, og et engasjement og en helhet i kroppen som kan være terapeutisk. Det tredje er at det individuelle selvstet opplever som forstørret når det smelter sammen med bandet og speiles av publikum. Dels oppfatter de altså rock som en passende reaksjon på objektive strukturelle føringer, systemrasjonalisering, som innsnevrer og koloniserer livsverdenen, og dels oppfatter de rock som knyttet til *generasjon*, dvs. en fase i livet hvor identitetsutviklingen produserer usikkerhet som må kompenseres i selvbekreftende praksiser (ibid).

### 1.4.8 Gutters ulike orienteringer til rock

I Berkaak og Ruuds (1994) undersøkelse av medlemmene i ett rockebands veg og utvikling, fra de begynner som amatører og frem til de er voksne musikere, kommer de store forskjellene *innad* i bandet for en dag. Hva det enkelte medlemmet søkte i rock kom til uttrykk i forskjellige orienteringer eller verdimønstre, noe som ble forsøkt utesket i ulike *idealtyper*. Det første mønsteret eller typen de fant, var en dedikasjon til sentrale verdier typisk for det de kalte for den klassisk romantiske tradisjonen [14] i rockekulturen: "...I denne tradisjonen oppfattes emosjoner som kilden til høyere sannhet, mens kulturen og bevisst tenkning betraktes som forstillelse, unaturlighet og nærmest som en forbrytersk holdning. I Lutz terminologi er "det naturlige" i denne tradisjonen synonymt med det rene, det ærlige og det originale" (Berkaak og Ruud 1992:69). Hos låtskriveren og gitaristen gav dette seg utslag i en gjennomført oppslutning om verdier som spontanitet, originalitet, individualitet og kreativitet, og en tilsvarende avvising av verdier som smakte av musikalsk opportuniste, øving, arbeid, struktur og "pes". Dette innebar musikalsk integritet og trofasthet overfor klanglige idealer, og en konsekvent autentisk innstilling til det å leve ut sitt indre liv (ibid).

Det andre mønsteret eller typen de fant var beskrevet som et *pragmatisk liberalistisk mønster*. Denne typen var uten sterke lojaliteter og bindinger, men med klart uttalte mål. Dette mønsteret ble gjenfunnet hos vokalisten. Han kunne for eksempel godt tenke seg å gjøre coverlåter, dersom det økte sjansen for "å slå igjennom". Det å kunne leve av det en gjør, var for ham viktigere enn musikalsk integritet. Denne typen var mer markedsorientert enn romantikeren, og dersom han ikke kunne overleve som musiker ville han jobbe med noe annet bare det var i musikkbransjen (ibid). Han hadde et enormt nettverk, og brukte "mye tid på å bevege seg rastløst rundt i rockemiljøet, mellom klubber, øvingslokaler, bandmiljøer og managere, for eventuelt å kunne gripe sjansen og omsette erfaringer til "noe å leve av" (ibid).

Det tredje mønsteret fant de hos trommeslageren som levde etter en rekke verdier karakterisert som "tradisjonelle arbeiderklasseverdier: Pålitelighet, soliditet, ansvarsbevissthet og arbeidsomhet". Han hadde satset på utdanning og yrke i NSB hvor han hadde variert og ansvarsfylt arbeid, og var opptatt av fleksibilitet både på jobben og i musikken. Han var avhengig av både bandøvinger og banklån (ibid).

Det fjerde mønsteret stod bassisten for, og ble karakterisert som *en profesjonell musiker- innstilling*. Han var opptatt av å ha et stort kontaktnett, var veldig fleksibel og tilpasset seg mange sammenhenger, noe som kanskje hang sammen med at han arbeidet målrettet mot en karriere som frilanser. Han skrev låter men syntes sider ved gitaristens romantiske innstilling var ganske komisk. For eksempel kunne han "vri seg av latter" når han tenkte på hvordan romantikeren i bandet satt oppe om nettene og ventet "på å få ånden over seg" (ibid) En siste type ble karakterisert som *hedonistisk*. Denne typen kunne sies å ha fellestrekk med en pragmatisk-liberalistisk innstilling, men skilte seg i praksis ut i forhold til i hvilken grad de hedonistiske og de potensielt lukrative sidene ved en rockekarriere ble fremhevet. De hedonistiske sidene handler om nytelse og lyst, fantasier om å kjøre limousiner, bo på hotell, og å spise ute, trolig koblet til fantasier om popstjernestatus.

### 1.4.9 Forholdet til jenter

I lys av at rock blir oppfattet som en i hovedsak maskulin praksis er det et poeng å få bragt på det rene hva slags

holdninger overfor jenter som kunne spores på praksisnivået. I Fornäs et al. (1995) studie, hadde de tre bandene relativt forskjellig innstilling til det å inkludere jenter i bandet. Heteroseksuelle bånd ble av ett av bandene oppfattet som en genuin trussel overfor bandets ambisiøse prosjekt. Å inkludere en jente var utenkelig ettersom det kunne skape rivalisering og splittelse i bandet. Bare som publikum kunne jenter fylle en viktig rolle da deres respons her bekreftet guttenes seksuelle identitet, et postulat to av bandene sluttet seg til (ibid). For alle tre bandene var det viktigere å ha kamerater enn kjærester(ibid). Selv om de kanskje ikke forsøkte å ekskludere jenter, fungerte bandene i praksis som mannlige enklaver, på samme måte som mannlige jaktlag eller arbeidslag i brakker. Den ukompliserte mannlige munterheten ble idealisert, og gruppemedlemmene ble oppfattet som brødre (ibid). Frykten for at kameratskapet skulle splittes opp lurte imidlertid alltid under overflaten, og alle guttene i bandet gav uttrykk for å være engstelige for å bli stående alene. Kjønnsgrensningen lot derfor til å være et uttrykk for en pubertetsfase der medlemmene i alle gruppene hadde behov for å eksperimentere med sin maskulinitet i fred (ibid). For guttene ble ”det feminine” oppfattet som noe radikalt fremmed og annerledes. Det feminine ble tilskrevet alt deres egne maskuline identitet hadde avvist eller undertrykt (ibid). Bare ett av bandene åpnet opp for å inkludere jenter, og det var bandet uten arbeiderklassebakgrunn. Dette bandet oppfattet heller ikke bandet som en alternativ karriere. Snarere var det en fritidsaktivitet som tjente som påskudd for å gjøre noe sammen. Jentene ble imidlertid bare gitt marginale roller som kordamer, og begrenset mulighet for innflytelse over bandet. De var heller ikke alltid til stede på bandøvelsene, og sånn sett løselig tilknyttet bandets spillejobber.

## 1.5 Oppsummering

Formålet med kapittelet har først og fremst vært å danne et bilde av hvordan forskning på feltet populærmusikk generelt, og rock spesielt, har utviklet seg de siste tre tiårene. Innsiktene fra de studiene som her er representert tilbyr ikke bare en referanseramme for analysen, de illustrerer også at rock er et kontroversielt kulturelt felt, der ulike kjønnspolitiske diskurser og konstruksjoner av kjønn kjemper om makten til å definere hva som er legitime versjoner av både rock og kjønn. Det er derfor interessant å se hvordan jenter forholder seg til de legitime diskursene når de posisjonerer seg som rockemusikere. Adopterer, modifierer, eller avviser de diskursene? Ignorerer de den kjønnspolitiske dimensjonen eller tematiseres den? Frem-hever de forskjeller mellom gutter og jenter, eller mener de at det ikke er noen forskjell? Ettersom dette er et studie som først og fremst adresserer diskurser og praksis, er det viktig å etablere en klar forståelse av hva som kjennetegner den dominerende maskuline rocke-diskursen. Selv om jeg er på det rene med at diskurser ikke nødvendigvis alltid samsvarer med praksis, vil jeg likevel kunne etablere en analytisk referanseramme som informantenes diskurser kan holdes opp mot. Slik vil jeg kunne identifisere eventuelle diskursive strategier, diskursive kjønnsforskjeller, hvordan disse eventuelt konstitueres, og derigjennom etablere en forståelse av praksis. Selve diskursbegrepet diskuteres imidlertid ikke før i kapittel 3.

---

[9] The Birmingham School of Popular Culture

[10] Disse studiene faller med andre ord sammen med *Birminghamskolens* sentrale ideer tidlig på syttitallet, som innebar en oppfatning av at populærkulturen reflekterte arbeiderklassens kamp for å uttrykke seg selv.

[11] Ifølge Walser er glamrock en av fire varianter av kjønnskonstruksjoner i heavy metal, med glamrocken som den varianten som i minst grad vektlegger virtuose instrumentferdigheter (Walser 1993).

[12] ”Undergrunnsavis” som distribueres via mer eller mindre uformelle rockenettverk.

[13] - og der aktørene i varierende grad vil anerkjenne at det er kjønnspolitikk det er snakk om. Noen vil søke å ignorere kjønn, mens andre vil vedkjenne seg den kjønnspolitiske dimensjonen.

[14] Herfra har jeg hentet betegnelsen *den klassisk romantiske rockediskursen* som utdypes i kapittel 2.



# Kapittel 2 Hva er rock?

## 2.1. Innledning

Formålet med dette kapitlet er todelt. For det første søker jeg å definere og avgrense rock, først og fremst som kjønnet diskursiv praksis, men også som musikkestetisk praksis. For det andre søker jeg å etablere en analytisk kategori, definert som *den klassisk romantiske rockediskursen*, basert på diskursive aspekter ved rock slik de formuleres gjennom særlig rockekritikk og rockejournalistikk, men også gjennom akademiske diskusjoner av rock og dokumentasjon av rockpraksis. Det legges vekt på at kategorien skal skape et meningsfylt bilde av rock, mettet av illustrasjoner som gjør det mulig å skjønne referansene som senere gjøres til informantenes oppfatninger av rock (Glaser og Strauss 1967). Kategorien er derfor sentral i analysen av hvordan informantene forholdt seg til rock som maskulin diskurs.

## 2.2. Om å definere rock

Det er neppe mulig å nå frem til en fullt ut tilfredsstillende definisjon eller avgrensning av rock. Dette skyldes at begrepet rock både henviser til en musikkjanger med relativt spesifikke musikalske kjennetegn og til ekstramusikalske elementer som symbolske handlinger (Whiteley 1992, Grossberg 1984), livsstil, holdninger, visuelle uttrykk og mening (Green 1997). Rock er et felt hvor det hele tiden pågår *forhandlinger* om hva rock er. Dette innebærer at rock er mer elastisk enn statisk og derfor kan oppstå i stadig nye versjoner. Vi kan derfor godt si at det er mange bidragsytere som leverer *forslag* til hva rock er. Musikkindustrien leverer forslag gjennom markedsføring og lansering av rockeprodukter, rockekritikere og publikum gjennom evalueringer og smaksdommer, og musikere og band gjennom musikk og symbolproduksjon. Dette betyr at oppfatninger om rock ikke bør oppfattes som universelle, men som lokale, ikke som tidløse, men som historiske.

Hva rock er avhenger i stor grad av både spørsmålsstillingen og hvem man spør. Dersom man er opptatt av rock som meningsdimensjon eller fellesskap, tar Berkaak til ordet for at man må gå til rockens medlemmer for å få vite noe om det. I stedet for å spørre "what does it look like to us", stiller man spørsmålet "what does it appear to mean to its members" (Cohen i Berkaak 1993:40). Dette antropologiske perspektivet forstår rock som kulturell orientering, og leter etter *rockens mening* slik den fortøner seg for utøverne. Dersom man derimot bestreber seg på å si noe om rock som en arena for maktkamp og konkurranse om materielle, kulturelle eller symbolske goder, vil det være mer hensiktsmessig å oppfatte rock som et *kulturelt felt*. Aktørene blir da å oppfatte som konkurrenter om prestisje og makt med ulike forutsetninger for å vinne frem, ettersom de opererer med ulike mengder av økonomisk, sosial, kulturell og symbolsk kapital. Gjennom å oppfatte rock som et *diskursivt* felt, vil en være mer opptatt av rock som diskursiv praksis. Dette perspektivet åpner for å studere aktørenes diskursive redegjørelser for praksis og legitimering. Begge perspektivene gjør det likevel mulig å si noe om hvorfor enkelte artister eller band synes å oppnå større gjennomslagskraft enn andre, eller hvem som risikerer å bli marginalisert og skjøvet ut i glemselsens mørke. Oppfatter man rock som en *kjønnet* diskursiv praksis, åpner man i tillegg opp for de kjønnete aspektene ved meningen, praksisene, kampene, smaksdommene og legitimiteten.

### 2.2.1 Definisjoner av rock

Det finnes mange akademiske forslag til avgrensninger og definisjoner av rock, og hvilken man velger avhenger av det anvendelsesområde den er beregnet for. Rock kan for eksempel defineres i snever sosiologisk terminologi ved å utelukkende referere til hvordan rockemusikk produseres og konsumeres. Rock oppfattes da som et kommersielt musikkprodukt beregnet for massekonsum i et marked (Frith 1981). Problemet med en slik definisjon er at den ikke sier noe om rock som musikkjanger. Grossberg hevder for eksempel at det ikke finnes noen musikalske grenser for hva som kan eller ikke kan defineres som rock: "...there is nothing that cannot become a rock song or, perhaps more accurately, there is no sound that cannot become a part of rock" (Negus 1996:161). Negus innvender derimot at dette er en altfor lettvinnt definisjon som ignorerer de mange stilavgrensningene som faktisk foretas av rockemusikere og publikum (ibid). Han er redd den pragmatiske avgrensningen som Grossberg foreslår kan føre til at distinkte

musikalske stilarter feilaktig inkluderes som rock (for eksempel rap og reggae), eller at man begynner å overse signifikante kjennetegn tilknyttet spesifikke typer av musikalsk praksis (ibid). En innvending overfor Negus kan være at slike stilarter gjerne blir inkorporert i uttrykk som nye forslag til rock, og så er man i grunnen like langt.

## 2.2.2 Rock som ulike stilarter

En av de tingene det *er* mulig å slå fast, er at rock som musikalsk *sjanger* ikke er enhetlig, men tvert om heterogen og eklektisk (Whitley 1992). Den eksisterer ikke i et musikalsk vakuum, men er i en kontinuerlig dialog med andre stilarter og musikalske uttrykk (Negus 1996). Dette innebærer at rockemusikk *som stilart* med fordel kan inndeles i flere ulike musikalske undersjangere, hvor prefiksene gir hint om underkategoriens særtrekk og vi får en ide om hva slags musikalske virkemidler det henvises til. Eksempler på dette er folk-rock, country-rock, punk-rock eller goth-rock. Aktørene innenfor de ulike stilartene kan likevel ha helt forskjellige oppfatninger om hva rock er eller skal være. Punk kan for eksempel oppfattes som en avvisning av de rockuttrykkene som gikk forut for den, mens glamrock eksempelvis kan leses som en ironisering over heavy metal.

Det er også flere som har foreslått avgrensninger av rock basert på rene musikalske kjennetegn, men ingen av dem jeg har funnet er riktig vellykket. Durant hevder at rock fra begynnelsen av har involvert repetitive, predikerbare og enkle rytmer, melodier og lyrikk, akkompagnert av spesifikke lydbilder eller stiler som ofte har vært oppfattet som uestetiske og disharmoniske sett med konvensjonelle øyne. Rytme og volum har vært vektlagt så vel som aggressiv, ikke-rytmisk støy (Cohen 1991). Fornäs (i Ganetz 1997:38) foreslår at sjangeren rock ofte kjennetegnes av ”en tydelig og fast markering av puls, elektrisitetsforsterket lydmanipulasjon, jevne taktarter, visse typer av synkoperinger og backbeat, tekstbasert sang og relativt små ensembler med visse solistiske innslag innenfor en i hovedsak kollektivt konsipert form”.[\[15\]](#) Et problem med denne definisjonen er at den ikke tar høyde for at mange rockemusikere også bruker akustiske instrumenter.

## 2.2.3 Denne avhandlingens definisjon av rock

For mitt formål velger jeg imidlertid å definere rock som en relativt røff, gitarbasert form for populærmusikk, som i mindre grad er interessert i å slutte seg til idealer fra popmusikk,[\[16\]](#) men i stedet søker å etablere sine egne konvensjoner (Kruse 1999) på bakgrunn av et sett kriterier som kan identifiseres som *den klassisk romantiske rockediskursen*. Disse kriteriene inngår i den rockediskursen jeg i fortsettelsen av dette kapittelet skal gjøre rede for og etablere som analytisk kategori. Kriteriene gjøres i det følgende suksessivt rede for. I den grad jeg mener det er nødvendig for å styrke forståelsen av oppgavens prosjekt, blir de også diskutert.

## 2.3 Rock som mannlig seksualitet eller ”cock rock”

Det er vanskelig å diskutere rock uten å inkludere seksualitet. Flere akademiske arbeider har vært opptatt av å analysere rock i forhold til hva slags seksuelle representasjoner rock synes å formidle. Frith og McRobbie (1978) var for eksempel tidlig ute med å foreslå at rock var et direkte uttrykk for en maskulin seksualitet, noe senere arbeider har kritisert for å være for *essensialistisk* (Negus 1996). Walser (1993) er en av dem som har innvendt at rock ikke *er* et genuint maskulint uttrykk, men at rock *er gjort* til et maskulint uttrykk. Han foreslår i stedet at rock som all annen kultur er en anledning til å bedrive identitetsarbeid, blant annet med det formål å ”oppnå kjønn”. Pfeil (1995) er også konstruktivistisk når han foreslår at rock´n roll som meningskategori fra begynnelsen av[\[17\]](#) representerte en alternativ type *maskulinitet* og en ny type *hvithet* som stod i klar kontrast til hva hvite middelklassenormer tilsa at maskulinitet skulle være. Han oppfatter rock som et tilbud til ”innestengte og hemmede mannskropper om forløsning av seksuell energi,” og derfor som en ny måte å *oppnå kjønn* på for unge, hvite menn fra middelklassen (ibid). [\[18\]](#)

### 2.3.1 Rockens seksualitet og ideen om en ”svart musikk”

Pfeils forslag kan føres tilbake til de konnotasjonene som er knyttet til kategorien ”black music”. Det er nettopp slike odiøse bibetydninger av ”black music” Frith adresserer når han kontrasterer den vestlige stive avseksualiserte utgaven av dansemusikk, med den kroppslige og seksualiserte svarte musikken: ...”whereas western dance forms control body movements and sexuality itself with formal rhythms and innocuous tunes, black music expresses the body, hence sexuality with a direct physical beat and an intense emotional sound - sound and beat are felt rather than interpreted via a set of conventions” (Frith 1981:21). Det er i så måte nærliggende å anta at det var assosiasjonene til

rockens ”syndige opphav”- den svarte musikken - som fikk store deler av den hvite middelklassen til å oppfatte femtitallocksrocken så sjokkerende. Oppfatningene hadde ikke så lite rasistiske undertoner, ettersom de var et uttrykk for hvites *forestillinger* om en svart viril seksualitet.

### 2.3.2 Rock som cock rock og som kjønnet fordeling av temperament

Vi skal imidlertid se litt nærmere på McRobbies og Friths (1978) argumenter, og om de ikke trass kritikken har noe å tilføre forståelsen av rock og seksualitet. ”Cock rock” ble beskrevet som:

...”music making in which performance is an explicit, crude and often aggressive expression of male sexuality ...Cock rock performers are aggressive, dominating, and boastful, and they constantly seek to remind the audience of their prowess, their control. Their stance is obvious in live shows; male bodies on display, plunging shirts and tight trousers, a visual emphasis on chest hair and genitals – their record sales depend on such appearances... In these performances mikes and guitars are phallic symbols; the music is loud, rhythmically insistent, built around techniques of arousal and climax; the lyrics are assertive and arrogant, though the exact words are less significant than the vocal styles involved, the shouting and screaming” (McRobbie og Frith 1978:374).

Mens kvinner ble premiært for å utfolde seg ved hjelp av konvensjonelle bilder av femininitet, ble altså aggressivitet hos menn premiært i ”cock rock”. Enten rockeheltene knuste gitarer eller hotellrom, ble det langt på veg oppfattet som et sunnhetstegn og som en garanti for både kvalitet og maskulinitet.

Disse poengene er trolig fortsatt relevante. Aggressivitet som musikalsk kjennetegn blir for eksempel ofte premiært når rockemusikk evalueres i rockekritikk (McLeod 1999). Aggressiv og voldelig atferd er derimot å oppfatte som grunnleggende ukvinnelig, og det er i den forbindelse interessant å merke seg at de aggressive uttrykkene kvinnelige musikere adopterte i for eksempel punk og i bevegelsen Riot Grrrl, ikke ble feiret, men sanksjonert.

### 2.3.3 Kjønnet arbeidsdeling og kjønnete temperament

Friths og McRobbies (1978) kritikk av rock som ”cock rock”, og som en genuin maskulin form, innebar altså en oppfatning av rock som tilbyr et rammeverk der den mannlige seksualiteten hadde et bredt spekter av (for dem) akseptable heteroseksuelle uttrykk. Innvendingene innebar imidlertid ikke bare en kritikk av mannens privilegerte mulighet til å eksponere seksuelle tegn i offentligheten, det innebar også en kritikk av det snevre mulighets-område kvinner har hatt å spille på i populærmusikk med hensyn til arbeidsfordeling og temperament. For det første var det slik at rock ikke innebar noen reell utvikling av rolle-spekteret for kvinners vedkommende, hevdet de (ibid). Talentfulle kvinnelige artister hadde bare noen få legitime roller å fylle: Som singer-songwriter eller som entertainer. Arbeids-delingen mellom menn og kvinner var helt som før, mennene var de kreative musikerne, kvinnene var glamorøse (ibid).

### 2.3.4 Seksualitet og skjønnhetsidealer

Terskelen for å uttrykke seksualitet i offentlige settinger har vært høyere og mer risikofylt for kvinner enn for menn, ikke minst fordi kvinners seksualitet i lange perioder var mer tabu-belagt. For åpenlyse seksuelle ytringer i form av lett påkledning og inviterende kroppsspråk har tradisjonelt ført til normative sanksjoner eller stempel om løssaktighet. I tråd med postulatet om at rock var en maskulin form og et uttrykk for rå og ukultivert maskulin seksualitet, mente Frith og McRobbie (1978) at menn også i praksis, gjennom å kontrollere alle leddene i musikkbransjen, definerte hvordan kvinnelig seksualitet skulle fremstå i populærmusikken. Sikkert er det i alle fall at konvensjonelle skjønnhetsidealer trolig har vært mer avgjørende for kvinners sjanser til å lykkes som artist, enn for en mann, noe som gjør at kvinner i høyere grad enn menn risikerer at utseende og det seksuelle skal overskygge det musikalske. En kvinne som fremstår som for sexy kan miste sjansen til å bli tatt seriøst som musiker, en kvinne som ikke lever opp til skjønnhetsidealer eller spiller på seksualitet, kan helt motsatt komme til å bli oversett i mediabildet. Mye tyder på at menn automatisk tas på alvor uavhengig av slike faktorer. Fordi Madonna etter manges mening har vist at det er mulig for en kvinne å overskride objektstatusen gjennom å ta kontroll over sine egen visuelle seksuelle image, råder det imidlertid etter hvert en oppfatning av at det ikke er så sikkert at det alltid trenger å være en motsetning mellom seksuell fremvisning, legitimitet og makt. Dette synet har fått enkelte til å argumentere for at kvinner bør slutte å sutre, og ta i bruk det som trengs for å nå frem.[\[19\]](#) Som jeg etter hvert skal vise, korresponderte imidlertid ”madonnamodellen” dårlig med de ideer om *autentisitet* som var rådende blant mine informanter, som først og fremst søkte legitimitet gjennom musikken alene.

### 2.3.5 Rock som kjønnsurisme – en konstruktiv utopi?

Et alternativ til å oppfatte rock som en maskulin form eller en form for maskulin seksualitet, kan være å oppfatte rock som en type *kjønnsurisme*; et rom der man kan prøve ut ulike typer av seksuelle representasjoner (Skjerdal 1997). Som hos Walser er dette forslaget konstruktivistisk, men forslaget bærer også preg av utopia. Perspektivet åpner for alternative kjønnskonstruksjoner og representasjoner, også for kvinner, men som diskusjonene av praksis i kapittel 1 viser, er det vanskelig for alternative praksiser å oppnå legitimitet. Rock som estetisk praksis fremstår langt på veg som brudd med konservative kulturelle koder, men som kjønnet diskursiv praksis fremstår den som mer konserverende enn opprørsk.

## 2.4 Rock som opprør

Rock som opprør relaterer seg til oppfatningen om rock som et generasjonsspesifikt opprør. Etterkrigsgenerasjonen feiret for første gang i historien sin egen musikk, som med sine hoftevidende bevegelser og svarte opprinnelse rystet den etablerte foreldregenerasjonen (Schouten 1997, Frith 1978). Av denne grunn ble rocken, mange vil hevde urettmessig, karakterisert som opprørsk. Utover sekstitallet fikk imidlertid rocken visse politiske konnotasjoner ettersom den såkalte motkulturen (*counter culture*) vokste frem i takt med det meningsskifte i rocken som oppstod på midten av sekstitallet. Rock ble fra nå av oppfattet som det mediet som representerte motkulturen, og for mange var den kanskje selve innbetydningen av den. Motkulturen hadde røtter i *beatnik kulturen* i San Francisco på femtitallet, og innebar blant annet økende samhandling mellom ulike kunstnergrupper, opposisjonelle holdninger til konservative middelklassenormer, og yngre samfunnsgruppers (les: middelklasseungdom eller studenter) åpenhet i forhold til å forsøke alternative livsstiler (Frith 1981). Dette gikk hånd i hånd med en sosial og politisk bevisstgjøring som involverte både samfunnskritikk og antikrigsmobilisering. Et viktig moment er at det fra nå av ble vanlig at rockemusikere hadde et budskap (Frith 1978). Det var likevel ikke bare tekstene som ble antatt å si noe vesentlig, men også lyden og musikken. Til ideen om rock som opprør gjør imidlertid flere kritiske røster seg gjeldende.

### 2.4.1 "The sex revolts" – en kritikk av rockens skinn av opprør

Reynolds og Press (1995) diskuterer i "*The Sex Revolts*" den mannlige opprøreren i forhold til kjønn, populærkultur og rock´n roll i et psykoanalytisk perspektiv. Som basis for diskusjonen holder de at alle (mannlige) opprørere har noe til felles: Det mannlige opprør er en gjentakelse av det grunnleggende bruddet som konstituerer det mannlige egoet. Individuasjonsprosessen og løsrivelsesprosessen fra moderskapets herredømme gjentas av opprøreren i en endeløs strøm av løsrivelsesritualer som representerer en flukt fra hjemmelivet. *Mor* representerer den hjemlige sfæren som truer med å kvele og kastre hans virilitet og utfoldelsesmuligheter. Løsrivelsestrangen fra henne resulterer i en ambivalent holdning: Opprøret gjentar seg men uroen avløses av en lengsel etter et abstrakt og idealisert moderskap. Dette moderskapet finnes imidlertid alltid bare langt hjemmefra, fjernt fra virkelige kvinner av kjøtt og blod. De kvinner som står opprøreren nærmest blir derimot skydd eller misbrukt. Opprøreren tilber med andre ord gjerne abstrakte kvinnebilder mens han samtidig forakter virkelige kvinner (ibid). I opprøreren forestillingsverden blir derfor kvinnen både offer og aktør. Kvinner representerer alt det opprøreren ikke er (feminin, passiv, hemmet) og alt det som truer med å knuse ham (hjemmets sfære, sosiale normer). Reynolds og Press mener at kjennetegnet på alle klassiske tilfeller av rockeopprør nettopp derfor karakteriseres av en ambivalens overfor den feminine sfære eller arena. Frith (1981) diskuterer også disse aspektene ved rock som opprør, og i likhet med ham hevder de at rock *ikke* er en revolusjonær kunst, men legger til at dens ulydighet bunnar i en delaktighet med - og ikke en opposisjon mot - kapitalisme og patriarkat. Det mannlige raseriet er rettet mot at et spesifikt patriarkalsk system ikke lar hans virilitet florere fritt, men i stedet tilbyr ham et middelmådig liv: "...he languishes as a cog in the machine, while dreaming of a life fit for heroes" (Reynolds og Press 1995:3). Selv vil han realisere sitt opprør, men han ønsker ikke at kvinnene skal kunne være en del av det samme opprøret. Hennes realisering skal være klemt inne i patriarkatets innsnevrede rollereportoar, som muse, som groupie, som tilhenger, som beundrer. Reynolds og Press (1995) låner Sartres distinksjon mellom opprøreren og den revolusjonære i denne diskusjonen: For Sartre er *opprøreren* i hemmelighet en medspiller til den Orden han gjør opprør mot. Hans mål er ikke å skape et nytt og bedre system, han ønsker bare å bryte reglene. I kontrast så er den *revolusjonære* konstruktiv, han ønsker å erstatte et urettferdig system med et nytt og bedre system. Han er derfor selvdisciplinert og selvoppofrende. Den uansvarlige opprøreren insisterer på å leve i nuet, og på å oppnå øyeblikkelig nytelse, den revolusjonære nyter tilfredsstillelsen ved å smelte sammen sin identitet med det kollektive, langvarige prosjektet som ligger i fremtiden.



## 2.4.2 Den mannlige opprører i rocken som utnytter og hvit kolonist

Pfeils (1995) fremstilling av rock kan også hevdes å være beslektet med Reynolds og Press. Han leser rockens dragning mot opprør som et begjær etter å konstruere en alternativ hvit maskulinitet, men ser også begjæret etter det autentiske - dvs. troen på originalitet og "self-expression" – som inneholder av en rasemessig og seksuell posisjonering. Av dette følger det at rockeautentisitet og -opprør ikke bare handler om frihet fra kommersialitet, og opposisjon overfor autoriteter, men også om ... "being a free agent with ready access to the resources of femininity and Blackness yet with no obligations to either women or Blacks (Pfeil 1995:79). For Pfeil er rock derfor en kulturell praksis som definerer seg selv musikalsk, sosialt og kroppslig:

"in diacritical distinction from Blackness, opposition to official authority and mainstream rectitude, and a combination of diacritical difference and charged opposition to women. The coexistence and historical development of these factors is both cause and effect of the fact that *at any given moment almost all rock stars are white men*; or to put it the other way round, why so little music by women or non-white bands is ever considered by rock, by promoters, critics, fans, or for that matter, the bands themselves." (ibid)

Essensen i resonnementet er at rock dypest sett handler om å etablere en ny hvit maskulinitet ved å utnytte og posisjonere seg i forhold til både kvinner og svarte, og at dette forklarer hvorfor alle rockestjerner er hvite menn, og hvorfor både kvinners og svartes musikalske bidrag bare sjelden regnes som rock. [\[20\]](#)

## 2.4.3 Innvendinger overfor konspirasjonsteoriene

Denne kritiske vurderingen av rock som opprør tar utgangspunkt i en polarisering av kjønnene, der rock først og fremst oppfattes som en teknologi som produserer maskulinitet. Det gis et bilde av rock som en mannlige allianse etablert for å fremme det maskuline mer eller mindre på bekostning av det feminine. Dette perspektivet innebærer en formodning om at kvinner som forsøker å ta seg inn i feltet rock som deltakere, kan forvente seg solid motstand fra en mannlige allianse som med alle midler vil motsette seg forsøk på infiltrasjon.

Etter hvert som analysen i denne oppgaven skrider frem, vil denne forståelsen av rock kunne oppnå en viss støtte. På den annen side vil en slik oppfatning lett kunne overse den kompleksitet som trolig finnes i rockefeltet, og som vi også skal se, i de individuelle utgavene av rockediskursen. Analysen vil løfte frem det vi med god grunn kan oppfatte som tegn på motstand mot kvinnelig infiltrasjon eller tilløp til mannlige allianser, men konspirasjonsteorien som forklaring alene blir antagelig for enkel. For eksempel så kan det hevdes at en slik konspiratorisk begrunnet forklaringsmodell mangler en distinksjon mellom ekskluderingsmekanismer overfor kvinner *per se* og ekskluderingsmekanismer overfor visse *feminine representasjoner*. Som jeg har vist tyder empiriske funn på at noen kvinnekategorier holdninger kan forklares som forsøk på å skyve ut uønskede *versjoner* av rock (Grønnerød 1996b), eller at visse ekstreme representasjoner av ekskluderingsmekanismer kan være signifikant *lokale*, noe for eksempel Cohens (1991) studie av forholdene i Liverpool antyder. Dersom vi ser på studiene knyttet til jenter og rock som jeg har referert til innledningsvis, viser også de til ganske ulike former for utelukkelse og diskriminering, noen mer eksplisitte, andre mer subtile. En viktig innvending overfor kritikken til Pfeil og Reynolds og Press, er at de alle risikerer å tippe over i en maskulin essensialisme, ettersom menn og mannlige rocke-musikere fremstår som *gjennomsyret* av rasisme og misogyni. Som vi husker fra Walsers (1993) analyse av heavy metal, fant han ikke en utgave av maskulin seksualitet i rock, men fire. Vi trenger derfor perspektiver som kan løfte diskusjonen forbi den kjønnspolariseringen disse forfatterne tar til orde for, analyseredskaper og perspektiver som både kan ta høyde for bredden i kjønnsrepresentasjonene, forskjellene innad i kjønnskategoriene, samt perspektiver som også åpner for endring. Et alternativ til teoriene om konspirasjon kan være å oppfatte rock som en type *kjønnsteknologi*.

## 2.4.4 Rock som kjønnsteknologi

Ifølge de Lauretis (de Lauretis i Coates 1998) er kjønn et produkt av ulike sosiale teknologier, som for eksempel ulike former for populærkultur, institusjonaliserte diskurser og praksiser i hverdagslivet. Rock med sine praksiser og allianser utgjør det Coates kaller for *rocke-formasjonen* og kan karakteriseres som en kjønnsteknologi som skaper og forsterker spesifikke kjønnsrepresentasjoner. Slike teknologiske kjønnsrepresentasjoner antas å være seiglivet (ibid), men ikke umulige å rikke. Alternative kjønnsrepresentasjoner er mulige å oppnå ved å postulere eksistensen av det som *for tiden er ikke-representert*, overdrevent og ydmyket. *Det utstøtte eller utskilte* er alltid en del av det som ekskluderer eller utstøter det (Butler i Coates 1998). Når dette utskilte "vender tilbake" til det som har utstøtt det, åpnes det opp for nye konfigurasjoner og meninger (ibid). Dette perspektivet innrømmer at den maskuline kjønnete representasjonen i rock kan virke stabil, men innvender at den i virkeligheten blir *oppretholdt* eller reproduisert via en aktiv prosess av konstant repetering og utførelse av maskulinitet, som virker til å holde det *ikke-*

*representerbare i seg selv* på trygg avstand (ibid). Dette ikke-representerbare er det feminine, og dette feminine må altså utskilles fra representasjonen av det maskuline. I et slikt perspektiv blir det forståelig at det først og fremst var *det feminine* eller *det jenteaktige* som ble foraktet i Grønnerøds (1996a) studie av jenter som spiller heavy metal, mens jentene selv kunne føle seg akseptert i rockemiljøet. Det var ved å utrydde alle tegn på jenteaktighet i spill og fremføring, og ved å innta en tilsynelatende kjønnsnøytral strategi, at Grønnerøds informanter ble godtatt som rockemusikere. I diskusjonen om inklusjonsstrategier i kapittel 7, vil jeg også vise eksempler fra mitt eget materiale på at en slik strategi kan føre til legitimitet og anerkjennelse i feltet. Sartres distinksjon mellom den opprørske og den revolusjonære kan imidlertid også vise seg å være nyttig, ettersom vi kan hevde at rocken faktisk rommer et potensiale for et opprør for de *reellt* undertrykte. For eksempel kan det hevdes at det er i kvinnens interesse å gjenerobre sin fratatte animus, [21] noe jeg i kapittel 5 om *rock som empowerment* skal vise at mange av informantene langt på veg gjorde. Når det utskilte (det feminine) vender tilbake for å ta i besittelse det som er sitt (det maskuline), kan rock også oppfattes som en teknologi for et opprør der den eksisterende orden søkes erstattet av en annen, og der kvinnelige representasjoner i alle mulige utgaver (og ikke bare en ”kjønnsnøytral”) gjør krav på legitimitet.

#### 2.4.5 Analytiske implikasjoner for en oppfatning av rock som kjønns-teknologi

En oppfatning av rock som kjønns-teknologi, åpner også opp for å betrakte rock som en teknologi som ikke bare kan utnyttes til å produsere maskulinitet, men også femininitet. I kapittel fem vil jeg derfor vise hvordan flere av informantene mine brukte elementer fra rockediskursen til å produsere sine egne feminine versjoner av rock. Trolig er det slik at rock brukes både av jenter og gutter til å konstruere, bekrefte, og kanskje også *reformere* kjønn. I mitt materiale skal jeg vise at kjønnskonstruksjonene som informantene tok i bruk, kunne brukes som ressurs i møte med det vi oppfatter som en maskulin rockediskurs.

### 2.5 Rock som autentisitet

Mens rockeartistene på femtitallet stort sett fremførte andres materiale og i stor grad fremstod som underholdningsartister, og rockemusikerne stort sett opererte som frilansmusikere på artistenes plateutgivelser, skulle rockemusikerens rolle som helt og mytologisk figur bli fullstendig transformert. Av årsaker jeg straks skal redegjøre for, ble det mot slutten av sekstitallet og begynnelsen av syttitallet vanligere at musikerne begynte å velge ut og kombinere musikalske elementer som de følte korresponderte med deres egne *personlige uttrykk* (Whiteley 1992). De begynte å skrive sine egne tekster og komponere sin egen musikk, noe som hang sammen med en ny forestilling om *autentisitet*, en ide om det ekte og uforfalskede, som i rock ble knyttet til å lete frem det genuine i seg selv. Tekstene skulle ha mening, og vise til noe ektefølt og personlig (Frith 1978). Det ble stadig viktigere for rockemusikere å kunne vise til at de hadde et personlig uttrykk og at de skrev sin egen musikk for å oppnå kredibilitet i diskursen. Den ideen om *autentisitet* vi snakker om her, handler derimot om en annen type autentisitet enn den opprinnelige ideen om autentisitet, dvs. autentisitet som noe *opprinnelig og eksotisk*, noe som ble tilegnet for eksempel de svarte blues og soulartistene, og som i dag ofte knyttes til *etnisk* musikk. Forestillingen om autentisitet er fortsatt et sentralt element i rockeestetikken og i rockediskursen, selv om den i dag mest lever som *myten om autentisitet*. Med Pfeil (1995) kan vi si at begjæret etter autentisitet lever side om side med en erkjennelse av at autentisitet og originalitet ikke eksisterer.

### 2.6 Rock som kunst

I følge rockemytologien er det den beatnik-inspirerte *Bob Dylan* som skal ha æren for å ha transformert sangteksten til litteratur og *poesi*. Ifølge myten reformerte han rocken, musikalsk og ideologisk, og fikk den til å innse sitt ”voksne potensiale”. Dette tidfestes til det øyeblikket da han i 1965 ble buet ut på *Newport folkfestival* for å ha byttet ut den akustiske gitaren med en elektrisk. Etter at rocken hadde ”gjenoppfunnet seg selv”, ble plutselig alt mulig (Plugging in 1995). Musikken ble mer variert og kompleks, og fordi musikerne og artistene begynte å skrive musikken og tekstene selv, oppnådde de både større integritet og kontroll med sine kunstneriske verk. De ble stadig mer ambisiøse på musikkens vegne og begynte å få kunstneriske ambisjoner. De fjernet seg mentalt fra den kommersielle industrien de utviklet musikken sin i, og avgrenset seg i stadig større grad overfor popmusikk, som de i tråd med sin nyvunnete autentiske selvforståelse, tok avstand fra og betraktet som en overfladisk og formularisk musikk sjanger (Frith 1978). På denne måten etablerte rocken et skille mellom høy og lav populærmusikk, og som Frith og McRobbie (1978) påpekte, antok dette skillet også kjønnete konnotasjoner, ved at popmusikk fra nå av var å

oppfatte som feminin, overfladisk og passiv - i korthet alt det rocken ikke ønsket å være.

Denne ideologiske transformasjon falt sammen med et skifte på det teknologiske området, som musikerne visste å benytte seg av. De nye LP-platene gjorde det mulig å sette sammen mange lydspor til et sammenhengende kunstnerisk hele. Plateomslagene fra denne perioden ble mer sofistikerte fordi artistene engasjerte designere til å utarbeide dem. *Popkunstnerne* oppfattet også selv det nye LP-omslaget som en anledning til å lage masseprodusert kunst (Ohr 1990). Etersom mange sentrale rockemusikere (både fra England og USA) i denne perioden var fra middelklassen og hadde kunstkolebakgrunn, var det duket for musikkmiljøer med innslag fra flere ulike kunstnergrupper som ikke minst var opptatt av å eksperimentere på det visuelle området. Konserter fikk karakter av begivenheter, med lysshow, effekter og utfordrende og provoserende opptredener (ibid).

## 2.7 Rock som eksklusivt broderskap

Etersom betydningen av rockemusikken endret seg utover sekstitallet, skjedde det også endringer i idègrunnlaget for rockebandet. Berkaak og Ruud (1994) referer til rockebandet som en autonom og kreativ enhet, der bandet som fellesskap er viktigere enn enkeltindividet.

Rockebandet er mer enn det, det er et *naturlig* fellesskap, fordi medlemmene har valgt hverandre på et frivillig grunnlag.

Frith (1981) hevder at rockeintimitet betyr vennskap som et alternativ til seksualitet, i betydningen vennskap menn imellom. Kvinner er ekskludert fra dette fellesskapet, til og med deres verdi som publikum er uten betydning. Det kollektive høydepunktet for rock, rockekonserten, fortøner seg som en eksklusiv mannlig affære, mener han, og kvinnelige publikummere reduseres til potensielle groupies (ibid). For å underbygge påstandene viser han til eksempler fra de tidligste og mest kjente rockeartistenes beskrivelser av selve musikerfellesskapet. Det som bandt dem sammen, hevder han, var oppfatningen om at det mytiske rock 'n roll broderskapet var en verden blant menn - for menn (ibid). Kvinnenes rolle var knyttet til å stå til tjeneste for de kreative mennene - en rolle som til forveksling er lik den Wærness beskriver som den tradisjonelle husmorrollen:

”Traditional norms governing the division of labor between the sexes prescribe that if a mature female is present in the household, she will have the main responsibility for household work and family care, even if she is employed and regardless of the size of the household” (Wærness 1978:194).

Selv om denne forståelsen av rockebandet kan synes for kategorisk, finner den støtte i både historiske redegjørelser for homososiale fellesskap og psykoanalytisk teori. Fausing et al. (1986) peker på at mannlige broderskap alltid har vært preget av homososialitet og ekskludering av kvinner. Fausing oppfatter dette som et svar på den kapitalistiske økonomiens individualisering og privatisering og...”den tiltagende oppløsning av de gamle fellesskaper, som bygde på et omfattende nettverk av gruppesolidaritet” (Fausing et al. 1986:110). Mange lengter etter gode kameratskap i dagens samfunn, og dette oppgis som hovedmotiv av dem som melder seg til heimevernet (ibid). Han gir også andre eksempler på broderskap gjennom historien: Det militære broderskap, Tempelherrene, sosiale bandittvesen som Robin Hood og moderne motorsykelklubber, samt klubber, foreninger og losjer (ibid).

Fornäs et al. (1995) støttet seg som vi husker, til psykoanalytisk utviklingsteori som hovedforklaring på de homososiale preferansene i de rockebandene de studerte. Kvinner fremstår her som en trussel overfor den mannlige frigjøringsprosessen, noe også Walser er opptatt av; ”...for young men maturing in a patriarchal world where men dominate the ”real” world, while women rising kids, growing up means growing away from women” (Ehrenreich i Walser 1993:115). Kameratskapet i bandet fremstår i lys av disse forholdene som et befriende alternativ til de kvelende båndene kvinnelig intimitet representerer: ...”Feminine intimacy centers on the relationship itself and produces a dependance on the other that threatens masculine independance...male bonding in the other hand, allows an interpersonal dependancy that is goal-centered, and thus serves masculine performance instead of threatening it” (Fiske i Walser 1993:115). Rock blir i dette perspektivet et trygt sosialt rom for dyrking av homososiale vennskapsbånd uten homofobiske konsekvenser (Coates 1998).

## 2.8 Rockediskursen – en sammenfatning

På bakgrunn av gjennomgangen foran vil jeg oppsummere det jeg inspirert av Berkaak og Ruud (1992) vil betegne som *den klassisk romantiske rockediskursen*. Kategorien skal oppfattes som en forlengelse av min innledende

definisjon av rock. Før jeg oppsummerer vil jeg minne om at det kan være stor avstand mellom den rockediskursen som sirkulerer enten i akademiske diskusjoner eller i rockekritikken, og de orienteringer som råder grunnen i det enkelte rockeband, noe studiene av gutterockeband referert til i kapittel 1 viste. Mens noen musikere adopterer og rendyrker elementene i diskursen, velger noen ut bare visse aspekter, mens andre igjen har et mer pragmatisk og distansert forhold til hele rockediskursen. Det er med andre ord ikke nødvendigvis en presentasjon av den *faktiske rockepraksis* det her legges opp til, men en presentasjon av de forestillinger om rock som sirkuleres som diskurs i medier og i akademia, [22] og som derfor til en viss grad vil kunne gjenfunnes i rockepraksisene.

## 2.9 Den klassisk romantiske rockediskursen

Jeg finner i alt fem kjennetegn ved den klassisk romantiske rockediskursen. *For det første* handler den om en måte å uttrykke seksualitet på, med røtter i historisk funderte forestillinger om svart musikk og svart viril seksualitet. I rock kom dette til uttrykk som et opprør mot det som ble oppfattet som en disiplinert og kjedelig hvit middelklasseseksualitet (Pfeil 1995), en seksualitet populærkulturforskningen først oppfattet som essensiell maskulin (Frith og McRobbie 1978), men senere som konstruert (Walser 1993). "Cock rock" benytter seg av et bredt spekter av seksuelle uttrykk som i liten grad ser ut til å true eller diskreditere deres status som seriøse rockemusikere, selv om de kan være preget av både aggressivitet og vold. Kvinnelig seksualitet som tar seg til rette i dette spekteret av uttrykk, risikerer imidlertid som jeg har diskutert, å bli sanksjonert ettersom det representerer et avvik fra de uttrykk som er reservert kvinner, særlig dersom lytteren/seeren mister hennes femininitet av syne.

*For det andre* formulerer diskursen *opprør* overfor visse etablerte konvensjoner, institusjoner og generasjoner. Ifølge Frith (1978 og 1981) og Reynolds og Press (1995), impliserer dette et opprør mot både middelklasseverdier og forestillinger om det feminine, som begge oppfattes som fiender av en fri maskulin utfoldelse. Musikkestetisk kommer dette til uttrykk som negasjonen av vasket, polert og glatt lyd. Musikken skal låte skitten og grumsete, og den skal spilles høyt (Berkaak og Ruud 1992). *Støy* regnes derfor som et relativt sikkert kjennetegn ved rock. Støy kan også knyttes til symbolproduksjon eller representasjon, som for eksempel groteske overdrivelser av maskulinitet som i enkelte versjoner av heavy metal (Fornäs et al. 1995), gjennom å ikle seg arbeiderklassekoder slik for eksempel Bruce Springsteen gjør, eller til andre oppsiktsvekkende trekk ved den visuelle presentasjonen (Berkaak og Ruud 1992). Inspirert av Dada og surrealismen rendyrket for eksempel punken *bricolagens* uventede sammenstillinger av tegn (Hebdige 1979). Når flagg ble sydd om til jakker, stål-kammer omgjort til kniver, og sikkerhetsnåler ble anvendt som piercing, ble symbolene tappet for sin opprinnelige mening og i stedet transformert om til symboler for en subkultur (ibid).

Rock innebærer *for det tredje* en ide om autentisitet. Autentisitet i rock innebærer en avstandtagning til det som oppfattes som falske kommersielle ytringer i populærmusikken. Autentisitet refererer da til noe ekte og uforfalsket. Rockemusikeren er først og fremst opptatt av å uttrykke seg selv, og mindre opptatt av kommersiell suksess. I denne betydningen av autentisitet er musikalsk *spontanitet* og *enkelhet* en langt større garanti for autentisitet, enn terping, kompleksitet og gjennomtenkt komposisjon. Det er imidlertid også mulig å tenke seg autentisitet i rock i forbindelse med mer komplekse uttrykk, ettersom vi har sett at rocken utover sekstitallet ble stadig mer opptatt av kunst, kompleksitet og musikalsk utvikling (Frith, 1981). Autentisitet kan også knyttes til *etnisitet*. I denne versjonen fremstår det autentiske som noe eksotisk og opprinnelig ved en annen etnisk gruppes kultur og musikk. Svarte musikere dyrkes for eksempel av mange hvite rhythm'n blues-musikere. De vender seg til røttene i de svartes musikk, for å finne tilbake til det de mener er det råe og uforfalskede uttrykket. Det er imidlertid ikke bare rock som refererer til autentisitet i denne betydningen, vi har purister både i norsk folkemusikk som nekter å spille på folkemusikkfestivaler, der de må dele scene sammen med mer "utvannede" folkemusikk-uttrykk, og vi har jazzpurister som utelukkende sverger til jazzklassikerne. Klassisk musikk er også opptatt av autentisitet, men da gjerne i betydningen hvordan instrumenter opprinnelig låt, eller hvordan klassiske stykker opprinnelig ble spilt. Rock er med andre ord ikke alene om å dyrke autentisitet, men den skiller seg fra de andre ved å ikke nødvendigvis vektlegge sjangerkunnskap eller virtuositet. I stedet viser en ofte til noe mer udefinerbart og diffust, til talent, energi og utstråling, til noe som noen "bare synes å ha" og andre bare ikke har. Som hos Weber hviler autoriteten mer på en personlig nådegave enn på formelle kriterier (Weber 1971)

Rock gjør *for det fjerde* krav på å bli oppfattet mer som et kunstnerisk uttrykk enn som overfladisk underholdning. Rock som kunst aktualiseres til en viss grad som avstandtagning fra popmusikk, som beskyldes for å være kommersiell og falsk. Popmusikken får paradoksalt den samme lavkulturelle statusen som rocken blir tildelt av den borgerlige finkulturen. Rock postulerer sine egne uavhengige idealer. De kunstneriske idealene hentes ofte fra det vi

kjenner som den romantiske kunstnermyten, kjennetegnet av en aura av mystikk, melankoli og en lengsel etter det ekte og sanne. Pattison (1993) hevder at den moderne kunsten deler sin romantiske arv med populærmusikkens massekultur. Vulgaritet splitter dem, men et felles sett av konvensjoner forener dem. Som i finkulturen krever man originalitet, individualitet og autentisitet av utøveren og lytterkompetanse av lytteren, men i motsetning til hos finkulturen unndrar man seg ikke det uforedelede, spontane, folkelige og vulgære uttrykket. Rock som kunst hviler imidlertid på undertrykking av noe som konstrueres som dens antitese - popmusikken. Popmusikken er alt rocken ikke benekter å være: Kommersiell, feminin, formularisk, osv. I dette ligger det også en benektelse av kvinners skapende og musikalske evner (Frith 1978).

Det femte og siste elementet refererer til ideen om rockebandet som en autonom og kreativ enhet. Rockebandet fremstilles ofte som det Berkaak og Ruud (1994) kaller for et naturlig fellesskap. Bandet som et naturlig fellesskap forfekter at det å *være et band* er forskjellig fra det å bare være *i* et band. Det er videre en ideologi om kameratskap eller broderskap, der broderskapet gis større betydning enn enkeltindividet, der det man kan oppnå som en gruppe er av større verdi enn det man oppnår alene for seg selv, og der verdier som solidaritet og samhold ilegges større verdi enn individuelle prestasjoner. Et eksempel på dette kan være rockebandet som bevisst "glemmer" hvem som har skrevet musikken eller arrangert hva i den, og i stedet krediterer alle bandmedlemmene likt i forhold til opphavsrettigheter (ibid). Et annet illustrerende eksempel på denne ideen, kom til uttrykk i et portrettprogram laget av NRK, om den norske rockemusikeren Magnus Grønneberg, som etter mange år som vokalist i bandet CC Cowboys hadde gått solo. [23] Beslutningen om å gå solo ble imidlertid ikke beskrevet som et personlig fremskritt, mer som et *nederlag* eller tilbakeskritt, som var blitt nødvendig etter at bandet var oppløst. Tilværelsen som soloartist ble med andre ord ikke innrømmet den samme verdien som tiden som rockeband. Mye tyder på at ideen om å *være* et rockeband, er så sterk at et band som i virkeligheten er et arbeidsfellesskap og ikke et følelsesfellesskap, gjerne vil sette mye inn på å nettopp *bli et band*, eller i det minste *fremstå som et* (ibid). Broderskapet er i tillegg først og fremst et mannsfellesskap, der kvinner som likeverdige partnere er utelukket.

## 2.10 Avslutning

Som diskutert innledningsvis, har jeg valgt å etablere den klassisk romantiske rockediskursen som analytisk kategori av en bestemt grunn. Ettersom det er rock og kjønnete prosesser i rock som diskuteres i analysen, er det avgjørende å etablere et grep på selve forskningsobjektet: *Rock som kjønnet diskursiv praksis*. Som jeg har vist er de fleste elementene i rockediskursen knyttet til kvaliteter med sterkt maskuline konnotasjoner. Vi har med andre ord gode argumenter for å hevde at den klassisk romantiske rockediskursen er en maskulint kjønnet diskurs. McLeod (1999) har undersøkt hvordan rockediskursen blant rockekritikere brukes til å reprodusere kjønnsulikhet i rockehierarkiene. [24] Han finner at rockeartister blir evaluert på bakgrunn av en rekke elementer som kan knyttes til det jeg her har konstituert som den klassisk romantiske rockediskursen: Artister som scorer høyt i kritikerenes anmeldelser blir feiret på bakgrunn av kvaliteter som aggressiv og voldelige intensitet, råhet, ærlighet eller personlig uttrykk, enkelhet, seriøsitet, tradisjonstrohet, originalitet, oppfinnsomhet og autentisitet. Artistene som scoret lavt ble oppfattet som for myke, for sentimentale, for kjedelige, for glatte, lite originale, formulariske, trivielle og kommersielle, med andre ord *for pop* - rockediskursens negasjon (ibid). McLeod hevder videre at kvinner, fordi de har vært utøvere innenfor uttrykk som rockediskursen gjerne har hevet seg over, har blitt utdefinert av kriteriene i rockediskursen. Min analyse søker derfor å identifisere hvordan informantene relaterte seg til den maskuline rockediskursen: Adopterte de den, var de i opposisjon til den eller gjorde de opprør mot den? I hvilken grad var diskursen avgjørende for deres egne evalueringskriterier, eller deres forhold til rock som sådan? Disse svarene søkes først og fremst avklart i kapittel 5 som diskuterer *meningen med rock*, men vil bli overvåket og aktualisert også i andre deler av oppgaven. Når den klassisk romantiske rockediskursen nå er etablert som analytisk kategori, er tiden inne for å diskutere selve *diskursbegrepet* nærmere, og klargjøre hva som menes med rock som *diskursiv praksis*. Det er også tid for å diskutere for hva som menes med de øvrige teoretisk funderte analytiske kategoriene i diskusjonen, *kjønn og kjønnete prosesser*.

---

[15] Oversatt fra svensk av meg

[16] Popmusikk kan beskrives som en form for populærmusikk der noen konvensjoner om tid (to til fire minutter lang), lyd (vektlegging av hooklines og melodi) og struktur (vers, refreng, vers, refreng) (Kruse 1999:87)

[17] Rock'n rollens begynnelse tidfestes ofte til tilsynekomsten av Elvis

[18] Middelklassens seksualitet har blitt oppfattet som mindre frivol enn arbeiderklassens, som har blitt oppfattet som mer "løssluppen".

[19] Kjetil Rolness i "Rolness på lørdag", Dagbladet, 18.05.1999

[20] Utskillelsen av pop fra rock ses ofte som et uttrykk for rockens utskillelse av det feminine, ettersom pop i mange

sammenhenger blir oppfattet som grunnleggende feminint, i motsetning til rock som gjerne oppfattes som grunnleggende maskulint.

[21] Jfr. Jungs begrep om anima og animus, de feminine og maskuline sidene hos både kvinner og menn.

[22] I praksis er det vel slik at alle de tre aktørene, medier,akademia og rocceaktører, har påvirket hverandre gjensidig i konstruksjonen av rockediskursen.

[23] Portrettprogrammet av Magnus Grønneberg ble vist av NRK i mai 2000.

[24] Evalueringen er gjort på bakgrunn av 587 utvalgte anmeldelser i Rolling Stone (1971-1978), Crawdaddy (1971-1978), Creem (1971-1989) og SPIN (1985-1999). Utvalget var basert på anmeldelser av artister som hvert av disse årene nådde opp i Village Voice Pazz & Jop poll top ten (McLeod 1999).



# Kapittel 3 Rock som kjønnet diskursiv praksis

## 3.1 Innledning

Gjennom å bestemme en klassisk romantisk rockediskurs, i hovedsak basert på akademisk lesning av rockehistorie, rockekritikk og rockepraksis, har jeg i det foregående kapittel etablert en analytisk kategori som informantenes ytringer kan diskuteres i forhold til. Rockediskursen som analytisk kategori er altså bestemt, men dette innebærer ikke, som jeg har presisert i avslutningen av forrige kapittel, at kategorien skal oppfattes som faktisk rockepraksis. Diskurser former riktignok praksiser og de objektene de omtaler, men jeg skal i den kommende diskusjonen av poststrukturalistisk teori, og da særlig begrepet diskurs, ta til orde for å ikke oppfatte individer (utelukkende) som føyelige kroppar som underlegger seg en etablert diskurs, men som skapende individer som aktivt former sine identiteter. Riktignok strekker den individuelle autonomien seg ikke utover diskursen, men den er heller ikke fullstendig prisgitt den, slik man kan få inntrykk av gjennom å utelukke forholde seg til Foucaults teorier om *kroppen* (McNay 1992). McNay hevder at Foucaults seneste arbeider nettopp åpner opp for en individuell autonomi i en teori om aktiv "self-fashioning", der individet som en selvbestemmende agent er i stand til å utfordre og motstå dominans-strukturer (ibid). Poenget med å oppfatte rock som diskursiv kjønnet praksis er dermed ikke å forsøke å portrettere kvinnelige rockemusikere som offer for en kvinnefientlig maskulin diskurs. Snarere søker jeg å vise at informantene selv bidro aktivt i prosesser av kjønning, og hvordan de gjennom dette utfordret aktivt både kjønnshierakiet i rock, så vel som klassiske maskuline rockesymboler og praksiser. Rock som kjønnet diskursiv praksis handler derfor like mye om rock som feminint kjønnete praksiser, så vel som maskulint kjønnete praksiser. Gjennom å analysere rock som språk eller som kjønnet diskursiv praksis, demonstreres også et annet sentralt poeng diskutert i kapittel 2: Rock oppfattes ikke som en ferdig utviklet form, men som en pågående ikke fullendt prosess, der det siste ordet ennå ikke er sagt.

Andre aktuelle begreper fra poststrukturalistisk teori blir også diskutert, spesielt begrepene *forskjell* og *dekonstruksjon*. Særlig dekonstruksjon får mot slutten av analysen en viktig rolle i diskusjonen av en *likhet-forskjell dikotomi* som informantenes diskursive strategier syntes å være fanget i. Forståelsen av den analytiske kategorien *kjønn* og kjønnete prosesser blir også avklart og diskutert i dette kapittelet. I tråd med et poststrukturalistisk perspektiv oppfattes ikke kjønn som medfødte egenskaper, men som diskursivt og kulturelt konstruerte instruksjoner om legitim kjønnsspesifikk atferd. Rock som kjønnet diskursiv praksis åpner derfor opp for å oppfatte rock som en mulighet for utprøving av alternative kjønnspraksiser og konstruksjoner. Kvinnelige rockemusikerne utøver imidlertid sin kjønnsakrobatikk i et kjønnspolitisk tregt sosialt felt, og utfallet av kjønnsseksperimentene er derfor usikre hva angår legitimitet og anerkjennelse.

## 3.2 Sentrale begreper i poststrukturalistisk teori

*Språk* er et sentralt fokus for poststrukturalistisk analyse. Det er gjennom språket vi konstituerer oss som distinkte subjekter, og det er språket som definerer mulighetene for meningsfull eksistens på samme tid som det begrenser den (Clegg 1989). Begrepet peker likevel ikke bare på ord eller et vokabular, men snarere på systemer som konstituerer mening. Det peker derfor på ethvert system - verbalt eller annet - der mening konstrueres, og som kulturelle praksiser blir organisert rundt, og som folk bruker for å representere og forstå verden. Inklusive hvem de er og hvordan de relaterer seg til andre (Scott 1997). Poenget er å finne måter å analysere spesifikke "tekster" på, ikke bare bøker og dokumenter, men også *ytringer av ethvert slag* og *i ethvert medium* - inklusive kulturelle praksiser - som spesifikke historiske og kontekstuelle betydninger. Det er ingen innlysende relasjon mellom språket og verden, språket og teksten har ingen fiksert mening. Spørsmålet er: Hvordan skapes mening, i hva slags kontekster, av hva slags fellesskap og gjennom hva slags tekstuelle og sosiale prosesser? *Mening* innebærer imidlertid både elementer av tilslutning og kontrovers. Dette er da også et viktig poeng i diskursbegrepet, ikke minst slik det er utviklet av Foucault (ibid).

### 3.2.1 Diskurs, diskursive felt og diskursive praksiser

*Diskurs* er et begrep som er ment å skulle erstatte både ideologi [\[25\]](#) og kulturbegrepet (Berkaak og Ruud 1992). En

*diskurs* er ikke å forstå som et språk eller en tekst, men en historisk, sosial og institusjonelt spesifikk *struktur av utsagn*, begreper, kategorier og trosforestillinger.

Diskurs refererer til måter å konstituere mening spesifikk for bestemte grupper, kulturer og historiske perioder (Brooks 1997).

Man skiller imidlertid mellom *diskursive felt* og *diskursive praksiser*. En diskurs konstituerer seg alltid i forhold til det den utelukker i det aktuelle diskursive feltet. For eksempel har jeg i kapittel 2 vist at rock konstituerer seg som en negasjon av pop. På samme måte konstituerer de klassiske tradisjonene seg som en kontrast til rock og populærmusikk. Det diskursive felt betegner altså et avgrenset antall diskurser som kjemper i samme terreng. Dette betegner Foucault som *diskursiv orden*. Den diskursive orden er imidlertid ikke satt en gang for alle, men utfordres lokalt innenfor det diskursive feltet (Scott 1997).

*Diskurs og diskursiv praksis* betegner derimot omtrent det samme. Foucault definerer diskurser som ”praksiser som systematisk former de objekter de omtaler” (Foucault i Brooks 1997:50). Eksempler på *diskursive praksiser* er derfor praksiser av snakk, tekst, skriving, tenkning, argumentasjon og representasjon (Clegg 1989). I forhold til musikk kan diskursive praksiser for eksempel vise til ulike spilleteknikker, ulike musikalske sjangre, stilarter og forskjellige teknikker for komposisjon. Som jeg har vist i kapittel 2, strekker imidlertid den diskursive praksisen seg utover musikkestetiske skillelinjer, da den klassisk romantiske rockediskursen viser til en rekke utenommusikalske aspekter.

Foucaults diskursbegrep får oss til å skjønne at det som blir sagt har sin egen sosiale og historiske kontekst, og er et produkt av helt spesifikke forhold. Alle diskursive praksiser er derfor i henhold til Foucault historisk funderte (Brooks 1997). På samme måte som ved begrepet ideologi blir diskursive sannheter trass i sin historiske opprinnelse, antatt å ligge utenfor det menneskelig skapte. De er allerede kjente eller selvvinnlysende, og trolig mulig å stadfeste gjennom vitenskapelig undersøkelse. Nettopp fordi de gis statusen objektiv kunnskap, ser de ut til å være ubestridelige, og slik virker de legitimerende (Scott 1997).

### 3.2.2 Diskurs og makt

Som ideologi er diskurser imidlertid også konkurranseutsatt og gjenstand for forhandlinger, de er aldri gitt, alltid *oppnådd*. Samtidig vil de til en viss grad fremstå som fikserte eller som delvis fikserte diskurser. Hvis de var fullstendig flyktige, ville de ikke være et åsted hvor *makt* utspiller seg. Det er et viktig poeng hos Foucault at diskurser kanalisere og effektuerer makt. Musikkjournalister formidler for eksempel smaksdommer og vurderinger på bakgrunn av sin forståelse av og referanse til diskursen, og kan slik skrive rockeband inn eller ut av musikkhistorien. I poststrukturalistisk teori slik Foucault har formulert den, er det imidlertid ikke slik at aktørene *i seg selv* har makt eller ikke. Foucault er ikke opptatt av hvorvidt aktørene *bringer med seg* forskjellige grader av maktmidler inn i en relasjon. I stedet heter det at en aktør er i besittelse av makt bare i den grad hun er relasjonelt konstituert til det (Clegg 1989). Diskursene kommer til syne i samtaler i det offentlige rom, enten de foregår i fjernsyns-mediet, i rettsalen eller i kritikernes avisspalter. De gir seg også til kjenne i samtaler mellom mennesker, som adopterer eller henviser til de diskurser som sirkulerer, og på denne måten selv bidrar til å distribuere dem og reproducere dem og slik utøve makt. Derfor er makten i henhold til Foucault alle steder og ingen steder - og den kommer like godt nedenfra (Foucault, 1976).

Det er altså musikkjournalistens *relasjon til diskursen* som gir ham eller henne makt, det er hennes relasjon til det aktuelle tidsskriftet som gir hennes diskursive vurdering makt. På samme måte gjør en musikers praktiske rolle som deltaker i et meningsfellesskap ham/henne berettiget til å tale. Ved å vise at man behersker kodene i meningsfellesskapet oppnår aktørene diskursiv autorisasjon, eller de risikerer å miste den hvis de ikke behersker dem. Et lite eksempel fra boka ”Råtekt”(1999) illustrerer noen av disse poengene. Forfatteren, som selv er rockemusiker, ser en annen kvinnelig musiker ta med seg en *kopp te* på scenen i det hun skal til å gi en konsert, noe som avstedkommer følgende indignerte reaksjon:

”Trommisen i et jenteband jeg så for litt siden, hadde med seg en kopp te på scenen. Te har ingenting med rock å gjøre. Kom ikke etterpå å si at det er irriterende å bli kalt jenteband. Jeg kan ikke se for meg en guttetrommis med en kopp te på scenen. Det er ikke lov” (Solheim et al. 1999:56).[\[26\]](#)

Tekoppen viser her til en uhørt sammenstilling av tegn som vi av utsagnet forstår ikke blir ansett for å høre hjemme i rockediskursen. Eksemplet ovenfor kan derfor være et eksempel på en kontrovers innad i rockediskursen. Tekoppen er da å oppfatte som et innspill eller et argument i en diskursiv tvist. Men det kan òg være et eksempel på en musiker



som uforvarende avslører at hun ikke behersker diskursen. Forargelsen blir da å lese som en disiplinierende refs. Ettersom kvinner er å betrakte som de mest marginale aktørene i rock, er dette også et eksempel på at makten kan komme nedenfra, og ikke bare ovenfra; i en slik forståelsesramme utøver kvinnelige rockemusikere også makt.

Ifølge Foucault, hviler likevel ikke makten til å kontrollere et felt bare i skriften, eller ved å påkalle diskursen, men også i materialiserte organisasjoner, institusjoner og i sosiale relasjoner. Sykehus, kirker, tinghus, fengsel og en rockeklubb er alle eksempler på materialiserte diskursive praksiser, mens doktor/pasient, lærer/student, voksen/barn, *popstjerne/publikum* er eksempler på relasjonelle diskursive praksiser. Både institusjonene og relasjonene foreskriver og forvalter visse praksiser eller måter utvekslinger og fremføringer skal underlegges. Dette innebærer imidlertid ikke at de diskursive praksisene hver for seg må oppfattes som enhetlige. Det kan tvert om eksistere *parallele og selvmotsigende diskurser* side om side i en overordnet diskurs, eksempler på dette er for eksempel retninger innenfor psykiatrien eller sosiologien (Clegg 1989), eller ulike journalistiske tradisjoner innenfor rockejournalistikk. Clegg skriver med henvisning til Foucault at makt vil være et mer eller mindre stabilt nettverk av allianser utstrakt over et foranderlig terreng av praksiser og diskursivt konstituerte interesser. Punkter av motstand vil åpne seg på mange steder i nett-verket. Effekten vil være brudd i allianser, konstituering av nye grupperinger, og inntagning av nye stillinger (Clegg 1989). Som nevnt var dette var også hensikten bak det å etablere en klassisk romantisk rockediskurs som analytisk kategori, ikke for å antyde at dette er en diskurs alle rockemusikere automatisk slutter opp om, men for å etablere en mulighet til å identifisere tegn på kontrovers og opposisjon i diskursen blant informantene.

Man må heller ikke oppfatte det slik at det er fikserte interesser på den ene siden og definitive diskurser som representerer dem på den andre. I henhold til Foucault er det ikke slik makt virker. Makt er snarere noe som utøves enn noe man har, hvilket betyr at makt ikke er knyttet til aktører men til utallige praksiser (Brooks 1997). Makt er derfor ikke lenger noe absolutt, men må analyseres i henhold til maktreasjoner (ibid). Snarere enn hvem som har makt var Foucault opptatt av å påpeke at det er utøvelsen av makt som skaper kunnskap. Foucault var derfor mer opptatt av de prosesser, prosedyrer og apparaturer ved hvilke sannhet, kunnskap og trosforestillinger skapes (ibid). I tråd med dette var han heller ikke opptatt av om kunnskapen som ble produsert var sann eller falsk, men av *hvordan* den skapes (ibid). Nettopp denne avvisningen av den individuelle autonomi og klassesubjektet i Foucaults tidlige skrifter - som for eksempel "The History of Sexuality" (1976) og "Discipline and Punish" (1977) - har fått en rekke feministiske teoretikere til å avskrive ham.

### 3.2.3 Den feministiske kritikken av Foucault

De feministiske kritikerne av Foucault har vært opptatt av det de har forstått som hans totale avvisning av et aktivt subjekt, og at individene som opptrer i hans analyser, ser ut til å være ute av stand til å bestemme sine egne skjebner (Brooks 1997). Kroppen oppfattes som en passiv enhet og kjønn blir en påtvunget effekt og ikke en dynamisk prosess (McNay 1992). Det er ikke rom for individer som handler på en autonom og kreativ måte og som er i stand til å motsette seg makten. Foucault har også blitt kritisert for å overse hvordan disiplineringsteknikker er kjønnnet, eller de spesifikke måtene kvinners kropp har blitt disiplinerte på (ibid).

### 3.2.4 Den feministiske anvendelsen av Foucault

Det er likevel ikke all feministisk forskning som har avvist Foucaults relevans. Særlig teoretikere innenfor poststrukturalistisk teori har funnet ham nyttig. Disse holder frem at spesielt poststrukturalismen har tilveiebrakt et teoretisk rammeverk, herunder Foucaults diskursbegrep, men også begrepene *forskjell* (difference) og *dekonstruksjon*. Disse har vært anvendt for å utfordre tradisjonelle antagelser om identitet og subjektivitet (Brooks 1997). I motsetning til en liberal humanistisk antagelse om et enhetlig rasjonelt selv, foreslår den feministiske poststrukturalismen et subjekt som er fragmentert og motsetningsfylt (ibid). Feministiske poststrukturalister avviser dermed ideen om en essensiell, helhetlig feminin natur, og tilbyr i stedet en kontekstualisering av erfaring og en analyse av deres konstituering og ideologiske kraft (ibid). Fordelen med denne strategien er at fokuset på det motsetnings-fylte ved subjektivitet, øker mulighetene for valg i ulike situasjoner og mellom ulike diskurser (ibid). Den poststrukturalistiske posisjonen utfordrer dermed begrepene om et essensielt subjekt. Subjektet hos poststrukturalistene er ikke en fiksert identitet, en manifestasjon av essens, men et "subjekt i arbeid" (ibid). Dette innebærer også en kritikk av feministisk forskning som tenderer til å konstruere kvinners erfaringer som enhetlige og enstemmige, karakterisert som en enhetlig diskurs (Brooks 1997).

Mye tyder, som poengtert innledningsvis, også på at Foucault i sine seneste arbeider, særlig i "The Care of The Self"

(1984b), faktisk var godt i gang med å utvikle en teori om individuell autonomi, der han i stedet for å henvende seg til psykoanalytisk teori, i stedet henvender seg til estetikken, og diskuterer individets plikt til å gjøre sitt eget liv om til et kunstverk:

”What strikes me is that in our society, art has become something which is related only to objects and not to individuals, or to life. That Art is something which is specialized or which is done by experts who are artists. But couldn't everyone's life become a work of art?...From the idea that the self is not given to us, I think that there is only one practical consequence: We have to create ourselves as a work of art...” (Foucault 1984b i McNay 1992:88).

Vi kan derfor slå fast at enten vi henvender oss til Foucault eller til de feministiske poststrukturalistene, har vi riktignok ikke med et enhetlig ferdig subjekt å gjøre, men like fullt et *handlende subjekt som velger*, dog innenfor, eller begrenset av, de tilgjengelige eller herskende diskurser (Højgaard 1999). For å bringe dette enda nærmere en empirisk håndterbar virkelighet, lanseres også begreper som forhandling og posisjonering (ibid). Til grunn for dette ligger det en forståelse av at meningssystemene er såpass fleksible at det fortsatt er muligheter for å forhandle kjønnsidentitet og kjønnsuttrykk, og for å posisjonere seg som subjekt selv om det bare er innenfor rammene av det kulturelt forståelige (ibid), slik som sosiale normer og konvensjoner. Begrepene åpner opp for en konkret analyse av hva vi gjør når vi *gjør kjønn* (ibid), altså kjønn som performativitet, noe jeg skal utdype i et eget avsnitt om forståelsen av kjønn.

### 3.2.5 Forskjell som nøkkelbegrep i poststrukturalistisk teori

En viktig dimensjon ved poststrukturalistiske analyser av språk knytter seg til begrepet forskjell (difference), dvs. ideen om at mening skapes gjennom implisitt eller eksplisitt kontrast.<sup>[27]</sup> En positiv definisjon hviler på negasjonen eller undertrykkningen/fortrengningen av noe som holdes frem som dens antitese. Slik inneholder ethvert begrep undertrykt eller benektet materiale; det etableres i eksplisitt opposisjon til et annet begrep (Scott 1997).

Opposisjoner hviler på metaforer og kryssreferanser, og i patriarkalsk diskurs, tjener seksuell differens (kontrasten mellom maskulin/feminin) til å kode eller etablere meninger som er bokstavelig relaterte til kjønn (gender) eller kropp. På denne måten blir meningen med kjønn knyttet til en rekke kulturelle representasjoner, og disse igjen etablerer begreper som organiserer og fortolker forholdet mellom menn og kvinner. Fikserte opposisjoner skjuler hvor avhengige de tingene som presenteres som opposisjonelle er av hverandre, de finner sin mening gjennom en spesifikt etablert kontrast og ikke via iboende kvaliteter. Videre så er, ifølge Jacques Derrida, den gjensidige avhengigheten *hierarkisk*, der det ene begrepet er dominant eller *forut for*, og dens motsetning er underordnet og sekundær. Den vestlige filosofiske tradisjon hviler på binære opposisjoner: Enhet/mangfold, identitet/forskjell, nærvær/fravær, universell/ spesifikk. Det ledende begrepet har forrang, partnerne fremstår som svakere eller som sekundære. Likevel er den første så avhengig av den andre og skaffer sin mening fra den andre i en slik grad at det sekundære begrepet kan oppfattes som det som frembringer det første (ibid).<sup>[28]</sup> Hvis binære opposisjoner gir innsikt i hvordan mening konstrueres, og hvis de fungerer slik Derrida foreslår, da kan ikke analyser av mening ta binære opposisjoner for gitt. De må snarere dekonstruere de prosessene de legemliggjør, og er et uttrykk for (ibid).

### 3.2.6 Om dekonstruksjon

Dekonstruksjon viser opprinnelig til det å ta noe fra hverandre, demontere eller destruere, men blir definert som analyse av operasjonene av *forskjell* i tekst, eller de måtene mening blir satt i arbeid på. Metoden består av to relaterte skritt: Først det å *underkjenne, snu opp ned på eller omstøte*, deretter og *erstatte eller skifte* ut de binære opposisjonene. Denne doble prosessen avslører avhengigheten mellom to tilsynelatende motsatte begreper og deres relative mening i en spesifikk historie. De er ikke naturlige men konstruerte opposisjoner, konstruert med en bestemt hensikt i en spesifikk kontekst (ibid). Man viser at forskjellene mellom enhetene rett og slett er basert på en undertrykkelse av de forskjellene som er tilstede internt i enheten, eller sagt på en annen måte: Måter som enheten er forskjellig fra seg selv (Scott 1997).

### 3.2.7 ”The difference dilemma”

Dette skal vi etter hvert se er av svært stor relevans for relasjonen mellom jenter og rock, og for hvordan jenter blir oppfattet av omverdenen når de begynner å spille rock. Jenter og rock blir i en del sammenhenger fremstilt som noe som ikke passer sammen, nettopp fordi betydningen av kvinne knyttes til en rekke kulturelle representasjoner som oppfattes som uforenlig med rock. Sammenstillingen av tegnene rock og kvinne blir oppfattet som en anomali. Fordi disse tegnene blir oppfattet å stå i motsetning til hverandre, blir jenter som spiller rock utsatt for et dilemma, som i

feministisk debatt og teori kan gjenkjennes som *likhet-forskjellsdikotomien*. Denne refererer ikke bare til forhold ved kvinner og rock, men til to helt forskjellige strategier for å få has på en generell asymmetri mellom kjønnene. I den feministiske debatten vil *likhetsfeminister* gå inn for å betone likhetene mellom kjønnene, og argumentere for at dette er det som må ligge til grunn for at kjønnene skal oppfattes som jevnbyrdige. *Forskjellsfeministene* er derimot opptatt av at kvinner og menn er forskjellige eller at de må utvikle sine egne måter og veier, og ikke bli som menn i kampen om jevnbyrdighet. Denne dikotomien, eller disse to valgene, blir fremsatt for feministene som de to eneste mulige valgene. I forhold til for eksempel rock, kommer dette til uttrykk på følgende måte: På den ene siden kan jenter som spiller rock velge å adoptere de mannlige konvensjonene i rock, for eksempel mennenes måter å praktisere rock på, og derigjennom gå inn for en linje vi kan kalle for likhet (sameness). Eller de kan gå inn for å utvikle eller skape sine egne versjoner av rock, basert på noe etter sigende kvinnelig, utlagt som forskjell (difference). Begge disse løsningene innebærer imidlertid to nye problemer: En strategi som adopterer eksisterende konvensjoner blir gjerne beskyldt for å gjøre rock på menns premisser. Den andre strategien løper en risiko for å forfekte at det finnes noe essensielt kvinnelig som noe annerledes enn mannlige, og dermed kan man risikere å gi kritikerne rett i at kvinner og rock ikke passer sammen eller at kvinner ikke er egnet til rock. Dette kan vi kalle *forskjells-dilemmaet* (the difference dilemma) (Scott 1997). Ved å ignorere forskjellene mellom sosiale grupper eller kategorier, skaper man en defekt nøytralitet, men ved å fokusere på forskjell kan man komme til å understreke et avviksstigma. Både ved å fokusere på forskjell og å ignorere den, risikerer man å reprodusere den.

### 3.3. Kjønn som analytisk kategori

I denne oppgaven viser kjønn til biologiske karakteristika for menn og kvinner, mens sosialt kjønn [29] viser til den historiske konstruksjonen av femininitet eller maskulinitet. Når jeg skriver om kvinner eller om kvinnelige musikere, er det kun deres biologiske bestemte trekk som står fast. Resten stilles det spørsmålsteget ved (Green 1997). Oppgavens feministiske orientering er forankret i et relasjonelt konstruktivistisk perspektiv. *Relasjonell* fordi kjønn ikke er noe som foregår eller eksisterer i et vakuum eller i et isolert individ, men mellom menn og kvinner. Kvinnelighet er relasjonelt bestemt i forhold til mannlighet. Det betyr at alt det som er mannlige, er det motsatte av kvinnelighet i vår kultur (Ganetz 1991, Broch-De og Ødegård 1991). *Konstruktivistisk* fordi kjønnsroller oppfattes som innbyrdes motstridende, foranderlige sosiale konstruksjoner og ikke som stabile normative formasjoner etablert i en biologi eller en ahistorisk psykologi (Walser 1993). I et poststrukturalistisk perspektiv vil det ikke bare være kjønnskonstruksjonene som er utrygge, ingen komponent i identiteten vil bli oppfattet som stabil eller naturlig (ibid). Rock som all annen kultur, oppfattes som en anledning til å bedrive identitetsarbeid, blant annet med det formål å ”oppnå kjønn” (ibid). Enhver form for identitet oppfattes derfor som en prosess, snarere som en fiksert tilstand, alltid utsatt for reproduksjon eller transformasjon, og derfor alltid avhengig, provisorisk og temporær, aldri gitt, alltid oppnådd (ibid). I denne oppgaven regnes derfor kjønn som både allerede etablerte kjønnskonstruksjoner som individer møter i kulturen, og som en pågående prosess der kjønn stadig må holdes i hevd eller reproduseres. Det er fordi kjønn er en *utsatt konstruksjon*, ettersom den på stadig flere områder av menn og kvinners liv gjøres til gjenstand for forhandlinger og rekonstruksjoner. Homoseksuelle erfaringer og praksiser har for eksempel vist hvor skjøre kjønnskategoriene er. Kanskje særlig gjennom å avsløre såkalte kjønnete forskjeller som individuelle forskjeller *fortolket* som kjønn. Poststrukturalistisk forskning har i stedet foreslått at kjønnsforskjeller må betraktes som iscenesettelser av kjønn, og ikke som essensielle kjønnsforskjeller. Særlig *dragartisten* har blitt oppfattet som en spesielt undergravende figur (Moi 1998). Ved å parodierte dominerende kjønnsnormer avslører han dem som konvensjonelle og kunstige. Slik gjør han det mulig for oss å stille oss kritiske til dem. I tråd med dette oppfatter poststrukturalistene kjønn som performativt. Å si at kjønn er performativt er å si at kjønn er en *handling* og ikke en ting.

Trass i den radikale dekonstruksjonen av kjønn som har funnet sted de siste tiår, så viser kjønn seg å være både særdeles seiglivet og levedyktig, til konstruksjon å være (Bourdieu 2000). I følge Bourdieu skyldes dette at samfunnsstrukturen må oppfattes som en rekke autonome sosiale felt, der aktørene bare motvillig, eller i varierende grad, vil være villige til å konfigurere kjønn annerledes. Men ved siden av de strukturelle forklaringsmodellene som for eksempel Bourdieu tar til orde for, trenger vi teorier som tar høyde for individenes subjektive måter å forholde seg til kjønn, slik for eksempel poststrukturalistenes iscenesettelser av kjønn aktualiserer. I et slikt perspektiv kan man tenke seg at motstand mot forandring kan bunne i at kjønnskonstruksjonene både oppleves og brukes av individene som en *ressurs*, både i forhold til identitetsprosesser og som begrunnelse for praksis, noe diskusjonene i kapittel 5 og 7 viser. I dette arbeidet tar de i bruk både kjønnsoverskridende så vel som tradisjonelle kjønnsstereotype forestillinger om kjønn. Men bildet er både motsetningsfylt og tvetydig. De samme informantene som tok til orde for stereotype kjønnskonstruksjoner, kunne avvise dem i neste omgang. Andre informanter søkte i det ene øyeblikket å overskride kjønnskonstruksjonene, men var villig til å godta dem som gyldige i andre henseender.

Forestillinger om kjønn ble med andre ord brukt på en fleksibel og pragmatisk måte. Slik ble kjønn både reproduisert og utfordret, om enn preget av selvmotsigelser og kontradiksjoner.

## 3.4 Rock som kjønnete prosesser

Heller ikke i feministisk teori er det etablert en endelig felles enighet om hvordan man best kan definere kjønn (Acker 1993). For eksempel har det lenge anvendte skillet mellom biologisk kjønn og sosialt kjønn vært kritisert fra mange hold, ikke minst fra poststruktur-alistene og fra teori inspirert av Beauvoir (Moi 1998), særlig fordi det skaper et bilde av kroppen som et ahistorisk og statisk fenomen. For eksempel tar det ikke høyde for at kroppene kan være unge, gamle, av ulik etnisk opprinnelse etc, og slik utgjøre vidt forskjellige situasjoner å møte verden med (ibid). Jeg vil imidlertid verken gå inn i de ulike uoverens-stemmelsene eller forsøke å etablere enighet. I stedet ønsker jeg å bringe inn et begreps-apparat i analysen som kan bidra til å øke forståelsen av kjønn i relasjon til rock som praksis. Begrepsapparatet er hentet fra Joan Acker, slik hun har anvendt det for å forstå kjønn som en integrert del av organisasjonsprosesser (Acker 1993). Selv om hun har brukt dem i en analyse av kjønnete prosesser i hierarkiske organisasjoner, finner jeg dem nyttige som analyseknagger i mitt eget datamateriale.

### 3.4.1 Ackers begrep om kjønn og kjønnete prosesser

Acker refererer til *kjønn* som strukturerte, samfunnsskapt forskjeller mellom kvinnelig og mannlig, feminint og maskulint. Kjønn er ikke noe man er, i en naturnødvendig og iboende forstand, selv om vi i våre bevissthet opplever oss selv på denne måten. Det er snarere noe som daglig skapes, både individuelt og kollektivt (Acker 1993). Betegnelsen *kjønnete prosesser* viser til at fordeler og ulemper, utnyttelse og kontroll, handling og følelse, betydning og identitet, danner mønstre som opptrer gjennom og ved hjelp av et skille mellom mannlig og kvinnelig, maskulint og feminint (ibid). Kjønn sett som et mønster av ulikheter innebærer vanligvis kvinnes underordning, enten konkret eller symbolsk, og derfor er kjønn også et gjennomtrengende maktsymbol (ibid). Kjønnete prosesser er videre konkrete handlinger, hva folk gjør og sier, og hvordan de tenker om disse handlingene, for tenkning er også handling. Den daglige konstruksjon – og iblant dekonstruksjon – av kjønn opptrer innenfor materielle og ideologiske rammer som setter grenser for hva som er mulig. For eksempel vil de skillelinjene som kjønnssegregeringens grenser skaper – og som selv kontinuerlig er gjenstand for konstruksjon og rekonstruksjon – begrense de handlinger som kan utføres av bestemte kvinner og menn i en bestemt tid (ibid).

*Kjønnete prosesser* opptrer ikke på utsiden av andre sosiale prosesser, men som en integrert del av forhold som for eksempel klasse, rase og seksuelle minoriteter. Kjønnsprosessene og handlingene er noen ganger *åpne og utilsørte* (ibid), som når kvinner anses for å være mindre eller bedre egnet til noen oppgaver fremfor andre. Et eksempel kan være zoologen Kryvis påstand om at kvinner er dårligere til å slå ball med åpen hånd enn menn, eller at kvinner er bedre i språkfag enn menn.<sup>[30]</sup> Eller som på rockscenen, når publikum ikke har tiltro til at kvinner kan spille rockeinstrumenter, noe jeg skal diskutere inngående i kapittel 8. På den annen side kan kjønn være *dypt skjult* (ibid), i prosesser og beslutninger som ikke ser ut til å ha noe med kjønn å gjøre. En diskurs kan for eksempel gi skinn av å være kjønnsnøytral, og vise til tilsynelatende universelle sannheter. Ser en nærmere etter viser det seg at den er konstruert med et mannlig subjekt eller ved hjelp av kriterier med maskulint ladete konnotasjoner som utgangspunkt. I rock finner vi dette innenfor mye av rockekritikken, som gir seg ut for å være nøytral, men der kvalitetskriteriene likevel er maskulint ladete (McLeod 2000). Bruken av begrepet rockeband handler om det samme. At det er et gutterockeband det vanligvis refereres til, blir først synliggjort idet vi begynner å snakke om jenteband.

### 3.4.2 Kjønn som fire sett av prosesser

Som Acker (1993) påpeker kan kjønn beskrives med utgangspunkt i fire sett av prosesser som alle er deler av samme virkelighet, selv om de for fremstillingens skyld ses som analytisk atskilt (ibid). Jeg vil nå beskrive de fire prosessene, og tilby noen illustrerende eksempler.

Det første sett av prosesser er etablering av *kjønnsdeling eller arbeidsdeling*. Vanlig organisasjonspraksis produserer kjønns mønstre når det gjelder arbeidstype, lønn, hierarki, makt og underordning (ibid). Dette er prosesser som også gjelder i rock. Arbeidsdelingen i rock er, som vist i innledningen, fortsatt kjønnsmessig strukturert, slik at de fleste kvinner er vokalist, mens menn tar hånd om instrumenter og teknologi. De ulike oppgavene gis også ulik verdi (Grønnerød 1996a), slik at oppgaver forbundet med kvinner, som for eksempel det å synge, gjerne blir vurdert som mindre betydningsfullt enn det å håndtere musikk-instrumenter og musikkteknologi (Skjerdal 1997).

Det andre settet av prosesser i forhold til kjønn, består i å skape *symboler, bilder og bevissthetsformer* som forklarer, legitimerer og, om ikke så ofte, opponerer mot kjønns-delingen (ibid). Her hevder Acker at alle organisasjoner er åsteder for symbolsk produksjon, og jeg vil legge til - også rockebandet. Symbolsk produksjon kommer til uttrykk i rocke-diskursen, for eksempel i diskusjoner om smaksdommer, hvor rockekritikk er et godt eksempel. Vellykket rock er som vi har sett, rå, autentisk, slem, ærlig, melankolsk, voldelig, original, seriøs, aggressiv og maskulin, mens mindre vellykket rock er snill, bløt, sentimental, glatt, formularisk, veik, ufarlig, pusete, kommersiell og feminin (McLeod 1999). Symbolsk produksjon kommer også til uttrykk i visuell profil eller image, i bandnavn, lydbilde, instru-mentvalg, valg av stil eller sjanger. Walser beskriver for eksempel sjangeren heavy metal som en type symbolsk produksjon som konstruerer og henviser til maskulinitet. Ifølge Walser er kjernen i heavy metal maskulin makt og kontroll, som artikuleres gjennom den visuelle stilen, lyrikken og bandnavnet. På sammen måte demonstrerer den virtuose elgitaristen mannlig overlegenhet og kontroll (Walser 1993). Analysen kommer til å vise eksempler der informantene avviste denne symbolske praksisen, trolig fordi de ikke ønsket å bekrefte eller adoptere det de oppfattet som maskuline maktsymboler.

Det tredje settet med prosesser som produserer kjønn, finner sted i *interaksjonen mellom individer*: Kvinner og menn, kvinner og kvinner, menn og menn, i et mangfold av former som utviser dominans og underordning og som skaper allianser og utelukkelse (Acker 1993). Slike kjønnete prosesser kan for eksempel studeres i situasjoner der jenter står på sidelinjen og er *fans*, mens guttene står på scenen og er musikere, eller der kvinner søker medlemskap i rockeband og ikke blir inkludert, eller der omverdenen tar det for gitt at det er gutten i bandet som er lederen av bandet når det består av både gutter og jenter.

Den fjerde dimensjonen ved kjønn er *det interne, mentale arbeidet* som utføres av enkelt-individene når de bevisst skaper sin forståelse av en praksis med en kjønn arbeidsstruktur, og ser hvilke muligheter og krav til kjønnsmessig passende atferd som foreligger (ibid). I dette ligger det at det også skapes en korrekt kjønn "persona", der uønskede aspekter av ens liv, som f.eks. homoseksualitet, eller fysiske tilkorkomheter må skjules, eller der feminine attributter må fremheves. Acker påpeker at om kvinner skal lykkes i dette spillet i organisasjoner, avhenger det av hvordan de formidler sin seksualitet. Denne form for aktiviteter bidrar til å reproducere kjønnsdeling og kjønnsbilder, samtidig som det sikrer individets overlevelse i praksisen eller organisasjonen, skriver hun (ibid). I kapittel 7 skal vi se at forholdet til både seksuell og feminin representasjon aktualiseres når kvinnelige rockemusikere entrer rockescenen, og at informantene selv hevder at forvaltningen av feminiteten nettopp er avgjørende for hvordan de lykkes i feltet.

De samme forholdene kommer til uttrykk i taktiske vurderinger av hvordan en skal presentere seg selv i forhold til seksualitet. Nyere forskning viser for eksempel at det er svært langt mellom (åpne)homoseksuelle jazzutøvere (Annfelt 2000), noe som kanskje vil vise seg å ha med slike taktiske avveininger å gjøre. Som et eksempel kan det nevnes at da organisasjonen Akks skulle introdusere og etablere en ny lokalavdeling, valgte man bevisst en heteroseksuell profil, både i møte med media og ellers. Sminke og smykker er for eksempel relativt sikre heteroseksuelle tegn. Tegn på avvik fra en heteroseksuell norm ble antatt å kunne svekke organisasjonens gjennomslagskraft både i forhold til musikkmiljøet, og i forhold til rekrutteringen av jenter til rock. Det kan også nevnes at da representantene for Akks ble presentert for det lokale rockemiljøet, ble de introdusert av konferansieren som ikke-lesbiske. Noen år senere valgte man å ikke engasjere et eksplisitt lesbisk band i forbindelse med en konsert, igjen av frykt for et lesbisk stigma.

### 3.5 Oppsummering

Jeg har i dette kapitlet klargjort hva jeg mener med rock som kjønn diskursiv praksis. Gjennom å oppfatte rock som språk og som diskursiv praksis oppnår man en forståelse av rock som en spesifikk historisk-kulturell konstruksjon, organisert rundt visse konstituerende elementer, utsket i kapittel 2 som *den klassisk romantiske rockediskursen*. Denne diskursen fremstår som en struktur av mening som diskursens medlemmer står i et relasjonelt forhold til, gjennom å slutte seg til den i større eller mindre grad. Selv om diskurser former de objekter de omtaler, og derfor også strukturerer rockepraksis, er det ikke slik at individene i diskursen er å oppfatte som prisgitt den. Som jeg har diskutert i kapittel 2, viser forskning på praksis at rockemusikere adopterer diskursen i varierende grad, noen mer, andre mindre. Diskusjonen videre vil være opptatt med hvordan informantene relaterte seg til diskursen. Ettersom diskurs er et prosessuelt begrep gir det mening å oppfatte rock som en form for kjønnsteknologi, men ikke bare i forhold til produksjon av maskulinitet. Spørsmålet er: Kan rock også produsere feminitet? Hvordan foregår i så fall det? Rock som kjønnsteknologi legger dermed til rette for en diskusjon av

kvinner i rock som skapende agenter, og ikke som potensielle offer for en maskulin diskurs. Likevel må vi anta at rock med sin lange tradisjon som maskulin diskursiv praksis byr på visse problemer som må overkommes, både med henblikk på eksklusjon og legitimitet. Jenter må fremfor alt finne veier inn i rocken, og de jenter som tar seg til rette i praksisen vil kunne oppleve seg som inntrengere i det som lenge har vært forbeholdt som et maskulint domene. Dette byr på utfordringer og dilemmaer som kvinnelige rockemusikere må løse. Alle disse forholdene vil bli diskutert i fire ulike analysekapitler som tar for seg ulike aspekter ved dette. Før jeg går i gang med analysen, vil jeg imidlertid avslutte den teoretiske presentasjonen med å foreta en gjennomgang av hvordan jeg metodisk har gått frem, samt diskutere betydningen av min egen rolle som musiker i dette prosjektet.

---

[25] Michele Barrett avviser helt begrepet ideologi fordi det har implikasjoner for begreper om absolutt sannhet, fordi den hviler på et humanistisk modell om det individuelle subjekt, og er viklet inn i den Marxistiske ideen om basis og overbygning (Barrett i Brooks 1997).

[26] Andre eksempler er informantenes uvillighet til å inngå i diskusjoner om tekniske spesifikasjoner. Det man gjør da er å være uvøren i forhold til de kodene som gjelder, og man risikerer følgelig å ikke bli tatt helt seriøst i diskursen.

[27] Skapt av Saussure strukturelle lingvistikk.

[28] Et eksempel her er hvordan rock posisjonerer seg på bekostning av pop, diskutert i kapittel 1.

[29] Jeg er på det rene med at det pågår en diskusjon om bruken av sosialt kjønn, gender og biologisk kjønn i feministisk teori, noe jeg ikke skal forsøke å oppklare, poenget her er å understreke en konstruktivistisk oppfatning av kjønn.

[30] Harald Kryvis kronikk i Bergens Tidende, juni 2000



# Kapittel 4 Metode

## 4.1 Innledning

Et vanlig problem eller utfordring for en forsker som primært søker kunnskap om det feltet hun undersøker via kvalitativt orienterte metoder, handler om hvordan hun skal få adgang til feltet. Opplagte fordeler ved å forske på en kultur en allerede kjenner, er at en selv gjerne allerede har adgang, at en allerede har data, og at en gjerne kan fortsette med å bruke en rolle som en har hatt i dagliglivet (Wadel 1991). Kvalitativt orientert forskning oppmuntrer derfor forskeren til å starte der hun er eller å bruke sine *tidligere erfaringer* som utgangspunkt for valg av forskningsfelt.

Et kjent eksempel på en slik måte å studere musikerpraksis på, finner vi i Beckers (1993) studier av kulturen til jazzmusikere i Chicago. Dette studiet ble gjennomført ved hjelp av deltakende observasjon av musikere i en rekke orkester han selv medvirket i. Han intervjuet sjelden noen av musikerne, og de fleste visste ikke om at han studerte dem.

Som tidligere rockemusiker i et band stort sett bestående av bare jenter, var jeg nysgjerrig på mange forhold ved rock. De forholdene Wadel (1991) her beskriver som fordelaktig ved å utforske en kultur en allerede kjenner, bidro derfor ikke til å dempe engasjementet for feltet, selv om jeg av tidligere erfaringer med å forske på en egen kultur også kjente til sider som kan være problematiske. Interessen for rock var også inspirert av en vedvarende interesse for både feministisk teori og kultursosiologi, og en studie av rock forekom meg å være en særdeles velegnet måte å forene begge disse faglige interessene.

Det kan være vanskelig å distansere seg tilstrekkelig til et felt man kjenner så godt, og distanse er nødvendig for å gjøre de gitte tingene til et fenomen som krever en forklaring (Wadel 1990). Selv om jeg har hatt en mer eller mindre kontinuerlig virksomhet som musiker også i tiden etter rockebandet, mente jeg at åtte år var tilstrekkelig i forhold til å oppnå distanse. Arbeidet med datainnsamlingen og spesielt analysen har da også vært som å oppdage feltet på nytt. Jeg skal i det følgende diskutere mine egne erfaringer med rock, og hvordan disse har påvirket valg av både tema og metode. Jeg skal begrense presentasjonen til de rollene som har vært mest relevante for valg av problemstilling, selv om rolleregisteret som musiker strekker seg utover de som blir utdypet. Det er imidlertid i første rekke rollene som ”*rock ’n roll wanna be*”, *rockemusiker* og *bandmedlem* som har informert og inspirert problemstillingen, selv om de øvrige rollene nok har økt forståelsen for hele musikkbransjen som sådan. *Overgangene* mellom de ulike rollene representerer imidlertid erfaringer som trolig er like interessant som bredden i selve rollepaletten, og omfatter flere ulike prosesser av overskridelse; fra å være tilskuer til å være utøver, fra å lytte til andres musikk til å skrive egen, fra å ikke være medlem av et band til å være det, fra å være i et rockeband til å gi ut musikk som soloartist, osv. At både rollene og overgangene mellom dem også alltid har vært ledsaget av samarbeid eller møter med både kvinnelige som mannlige musikere, representerer enda et aspekt. Dette har trolig ikke bare gitt innsyn i sider ved det å være kvinnelig eller mannlig pop- eller rockemusiker, men også innblikk i prosessene og overgangene *mellom* posisjonene eller rollene - hva som gjør overgangene mulige eller umulige.

## 4.2 Egne erfaringer med feltet

### 4.2.1 Erfaringer som ”rock and roll wanna be”.

Rock og popmusikk representerte lenge en av de aller viktigste dimensjonene ved forfatterens pubertet og ungdomstid. Rockemusikk var ikke bare en viktig forskjellsmarkør overfor de andre jentene i klassen som foretrakk Stein Ingebrigtsen, det var også erfaringer og sanseinntrykk som ”rocket” ved alt det som hittil hadde vært meningsfullt. Rock var både et løfte om og en lengsel mot noe annet enn det livet til da hadde dreiet seg om. Enn så klisjèpreget det kan lyde, kan oppveksten deles inn i før og etter musikken til grupper og artister som Rolling Stones, Beatles, Marty Wilde, Elvis, Deep Purple, Suzi Quatro - kanskje særlig henne. Den kvinnelige bassisten og artisten ble den direkte årsaken til at jeg bestemte meg for å ikke nøye meg med å bare lytte til musikk. Det ble tvingende

nødvendig å forsøke å oppnå et direkte teknisk engasjert forhold til rock. Alle pengene ble heretter brukt på plater, musikkblader og også etter hvert på gitarer og gitarstrenger. Det aller viktigste gjenstod imidlertid, et *rockeband*. Ettersom det verken fantes tilgjengelige band i skolemiljøet eller noen andre steder jeg hadde kjennskap til, var det ikke annet å gjøre enn å begynne å overtale venninner til å være med å starte band. Dette viste seg å være vanskeligere å gjennomføre i praksis enn på forhånd antatt. Hver gang jeg regnet med å ha bandet på plass, måtte jeg tro om igjen. Forsøkene på å konstituere band endte ikke opp med annet enn ”jenteprat” på pikerommet. Jenter *pratet* sammen, og gutter *gjorde* ting sammen, slo jeg resignert fast. Da jeg senere ble kjent med gutter som spilte i band holdt jeg det for utelukket at det var mulig å bli medlem av deres band. Aldri så jeg andre jenter enn Suzi Quatro spille på instrumenter. Jenter i popmusikk var dessuten pin-up pene vokalister, ikke musikere. Sjansene til å bli rockemusiker så ut til å være minimale. Simone de Beauvoir skrev i 1949 at undersøkelser har vist at de aller fleste jenter på et eller annet tidspunkt ønsker å være gutt (Beauvoir, 1949), fordi de etter hvert innser at guttene er friere til å handle og realisere sine prosjekter, mens de selv trues med å bli innhentet av en kvelende immanens. Ingenting kunne vel være en mer treffende beskrivelse av undertegnede opplevelse av å være fastlåst. Oppgitt av å ikke komme noen veg, solgte jeg etterhvert elgitaren. Å spille i rockeband fremstod som umulig. Det skulle ta ni år fra jeg oppdaget rock til jeg kunne begynne å spille i band.

#### 4.2.2 Egen bakgrunn som rockemusiker

Mot slutten av 1984 inntraff likevel det utenkelige. Jeg hadde flyttet til Bergen for å studere og tilfældighetene førte meg sammen med fire andre jenter som var ”ready to rock”. Inntil da hadde jeg bare kjennskap til to andre norske kvinnelige rockemusikere, den ene av dem ble jeg satt i forbindelse via en felles venninne. Dette var en kvinnelig bassist jeg flere år tilbake hadde sett spille i et skolekorkester. Vi ble enige om å starte band, men trengte flere musikere for å komme i gang. Bassisten hadde imidlertid en venninne som sang. Hun hadde på sin kant en studievenninne som spilte slagverk, og hun igjen hadde en venninne som spilte piano. Jeg skulle spille gitar. Øvingslokale ble det også en ordning med, selv om dette etter hvert ble et tilbakevendende problem for oss. Vi begynte med å øve i en kirke og endte opp i en kjeller, og det var sjelden vi kunne oppbevare instrumentene på samme sted fra gang til gang. Transport var derfor en utfordring som måtte løses på ad hoc basis. Som regel ble det bussen fordi ingen hadde bil. Vi holdt ut de kjedelige hindringene av to grunner: Vi hadde lenge drømt om å spille i rockeband, og når vi endelig var der, aktet vi ikke å gi slipp på det så lett. Dernest kom det at *bandet i seg selv* var blitt et viktig referansepunkt. Fra å være èn og èn var vi blitt medlemmer av et eksklusivt kollektiv som gjorde oss litt større enn vi var hver for oss. Vi møttes ikke bare på øvelsene. Vi bodde mer eller mindre sammen i kollektiv og var mye sammen også på fritiden. Det var grensesprengende å være et band. Sammen våget vi å entre rockescenen. Gjennom bandet bemektiget vi oss verden.

#### 4.2.3 Erfaringer fra jentebandet

Etter hvert som vi begynte å holde konserter, kunne vi ikke unngå å bli oppmerksom på de ulike reaksjonene og holdningene vi møtte. Å være kvinnelig rockemusiker var en tvetydig posisjon. Vi ble både omfavnet og oversett. Vi ble konfrontert med spørsmål fra journalister som gjorde det klart at vi først og fremst hadde verdi som gimmicks: Ble ikke trommeslageren trett i armene av å spille slagverk? Var det ikke slitsomt å stå oppreist med en elgitar gjennom en hel konsert? Vi ble etter hvert mektig irriterte over å bli titulert som jenteband og over komplimenter som slo fast at vi var flinke *til jenter å være*.

#### 4.2.4 Erfaringenes befruktning av problemstillinger i oppgaven

Denne troikaen av posisjoner; tilskuer, rockemusiker og medlem av jenterockeband, og overgangene mellom dem, representerer altså erfaringer som ble avgjørende for både valg av problemstillinger og metode. I hvilken grad var barrierene og reaksjonene et uttrykk for individuelle unike erfaringer, og i hvilken grad var de uttrykk for sosiale og diskursive kjønnete prosesser? I utgangspunktet var det barrierene og reaksjonene fra omverdenen som pirret nysgjerrigheten mest, og jeg bestemte meg derfor for at dette skulle utgjøre selve problemstillingene. Disse ble da også aktualisert på nytt da jeg under forberedelsene til feltarbeidet fikk forespørsel om å jobbe som kursinstruktør hos Akks. [31] Dette gav meg mulighetene til å betrakte disse spørsmålene fra en ny synsvinkel og fra en ny posisjon: Som gitarinstruktør for jenter som ønsket å spille rock. Kursene på Akks gav meg også en relativt enkel tilgang på informanter, samtidig som kurset fungerte som en mulighet for ”uformell” deltakende observasjon. På nært hold kunne jeg over flere måneder studere kursdeltakernes måter å nærme seg rockeinstrumenter på, dedikasjon, barrierer - forhold jeg har skrevet mye om i denne oppgaven - uten å måtte ikle meg en forskerrolle. Summen av erfaringene, sammen med muligheten til å rekruttere informanter direkte fra kurset hos Akks, gjorde at



jeg bestemte meg for at en utvidet og formalisert deltakende observasjon ville være overflødig. De dataene jeg primært var ute etter, knyttet til barrierer og legitimitet, kunne trolig oppnås gjennom personlige samtaler eller intervjuer med enkeltindivider.

#### 4.2.5 Erfaringer som falt utenfor oppgavens rekkevidde

Opgaven kan ikke favne alle sidene ved å være kvinnelig musiker, selv om jeg selv har erfaringer som tilsier en bredere palett.<sup>[32]</sup> Jeg var redd for at et bredere fokus skulle ta oppmerksomheten vekk fra de forholdene jeg var mest interessert i - det er begrenset hvor mye du kan diskutere i løpet av et par timers intervju. Jeg ønsket likevel ikke å gå for smalt ut, og inkluderte en del spørsmål som også rettet oppmerksomheten mot rockens *meningsdimensjon*, ettersom jeg ikke hadde glemt alt det som til å begynne med hadde gjort rock spennende og attraktivt. Etter å ha gjennomført en del intervjuer, forstod jeg at dette hadde vært en riktig trekk. Å bare fokusere på barrierer og vanskeligheter var rett og slett for snevert. Et slikt fokus ville ikke være representativt for informantenes opplevelser av feltet. Like viktig som å avdekke barrierene, var det å avdekke det jeg i kapittel 5 har diskutert som *meningen med rock*.

De forholdene som kanskje hadde fortjent mer oppmerksomhet er flere. For det første ble selve gruppedynamikken og prosesser internt i de bandene som ble intervjuet ikke utforsket i nevneverdig grad. En komparativ studie av samhandlingen i flere rockeband, og da både gutte-, jente- og blandede rockeband, hadde trolig vært nyttig, men hadde forutsatt en bredere problemstilling, noe jeg ikke ville påta meg. For det andre valgte jeg å holde de visuelle og auditive forholdene ved informantenes rockepraksis utenfor, noe som gjør at *rock som symbolproduksjon* bare unntaksvis inngår i diskusjonene. Disse forholdene kunne nok ha bidratt til enda bredere diskusjoner, særlig i forhold til aspekter som representasjoner av seksualitet og maktrelasjoner både mellom og innad i kjønnskategoriene. En så ambisiøs problemstilling ville imidlertid ha krevd et langt mer omfattende forskningsdesign, og også større grad av deltakende informasjon.

### 4.3 Feltarbeidet

#### 4.3.1 Utvalget av informanter

Etter å ha avgrenset tematikken, og avgjort at *intervjuet* skulle fungere som den viktigste kilden til data, gjenstod arbeidet med å velge ut informanter. Fokuset på barrierer gjorde det naturlig å rekruttere informanter fra Akks, ettersom jeg regnet med at Akks først og fremst ville fange opp jenter som ikke hadde klart å etablere band på egen hånd. Langt på veg var også dette en korrekt antagelse, selv om jeg etterhvert fant at noen av kursdeltakerne hadde begynt med rock nærmest av tilfeldige årsaker. Jeg gikk også inn for å rekruttere informanter utenfor Akks, kvinnelige musikere som hadde funnet vegen inn i rock via mekanismer jeg diskuterer i kapittel syv. Disse informantene hadde gjerne spilt i band i en årrekke, kunne betegnes som semi-profesjonelle eller profesjonelle, og fungerte i utgangspunktet som en slags kontrollgruppe da jeg var interessert i om de kunne vise til andre typer av erfaringer enn kursdeltakerne på Akks. Dette viste seg å være nyttig. Etter en del intervjuer med kurs-deltakere skjønnte jeg at informantene fra Akks ikke kunne tilveiebringe adekvate data knyttet til legitimitet og anerkjennelse, trolig fordi de færreste av dem hadde noen erfaringer med å konfrontere omverdenen med rollen som rockemusiker. Rock var for dem i første rekke noe som foregikk på Akks. De mer profesjonelle rockemusikerne hadde derimot erfaringer med både det å spille i band, møte publikum og samarbeide med både kvinnelige og mannlige musikere, og kunne derfor tilby mer praksisnære data.

Rent geografisk var informantene situert på Vestlandet og Østlandet. Noen av informantene bodde på intervjudtidspunktet i utlandet, men befant seg i Norge i forbindelse med konsert-oppdrag. Kontakt ble opprettet telefonisk, eller via direkte henvendelser i forbindelse med kurs eller konserter.

#### 4.3.2 Intervjuene

Jeg bestemte meg ikke på forhånd for hvor mange intervjuer jeg skulle gjennomføre, men besluttet i stedet at jeg skulle sette strek i det øyeblikk jeg mente å ha fått tilstrekkelige innspill i forhold til en adekvat analyse av de problemstillinger jeg ønsket å belyse. Da jeg satte strek hadde jeg gjennomført 17 intervjuer, og snakket med i alt 21 informanter. Av disse var 11 kvinnelige musikere rekruttert utenfor Akks-systemet, hvorav 10 fortsatt var aktive

musikere, 9 var kursdeltakere på Akks, og 1 opererte på intervjuetidspunktet som singer/songwriter. I tillegg snakket jeg med ett tidligere styremedlem i Akks. Intervjuet med styremedlemmet i Akks ble gjennomført for å få et visst innsyn i historien til Akks, da jeg en stund var usikker på hvor stor rolle Akks skulle ha i avhandlingen.

De aller fleste intervjuene ble gjort individuelt, men ved to anledninger fikk jeg mulighet til å intervju flere informanter samtidig. Dette introduserte en større dynamikk i selve intervjuene, noe som lot til å inspirere både informantene og meg selv. Det satte for eksempel i gang diskusjoner informantene i mellom, noe som avstedkom flere situasjonsbeskrivelser og refleksjoner. Dette inspirerte meg til å foreta ytterligere to kollektive intervjuer før jeg satte sluttstrek.

### 4.3.3 To ulike forståelser av intervjuet som metode

Visse presentasjoner av intervjuet som metode tenderer til å definere intervjuet som en behavioristisk hendelse, eller som en ren verbal utveksling av informasjon fra person A til person B. Mishler (1991) tar i stedet til ordet for å oppfatte det som en *lingvistisk hendelse*, det vil si som en meningsfull samtale mellom en intervjuer og en informant innenfor et delt språksamfunn, og argumenterer for at dette er en radikalt annerledes måte å oppfatte intervjuet på, dets spesielle kvaliteter og problemer. *Snakk* organiseres av en rekke normative og kulturelle regler for syntaks, meningsinnhold og pragmatikk. Disse reglene styrer hvordan individer går inn i situasjoner, definerer og rammer inn hva som er passende og upassende og si, og skaper en basis for å forstå hva som blir sagt. Dette påvirker både informantens og intervjuerens forståelse av meningen og intensjonen med både spørsmål og svar (ibid). Et *behavioristisk* perspektiv oppmuntrer imidlertid både intervjuer og informant til å oppfatte hvert spørsmål som en isolert handling eller utveksling. Fordi en forestiller seg intervjuet som en slags stimulus-respons hendelse, etterstreber en å standardisere stimulus, eller nøytralisere eventuelle forskjeller i avgitte inntrykk. Det er for eksempel viktig at spørsmålene alltid stilles på samme måte, at spørsmålene kommer i samme rekkefølge og at intervjueren ikke forandrer tonefall eller atferd fra spørsmål til spørsmål eller fra informant til informant. Slik håper en at man skal kunne stole på at responsen kan fortolkes på en klar og utvetydig måte. Undersøkelser av hvordan intervjuet faktisk forløper der man etterstreber stimulus-respons modellen, indikerer imidlertid at så mye som 40% av spørsmål - svar sekvensene blir så forandret underveis at resultatene ikke er til å stole på (ibid). Dette blir særlig tankevekkende med tanke på at intervjuernes egen atferd ikke blir evaluert, bare spørsmålsstillingene. Mishlers poeng er at stimulus-respons modellen er dømt til å mislykkes. Spørsmål-svar formatet guider gjerne intervjuers og informantens diskurs, men de *snakker* sammen, de oppfører seg ikke som sendere og mottagere av stimulus og respons (ibid).

Et annet problem ved standardiserte intervjuprosedyrer er at de vanligvis later som at *intervjukonteksten* ikke eksisterer. Denne dekontekstualiseringen av intervjuet er like problematisk som forsøket på å følge opp et rigid stimulus-respons design. I stedet for å utarbeide intervjuer som passer i den aktuelle konteksten den skal utføres i, adopterer man en standard metode som man forventer skal ha transhistorisk og krysskulturell validitet (ibid). Hvert svar blir da et fragment fjernet fra både intervjuets plassering i en organisert diskurs og fra respondentens livssetting. Svarenes betydning kan da bare fortolkes gjennom fortolkerens reintroduksjon av disse kontekstene, og de antagelsene disse fortolkningene hviler på er vanligvis implisitte og ad hoc. Med andre ord, et eneste intervju som gjennomføres uten noen som helst form for forståelse av informantens sosiale organisering og livskontekst - eller sagt på en annen måte - et møte mellom fremmede som ikke er familiære med hverandres sosialt organiserte kontekster av mening, er ikke tilstrekkelig for å kunne foreta en adekvat fortolkning (ibid).

Som en kontrast til det avkontekstualiserte stimulus-respons funderte intervjuet lar Mishler i stedet seg inspirere av Lazarsfeld (1935). I stedet for å oppfatte intervjuerens irregulære atferd som et problem, oppfattet han den som en ressurs og selve nøkkelen til et godt intervju (ibid). Han anbefalte derfor en løsere og mer liberal behandling av spørreskjemaet, der intervjueren mer skulle konsentrere seg om å gi spørsmålet en fiksert mening enn at ordlydnaden skulle være fast (ibid). Via båndopptaker skulle meningene kunne etterprøves.

### 4.3.4 Egen oppfatning av intervjusituasjonen og konsekvenser for utformingen av spørsmål

Selv om Mishlers (1991) diskusjon i første rekke kan leses som et angrep på den måten survey-undersøkelser utføres på, er den likevel relevant for det kvalitativt orienterte intervju. Mishlers innspill i metodediskusjonen har direkte påvirket min måte å både utarbeide spørreskjema på og gjennomføringen av intervjuene. I stedet for å oppfatte subjektivitet og variasjon i intervjusituasjonen som et problem, valgte jeg å betrakte hvert intervju som en unik samtale. Jeg konsentrerte meg om å formidle formålet med prosjektet, og inviterte informantene til å bidra med sine

egne erfaringer og forslag til hvorfor og hvordan. Spørsmålene ble organisert under forskjellige temaer, og var mer å oppfatte som en huskeliste i samtale enn som ferdig formulerte spørsmål. Intervjuguiden fikk derfor en relativt uformell utforming, ikke minst fordi jeg av tidligere erfaring med intervjuing kunne forutse at den i praksis ikke ville kunne utformes uavhengig av den aktuelle personen jeg snakket med og hvordan intervjuet ellers forløp. Noen informanter avgir uoppfordret en mengde informasjon mens andre nesten utelukkende avventer spørsmålene. Dette krever fleksibilitet og smidighet i intervjusituasjonen, slik at den ikke får et preg av trettende gjentakelser. Slik ble det også i praksis. Noen informanter krevde en mer utfordrende spørsmålsstruktur enn hva jeg hadde forventet, og lanserte så mange tema på egen hånd at det fordret spontan oppfølging og improvisasjon fra min side. Andre informanter ønsket utdyping og presisering av problemstillinger, og gikk forsiktigere frem. Noen av intervjuene var preget av god flyt og rytme, mens andre gikk tregere. Hvert intervju var helt forskjellig fra det forrige.

### 4.3.5 Intervjukontekstene

De fleste intervjuene ble gjort hjemme hos informantene. Dette gav som oftest størst ro i intervjusituasjonen. Minst fire av intervjuene ble gjort på kafé, noe som ikke var like vellykket fordi bakgrunnsstøy fra kaffemaskiner og andre menneskers prat i noen tilfeller truet med å overdøve samtale. Noen av intervjuene ble gjennomført på informantens arbeidssted, noe som også kunne forstyrre flyten i intervjuet på grunn av innkommende telefoner og andre avbrytelser. De største problemene handlet likevel om andre forhold, knyttet til ulikheter i personlig stil og sjenanse. Noen mennesker snakker lettere med hverandre enn andre på tomannshånd. Intervjuene som ble gjennomført kollektivt var i en del tilfeller de som gled lettest, trolig ikke bare fordi den enkeltes utsagn satte i gang assosiasjoner hos de øvrige, men også fordi det var langt tryggere å snakke i en gruppe om forhold en kanskje ellers ville ha vegret seg for. Et opplagt problem ved de kollektive intervjuene var at flere personer skulle uttale seg om mange forhold på kortere tid, slik at det her ble mindre anledning til å gå i dybden. Det var også vanskelig å følge opp alle de temaene som ble bragt på banen underveis, fordi det ene innspillet gav assosiasjoner til et annet. Kanskje var det her mine egne erfaringer som musiker kom mest til nytte. Jeg kunne relativt raskt sette meg inn i de fleste situasjoner, og også under transkriberingen fikk jeg mange assosiasjoner til egne erfaringer. Som helt utenforstående hadde jeg kanskje sittet igjen med flere ubesvarte spørsmål.

### 4.3.6 Bruk av båndopptaker

Det ble konsekvent benyttet båndopptaker, ettersom ingen av informantene motsatte seg dette verktøyet. Dette gjorde det lettere for meg å konsentrere meg om intervjuet som samtale. Det var også nyttig fordi jeg ikke alltid hadde anledning til å gå gjennom intervjuene med en eneste gang. Faktisk opplevde jeg et visst tidsintervall mellom intervju og transkribering som fruktbart, fordi avstanden i tid bidro til en distanse som gjorde at jeg kunne lytte og forholde meg til intervjuet med en fornyet interesse. Med større avstand til intervjuet opplevde jeg selve transkriberingen som en interessant prosess i seg selv, der selve *gjennomlyttingen* gav meg assosiasjoner og ideer jeg ikke hadde kommet på underveis i selve intervjuet, og kanskje heller ikke hadde kommet på om andre hadde transkribert dem for meg.

### 4.3.7 Anonymisering og sitatpraksis

En siste avklaring helt til slutt: Alle informantene er anonymisert i den grad det har vært mulig, selv om ingen gjorde krav på å få være anonyme. Dette fordi jeg ikke har sett at det ville styrke avhandlingen noe å bruke informantenes egentlige navn, alder eller sosiale status. I den grad det fremkommer understrekninger i informantenes uttalelser, illustrerer dette informantenes egne muntlige understrekninger av enkeltfraser eller stavelser.

## 4.4 Analysen

### 4.4.1 Grounded theory og prinsipper for analytisk arbeid

Grounded theory er generelt mer opptatt av å generere teori enn å teste hypoteser eller å verifisere teori som allerede er utviklet. En ubetinget fordel med å benytte seg av *oppdagelse* som analysemetode er at bare *ett enkelt case* kan tjene som bekreftelse eller indikasjon, og kan være tilstrekkelig for utviklingen av en analytisk kategori. Ettersom teorien utvikler seg i takt med hvert enkelt case, er det også en mindre risiko for at forskeren vil forsøke å tvinge dataene i en bestemt retning. Det er også et mindre press på forskeren i forhold til å måtte oppvise et tilstrekkelig

antall tilfeller, noe som er avgjørende i mer kvantitativt orienterte undersøkelser. En sentral antagelse i grounded theory er nemlig at eksakt viten ikke så viktig for å generere teori, ei heller bevisenes karakter eller antallet tilfeller. Sosiologen trenger derfor ikke å kjenne "hele feltet", eller å kjenne "alle fakta" gjennom et nøye tilfeldig utvalg av informanter. Arbeidet handler heller ikke om å fremskaffe en perfekt beskrivelse av feltet, men snarere å utvikle teori som gjør rede for mønstre av atferd innenfor et sosialt felt (Glaser and Strauss 1967). Forskeren trenger derfor ikke å kjenne feltet bedre enn lekfolket. Snarere handler det om at sosiologen skal bidra med andre typer forklaringer, eller å utvikle sosiologisk teori og annerledes perspektiv på "lekmannens" situasjon, enn de teoriene vi anvender i hverdagslivet for å skape orden og mening (ibid). Mens folkelige forklaringer som oftest er karakterisert av individbaserte egenskapsforklaringer eller systemorienterte men avfolkede forklaringer (Wadel 1990), søker sosiologen å gjøre rede for et felts relasjonelle og diskursive karakter.

Et annet kjennetegn ved grounded theory er at den oppfordrer forskeren til å studere feltet uten forutinntatthet. Forskeren må ikke forsøke å tvinge dataene, men være åpen for de begreper og hypoteser som kan oppstå. Dette innebærer at forskeren bør forplikte seg til å være trofast overfor data, med andre ord: Forskeren bør bestrebe seg på både objektivitet og på å unngå *unødig* teoretisk forutinntatthet (ibid).

Den kanskje største utfordringen for meg som kjente feltet så godt, var mitt høyst subjektive forhold til forskningsfeltet. Anbefalingene og tenkemåten i grounded theory fremstod derfor både som befriende og advarende. På den ene siden kunne egne erfaringer ikke diskrediteres som irrelevante, på samme måte som jeg kunne anta at hver enkelt informants erfaringer var verdifulle i forhold til å generere empiribasert teori. På den annen side var det en fare for at jeg i iveren etter å få bekreftet egne hypoteser, ville kunne overse eller neglisjere fakta som modifiserte eller trakk hypotesene i tvil. Disse to forholdene har medført at denne oppgaven har vært skrevet flere ganger. Jeg brukte mye tid på å forfatte teorikapitlene før jeg gikk i gang med analysen, noe som i ettertid fremstod som litt overilet, da jeg etter gjennomført analyse likevel måtte modifisere og skrive om igjen sentrale deler. Analysen i seg selv tvang meg til å tenke om igjen og revidere enkelte for bastante antagelser.

Analysen i seg selv ble angrepet i første omgang som et eksplorerende prosjekt. Jeg gjennomgikk hvert enkelt tilfelle, og klassifiserte alle utsagn i tematiserte sekvenser.

Under skrivningen forfattet jeg relativt mange biografier, og forsøkte gjennom relativt omfattende deskriptive diskusjoner å gripe *mangfoldet* i materialet. Denne trofastheten mot hver enkelt case, truet i sin tur med å ruinere det sosiologiske prosjektet i oppgaven. Her ble introduksjonen av visse overgripende analytiske kategorier det verktøyet som skulle til for å kunne sammenfatte og klargjøre de viktigste tendensene i materialet. Jeg hadde stor nytte av å forestille meg de analytiske kategoriene som *magneter*, programmert til å suge til seg visse tendenser og forhold, og å overse andre. De aller fleste analytiske kategoriene ble etter hvert utviklet og inspirert av selve datamaterialet, inspirert av grounded theory. To overordnede analytiske kategorier var imidlertid inspirert av teori og andre empiriske studier. Den ene kategorien kan studeres i detalj i kapittel 2 om rock, og ble etter hvert kalt den klassisk romantiske rockediskursen. Den andre analytiske kategorien, *kjønn* eller *kjønnete prosesser*, er også allerede diskutert i kapittel 3. Kjønn som analytisk kategori trenger likevel en sterkere klargjøring.

## 4.4.2 Kjønnete prosesser som problematisk analytisk kategori

*Kjønn* eller *kjønnete prosesser* var påtenkt som analytisk kategori helt fra begynnelsen av og ble en implisitt del av både valg av forskningsperspektiv og forskningsdesign. Til å begynne med oppfattet jeg dette som en relativt uproblematisk analytisk kategori. Etter hvert som analysen utviklet seg, ble det imidlertid klart at kjønn ikke var noen enkel analytisk kategori å forholde seg til. Det ble klart at jeg ikke bare hadde å gjøre med forskjellige erfaringer av kjønn, men også ulike *nivåer* av kjønn. Derfor ble det tvingende nødvendig å etablere et ryddig forhold til hva slags nivå av kjønn jeg til enhver tid forholdt meg til.

### 4.4.2.1 Kategorien kjønn som utgangspunkt for studiet

Det første nivået av kjønn handlet om min egen introduksjon av kjønn som overordnet analysekategori, min egen inngang til studiet så å si. Under datainnsamlingen kunne jeg for eksempel oppleve sterk tvil omkring mitt eget prosjekt, var det nå så sikkert at kjønn var en viktig barriere? Fantet det i det hele tatt kjønnete barrierer? Trolig skyldtes dette at noen av de første informantene jeg snakket med selv virket uklare og usikre på om kjønn hadde noen relevans for dem i deres situasjon. Da jeg begynte med analysen, begynte jeg tilsvarende å stille spørsmål om i hvilken grad kjønn hadde blitt aktualisert i informantenes beretninger bare fordi jeg som forsker tematiserte det. Hva ville utfallet av undersøkelsen ha blitt dersom jeg ikke hadde tematisert kjønn eksplisitt? Ville jeg fått helt

”kjønnsfrie” beretninger? Og for den saks skyld, om de hadde vært ”kjønnsfrie”, i hvilken grad skulle dette oppfattes som et uttrykk for kjønn som irrelevant analytisk kategori? Etter hvert skulle det vise seg at de informantene som var dypest engasjert i rock, eller de som hadde kommet lengst i forhold til å spille i band, hadde flest refleksjoner over kjønn, og refererte til flest situasjoner der kjønn ble aktualisert, noe som var en interessant observasjon i seg selv. På den annen side er det også klart at konseptuelle kategorier har et liv som skiller dem fra bevisene eller indikatorene som opphavet til dem (Glaser og Strauss 1967). Innenfor grounded theory heter det at når en kategori eller egenskap er konstruert, vil ikke en endring i bevisene som indikerte begrepet nødvendigvis forandre det, forklare det, eller ruinere det. Det krever mye mer bevis, vanligvis fra substansielt forskjellige områder, så vel som dannelsen av en ny og bedre kategori, for å oppnå å endre kategorien (ibid). Kategorien i seg selv må altså ikke oppfattes som ensbetydende med indikasjoner eller bevis. Dette blir klarere dersom vi diskuterer dette som et grunnlagsteoretisk spørsmål. Berger og Luckmann (1996) har for eksempel diskutert spørsmålet om i hvilken grad våre analytiske kategorier kan sies å samsvare med virkeligheten eller den empiriske verden.<sup>[33]</sup> I hvor stor grad refererer analytiske kategorier som for eksempel kjønn og klasse til virkelige størrelser av kjønn og klasse? Hvordan vet vi at erfaringer vi analytisk fører tilbake til slike kategorier reelt sett hører hjemme akkurat her? Berger og Luckmann skriver at vi som sosiologer her er tvunget av fagets egen logikk til å etablere analytiske kategorier som vi antar vil resonnerer med empiriske data eller bidra til å representere virkeligheten i samsvar med de relasjonelle årsakssammenhenger kategoriene antyder (ibid). Kjønn eller sosial klasse er for eksempel analytiske kategorier vi på bakgrunn av visse observasjoner med en viss sikkerhet kan anta er i stand til å fange opp eller representere visse relasjonelle sammenhenger. Det sosiologer likevel ikke kan ta for gitt er at de analytiske kategoriene sosial klasse og kjønn referer til statistiske, gitte og universelle størrelser av kjønn og klasse. Forståelsen av både kjønn og klasse må derfor behandles med en nødvendig distanse. Oppgaven er ikke så mye å vise at kategoriene finnes, men hvordan de størrelsene de representerer konstitueres og konstrueres, og hvordan kategoriernes betydning varierer mellom ulike samfunn, så vel som ulike grupperinger innenfor et samfunn (ibid).

#### 4.4.2.2 Informantenes håndtering av kjønn

Både kategoriene og de størrelsene de gjør krav på, representerer altså sosiale konstruksjoner av virkeligheten, og forskeren kan derfor hevdes å drive med teoretiske konstruksjoner av sosiale konstruksjoner. Nettopp dette forholdet aktualiseres i det andre nivået av kjønn jeg skal diskutere, som handler om informantenes egen tematisering av kjønn. Det vil si de situasjoner der informantene enten uoppfordret eller ledsaget av mitt spørsmål tematiserte kjønn ved å for eksempel henvise til praksiser eller orienteringer de mente var henholdsvis typisk feminine eller maskuline. Her lå utfordringen i å hele tiden være bevisst på at selv om dette refererte til mer eller mindre utbredte praksiser blant menn eller kvinner, så kunne disse likevel ikke tas for gitt eller oppfattes som essensielle sannheter om verken kjønn eller rock. Dette forholdet skapte et spenningsforhold mellom meg og datamaterialet under analysen. Jeg måtte både etablere en distanse til materiale gjennom å oppfatte utsagnene som informantenes konstruksjoner av kjønn, samtidig som jeg ikke måtte miste av syne at kjønnningene refererte til faktiske praksiser innenfor kjønnsspesifikke diskurser.

Min måte å forholde meg til denne problematikken på, ble å oppfatte utsagnene om praksis som et uttrykk for oppslutning om ulike *diskurser*, og ikke som essensielle størrelser i og for seg. Når informantene for eksempel mente at fokus på teknikk og rockekonvensjoner var typisk for mannlige musikere, oppfattet jeg dette som en faktisk observasjon av at visse mannlige rockemusikere slutter opp om en rockediskurs der slike verdier er viktig. Det jeg derimot ikke gjorde var å ta vurderingen av disse praksisene for gitt. Jeg måtte anta at jeg ved nærmere ettersyn også ville kunne finne mannlige rockemusikere som ikke sluttet opp om denne praksisen, og at jeg også ville kunne finne kvinner som gjorde det - gjerne uten å oppfatte praksisen som verken maskulin eller kjønnnet. Jeg kunne heller ikke slutte meg til at praksisene refererte til essensielle sannheter om verken menn eller kvinner. Forskjellene ville uansett bero på konstruksjoner av kjønn og ikke på naturlige eller nødvendige kjønnsforskjeller.

#### 4.4.2.3 Omverdenens kjønn eller informantenes fortolkning av omverdenens kjønn?

Det tredje nivået av kjønn jeg ble observant på, var *omverdenens* kjønn av informantene, eller informantenes kjønnete fortolkninger av det de oppfattet som utenomverdenens kjønn av dem som kvinnelige rockemusikere. Som det vil fremgå av kapittel 8 ble kjønn oppfattet som problematisk fordi informantenes kjønn eller kvinnekropper i en rockekontekst så ut til å representere et tegn som ikke hadde krav på samme respekt som mannlige kropper. I hvilken grad kunne jeg behandle informantenes fortolkninger av sanksjoner som uttrykk for kjønns-diskriminering, og i hvilken grad skulle jeg holde muligheten åpen for at legitimitets-problemer skulle knyttes til andre forhold enn kjønn? Løsningen ble igjen å ikke ta direkte stilling til forholdet, men nøye meg med å

diskutere hvordan informantene mente seg diskriminert, og hvilke strategier de benyttet seg av for å håndtere problemene.

## 4.5. Oppsummering: Kjønn som barriere – kjønn som ressurs

Et annet forhold ved kjønn var dets tvetydige kvaliteter. Mens jeg i utgangspunktet var mest opptatt av å utforske kjønn, eller det å være jente, som en barriere i forhold til rock, fikk jeg i løpet av analysen øye på en annen dimensjon ved kjønn, det jeg foretrekker å kalle *kjønn som ressurs*. De kvinnelige informantene henviste nemlig ikke bare til kjønn som en barriere for rock, men også som en ressurs eller som mulighet. Gjennom å kjønne visse kvaliteter og orienteringer til rock og rockebandet som spesifikt feminine, konstruerte de sine egne feminine versjoner av rock. Påkallingen av kjønn stanset ikke med dette. Også maskulinitet ble tatt i bruk som en ressurs. Mange av informantene feiret rock nettopp på bakgrunn av rockens antatte maskuline kvaliteter. Langt på veg var det de maskuline kvalitetene som ble utforsket og utnyttet. Dette er en interessant observasjon av flere grunner. Uten å foregripe diskusjonene i kapittel fem der dette blir diskutert, er det rimelig å antyde at dette langt på veg forklarer hvorfor kjønnskategorier blir ved med å motsette seg forandring. I den grad kjønn utnyttes av både menn og kvinner som legitimering og begrunnelse for handling er det liten grunn til å gi slipp på dem. Men observasjonen gir også grunn til antyde sosial endring. I den grad rock kan sies å være en måte å utforske de kulturelt skapte maskuline kvalitetene, er dette også et uttrykk for at jenter kanskje i større grad er rede til å identifisere seg med privilegier vi hittil har regnet som maskuline. Disse forholdene blir imidlertid inngående diskutert i analysen som nå følger.

---

[31] Se definisjon s. 9 – fotonote 3.

[32] Jeg gikk blant annet lite inn på forholdet til for eksempel plateselskaper, platestudioer, distribusjonsapparat, radiostasjoner og musikkorganisasjoner.

[33] *Virkelighet* refererer her til en kvalitet knyttet til fenomener som vi erkjenner som eksisterende uavhengig av vår egen vilje, de ”kan ikke ønskes bort” (Berger og Luckman 1966).



# Kapittel 5 Meningen med rock

## 5.1 Innledning

I dette første analysekapittelet skal informantenes orienteringer og posisjoneringer i forhold til rock belyses. Orienteringene søkes utesket gjennom fem overordnede analytiske kategorier; *alternative idealer* og *narsisistisk nytelse*, som i vesentlig grad er inspirert av studier av gutters rockepraksis, *autentisitet* og *kollektive idealer* som er sentrale elementer i den klassisk romantiske rockediskursen, og *feminine konstruksjoner av rock* som knytter an til min egen overordnede problemstilling om rock som kjønnet diskursiv praksis. Under disse overordnede analysekategoriene føyer det seg igjen inn en rekke andre underkategorier som blir presentert underveis i analysen. Alle informantene som på intervjutidspunktet spilte i rockeband [\[34\]](#) forankret sine musikkestetiske preferanser innenfor den klassisk romantiske rockediskursen i større eller mindre grad, men det ble konstruert kjønnete versjoner av den, særlig i forhold til kategoriene *autentisitet* og *kollektive idealer*. I den kjønnete konstruksjonen av autentisitet ble kvinners autentisitet fremstilt som mer autentisk enn menns autentisitet. I den kjønnete konstruksjonen av rockebandet, ble konvensjonelle feminine verdier som solidaritet og likhet foretrukket og gitt forrang fremfor verdier knyttet til en mål-middel rasjonalitet, forstått som maskulinitet. Informantene så med andre ord ut til å bruke sine oppfatninger av femininitet som en *ressurs* i arbeidet med å konstruere sine egne versjoner av rock.

### 5.1.1 Om analysekategoriene

Den klassisk romantiske rockediskursen og kjønn/kjønnete prosesser var analysekategorier jeg mer eller mindre hadde bestemt meg for på forhånd på bakgrunn av teoretisk og praktisk kjennskap til feltet. De øvrige kategoriene kom til etter gjentatte gjennomganger av data-materialet, på jakt etter nøkkelbegreper som kunne formidle noe signifikant om feltet. Betegnelsene på flere av analysekategoriene som kommer til anvendelse er imidlertid inspirert av andre forfatteres arbeider, særlig Walser (1993), Grønnerød (1996b), Berkaak og Ruud (1992 og 1994), samt Fornäs et al. (1995), slik at både kategoriene alternative idealer, narsisistisk nytelse og empowerment, vil være kjent for leserne fra diskusjonen i kapittel 1. Både den klassisk romantiske rockediskursen og kjønn/kjønnete prosesser har på samme måte vært diskutert i de foregående kapitler. Forenklet sagt viser den klassiske romantiske rockediskursen til det sett av elementer som konstituerer den dominerende rockediskursen, mens kjønnete prosesser viser til konkrete handlinger, hva folk gjør og sier, hvordan de tenker om handlingene sine og ordner dem i forhold til ideer om kjønn (Acker 1993). Kjønn betraktes i et slikt perspektiv som en daglig konstruksjon, som opptrer innenfor materielle og ideologiske rammer som setter grenser for hva som er mulig og tenkelig. Av dette følger at de skillelinjene som kjønnssegregeringens grenser skaper, begrenser de handlinger som kan utføres av bestemte kvinner og menn i en bestemt tid (ibid). Rockebandet oppfattes i tråd med dette som en materiell og ideologisk enhet hvor kjønn både konstrueres og dekonstrueres. I henhold til ideer fra poststrukturalistisk teori om individuell autonomi og aktiv "self-fashioning", oppfattes rock som en form for kjønns-teknologi. Mens det er en relativt utbredt praksis å tenke på rock først og fremst som en form for maskulin kjønns-teknologi, vil den kommende diskusjonen vise at rock også kan fungere som en teknologi for produksjon av femininitet. Leseren vil se at dette innebærer både tilløp til overskridelser av konvensjonelle kjønns-konstruksjoner og det mannsdominerte kjønns-hierarkiet, såvel som reproduksjon av stereotyp kjønns-konstruksjoner.

## 5.2 Hvorfor er jenter interessert i å spille rock?

"Men hvis vi tenker på hvorfor folk begynner å spille i band, hvorfor det er så få jenter som begynner å spille i band, så tror jeg at det egentlig er like mange jenter som gutter som er genuint interessert i musikk. Men de gutter som er genuint interessert i musikk har også den motivasjonen at det er bra for demmes, ja, det trekker damer liksom (...) - det er bra sosialt for en gutt å spille i band, det gir status, men det gir ikke noen status for jenter å spille i band". (Katy)

Er det slik å forstå at den lave kvinneandelen blant rockemusikere rett og slett er et uttrykk for at jenter ikke får noe igjen for å spille rock? Dersom det virkelig er slik innledningssitatet antyder, at det ikke gir noen status for jenter å

spille i band, hva kan det da være som tross alt motiverer jenter til å spille rock? Søker de status eller groupies? Selvrealisering eller berømmelse? Anerkjennelse eller popularitet? Berkaak og Ruud (1994) har påvist at gutters motivasjon for å spille rock er hakket mer nyansert enn det innledningssitatet vil ha oss til å tro. I det følgende skal jeg vise at også jenters motivasjon for rock i flere henseender er like mangfoldig som gutters motivasjon, samtidig som det er verdt å merke seg at det også var noen elementer av den klassisk romantiske rockediskursen som var mer eller mindre fraværende. *Rock som kunst* ble ikke direkte tematisert, dersom man da ikke velger å oppfatte idealer om originalitet og autenticitet som et uttrykk for kunstneriske aspirasjoner. *Rock som opprør* var ett av de elementene som bare så vidt ble tematisert eksplisitt av informantene, og da som en bisetning om rock som ”hennes tenåringsopprør”, mens forhold rundt *seksualitet* ble tonet ned blant de utøverne som spilte i band, noe som trolig må ses i lys av at rock og seksualitet er et betent område for jenter og populærmusikk. I kapittel 8 skal jeg vise at dette først og fremst må forstås i lys av en legitimitetsproblematikk som er spesifikk for kvinner i rock så vel som pop. Elementer av opprør gjorde seg imidlertid gjeldende i henhold til å skille seg ut og påkalle sosial oppmerksomhet, men også i forhold til det å få en mulighet til å velge noe annet enn de mest konvensjonelle praksisene i musikkfeltet.

## 5.3 Rock som alternative idealer

### 5.3.1 Rock som sosial risiko og forskjellsmarkør

Det vekker fortsatt reaksjoner når jenter opptrer som rockemusikere. Jenter og rock er for mange naturstridig, og synet av en eller flere kvinnelige rockemusikere kan vekke både mistillit, vantro, overbærenhet og syrlige kommentarer. Det kreves mot for å våge å utsette seg for de sosiale vurderingene som følger av de andres blikk. Rock ble oppfattet som en betydelig større terskel å trå over, enn for eksempel det å begynne med sport. Du risikerte mer, men belønningen var desto større:

Elisabeth: Jeg tror det har veldig mye med selvtilliten din om du tør starte band, og når du først gjør det så tror jeg du får veldig stort utbytte av det, jeg har i alle fall følt det sånn, jeg tør mye mer.

I: Du tør mye mer nå enn før?

Elisabeth: Ja, sånn når vi var sammen på den avslutningsfesten, (viser til kursavslutningen på Akks da kursdeltakerne måtte spille for hverandre) jeg vokser på sånne ting. Nå blir det mye lettere å opptre neste gang. Ja det er jo logisk.

Å være kvinne og spille på et rockeinstrument krever trolig at en både har mot til å overskride både konvensjonelle kjønnskonvensjoner såvel som normer om konformitet. På den annen side sett kunne denne garanterte oppmerksomheten nettopp være det aspektet som gjorde rock attraktivt:

Elisabeth: Det virka grådig gøy da. Jeg synes egentlig at det å starte jenteband, (..) det er ikke så veldig mange av de, jeg syntes det virka litt gøy, å provosere litt, for det er jo mest gutter sant, og det er liksom en sånn der gutteting det med band, så jenteband, du får litt oppmerksomhet på den måten...

De aller fleste informantene ville imidlertid ikke vedkjenne seg at denne faktoren var motiverende. De erkjente at de lettere oppnådde publisitet enn gutter, men betydret at det var så mange negative aspekter knyttet til oppmerksomheten at den kostet mer enn den smakte.

Likevel kan vi ikke helt avfeie utsiktene til å vekke oppsikt som et vesentlig element i motivasjonen for rock. Musikk er som kjent mye mer enn bare musikk. På samme måte som klær, biler og andre kulturelle artifakter og konsumobjekter fungerer musikk som sosiale tegn og som forskjellsmarkører overfor andre sosiale grupperinger og individer. Man forteller både hvem man er og hvem man eventuelt ikke ønsker å være. Flere av informantene brukte for eksempel heavy metal som et middel til å skille seg ut fra den rådende diskursen blant klassekameratene. For dem ble metal både en musikk sjanger de ønsket å beherske, og en måte å heve seg over de andres musikksmak og verdier:

I: Dere skiller dere litt ut fra de andre i klassen?

Flere: Ja (latter)

Betty: jeg tror nok at de fleste er opptatt av sånne normer. Det er nesten ingen av de andre som liker samme musikken som vi gjør.

I: Hva er det de liker?

Mona: Tekno, Celine Dion og ..de der...

I: Mer sånne popidoler?



Kristina: (insisterende) Mer sånne vanlige artister! Sånne som alle liker.

Betty: Det synes liksom ikke vi er noe bra musikk da.

Mona: Tekno det er jo bare synthesizer og datateknologi, det er sikkert gøy det for de som liker det, så jeg skal ikke snakke stygt om det.

I: Men dere skiller dere i alle fall ut?

Betty: Du kan si det sånn!

Noen var imidlertid mer sugen på oppmerksomhet enn andre, og for dem ble rock også å betrakte som en slags *alternativ karriereveg*. Disse ville bli popstjerner.

### 5.3.2 Rock som veg til stjernestatus

Katy: Vi hadde en felles lidenskap for *The Cure*, så fikk jeg låne ei plate av Gitte, og så blei vi venner, og så tenkte vi: ”pokker heller vi har lyst til å spille i band” -

I: Hvordan skjedde det, hadde dere gått og ønsket det lenge eller?

Gitte: Ja, jeg hadde i hvert fall det, det hadde jeg en veldig sterk bevissthet om fra jeg var en 10-11 år, at jeg har lyst til å bli pop-stjerne, det har vært den store tingen.

I: Hvordan oppstod den drømmen?

Gitte: Jeg elska musikk, (..) jeg lå oppe om natta og hørte på radio Luxemburg og det var bare sånn *wow!* Jeg hørte på alt, og da jeg begynte å tjene penger da var det bare å kjøpe masse plater og -

Katy: Jeg hadde det omtrent som deg-

Fornäs et al. (1995) diskuterer trangen til å sette spor etter seg i verden som ett av tre under-aspekter ved narsisistisk nytelse, en kategori jeg for øvrig straks også selv skal diskutere. I alt fire av informantene gjorde det fra første øyeblikk krystallklart at de hadde ambisjoner om å bli popstjerner, noe de gjorde så overbevisende at det ikke var tvil om at de hadde dedikert seg helt og holdent til rock. Disse fire var to venninnepar etablert i hver sine rockeband. Alle hadde satt utdanning til side og resolutt reist til London for å gjøre alvor av popstjerne-drømmen. På flere måter satte disse informantene an en tone som trolig er nokså uvanlig i norsk sammenheng. Med sin kontante og ubeskjedne holdning utfordret de kjønnsstereotype forventninger såvel som norske normer om kledelig beskjedenhet. Dette skilte dem også ut fra de øvrige informantene, som nok også kunne være ambisiøse, men som enten formulerte sine ambisjoner helt annerledes, eller ga andre sider ved det å spille rock større betydning. Det *alle* informantene som spilte i band likevel hadde felles, var et ønske om å bli anerkjent som musikere og musikkskapere. Noen hadde imidlertid forsøkt seg innenfor andre og mer konvensjonelle musikkpraksiser før de henvendte seg til rock.

### 5.3.3 Rock som alternativ diskurs

Mange av informantene hadde altså vært innom mer konvensjonelle musikkdiskurser før de begynte med rock. Av ulike grunner forkastet de etter hvert disse til fordel for rock. Ofte var det fordi de ikke følte at de passet inn i de trange rammene som de opprinnelig ble tilbudt. En av informantenes historier var særlig illustrerende. Denne informanten hadde alltid hatt lyst til å synge. Derfor begynte hun i kor og meldte seg på sangroller i skolens oppsetninger. Disse situasjonene ble ingen positiv bekreftelse for henne, ettersom hun fikk inntrykk av at de andre ikke syntes hun hadde god nok sangstemme. Først fordi de ba henne stille seg bakerst i koret, og i neste omgang fordi en sangrolle hun var tildelt ble fratatt henne og gitt til en annen. Hun ønsket imidlertid mer enn noe annet å synge, noe som fikk henne til å likevel ikke gi opp. Da hun begynte å synge i et rockeband ble hun endelig belønnet. I denne sammenhengen var responsen en annen, nå fikk hun høre at fremføringen hennes var flott:

Ellen:(..) men jeg drømte alltid om å kunne synge, så jeg bare begynte å synge i et band, for jeg tenkte at jeg skal synge. Da var det plutselig mange folk som kom til meg og sa: ”Å kjempeflott”.

Som tidligere påpekt, foretrekker rock intensitet fremfor det vi gjerne forbinder med klassisk vakker sang (Fornäs et al. 1995), og opererer med helt andre kvalitetskriterier enn andre musikalske diskurser. Mens Ellen opplevde at stemmen ikke passet inn i musikaltradisjonens krav til vakker sang, så viste det seg at den passet perfekt i rock. Rock ble med andre ord en frisone der hennes *måte* og talent utgjorde en viktig forskjell, og en musikalsk sjanger der hun kunne bli til noen på. Rock tillot henne å utforske eller dyrke det hun oppfattet som sin individuelle stil, og ble derigjennom en fullgod erstatning for den diskursen hun kom til kort i. På rockens arena hadde det konvensjonelle musikkregimet ingen makt lenger. Hun kunne derfor med frimodighet hevde at ”alle kan synge, de må bare tro at de kan”, mens hun innenfor den diskursen hun forlot ikke kunne:

Ellen: I loved to sing, but I thought I had an awful voice. I think everyone can sing, they just have to believe they can.

### 5.3.4 Rock som lek og kreativitet

Også flere av de skolerte musikerne gav uttrykk for at rock representerte noe frigjørende i forhold til den musikalske praksisen de var trent innenfor. Flere av dem hadde konvertert fra det de oppfattet som en ufri og disiplinerte skoletradisjon, til en friere og mer lekende innstilling til musikk. Dette handlet om at rock både representerte friere kroppsposisjoner, såvel som større muligheter for personlig kreativ utfoldelse. Informanter som hadde spilt klassisk gitar sittende, og bundet til notepartitur, kunne nå *stå* og spille det som passet dem. Andre ønsket å bryte ut av institusjonelle musikkutdanninger eller settinger, som ble beskrevet som usunne regimer med hard disiplin, og hvor ”du øvde til du blei sjuk”:

Cecilie: Altså først gikk jeg på (..)skolen for musikk. Der fikk alle senebetennelse og det var et hardkjør hele tiden, du øvde helt til du blei sjuk. Da tenkte jeg at dette kan jo ikke være riktig, hvor er gleden her? Hvor er jeg i dette her? Året etter flytta jeg til Spania. Da opplevde jeg at folk kunne spille en hel låt på en streng, og med hele seg. Det er mange som sier at flamenco og punk har mye av det samme i seg. I det hele tatt det å komme bort fra det å øve inn andres musikk som du bare blei sjuk av, fordi du pressa deg til å gjøre mer enn det du kunne (..) Det var ikke musikk syntes jeg.

Informanten under hadde også bakgrunn fra en ganske omfattende musikkopplæring med musikkskole og musikkgymnas, med noter og disiplinert øving som ingredienser. Dette ble etterhvert for alvorstungt, og hun begynte å søke i retning av musikalske settinger der hun kunne utfolde seg friere og mindre diktert. Hun begynte en periode å spille litt gitar for å ta fri fra pianoet som bare symboliserte øving, mens hun etter hvert begynte å leke seg mer på sitt eget instrument også:

Hanne: Jeg tenkte at det var litt dumt at når jeg spilte piano, så var det alltid så veldig alvorlig og litt sånn jobbet. Da skulle jeg liksom øve. Men da jeg spilte gitar, da kunne jeg liksom kose meg. Så prøvde jeg meg litt på improvisasjon, ja jeg har alltid prøvd å spille fritt finne frem til melodier og sånn.

Nettopp friheten til å skape noe selv var det som gjorde rock attraktivt for en rekke av informantene, noe jeg kommer tilbake til i diskusjonen om autentisitet. Jeg skal imidlertid først adressere de elementene av seksualitet som kom til uttrykk i forhold til det å lytte til, fantasere om, og konsumere rockemusikk, altså visse narsisistiske elementer.

## 5.4 Rock som narsisisme

### 5.4.1 Rock som selvbekreftelse og forstørrelse av ego

I: Hvorfor har dere lyst til å spille rock ?

Mona: Det er vel kanskje på grunn av at jeg liker veldig godt musikk, hører veldig mye på musikk og blir inspirert av det.

Kristina: Samme for meg altså, (det er) liksom den musikken jeg liker så grådig godt, så da fikk jeg lyst til å spille det. De gruppene jeg liker sant, når jeg hører de folka som spiller der, så altså så blir jo jeg helt gal av å høre på det sant for at det er så bra (de andre jentene ler), så har jeg bare lyst til å spille det sjøl.

I: Akkurat, du har ikke bare lyst til å høre på?

Kristina: Nei

Mona: Du lever deg litt inn i det på en måte.

Flere av informantene gav uttrykk for at rock gav dem intenst emosjonelle lytteopplevelser. De sterke følelsene oppstod først og fremst ved lytting på musikken, men også gjennom det å spille luftgitar, ledsaget av livaktige fantasier om å delta som utøver selv. Intense følelser av allmakt i lyttersituasjonen bidro trolig sterkt til beslutningen om å bli rockemusiker. De emosjonelle aspektene ble først og fremst tematisert av de informantene som i en viss forstand kunne beskrives som “rock’n roll wannabees”: De som ikke spilte i noe eget band på intervjuutidspunktet, og de som ikke hadde noen særlig erfaring med hverken å spille i band eller stå på en rockescene.<sup>[35]</sup> Kanskje handlet de sterke følelsene nettopp om uforløste drømmer om kontroll og mestring på rockescenen. Som kursdeltakere ved instrument-opplæringen på Akks håpet de å komme i forbindelse med andre potensielle rockemusikere, slik at de for

alvor kunne begynne å leve ut sine drømmer om å spille i et rockeband. Mette for eksempel, var en student i midten av tyveårene som gikk på Akkskurs for å lære å spille elgitar. Når hun hørte på rock fikk hun masse energi, som hun brukte i en fantasi om å opptre som sologitarist sammen med favorittbandet sitt:

Mette: -det er ei gruppe du sikkert ikke liker, men det er slik at jeg liker å leke hard rock med å spille på gitar - åh - det er det tøffeste jeg vet, jeg får helt sånn, åh, jeg blir helt tullete når jeg hører slik musikk, skikkelig hard rock altså, Type O Negative og den slags, hvis du har hørt om dem?

I: Nei jeg har ikke hørt dem!

Mette: Når jeg hører dem på walkman, for eksempel når jeg går på skolen, da er det nesten slik at jeg går bortover slik (viser energien ved hjelp av gester) og greier ikke å gå rolig, - så den største drømmen min, det er å få være med dem å spille gitar på en konsert, en prater om guttedrøm og sånn, men dette er jentedrømmen min da!

Siv var en student i begynnelsen av tyveårene som var trommeelev på Akks. Det å spille trommer satte henne i en tilstand som hun beskrev som svært personlig tilfredsstillende:

Siv: Jeg vet ikke hvorfor det ikke er flere jenter som spiller trommer, jeg må si at bare det å spille trommer, selv om jeg ikke kan så mye, jeg får sånn kick av det, det er så gøy, det er sånn at når jeg har spilt trommer så smiler jeg hele dagen, virkelig, jeg er så, det er meditasjon på en måte for du får ut så mye, du sitter der og slår og slår og slår og bråker noe helt sinnsykt, og plutselig er det gått fire timer liksom. Og så når jeg går hjem så er jeg bare sånn - ahhhh – så lett og glad og svever hjem. Så har jeg alltid spilt masse lufttrommer da, når jeg hører musikk så sitter jeg bare og slår og banker og trommer rytmer. Nå etter at jeg har begynt å spille, så sitter jeg og banker støv av sofaen hele dagen.

Å spille trommer var ikke bare tilfredsstillende. Det gav en intens følelse av å for første gang gjøre noe som fullt ut korresponderte med noe hun mente *virkelig var henne*:

Siv: (..) Det høres helt teit ut, men jeg har aldri følt så intens at noe er min greie, som det jeg føler når jeg sitter og spiller trommer, jeg har bare lyst til å smile hele tiden, og jeg synes det er så bra. Det er en skikkelig utlevelse av en drøm som jeg har gått med skikkelig lenge (..)

Alle informantene dette gjaldt var svært forskjellige både med henblikk på utdanning, alder og sosial bakgrunn. Noen gikk på ungdomsskolen, noen var studenter, mens andre var i jobb. Aldersspennet var også stort, de yngste var 15 år og de eldste over 40. Det de hadde felles var et lidenskapelig forhold til rock, og ofte til det vi kan beskrive som de råeste eller hardeste utgavene av sjangeren; heavy metal, black metal samt diverse hard rock fra syttitallet. Band som Panthera, Guns and Roses, Deep Purple, Led Zeppelin og Uriah Heep ble nevnt, men også Waterboys var blant favorittene. Dette forholdet er interessant av flere årsaker. Studier av musikkpreferanser hevder at menn og kvinner ikke bare har ulike preferanser når det gjelder musikk, men at de også bruker musikk forskjellig. Mens menn foretrekker heavy metal og hard rock fremfor mainstream pop, og bruker den som en ventil i forhold til aggresjon og det å anlegge en fast holdning overfor verden eller i samspillet med sine bekjentskaper, så foretrekker jenter viser, romantisk musikk, eller mainstream pop for å forvalte følelser, som flørt og som hjelp i samspillet med venner (Lewis 1992). Hvis dette er riktig, var mine informanter enten ekstremt atypiske i forhold til andre jenter, eller så er studiene ikke representative for verken norske, eller som vi har sett i kapittel 1, finske forhold. De informantene som diskuteres her foretrakk nemlig hard rock fremfor pop og brukte rock både som en ventil for aggresjon, som en kanalsator for drømmer om makt og kontroll, og som en måte å oppnå egobekreftelse på. Noen av informantene gav da også uttrykk for at de følte seg alene om å være så interessert i rock, noe som gjorde at de enten måtte forsøke å henge seg på andre kamerater når de skulle gå på konserter, eller gå alene. Flere hadde også reist alene på festival og på konserter i andre byer fordi de var fast bestemt på å oppleve et band, noe som etter det jeg kjenner til er ganske uvanlig at jenter gjør, men desto vanligere at gutter gjør.

Det andre interessante forholdet er at studier av kvinner og rock ofte diskuterer mangelen på kvinnelige forbilder i rock som et problem for rekruttering av jenter til rock. Dette er trolig riktig i mange henseender som jeg skal diskutere i neste kapittel. Samtidig ble dette forholdet overhode ikke problematisert av disse informantene. De hevdet at de ikke savnet kvinnelige forbilder og hadde ingen problemer med å identifisere seg med mannlige musikere. Flere beklaget seg i stedet over at kvinnelige artister var for veike, at de ikke hadde den samme autoriteten og myndigheten, kanskje særlig i stemmen, som mannlige artister og rockeband:

Siv: Kvinner som synger har så lett for å bli så pusete. Det er mange jenter som er flinke til å synge, men når det gjelder rock så er det ofte at gutter gjør seg best.

Dette gjorde kvinner mindre inspirerende som forbilder:

Siv: De fleste av mine favorittband, det er mannlige vokalist alt sammen. Jeg vet ikke hvorfor. Jeg har noen

kvinner, sånn for eksempel Melanie, jeg elsker Melanie, hun har så spesiell stemme. Innen popmusikk er det også noen som jeg synes har fin stemme. En som er veldig populær nå er Alanis Morissette, men jeg vet ikke, de som er de beste rockebandene, det er mest gutter(..)

De kvinnelige artistene som informantene fant verdige som forbilder, var kvinnelige artister som minnet mye om de mest utagerende og aggressive mannlige artistene, for eksempel Melissa Etheridge, Janis Joplin og Alanis Morissette. Mer lavmælte artister som Suzanne Vega gikk til nød an, men var ikke noe relevant forbilde i rock. En av informantene knyttet dette forholdet til seksualitet og (hetero)seksuelle preferanser, særlig i forhold til hva slags *stemmer* som ble foretrukket:

Siv: De som er de beste rockebandene, det er mest gutter synes jeg, kanskje fordi jeg er ekstremt heterofil eller et eller annet sånn, jeg vet ikke. Men det er faktisk noe jeg har lurt på, fordi kusinen min, hun er homofil, og hun er liksom veldig homofil, men hun har så mye musikk med kvinnelige vokalister, hun er skikkelig opphengt i det. Og så satt vi og snakket om det, jeg har jo bare musikk med mannlige vokalister, så lurte vi på om det kunne være noe i det..

I: Hva fant dere ut av?

Siv: Sånn ut fra det at hun hadde 80 % kvinnelige vokalister og at jeg hadde bortimot 80 % mannlige vokalister, så kom vi fram til at det var en viss sammenheng der ja.

### 5.4.2 Preferanse for hard rock - et uttrykk for hva?

Som jeg har vært inne på i teorikapittelet om kjønnete prosesser: Heavy metal og hard rock er regnet som blant de mest macho innen rockesjangrene. Hvordan skal vi forstå at en rekke av informantene identifiserte seg så sterkt med disse? Er dette først og fremst å forstå som et uttrykk for heteroseksuelle preferanser eller kjønnsidentifikasjon som det nettopp ble antydnet? Feministisk teori om det biologisk/sosiale kjønnssystemet kan bidra til å kaste lys over i alle fall visse aspekter av denne problematikken (Moi 1998, Grønnerød 1996a). Her heter det seg at prinsippet om *kjønnshierarki* setter menn som norm og behandler kvinner som unntak fra normen, samtidig som det settes en høyere verdi på det mannlige kjønn (Grønnerød 1996a). Det er en kulturell assymetri i den kulturelle evalueringen av kjønn. Menns aktiviteter og roller blir anerkjent som viktigere og mer betydningsfulle enn kvinners aktiviteter og roller (Skjerdal 1997). Dette perspektivet gir en innfallsvinkel til å forstå hvordan kvinners roller og produkter kan komme til å bli oppfattet som mindre betydningsfulle og dermed som mindre egnede som forbilder i rock. Tendensen bekreftes i en rekke studier. Både unge jenter og gutter ser ut til å foretrekke mannlige artister fremfor kvinnelige, heter det i et studie av ungdomsskoleelevers musikksmak (Kvaal 1994). Som vi husker fra kapittel 3, så viser empiriske studier av rockkritikk hvordan kvinnelige artister ofte diskrediteres i møte med evalueringskriterier for rock, som leter etter tegn på aggresjon, opprør, støy, osv (McCleod 1999). Med tanke på at det ofte er en sammenheng mellom inndelingen til de som dominerer og de som blir dominert, i forhold til hvordan de oppfatter verden (Bourdieu 2000), er det kanskje ingen grunn til å bli overrasket over at jenter vurderer andre jenters prestasjoner og uttrykk i samsvar med hvordan gutter vurderer dem. Disse forholdene kan til en viss grad tjene som forklaring på at det bare var de mest "maskuline" uttrykkene som ble foretrukket. Forklaringen kaster derimot ikke godt nok lys over *intensiteten* i identifikasjonen med de maskuline uttrykkene. Den amerikanske musikologen og musikeren Walser (1993) har studert tilhengere av heavy metal, og har en teori som kan være verdt å vurdere i denne sammenheng.

### 5.4.3 Rock som bemektigelse (empowerment)

I følge Walser gikk heavy metal mot slutten av åttitallet fra å være en sjanger som stort sett gutter fra arbeiderklassen kunne identifisere seg med, til å bli en sjanger som tiltrakk seg et sterkt voksende kvinnelig publikum (Walser 1993). Kvinnelige tilhengere av heavy metal utgjør nå halvparten av sjangerens publikum, selv om bare en liten fraksjon av musikerne er kvinner (ibid). Walser mener at dette skyldes at de kvinnelige heavy metal tilhengerne nå er i stand til identifisere seg med en type makt som tidligere bare har vært assosiert som maskulin i vår kultur (ibid).<sup>[36]</sup> Kvinner ønsker seg nå følelser av makt, og feminismen fra syttitallet har gjort det mer komfortabelt for kvinner å assosiere seg med maktsymboler enn for bare noen tiår tilbake, da valget stod mellom det å være mektig (powerful) og det å være kvinne. Han hevder at dette viser at kvinner er villige til å overskride tradisjonelle begrensninger for kjønnsidentitet. Grønnerød (1996b), som har gjort helt tilsvarende funn blant kvinnelige amatørmusikere i Finland som spilte heavy metal, har i tråd med denne teorien fortolket sjangeren som en "female route to empowerment". Kruse (1999) refererer til det tilsynelatende paradoksale i at også kvinner kan oppleve gangster rap som bemektigende (empowering), til tross for at tekstene i denne musikken ofte er utvetydig sexistiske. Grossberg (1992) omtaler det å spille og å lytte til rock som en prosess der bemektigelse (empowerment), og

følelsesmessig fellesskap er sentrale virksomme krefter. Slik jeg ser det skaper Walsers teori mening i forhold til det informantene faktisk gav uttrykk for. Når de foretrakk de maskuline uttrykkene, skal ikke dette nødvendigvis oppfattes som en nedvurdering av kvinner som sådan. Kanskje var det snarere et uttrykk for at de mest legitime feminine musikalske uttrykkene ble oppfattet som for snevre og for lite representative for det informantene hadde behov for å gi uttrykk for, eller identifisere seg med. Disse informantene søkte seg trolig i retning av mer maskuline uttrykk fordi disse uttrykkene korresponderte med følelser som de ønsket å relatere seg til. Når jenter drømmer om å spille elgitar på scenen sammen med rockeheltene, bør dette primært oppfattes som et ønske om tilgang til uttrykkskraft og kontroll, privilegier som kvinner har vært nektet og menn primært har hatt tilgang til. At disse følelsene oppnås gjennom en identifikasjon med en symbolsk praksis som vanligvis oppfattes som maskulin, mener jeg indikerer at rock i mange tilfeller blir brukt som en form for *kjønnsurisme*, der jenter ved å ikle seg maktens symbolske språk, oppnår tilgang til selvhevdende krefter i seg selv (Skjerdal 1997). På samme måte som andre har foreslått at rock passer bedre til gutter fordi de får utløp for følelser som er forbudt dem i andre kontekster (Fornäs et al. 1995), er det kanskje slik at heavy metal i grunnen passer svært godt for jenter fordi de her kan få utløp for følelser som ellers blir nektet dem. Sinne og aggresjon blir nemlig ennå oppfattet som ikke-feminine trekk (Cambell 1999). *Empowerment* defineres vanligvis som en følelse av råderett over egne livsvilkår, som personlig autonomi, eller som personlig, sosial eller politisk makt. Det kan hevdes at disse informantene nettopp brukte rock som et redskap til å utforske følelser knyttet til mestring og personlig autonomi. De gjorde ikke det maskuline uttrykket eller de maskuline symbolene til et problem, men brukte dem som en ressurs de kunne bruke i sitt eget (indre) emosjonelle arbeid.

#### 5.4.4 Mellom empowerment og disempowerment

Flere av informantene lot til å være relativt fornøyd med å leve ut fantasiene i begrenset omfang, som rockeamatører, som luftgitarister eller i øvingslokalet på Akks. Rock ble da betraktet som en spennende hobby, snarere enn en mulig karriere. Men på samme tid som rock kunne gi informantene tilgang til intense følelser knyttet til makt og mestring, kunne også de sterke følelsene knyttet til rock være preget av ambivalens og følelser av avmakt. Dersom informanten ikke var fornøyd med å ha tilgangen til rock bare som en *følelse* av empowerment og styrke, og følelsene ikke korresponderte med reelle muligheter til å realisere drømmen om et rockeband, så kunne dette føre til en følelse av nederlag og avmakt. Dette gjaldt særlig for de informantene som følte at de hadde kommet for seint i gang med å spille. Disse hadde en følelse av at de burde ha begynt å spille rock mye før, i en alder av tretten og ikke som tre og tyveåringer, samtidig som de ikke helt forstod selv hvorfor de ikke hadde begynt tidligere. Nettopp hvorfor jenter begynner så mye seinere enn gutter å spille i rockeband skal imidlertid diskuteres mer inngående i kapittel 6.

### 5.5 Autentisitet

#### 5.5.1 Rock er å uttrykke seg selv

Jeg har konstatert at rock for flere av informantene representerte en mulighet til å uttrykke egne musikalske ideer istedetfor å være bundet til andres komposisjoner og allerede eksisterende notepartitur. Å uttrykke seg selv på egne premisser representerte et sentralt anliggende for en rekke av informantene, samtidig som det var innenfor denne tematikken at *den klassisk romantiske rockediskursen* først og fremst ble aktualisert. Dette er kanskje ikke overraskende med tanke på at sentrale aspekter ved rockediskursen nettopp handler om *autentisitet*, *personlig ekspressivitet* og til det å *finne sitt eget uttrykk*. Jeg fant imidlertid at informantene tok til orde for og posisjonerte seg innenfor minst to ulike varianter av autentisitet innenfor rockediskursen. Hvilken versjon de sluttet seg til, hadde stor betydning for både musikkestetiske preferanser og læreprosesser, såvel som strategier for inklusjon i rock. De to ulike variantene av autentisitet jeg skal presentere her, kan forenklet beskrives som en *ikke-musiker orientering* og en *musikerorientering*. I det følgende søkes det redegjort for forskjellene mellom disse to posisjoneringene.

##### 5.5.1.1. Ikke-musikerne

Ikke-musikerne sluttet seg til en versjon av rockediskursen inspirert av punk. Disse informantene vektla typiske rockestetiske kvalitetskriterier som ærlighet, særegenhet og originalitet, sammen med en favorisering av *enkelhet* på bekostning av kompleksitet, og *spontanitet* i stedet for sjangertroskap. Slik presenterte de det de oppfattet som sin egen versjon av rockediskursen, en versjon som på flere måter faller sammen med det jeg under kategorien *feminine*

*konstruksjoner av rock* kommer til å beskrive som *konstruksjonen av en feminin autentisitet*. Et viktig trekk ved punken var at den dramatisk senket terskelen for deltagelse på rockescenen, og at mange som aldri før hadde våget å tenke på seg selv som musikere, nå inntok scenen i kraft av en nyervervet selvtillit. Selv om ingen av informantene karakteriserte musikken de spilte som punk, vedgikk de at holdningene og inspirasjonskildene deres hadde røtter i punken.[37] Bandet AA representerte på flere måter *ikke-musiker orienteringen* i sin mest fortettete form. De spilte en musikk som kan beskrives som en skranglete, skeiv, røff og melodios type gitarrock, mens den punkete innstillingen best kunne gjenkjennes i måten de presenterte seg som musikere på:

Ellen: You know that's the big thing, none of us are musicians. We have never gone to school, we have never learned how to play, and if a music teacher had seen us, he would probably have gone: "Oh you can't do that".  
(latter)

For å illustrere sin motvilje overfor tekniske spilleferdigheter, refererte de til en tidligere fase i bandets historie da de hadde en jente med på elgitar som forlot bandet etter noen få måneder. Hun hadde bakgrunn i klassisk musikk og interesse for heavy metal, og ble beskrevet som en mer teknisk orientert musiker, noe de altså selv ikke var. Hennes seriøse musikerinnstilling stemte dårlig overens med deres primitive og enkle "rett på sak" mentalitet:

I: Hvem var den tredje som spilte gitar?

Lene: Det var en venninne av oss som hette Anne. Hun var bare med noen få måneder så slutta hun.

Ellen: heavy metal jente. Hun var ganske sånn teknisk. Hun var litt annerledes på en måte enn oss.

I: Hun ville gå en annen retning enn dere?

Ellen: Ja hun var veldig sånn klassisk gitar, oss var bare sånn-

Lene: (skyter inn:) "Dudududu" (illustrerer forskjellen mellom dem med lyd) (latter)

Bandets ethos besto av en samstemt avvisning av det å spille *riktig*, eller å forsøke å leve opp til eksisterende sjangre eller stilarter. I stedet insisterte de på å spille det som til enhver tid passet dem. De trodde på *enkelhet* og lot *følelsene* vise veg:

Mari: I think the thing about style is that we are not trying to play properly in the sense of musicianship. Like some bands really try to play the right chords or the lead guitar things, or the drum things or whatever, we just do what we want to do, what we feel, and that's quite honest I think. I think that's what comes across to the audience, they can pick up on that, that's where the energy comes from, because it's simple and because it comes from inside of each of us the noise that we make.

Denne "finne opp rocken på nytt" holdningen hadde preget bandet fra begynnelsen av. De hadde begynt å spille sammen uten å ha noen forutbestemte preferanser i forhold til stil, og de hadde forblitt trofast overfor denne innstillingen. De hadde ingen hemninger i forhold til hva de syntes de kunne tillate seg å spille. Deres "anything goes" - mentalitet, medførte at de ikke var engstelige for å trå over sjangerkategorier eller gjøre ting litt utenom det vanlige. De var kritisk til sensur av kreative innfall, nektet seg ingenting og var åpen for alt:

Ellen: (..) you know I think lot's of musicians can be really creative, but they have this block, that goes: "Oh you can't do that and you can definately don't do that," (dramatiserer mens hun snakker) - and they compromise all the time. But we have never had that block. There is nothing you can't do. You can sit on your guitar and (mye latter fra andre)-why not??!

I tråd med denne logikken kom det som en stor overraskelse på dem at de også hadde lyktes med å finne opp noe særegent. At noen i det hele tatt oppfattet det slik at de faktisk *hadde* en stil, var noe de ikke hadde reflektert ordentlig over før de ble gjort oppmerksomme på det av noen utenfor. Stilen var spontant fremkommet, og ikke et resultat av en bevisst og reflektert tilnærming. Musikken ble snarere oppfattet som en direkte forlengelse av deres emosjoner og selv:

Ellen: We didn't start the band thinking "oh we want to play this kind of music", - heavy metal or whatever, we were very open when we started, and we have never really thought about our sound before people started talking about it.

De andre: Yeah... (bifaller)

Ellen: Cos it was just very much an emotional thing you know, a very spontaneous kind of - I thought that we were really normal, that we sounded just like loads of other bands...(..)(alle ler)

For å illustrere hvor nært beslektet disse ideene er med den klassisk romantiske rocke-diskursen, kan det være på sin plass å beskrive rockediskursens rake motsetning, nemlig den modernistiske komposisjonsteorien. Berkaak (1993) skriver at det nettopp er vektleggingen av emosjonene og de ubevisste prosessenes rolle som skiller rockemusikken fra modernistisk komposisjonsteori. Mens modernistisk komposisjon krever analyse og bevisste valg, feirer man

innenfor rocketradisjonen istedet intuisjon, følelser og det å uttrykke seg selv. På samme måte som det eksisterer et motsetningsforhold mellom komposisjonsteknikker og musikkfilosofi i den klassiske rockediskursen og den modernistiske musikkfilosofien, finner vi et motsetningsforhold mellom rock og modernistisk musikkfilosofi med hensyn til legitimitetskriterier. I rocken er det ens egne umiddelbare følelser som gjelder, om man får ”kick” eller ikke (ibid). De modernistiske kvalitetskriteriene overlater derimot ikke smaks-dommene til vulgære og umiddelbare sanseropplevelser, men tilstreber mer vitenskapelige eller objektivt funderte kriterier.[38]AAs estetiske standard viste seg i tråd med rockediskursen å være hundre prosent forankret i emosjonelle eller mer uutsigelige kriterier. Det handlet ikke om håndgripelige og analytiske størrelser, men utelukkende om noe noen synes å ”ha”, mens andre ”ikke har”:

Ellen: You have to have it, that’s the thing.

I: You have got to have it?

Ellen: Yeah.

I: Is that a sort of attitude or?

Lene: Yeah it’s attitude...and...

Ellen: You can see (if) someones got it.

Flere: mm (bekrefter)

I: But you can’t say what it is?

Ellen: That’s the power of rock, you know.

Lene: It’s attitude, and of course talent to a certain extent, and also just belief in yourself, belief in the music, believe in the power of music, to be a bit cliché(he,he)

I: Yeah, I guess that’s what rock is all about?

Alle: Yeah, it is (bekreftende).

### 5.5.1.2. Musikerne

Mens bandet AA fremstod som mer eller mindre “prototypen” på en variant rockemusikere jeg har kalt *ikke-musikere*, fremstod andre informanter som representanter for det vi kan beskrive som en ikke nødvendigvis mer seriøs, men en atskillig mer kompetanse, sjanger og tradisjonsorientert innfallsvinkel til rock. På flere måter kan det hevdes at *musikerne* var forankret innenfor en variant av rockediskursen som punken i sin tid gjorde opprør mot, og som *ikke-musikerne* var en forlengelse av. Mens *ikke-musikerne* hadde mer uklare preferanser hva stilarter angår, av grunner jeg skal diskutere nærmere i kapittel 7 om *læreprosesser*, varierte *musikerne* stilpreferanser mellom alt fra hard rock og heavy metal, til jazzrock og progressiv rock, til sjangere beslektet med singer-songwriting og blues. Som *ikke-musikerne* lagde de sin egen musikk og var opptatt av autenticitet og å uttrykke seg selv, men de var mindre engstelige for å bekjenne seg til allerede etablerte musikalske stilarter og retninger, noe som også hadde innvirkning på hvordan de laget musikk. I stedet for enkelhet og “art by accident” kunne de tillate seg å vektlegge musikalsk kompleksitet. Istedenfor å dyrke tilfeldighetene anstrengte de seg for å tilegne seg sjangerkompetanse gjennom å kopiere andre musikers teknikker og spillemåter. Mens AA representerte prototypen på *ikke-musikerne* er det rimelig å beskrive Tonje som prototypen på *rockemusikeren* i mitt materiale. På intervju-tidspunktet var hun medlem av et rockeband som spilte tung og kompleks gitarbasert rock. Alt det bandet stod for musikalsk sett handlet om å skape plass og rom til hennes gitarspill, som var det mest signifikante kjennetegnet ved bandets sound. Tonje kunne godt ha vært den teknisk orienterte venninnen som sluttet i en tidlig fase av bandet AA. Hun hadde et sterkt forhold til *elgitaren*, og dette viste seg å være et nøkkelelement i forhold til hennes relasjon til rock og musikk som sådan. Rock og det å spille elgitar symboliserte for det første en mulighet til *kreativ frihet*. Frihet fra det å bli diktert av noter og frihet til å lage egen musikk. Men det var også en måte å uttrykke *individualitet og virtuositet på*, og representerte derfor en mulighet til å uttrykke seg som *solist*:

Tonje: Jeg spilte mye viser og mye fingerspill, bygde på Lillebjørn Nilsens gitarbok og disse tingene her, var egentlig opptatt av folkemusikk, mer enn... tenkte ikke på *hva slags* musikk, var mer opptatt av klanger og hva gitaren kunne brukes til. Det var derfor jeg hadde lyst til å spille elgitar, men også fordi jeg syntes det låt innmari tøft ikke sant, sololyd, jeg ville spille solo, så en frihet i det, jeg hadde jo lært å spille etter noter og det syntes jeg var kjedelig. Det er et eller annet med at du vil lage noe selv og finne nye sammenhenger og bruke instrumentet i, og ikke bli diktert og sitte pent og rolig.

Når du spiller klassisk gitar så skal du sitte med bena sprikende ut og rett i ryggen, det ville jeg ikke, det syntes jeg så helt grusomt ut.

På den ene side var Tonje den informanten som hadde lyktes i å oppnå den overlegne posisjonen av musikalsk kontroll og virtusitet som så mange av de informantene under avsnittet *rock som empowerment* higer etter og beundret. På den annen side, representerte Tonje og de øvrige *musikerne* en tendens som skilte seg ganske kraftig ut

fra *ikke-musikernes* orientering. Ikke minst fordi de hadde en mer eller mindre utpreget *teknisk tilnærming* i forhold til det å beherske et instrument, noe som også innebar mer uttalte ambisjoner om å bli dyktige instrumentalsister i en mer konvensjonell forstand enn *ikke-musikerne*. Autentiseringsprosessen hos *musikerne* var derfor ikke bare knyttet til spontanitet og et særegent uttrykk. Det var også knyttet til et spesielt forhold til det instrumentet de knyttet seg til. Musikeren skulle her ikke bare lære seg å spille på et instrument, men også bli *ett* med det:

Tonje: Jeg ser på gitaren som en del av meg selv, (...) Det skal ikke være gitaren der og mennesket der, det skal være gitaren og mennesket som spiller sammen, det er derfor jeg mener at du bør gå vegen via en akustisk gitar, fordi du trenger resonansen, slik at det blir en helhet (...)

Fornäs et al. (1995), skriver at det å mestre en lang og vanskelig (gitar)solo uttrykker og forsterker egostyrke i både solisten og den som spiller og er derfor sannsynligvis en av årsakene til at sologitarspill så ofte blir oppfattet som maskulint. Etter alt å dømme var også dette en av de viktigste årsakene til at visse trekk ved *musiker*posisjonen ble oppfattet som maskulin av flere av de øvrige informantene, og derfor forkastet, noe jeg for øvrig skal vende tilbake til i diskusjonen av læreprosesser og strategier i kapittel 7 og 8.

## 5.6 Kollektive idealer

We'd walk down the street as a bunch and feel very very powerful".  
(Albertine fra *The Slits*, i O'Brian, 1999:194).

Helt siden punken, da kvinner begynte å starte kvinneband, har de vært opptatt og fascinert av den kollektive styrken som medlemsskap i et band tilveiebringe (O'Brian 1999). Mens gutter og menn har dyrket broderskapet i loger, laug og ulike mannsforbund utenfor hjemmet (Fausing et al. 1986), har kvinner i sin alminnelighet hatt færre muligheter til å alliere seg med større grupper av medsøstre i tilknytning til aktiviteter utenfor hjemmet. Rockebandet er derfor en historisk sjanse for jenter til å dyrke fellesskapet innenfor en større gruppe de selv har valgt å identifisere seg med. *Rockebandet* viste seg også å være en av de viktigste faktorene til informantenes motivasjon for å spille rock. Bandet var også en viktig faktor for informantenes identitet som musikere. *Musikerrollen* var langt på veg koblet direkte opp mot en tilhørighet i et rockeband, noe som trolig gjorde den sårbar. Frarøvet bandet, ville manges musikeridentitet trolig ha skrumpet inn til nesten ingenting. De som ønsket å bli popstjerner så for eksempel ikke ut til å kunne tenke seg å bli det utenfor konteksten av et band, på samme måte som de færreste så for seg en karriere som solist eller frilansmusiker. Denne potensielle sårbarheten, som jeg skal diskutere i kapittel 6 om barrierer, har trolig sammenheng med at kvinnelige rockemusikere har større vanskeligheter med å få innpass i de mannlige nettverkene av musikere, som for dem er en utømmelig kilde til både engasjementer og samarbeidspartnere. Et annet vesentlig moment handler også om at *det å være et band* så ut til å være minst like viktig, og noen ganger viktigere, enn selve musikken. Dette er langt på veg i overenstemmelse med funn fremholdt av andre forskeres studier av jenter som spiller rock. Grønnerøds (1996) studie av kvinnelige amatørmusikere i rockeband i Finland, konkluderte med at informantene ikke opererte med noe skille mellom musikken og utøverne. *Hele opplevelsen* ble regnet som like viktig. Bayton (1998) fant på samme måte at hennes informanter vektet vennskapet like tungt som musikken. Den av mine informanter som klart formulerte betydningen av *det å være et band* var Cecilie. Å arbeide med musikk alene, stod for henne som en "konstant ensomhet" som hverken virket ansporende eller tiltrekkende på henne. Musikken var viktig, ja, men følelsen av å være *en gruppe* var kanskje viktigere; hadde hun ikke spilt i et rockeband kunne hun like godt ha vært medlem av en teatergruppe:

Cecilie: Ja musikken betyr mye for meg, hele *konseptet* - det å være et band. Egentlig så tror jeg at jeg like godt kunne ha spilt teater, gjort et eller annet utøvende, for jeg driver og lager ting også, men jeg ser jo det at hvis jeg for eksempel står alene og maler, så lever du konstant i en ensomhet.

Litt humoristisk ble *ekteskapet* tatt i bruk som metafor, noe som bidro til understreke bandmedlemmenes langsiktige personlige og moralske forpliktelse overfor hverandre. Bandet var både et romantisk og et humanistisk prosjekt; det handlet om å finne balansen mellom det å få frem seg selv og sine særegenheter, samtidig som det var viktig å kunne fungere sammen som en helhet:

Cecilie: Det å være i band, det er ekteskapet på kniveggen ikke sant (latter). Du skal få frem deg selv, du skal innta din rolle, vi skal akseptere hverandre, respektere hverandre, i år etter år, ja skape alt sammen. Du lærer veldig mye av det å være menneske og kommunisere, det synes jeg selv er virkelig sterkt, jeg tror jeg hadde kjedet meg veldig hvis jeg skulle gått inn i en form hvor jeg ikke opplevde det. Hele tiden - det turbulente, det veldig følsomme, som det å være i gruppa er, ja, det er sikkert det samme å jobbe i barnehage, jeg vet jo det, for det har jeg gjort, altså vært i personalet (...)



Det mest interessante i denne sammenheng er imidlertid at informantene også brukte disse ideene til å differensiere seg overfor gutterockeband. Dette kommer jeg grundig tilbake til i neste avsnitt.

## 5.7 Feminine konstruksjoner av rock

I gjennomgangen foran har jeg vist bredden i informantenes rockepraksis og på hvilke måter disse relaterte seg til den klassisk romantiske rockediskursen og en rekke analytiske kategorier kjent fra studier av gutters rockepraksis. Jeg har også diskutert hvordan visse orienteringer knyttet til empowerment viste seg å være kjønnet, men på en slik måte at representasjoner av maskulinitet ble utnyttet som ressurs i et indre arbeid knyttet til bemektigelse og kontroll av egen livssituasjon. Jeg skal nå eksplisitt diskutere hvilke aspekter av rockediskursen som pekte seg ut som kjønnet. Forholdet som diskuteres først berører aspekter ved musikk og følelser, forholdet til musikkteknologi og troskap overfor musikalske konvensjoner i rock. Det andre forholdet berører kvaliteten på relasjonene i rockebandet. Det interessante med konstruksjonene er at de viser hvordan rock brukes som en teknologi til å produsere femininitet. Som jeg slo fast i kapittel 3 er det vanlig å tenke seg rock som en genuin maskulin kjønnteknologi, noe informantenes konstruksjoner altså tilbakeviser. Men det er ikke bare rock som brukes til å produsere femininitet. Femininitet brukes også som en ressurs i konstruksjonen av egne versjoner av rock, og illustrerer dermed hvordan kjønn er en viktig del av både de kreative og de sosiale prosessene i rockebandet, også for jenter.

### 5.7.1 Autentisitet som musikalsk innovasjon

Det første forholdet innebar en kritikk av det informantene hevdet var mannlige rocke-musikerens utbredte tendens til å kopiere eller imitere andre musikerens måter å spille på. Gutter bare henger seg på en allerede etablert stilart eller tradisjon i stedet for å forsøke å etablere noe nytt og eget, mens jenter som regel er langt mindre opptatt av å definere seg inn i en allerede eksisterende sjanger, ble det hevdet. Jenter er heller ikke opptatt av å begynne å spille rock for å reprodusere noe andre allerede har gjort, ble det sagt, og når jenter spiller sammen spiller de det som faller dem inn, uten å bekymre seg over om de musikalske referansene er helt på plass:

Hanne: Jenter lærer å spille på sin egen måte. Det kan jeg trygt si om jenter, at de er mindre opptatt av sjanger, av å kopiere. At det liksom er litt mere uvesentlig for oss om: Er dette rythm and blues? Eller er det ikke det? Det driter vi litt i. Vi spiller det vi spiller, og så er det ikke så vesentlig. Og de diskusjonene har jeg hatt i gutteband, ”vi kan ikke spille sånn, fordi sånn spiller ikke vi”, for det gjør ikke Rolling Stones liksom, eller det gjør ikke den og den artisten. Den diskusjonen har jeg aldri hatt i et jenteband (latter) Altså du har musikalske diskusjoner, men ikke på de premissene: ”Altså vi kan ikke spille det, for da driter vi oss ut” eller ”det passer ikke for oss”.

Tendensen til å kopiere ble ikke betraktet som stilbevissthet, men som en svakhet ved menns måte å forholde seg til musikk. Oppfatningen var at de i stedet for å skape noe eget, i mange tilfeller bare endte opp som kopier av andre band:

Cecilie: Gutta er jo også veldig enkle. Guttas svakhet er at de kanskje har hørt for mye på andre band, så de kan veldig lett kopiere dem, i stedet for å komme med sitt eget, mens jentene kanskje ikke er så flinke der heller. Jeg kjenner døds mange gutter som har veldig svære platesamlinger, og jeg kjenner ikke så veldig mange jenter som har det samme, de er (i så fall) veldig spesielle.

Det som ble fremholdt som viktig var altså ikke evnen til å *reprodusere* men til å *innovere*. Her hadde jentene en fordel, ble det hevdet, ettersom de generelt var å betrakte som mer søkende og innstilt på å finne sin egen veg:

Hanne: ”Altså man finner sin egen veg, og er nok mere søkende” (..)

### 5.7.2 Autentisitet som innlevelse

Gutters tilnærming til musikk ble også knyttet til en *mangel på innlevelse*. Mari mente å observere at gutter kunne bli så opptatt av å konkurrere med hverandre om hvem som for eksempel hadde de beste ”breaksene”, at de glemte å *føle* musikken:

Mari: ”I think a lot of men are just trying out to (show off) to each other, I’ve seen that with drummers, you know, they are trying to find the best beaks, or do this or do that, and they so concentrates on that, but they are not actually feeling the music, and they are not actually finding the- (blir avbrutt)

I diskusjoner om jenters og gutters ulike måter over å bruke musikk på, blir det gjerne hevdet at jenter er mer opptatt av de emosjonelle aspektene ved musikken, mens gutter er mer opptatt av detaljkunnskap som kan brukes som en

ressurs i konversasjon med andre. Spesifikk kunnskap om ”hvem som gjorde hva på den og den utgivelsen, eller om det bandet kommer til å slå gjennom nå”, brukes både som forskjells-markører og i forbindelse med posisjonering i kameratflokk (Lewis 1992). Denne sansen for inngående spesialkunnskaper om rock fikk noen av informantene til å hevde at gutter hadde et *dypere* musikalsk engasjement enn jenter. For noen var dette et positivt trekk, og grunnen til at de foretrakk å være med guttekamerater. For andre fremstod gutters teknisk-instrumentelle innstilling til musikk, enten det handlet om detaljkunnskaper om andre band eller teknisk innsikt, som noe negativt.

### 5.7.3 Autentisitet som teknologisk askese

Selv om flere av informantene uttrykte en viss interesse for, og en viss (men dog begrenset) kjennskap til musikkteknologi, var også dette et felt som i omfattende grad ble kjønnnet. Riktignok kunne flere gjerne tenke seg å lære mer om visse områder knyttet til innspilling og bearbeiding av lyd, og flere av informantene snakket for eksempel om musikkutstyr som for eksempel *fuzzbokser* [39] med en stor grad av selvfølghet, men de fleste uttalelsene knyttet til dette feltet avslørte både en generell tilbakeholdenhet og en gjennomgående tendens til å oppfatte dette området som et maskulint anliggende. Fokus på teknisk utstyr, tekniske detaljer og tekniske instrumentferdigheter ble også til en viss grad behandlet og oppfattet som identiske størrelser, og derfor samlet sett betraktet med en betydelig skepsis, kanskje særlig fordi fokus på slike ting ble betraktet som en *avsporing* i forhold til hva som ble betraktet som *det vesentlige* i musikk; innholdet, substansen, kontakten med publikum:

Cecilie: Det er viktigere for meg hva jeg spiller, låtene i seg selv, uttrykket, dynamikken, og hva vi sier, enn at det skal skje innmari mye sånn rare lyder innimellom. Dessuten kan du lett miste kontakten med publikum, ved å ikke konsentrere deg om det der ute og ditt eget utstyr.

Denne innstillingen medførte en generell uvilje mot å feste seg ved tekniske spesifikasjoner i forhold til instrumenter og utstyr. Slike detaljer var uvesentlige ble det hevdet, og igjen en avsporing i forhold til hva som ble betraktet som viktig, nemlig hvordan instrumentet faktisk hørtes ut:

Gitte: Jenter er mye mindre opptatt av sånne tekniske detaljer ikke sant, så jeg kunne ikke - eller gutter er generelt mer opptatt av sånne tekniske formelle ting. Hvis du spør hva slags bassgitar de har, så ramser de opp modellnummeret, veldig sånn teknisk. Du vet gutter, de er veldig opptatt av tall og sånn, og det er ikke vi. Eller jeg er ikke så opptatt av det, jeg er mer opptatt av hvordan det høres ut.

Cecilie hadde en klangboks med ”hundre klanger” og dermed betydelige muligheter for nyansering og fargelegging av instrumentets klangfarge og lyd. Imidlertid benyttet hun seg ikke av alle disse mulighetene, fordi hun hadde et helt annet fokus; det var ikke *i det tekniske* musikken var for henne:

Cecilie: Altså jeg sitter nu på en klangmaskin med hundre klanger, men det viktigste for meg er å finne den klangen som jeg synes fungerer best i forhold til – altså jeg orker ikke å skru innmari mye, for det er ikke det som er viktig for meg i musikken, jeg har en helt annen vinkling, enn alt dette pedalkjøret. [40]

I et intervju med bandet til en av informantene i et fagtidsskrift for musikere ble det hevdet at:

”Utstyrsfiksering er en gutteting. Det finnes like mange musikalske uttrykksformer som det finnes musikere, og tilnæringsmåten til musikken er individuell. Enkelte musikere er helt hekta på utstyr og spilleteknikker, mens andre synes dette er uvesentligheter. (Bandet) NN tilhører siste kategori. De hater det meste som lukter av spillemessig tvang eller utstyrssnobberier. Ofte hører en historier om gutter som i ungdommen murte seg inne på gutterrommet og øve fingerspill til de ble blå i trynet. Dette er det få jenter som gidder. Jenter angriper musikken på en annen måte. Det er mye mere følerier hos jenter mener de”.

Sitatet oppsummerer de fleste av de orienteringene som ser ut til å konstituere grunnleggende elementer i en feminin orientering eller konstruksjon av rockemusikk; for det første så ble det hevdet at jenter ikke er så opptatt av utstyr som gutter er, for det andre så ble det hevdet at jenter er mindre tilbøyelig til å mure seg inne ”i årevis” for å lære seg tekniske instrument-ferdigheter, og for det tredje så slås det fast at jenter er mer opptatt av følelser enn gutter. Hvis vi da legger til det kollektive aspektet som blir diskutert nærmere under, er bildet relativt komplett. Disse orienteringene kan hevdes å være i overensstemmelse med flere elementer i den klassisk romantiske rockediskursens definisjon av autentisitet, men som vi ser er det også en *feminin utgave* av den.

### 5.7.4 Konstruksjonen av en feminin autentisitet

Hvordan ble de kjønnete orienteringene faktisk konstituert og legitimert? Orienteringene ble begrunnet og forklart

med utgangspunkt i en rekke forhold. Jenter var gjerne litt tregere ble det sagt, de hadde kanskje for liten selvtilitt, men det kunne også bunne i en form for *feminin askese*:

I: Så du tror at dette er helt generelt for (kvinner)?

Cecilie: Nei det synes jeg er veldig vanskelig å si, for det tror jeg ikke, jeg tror ikke det finnes en generell ting

I: Men de kvinner du kjenner som spiller?

Cecilie: Ja vi er litt tregere til det, ja det tror det, vi har ikke så stor selvtilitt på det vi kommer med heller, vi bruker lengre tid, vi er kanskje nøysommere (..)

Forklaringer ble også tillagt gener og biologi, gjerne med utgangspunkt i egne barn som eksempler: Mens sønner hadde en utpreget tendens til å plukke ting fra hverandre og sette dem sammen igjen, var døtre mer opptatt av å kose og synge. Dette hadde imidlertid bare *blitt slik*, ikke i den forstand at jenter ikke kunne tenkes å ha *evnen* til å tilegne seg teknologiske ferdigheter, det var bare det at de ikke virket *interessert* i det, og det ”*var fakta ikke hun som mor heller*”:

Cecilie: Jeg har jo en gutt og en jente der hjemme, små barn, 4 og 6 år, og han vet jo snart mer enn meg rent teknisk – elektronisk, fordi, han sønnen min, han får en ting, og så tar han den fra hverandre, setter den sammen igjen og tar den fra hverandre, og lærer seg alle funksjonene. Det er ikke interessant for datteren min det, hun bryr seg litt mer om å kose seg og synge og imitere ting, og se at alle har det bra og sånn. Men han er veldig opptatt av funksjoner, så han lærer hele tiden veldig på det, det betyr ikke at ikke hun kan lære det, men hun er ikke opptatt av det, og det er fakta ikke jeg heller (..)

Tendensen til å naturalisere og forankre interessen og *motivasjonen* til teknologi nærmest i genene, kom til uttrykk hos flere av informantene:

Bente: Det tror jeg er veldig typisk for oss jenter altså, at vi vegrer oss for å gå inn i tekniske detaljer, og det tror jeg rett og slett bunner i ren latskap, fremfor at vi ikke kan mestre det, for vi har ikke noe problem med å mestre det, men det er et eller annet som ligger i våre gener eller for å si det sånn ikke ligger i våre gener, den der lysten til å gå inn i det tekniske (..)

De feminine kvalitetene ble også forstått som noe spesifikt positivt ved jenter, og fikk deri-gjennom en normativ karakter som noe jenter burde forsøke å holde fast på i møte med den maskuline rockekulturen:

Cecilie: Ja det tror jeg nok. Mange er veldig opptatt av teknikk og de er ikke så redde for å forstyrre eller de bryr seg ikke så mye om hva folk synes kanskje heller. Vi jenter er jo veldig opptatt av det, og det er jo litt av den omsorgstingen også (latter)

I: Mener du å passe på at alle har det bra, og å ikke forstyrre de med å øve?

Cecilie: Jeg tror det ligger litt der ja, og det er en kvalitet som vi har som jeg mener vi ikke skal fjerne heller, vi skal bare være tålmodige og sterke nok til å komme frem med vårt eget. Så det er bare å smøre seg med tålmodighet.

### 5.7.5 Female bonding - rockebandet som feminint kjønn kollektiv

Det andre hovedområdet som tenderte til å bli kjønn av det informantene oppfattet som feminine verdier, var fellesskapet i rockebandet. På samme måte som jeg i forrige avsnitt påviste at informantene tenderte til å konstruere en feminin versjon av autentisitet med en antatt høyere kvalitet enn en mannlig autentisitet, så skal jeg i det følgende vise hvordan flere av de kvinnelige informantene konstruerte og fremhevet rockebandet som en arena for et ikke bare feminint ladet, men også et kvalitetsmessig bedre fellesskap enn de fellesskap som ble hevdet å være normen i mannlige rockeband. “Gutter fokuserer mer på musikken enn jenter, og må ikke nødvendigvis være venner for å spille i lag. Jenter i samme band derimot, er som oftest venninner og det sosiale aspektet er like viktig som det musikalske”, het det i Skjerdals hovedoppgave (Skjerdal 1997), utsagn som på flere måter illustrerer aspekter ved mine informanters praksis også. Det å *være et band* ble gjennomgående tillagt kvaliteter og verdier som kvinner ofte hevdes å være både mer opptatt av og *bedre på* enn menn; kommunikasjon, det å se seg selv i relasjon til de andre, gjensidig respekt, samværet i seg selv, og samarbeid fremfor konkurranse. Mens kvinnelige musikere ble hevdet å være opptatt av prosess og samhold, mente de at gutter var mest opptatt av å posisjonere seg og å nå instrumentelle mål, noe de mente preget både samværet og begrunnelsene deres for å spille i band. Gutter kunne for eksempel være uvenner og fortsatt spille i band med hverandre, mente noen, noe jenter trolig aldri ville fått til:

I: Er det annerledes å jobbe sammen med kvinner enn med menn i et band?

Birte: (tenker seg godt om og drar litt på det): Nei altså vi jentene er mye mer opptatt av kosen da, tror jeg, vi hygger oss veldig, for ellers er det ikke noe vits i. Vi må hygge oss, Jeg tror gutta faktisk kan være bitre uvenner, men likevel spille i samme bandet. Det tror jeg ikke vi får til.

I et intervju trykket i et fagtidsskrift for musikere, ble det slått fast at jenters samarbeidsevner er mye mer utviklet enn gutters, og at maktkamp og statusjakt er mer typisk for gutteband enn for jenteband:

”Maktkamp og status innad i bandet er ofte mere en guttegreie enn et typisk trekk for jenter. Evnen til samarbeid mellom jenter går 20 ganger utpå gutters evne slår hun nådeløst fast”.

Mye tyder på at idealene om femininitet hadde faktiske praktiske konsekvenser for hvordan informantene organiserte sine band og for hvordan øvelser og samarbeid i bandene fungerte i praksis. Bayton (1998) slår fast at ”chats” synes å være et betydningsfullt innslag i alle kvinneband, noe mange av informantene mine ville ha kunnet skrevet under på. Uten *kosen* ville mye av meningen med bandøvelsene forsvinne ble det gjerne hevdet. *Kosen* var likevel ikke bare kos, men hadde også en viktig funksjon i forhold til det å lage musikk sammen. Det å *snakke sammen* ble betraktet som en integrert del av den kreative prosessen:

I: Så hyggen er en stor del av - det var det du snakket om ble problematisk når dere har bare tre timer å øve på, da blir det ikke så mye kos-

Birte: Nei ikke sant, det blir mye skravling da, så det blir kanskje bare halvannen times effektiv øving av de tre timene. Men det må litt til da, fordi at det er på den måten vi kommer opp med ideene våre - i det skravleforumet.

### 5.7.6 Avvik fra den feminine normen

Dette bør likevel ikke tas til inntekt for at informantene opplevde at idealet om kos var entydig positivt. De savnet også det de mente var gutters evne til å være disiplinerte, særlig når de øvde sammen med jenter som kunne prate seg helt vekk og glemme det som tross alt også var betydningsfullt; å få til et musikalsk resultat:

Cecilie: (...) Ja, men det er klart at med menn er det kanskje oftere lettere å holde en disiplin, med jenter så er det kanskje sånn at: ja så forteller du en historie, og så begynner vi å spille, og så bare; “nei men vet du hva som skjedde”, og så kommer det igjen, fryktelig morsomt, men vi hadde en veldig tendens til å prate oss vekk altså. Og det tror jeg at med menn så er det lettere å holde disiplin, og når det gjelder disiplin, så betyr det mye for meg også, altså at du ikke sløser bort tida på tull. Jeg er veldig glad i å prate som du hører, men disiplin betyr mye for meg.

Det var heller ikke slik at alle informantene kjønnet sine motiver for å være i band eller måter å være i band på, slik informantene over gjorde. Mye tyder derfor på at de normene for kvinnelighet som ble konstruert av informantene, er for snever i forhold til en empirisk målbar “kvinnelig” praksis. To av informantene som spilte i band med to gutter skilte seg for eksempel ut fra alle disse ideene og idealene på flere enn én måte. For det første var de veldig tydelige på at de ville bli popstjerner. Dette var deres primære målsetting i forhold til å spille i band. For det andre spilte de i band fordi de ønsket å realisere sine kreative evner og talenter. Det var altså ikke fellesskapet og *prosessen* som ble fremhevet først, men selvrealiseringen og *målet*. Med andre ord var de drevet av det som gjerne ble oppfattet som rent maskuline incentiver. For det tredje var det slik at alle bandene disse hadde etablert, hadde vært preget av interne maktkamper.<sup>[41]</sup> Maktkampene måtte de leve med dersom de skulle ha håp om å nå målsene, noe de også gjorde selv om de gav uttrykk for at det var slitsomt. For det fjerde hadde de alltid gjort det klart at de var å anse som de selvsagte lederne av de bandene de hadde etablert. På denne måten brøt de også med et egalitært og demokratisk ideal, av flere regnet som typiske kvinneideal. Bayton (1988) fant for eksempel at alle de kvinnelige musikerne hun intervjuet sluttet seg til ideer om flat struktur eller likhet og demokrati i bandet, noe hun mente kanskje kunne være resultatet av en ”postpunk” periode der lederskap var utrendy. Skjerdals (1997) informanter mente at det var mer typisk for jenter å ha en flat struktur, mens det i gutteband var mer vanlig at én tok ledelsen, noe hun påpeker er i tråd med verdier som av mange blir regnet som feminine (ibid). Andre studier slår likevel fast at selv om band med utelukkende kvinnelige medlemmer gjerne begynner med et ideal om en flat struktur, så utvikler gjerne bandet (ad uformelle veier) etterhvert en hierarkisk bandstruktur, der en eller flere bandmedlemmer etterhvert får mer makt enn de øvrige (Bayton 1998).

### 5.7.7 Bandet som naturlig fellesskap

Det kan også være vel verdt å avslutte med en påminnelse om at det informantene holdt for å være feminin versjon av rockebandet, hadde store fellestrekk med det Berkaak og Ruud (1994) beskriver som bandet som et *naturlig fellesskap*, der medlemmene i (det mannlige) rockebandet er knyttet sammen både moralsk og personlig. I et studie av musikkscenen i Austin understreket musikerne ofte fellesskapets verdi fremfor kommersiell suksess (Shank 1994). Skandinaviske studier av gutterockeband nyanserer informantenes kjønning ytterligere, i det de både viser til et mangfold av guttemåter å være i band på, og til hvor situasjons-spesifikke disse også kan være. Det viser seg at gutters rockeband *både* kan være en arena for dyrking av broderskap, der det personlige samholdet er en sentral faktor, og en produksjons-enhet der bandet mer er å betrakte som et middel til å nå et felles mål (Berkaak og Ruud

1994). Berkaak og Ruud viser som kjent også til at det innenfor *ett og samme band* kan eksistere vidt forskjellige tilnærminger og begrunnelser for deltakelse. Deres observasjoner åpner også opp for en antagelse om at bandkultur i mange tilfeller kan handle om hva slags utviklingsfase bandet i øyeblikket befinner seg på. Som helt nybegynner er det kameratskapet og det å få til noe sammen som står i sentrum, senere begynner gjerne andre ambisjoner å gjøre seg gjeldende, noe som i neste omgang fører til at det etableres band med utgangspunkt i andre typer av kriterier, som for eksempel felles ambisjoner eller en felles musikalsk plattform (ibid). I slike tilfeller søker man likevel å opprettholde diskursens idealer om å *være et band*. Er det ikke i utgangspunktet “et naturlig band”, setter medlemmene gjerne mye inn på å *bli* det, til tross for at de gjerne har en større grad av instrumentell orientering enn det myten om rockebandet tilsier.

## 5.8 Feminin autentisering -

### motstandsarbeid eller reproduksjon av stereotype kjønnskonstruksjoner?

Den samme tendensen til å maskulinisere teknikk og teknologi som jeg har konstatert overfor er også dokumentert i andre studier av jenter og rock (Fornäs et al. 1995, Green 1997, Bayton 1998, Kruse 1999). I disse studiene hevdes det at mens menn er opptatt av knopper og tekniske spesifikasjoner, så er jenter likeglad bare det går an å spille på instrumentet. Jenter hevdes å bare “skru” automatisk av når noe høres teknisk ut, fordi de ikke orker å forholde seg til ting som relaterer seg til matematikk og elektronikk, eller de ser ut til å lide av en generell redsel overfor tekniske ting som (instrument)forsterkere og skruknotter (Bayton 1998). Selv om jeg også selv har kunne observere (via min erfaring som gitarlærer på Akks) at jenter ikke umiddelbart er like fortrolige med teknisk utstyr som gutter, og at dette gjerne gjør dem usikre på hvordan de skal håndtere for eksempel elektriske gitarer og forsterkere, er det ikke mitt inntrykk at alle kvinnelige musikere konsekvent er like avvisende eller nølende overfor teknologi. Flere av informantene uttrykte for eksempel interesse for temaet, men la til at knapphet på tid og penger gjorde at dette ikke ble prioritert. Det er også viktig å presisere at tilbakeholdenheten ikke nødvendigvis skal forstås som en redsel overfor teknologi, eller som en likegyldig og ignorerende holdning. Den teknologiske askesen kan også forstås som et uttrykk for bevisste estetiske preferanser. I Cecilies tilfelle handlet det for eksempel om at hun ønsket at felelyden hennes skulle fremstå så autentisk som mulig. Når hun spilte live eller i studio, ville hun gjerne plassere instrumentet i et klanglig rom eller landskap, men hun ønsket hele tiden at den skulle høres ut som en fele og ikke som en synthesizer. Hun hadde funnet “sin klang” rett og slett, og var fornøyd med det:

Cecilie: Det viktigste er jo et godt sound som du kan spille på, enn at det hele tiden kommer nye sjokkerende lyder. Du kan jo få fela til å høres ut som en saksofon eller synthesizer, men hva er poenget med det liksom. Poenget er å høres ut som ei fele tenker jeg. En med varm god klang rundt, det er mitt mål hele tida, det skal være et rom rundt den da, men det skal lyde som en fele fortsatt selv om den er elektrisk, ja sånn tenker jeg.

Det ligger likevel noe interessant og kanskje også paradoksalt i det forholdet at informantene både søker inklusjon og legitimitet på et felt som fortsatt oppfattes som en gutteting, der det råder visse maskuliniserte standarder og normer, samtidig som de i flere tilfeller insisterer på og foretrekker visse innstillinger og orienteringer de selv regner som feminine. Hvordan skal denne femininiseringen av visse rockepraksiser best forstås? Dersom vi henvender oss til Bourdieu vil svaret være at visse sosialiseringprosesser disponerer kvinner og menn til å innta og foretrekke visse orienteringer og praksiser de er trent til å oppfatte som maskuline og feminine. Det er gutter og jenters habitus [42] som disponerer dem til å foretrekke henholdsvis teknologi og konkurranse, eller omsorg og kommunikasjon. Det mest interessante med dette perspektivet slik jeg ser det er at det gjerne forklarer hvorfor jenter nøler og kan tendere til å virke keitete i møte med den maskuliniserte teknologien. Idet de kjønnete disposisjonene har satt seg i kroppen og blitt en del av personens habitus, vil disse uvegerlig medføre at gutter kan tillate seg å møte maskuliniserte objekter og praksiser med en større selvsikkerhet enn jenter nettopp fordi det er forventet av dem. Gutter på sin side kan gjerne bli konfrontert med en lignende usikkerhet i møte med praksiser som jenter er forventet å mestre. [43] Skal vi godta Bourdieus perspektiv har vi imidlertid å gjøre med et kretsløp av strukturer som reproducerer seg selv, og der agentene ofte ikke selv ser sine egne bidrag til å opprettholde strukturen (Bourdieu 2000). Disposisjonene i habitus motsetter seg endring, ikke bare fordi de er kroppsliggjort, men også fordi agentene så sjelden stiller spørsmålstegn ved dem. Bourdieu omtaler dette som *det paradoksale ved doxa*, at verdensordenen så stilltiende aksepteres som *naturlig* konstituert mens den i virkeligheten er sosialt og historisk konstruert (ibid). I følge Bourdieu har vi altså å gjøre med en situasjon der doxa opprettholdes gjennom en relativt ureflektert aktiv tilslutning fra

kvinner selv. Dette perspektivet innrømmer individet svært lite spillerom og valgmuligheter. Andre teoretikere som for eksempel Ortner er som Bourdieu opptatt av hvordan kjønn naturaliseres og tas for gitt, men inntar et mer subjektorientert perspektiv når hun søker å forklare hvorfor og hvordan forestillinger om kjønn gjerne opprettholdes. Hun relaterer kjønnningen av praksiser til en vestlig dikotomi mellom natur og kultur, som naturaliserer kvinners forhold til natur og menns til teknologi (Ortner 1974, Green 1997). I følge henne er nettopp kjernepunktet i denne dikotomien knyttet til at kvinner gjennom sin fysiologi og reproduksjonsevne oppfattes å være nærmere naturen enn menn. Mennene som ikke er opptatt med oppgaver knyttet til reproduksjonen er fri, eller tvunget, til å skape med kunstige midler, og konsentrerer seg dermed om kulturen. Et viktig poeng hos Ortner (1974) er imidlertid at kvinner langt på veg aksepterer denne dikotomien, og bruker den til å *skape mening* i den kjønnsdelte arbeidsdelingen. Denne meningsdimensjonen gjør at Ortner i en viss forstand skiller lag med Bourdieu, fordi hun innrømmer informantene en langt mer reflektert rolle i reproduksjonen av doxa. Det kan derfor med rimelighet hevdes at informantene gjennom å konstruere en feminin autentisitet skapte mening til fordel for sine egne mer eller mindre "habituerte" preferanser. Denne mer fenomenologiske forklaringen åpner altså opp for mer reflekterte og bevisste agenter enn det vi finner hos Bourdieu (2000). Slik jeg ser det er det imidlertid mulig å tenke seg enda mer reflekterte og handlende agenter enn hva dette fenomenologiske perspektivet åpner for, gjennom å oppfatte informantenes kjønnning som en form for *aktiv motstand* mot å bli rockemusikere på guttenes premisser. Femininiseringen av visse praksiser blir da mer å oppfatte som kjønnspolitiske standpunkt i møte med det jeg i kapittel 3 har diskutert som *likhet- eller forskjellsdikotomien*: Rock er i utgangspunktet et kjønnsdifferensiert felt og jenter som ønsker å spille rock stilles derfor overfor mange dilemmaer. Uansett hvordan de snur og vender på det så har guttene allerede vært der før dem og satt sitt bumerke på rocken. Rock er per definisjon maskulint i samfunnets øyne.[\[44\]](#) Skal de akseptere at rock er en maskulin aktivitet og forsøke å leve opp til en maskulin norm? Skal de i stedet forsøke å vinne innpass og legitimitet uten å måtte gjøre det på guttenes premisser? Den første strategien innebærer en aksept av den maskuline standarden, noe vi etter hvert skal se kanskje ikke er uklokt, ettersom det er denne standarden de likevel oftest må finne seg i å ble vurdert i forhold til. Den andre strategien innebærer en avvisning av den maskuline normen, og en beslutning om å skape en egen versjon av rock på egne premisser. Som strategi innebærer den også et mer usikkert utfall, noe vi etter hvert også skal se.[\[45\]](#) I dette *motstandsarbeidet*, hvor man altså avviser en maskulin norm og i stedet konstruerer egne, levnes man tilsynelatende ingen annen mulighet enn å henvende seg til den andre delen av dikotomien, til noe man velger å kalle for en feminin versjon eller standard. Denne strategien innebærer imidlertid både en essensialisering av kjønn, noe jeg har vist over, og etableringen av et omvendt kjønnshierarki. For på samme måte som jeg i kapittel 8 skal vise at informantene opplevde seg underkjent i forhold til en maskulin norm, ser vi her et forsøk på å fremheve og presentere en feminin norm i en oppvurdert utgave. Ikke bare er den et alternativ til den maskuline norm, men den presenteres også som en bedre og *mer autentisk* standard enn den maskuline. Med andre ord forsøker man å felle de mannlige rockemusikerne på deres egne premisser. På denne måten brukes altså både femininitet og den klassiske romantiske rockediskursen som en ressurs for å konstruere et feminint ståsted og en feminin maktposisjon, som er mannen overlegen både i forhold til innovasjon, autentisitet og sosialitet.

## 5.9 Femininisering av rockpraksiser - uttrykk for et omvendt kjønnshierarki?

Informantene brukte altså rock og den klassisk romantiske rockediskursen som en teknologi for å produsere femininitet, noe som viser at rock ikke bare fungerer som en maskulin kjønns-teknologi, men også som en teknologi egnet til å produsere femininitet. Ikke uventet ble distinksjonene foretatt etter et prinsipp om *forskjell*: Kvinnelige rockemusikere ble konstruert med motsatte kvaliteter enn de mannlige. Der de mannlige musikerne for eksempel ble fremhevet som konkurransepreget eller kopierende, ble de kvinnelige musikerne hevdet å være innovative og fellesskapsorienterte osv. Jeg har også konstatert at kjønnningen innebar en oppvurdering av det feminine i retning av et *omvendt kjønnshierarki*. Vanligvis går hierarki-seringen motsatt veg: Det maskuline er forut for det sekundære og feminine (Derrida i Scott 1997). Vi har altså å gjøre med en posisjonering, der de kvinnelige musikerne satte en høyere verdi på seg selv, en tendens flere feminister søker svar på hvorfor kvinner vanligvis *ikke* gjør.[\[46\]](#) Dette er et interessant utgangspunkt for en større diskusjon om kvinnelig empowerment som jeg ikke skal forfølge. Det jeg imidlertid skal diskutere er posisjonens implikasjoner, ettersom det omvendte hierarkiet medfører en kjønnsopolarisering som bidrar til å opprettholde både kjønnsdikotomien og kjønnsstereotyper.

Informantenes femininisering av kvaliteter er både essensialistisk og kanskje heller ikke empirisk holdbar. Det er kanskje heller ikke en ønskelig strategi for jenter som spiller rock, selv om den er forståelig med tanke på den diskriminering eller endimensjonalisering de selv kan oppleve seg utsatt for. Bakgrunnen for å hevde at jenter er

flinkere til fellesskap og autentisitet må trolig leses som et ledd i en strategi for legitimitet, eller som et innlegg i en pågående kjønnsrivalisering, der både menn og kvinner tenderer til å forenkle hverandres egenskaper og kvaliteter. Noen av informantene hevdet for eksempel at de hadde vært utsatt for fordommer av typen ”jenter er sjalu på hverandre”, og ”jenter kan ikke samarbeide” fra mannlige musikerkollegaer. Slike synspunkter er egnet til å produsere et behov for å ”svare på tiltale”, noe enkelte av synspunktene som ble sitert ovenfor, trolig er et svar på. Slike rykter tok gjerne utgangspunkt i myter og negative forestillinger om jenter og deres konkurranse seg imellom: Gitte: Jeg husker at det var ei anna jente som spilte bass i et band som heter \*\*, og vi har nå aldri vært venner. Vi har bare hilst på hverandre. Plutselig begynte det å gå rykter om at vi krancla og hata hverandre. Vi krancla liksom om hvem som var den peneste bassisten, det var helt, jeg mener hvor gamle er vi da? Jeg er 25 år nå, da var jeg 24 - jeg mener, 24 år gamle jenter som krancler om hvem som er den peneste bassisten! Det er sånne rykter! Det ryktet bare oppstod helt av seg sjøl. Det er bare helt utrolig. Kanskje folk tror at jenter i band konkurrerer, men det hadde vært kulere hvis folk trodde vi konkurrerte om hvem som var den flinkeste bassisten, og ikke den peneste.

Å følge opp en objektivisering med en ny, innebærer imidlertid at en opprettholder dikotomien, og dermed også likhet-forskjells dilemmaet. I diskusjonen om likhets- og forskjellsdikotomien i kapittel 3, foreslo Scott (1997) en tredje strategi, som en mulig nøytralisering av dikotomien, ettersom de valg som vanligvis presenteres bare innebærer at forskjellene i begge kategoriene undertrykkes. Den likhet (sameness) eller forskjell (difference) som konstrueres på begge sider av den binære opposisjonen skjuler de multiple forskjellene innad i kategoriene og opprettholder deres status som usynlig. Løsningen ligger derfor i å insistere utrettelig på *forskjell*, mener Scott, ikke mellom kategoriene mann-kvinne men på tvers av dem, noe som innebærer en aktiv prosess av *dekonstruksjon* av den kunstige og konstruerte dikotomien. Som Moi sier i en kommentar til de franske feministene Kristeva og Cixous, som søker å identifisere visse feminine estetiske preferanser og verdier: ...“vil vi virkelig gå inn for at *det kvinnelige* skal forstås som det som oppløser grenser, det flytende, det generøse, det åpne, etc. Dette er jo kjekke verdier, men de låser oss likevel inn i en stereotypi om hvordan kvinner skal være” (Moi i Røssaak 1996:70). Uansett begrunnelse tenderer enhver generalisering av kjønn til å fremstå som objektivert og klisjepreget, enten det gjelder kvinner eller menn.

## 5.10 Noen avsluttende kommentarer om betydningen av sosial klasse

Jeg har foran diskutert en del fenomener som krever noen tilleggskommentarer i forhold til sosial klasse. Dette avsnittet er likevel ikke ment som noen uttømmende klasseanalyse. Hovedfokuset i analysen er som kjent kjønnete prosesser. De momentene jeg likevel ønsker å rette oppmerksomheten mot er knyttet til de informantene som gav uttrykk for at de ville bli popstjerner. Disse informantene skilte seg ut fra de øvrige informantene ved å være spesielt dedikerte og ambisiøse, på en direkte og kanskje også ”unorsk” måte.[\[47\]](#) Spørsmålet er: Hvordan hang denne posisjoneringen sammen med klassetilhørighet?

En rekke empiriske studier slår fast at musikkpreferanser er en sterk indikator på klassetilhørighet. Man har blant annet slått fast at heavy metal ofte assosieres med lave skoleprestasjoner og arbeiderklasse, at rock har en større legitimitet i arbeiderklassen men kan også knyttes til lavere skoleprestasjoner blant middelklasseungdom, mens pop, synthmusikk og disco oftest blir assosiert med høye skoleprestasjoner nesten uavhengig av klassetilhørighet (Roe 1993). Tilhørighet til subkulturelle grupper har på samme måte blitt assosiert med underordnede posisjoner i samfunnet, mens rock ofte fungerer som en alternativ karriereveg, særlig for arbeiderklasseungdom som mislykkes via de konvensjonelle kanalene i arbeidsliv eller skole (Fornäs et al. 1995).

Forskning har imidlertid vist at den subkulturelle modellen ikke har så stor relevans for jenter som den har for gutter (Roe 1996), og det er heller ingenting i mitt materiale som gir grunnlag for å hevde at det var lave skoleprestasjoner eller mistilpasning i forhold til skole eller familie som lå til grunn for disse informantenes ambisjoner om å bli popstjerner. Tvert i mot tyder materialet mitt på at de aller fleste av informantene, inklusive de som ønsket å bli popstjerner, hadde bakgrunn i det Ve (1999) kaller for *de borgerlige kategorier*.[\[48\]](#) Min teori er derfor at det snarere informantenes middelklassebakgrunn som var avgjørende i forhold til at de i det hele tatt forsøkte å virkeliggjøre drømmene sine. Ve slår nemlig fast at det er en betydelig forskjell i verdiorienteringer hos jenter fra henholdsvis middelklassen og arbeiderklassen. I en diskusjon om forholdet mellom klasse- og kjønns-spesifikk sosialisering, påpeker hun at sosialiseringen til kjønnsrollene innebærer at gutter lærer visse måter å tenke om seg selv på, som er felles på tvers av klassegrensene (ibid). Dette gjelder kjønnsrollenormene, som for eksempel innebærer individuell konkurranse med andre menn om godene i samfunnet (ibid). Det som i vesentlig grad skiller guttene fra de borgerlige klassene fra gutter i arbeiderklassen, er at sistnevnte også kan identifisere seg med et tenkesett typisk for arbeiderklassekulturen, knyttet til kollektive verdier og solidaritet (ibid). Jenter fra

arbeiderklassen utrustes i likhet med gutter fra arbeiderklassen med solidaristiske normer, med er i tillegg utstyrt med kjønnsrolleforventninger som gir dem en sterkere familieorientering enn jenter fra de borgerlige kategorier. Jenter fra de borgerlige kategorier er i likhet med jenter fra arbeiderklassen utrustet med kjønnsrolleforventninger som er i tråd med de fremtidige ansvars-oppgavene i forhold til familie og barn som de forventes å forvalte, men kan til forskjell fra jenter i arbeiderklassen også trekke veksler på de borgerlige klasseverdiene, som innebærer normer om å lykkes på det personlige plan.

Et like viktig poeng er imidlertid det faktum at ingen av dem hadde valgt å *gå solo*. *Bandet* var en nøkkelkategori i denne sammenheng, ettersom det både fungerte som springbrett og som sikkerhetsnett i tilfelle fiasko. Samtidig ble opplevelsen av å bryte med *det feminine* trolig dempet ved å dele "skjebne" med en bestevenninne. Begge bandene var altså basert på to sett av bestevenninner. Bestevenninnerelasjonen ble med andre ord utnyttet til å øke innflytelsen over egne liv. I kapittel 7 skal vi se at nettopp bestevenninnerelasjonen viste seg å være en viktig og avgjørende faktor for etablering av rockeband.

## 5.11 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg diskutert informantenes ulike orienteringer og motivasjon for rock, i lys av den klassisk romantiske rockediskursen, og analytiske kategorier utviklet gjennom studier av gutters rockepraksis. Jenter ser ut til å spille rock av flere forskjellige årsaker, og trolig av like forskjellige grunner som det gutter gjør. Forhold som *oppmerksomhet, drømmer om popstjernestatus og sosial anerkjennelse, alternative idealer, kreativitet og lek, selvbekreftelse og empowerment, å uttrykke seg selv og det å være i et rockeband*, uttrykker ulike aspekter ved informantenes begrunnelser for å spille rock. Noen av elementene i den klassisk romantiske rockediskursen ble imidlertid fremhevet i sterkere grad enn andre. Her fremstod ulike aspekter ved *autentisitet* og *det å være i et rockeband* som de viktigste. Disse ble også langt på veg kjønnnet, slik at jentekvaliteter fremstod som bedre enn guttekvaliteter, og jenters autentisitet som mer autentisk. Gjennom å betone kjønnsforskjeller og å sette en høyere verdi på de feminine praksisene, ble det etablert et omvendt kjønnshierarki. Rock ble med andre ord utnyttet til å produsere kjønn, og kjønn ble utnyttet til å produsere rock. Dette må trolig også leses som en mer omfattende streben etter anerkjennelse og legitimitet i rockediskursen, som også skal diskuteres i kapittel 8. Diversiteten i materialet viser imidlertid at *kjønnsforskjeller* snarere hviler på en undertrykking av mangfoldet internt i kjønns-kategoriene, enn til reelle og essensielle kjønnsforskjeller, noe også forskning på praksis i gutterockeband viser.

---

[34] En del av informantene gikk på Akks-kurs og spilte på intervjuutidspunktet ikke i noe band. Disse informantene var mindre opptatt av å posisjonere seg innenfor eller overfor rockediskursen.

[35] Disse informantene gikk på instrumentopplæring på Akks.

[36] Fysisk makt, dominans og opprør er kulturelt bestemte maskuline privilegier (Walser 1993).

[37] Flere av AAs musikalske forbilder, som The Slits og Raincoats, var for eksempel sentrale band (med en overvekt kvinnelige medlemmer) i punkens senfase mot slutten av syttitallet og ved begynnelsen av åttitallet.

[38] Dette kan for eksempel være autonomi eller kompleksitet, referanser til andre verk på en måte som demonstrerer kunnskap og overblikk, eller knytte seg til de konseptuelle valg som ligger forut for verket.



Arbeidsresultatet kalles alltid for *verk* eller *komposisjoner*. Modernismen vektlegger i mange tilfeller det konseptuelle større verdi enn det kunstneriske objektet, hvis form eller fremtoning derimot kan være vilkårlig valgt.

[39] Elektronisk enhet som grumser til lyden. Forsterker graden av skurr og støy. Brukes vanligvis i forbindelse med elektrisk gitar, men kan i prinsippet ”skitne til” enhver lydkilde.

[40] Viser til elektroniske instrumenteffekter designet som små pedaler.

[41] Flere ting tydet på maktkampen hadde elementer av kjønnskamp i seg, noe som imidlertid ikke blir diskutert i noen særlig grad, med unntak av noen situasjoner som jeg kommer inn på i kapittel 8. Det knytter seg en viss uklarhet til om det var det at bandet var kjønnsblandet som avstedkom maktkampen, eller om det var andre faktorer som spilte inn. Jeg vil derfor avstå fra å spekulere over dette forholdet her.

[42] Som ikke bare er konstituert av kjønn, men også sosial klasse, etnisk bakgrunn, utdanning mv.

[43] Kanskje er barnestell et relevant eksempel på dette.

[44] La oss ikke heller glemme at dette simple faktum gjør at mange vil hevde at jenter er i stand til å mestre rock som sjanger like tilfredsstillende som menn.

[45] Disse standpunktene blir diskutert som strategier for legitimitet og anerkjennelse i kapittel 7.

[46] Kittay stiller spørsmålet slik også Beauvoir gjorde det; ”Why is otherness not reciprocally posited by woman?” (Feder Kittay 1997:268).

[47] Janteloven sies å foretrekke beskjedenhet fremfor selvsikkerhet.

[48] Ve foretrekker begrepet borgerlige kategorier/klasser fremfor begrepet middelklasse, og viser til ”de grupper som opprettholder borgerskapets makt og selv får makt, goder og prestisje gjennom sin tilknytning til borgerskapet” (Ve 1999:7).



# Kap 6 Barrierer

## 6.1 Innledning

Mens kapittel 5 i store trekk var en analyse av informantenes motivasjon og orienteringer i forhold til rock og utnyttelse av rock som kjønnsteknologi, og kjønn som rockteknologi, vil dette kapittelets overordnede formål være å vise hvordan kjønn impliserer visse barrierer som må overkommes for å oppnå deltakelse i feltet. Barrierer i forhold til fritidsaktiviteter har også vært tematisert i andres arbeider. Bayton (1998) skriver at mens subkulturteoretikerne (Hall et al. 1976) tok for gitt unge menneskers muligheter til å velge sine fritidsaktiviteter på fritt grunnlag og derfor bare var opptatt av å fortolke disse valgene, så stilte Frith seg kritisk til en slik antagelse. Frith hevdet at de ulike fritidsvalgene ikke så mye var uttrykk for verdivalg, men snarere reflekterte unge menneskers forskjellige muligheter, restriksjoner og tvang. En spesifikk fritidsaktivitet kunne derfor være vanskelig eller lett tilgjengelig for et individ i henhold til individets sosiale eller strukturelle posisjon, herunder for eksempel kjønn, rase og klasse (ibid).[\[49\]](#)

Bayton hevder at kvinner er særlig utsatt for restriksjoner i forhold til fritidsaktiviteter, noe som kommer tydelig til uttrykk i rock. Jenter innenfor *alle* sosiale klasser og etniske grupper ser ut til å være utsatt for strengere restriksjoner enn det gutter eller unge menn utsettes for, og restriksjonene eller barrierene er både av materiell og ideologisk karakter (ibid). De aller fleste av mine informanter, skjønt ikke alle, lot imidlertid til å komme fra borgerlige klasser, [\[50\]](#) med relativt godt utdannede foreldre, situert i typiske middelklasseyrker, som funksjonærer og lærere. Overvekten av informanter fra de borgerlige klasser er trolig et uttrykk for at jenter med arbeiderbakgrunn har flere barrierer å forsere i forhold til å spille rock enn jenter fra de borgerlige klasser, noe som ikke er usannsynlig med tanke på at jenter fra borgerlige klasser i sterkere grad oppmuntres til å forfølge individuelle aspirasjoner (Ve 1999). Materialet viser imidlertid at barrierer i forhold til kjønn like fullt er til stede også i de borgerlige hjem.

### 6.1.2 Barrierer som disiplinerende og selvdisiplinerende ekskluderingsmekanismer

Jenter ekskluderes fra rock via flere sosiale, diskursive og kjønnete ekskluderingsmekanismer, som jeg i den kommende diskusjonen vil betegne som henholdsvis *disiplinerende* og *selv-disiplinerende ekskluderingsmekanismer*. Et sentralt aspekt ved Foucaults diskursteori er at diskurser virker disiplinerende på de individene som utsettes for dem. Kategoriene kan derfor strengt tatt ikke skilles fra hverandre i det virkelige liv, men distinksjonen er likevel nyttig. Den innfører et analytisk skille mellom forhold som begrenser individets handlingsvalg utenfra, og mekanismer som er å oppfatte som internaliserte, der det i første rekke er individet selv som sensurerer visse handlinger og valg, på en slik måte at de eksterne begrensningene mistes av syne. Flere aspekter ved kategoriene *materielle barrierer* og *band og baby*, kan på samme måte heller ikke kategorisk skilles fra de disiplinerende ekskluderingsmekanismene. Skillet gjøres likevel av analytiske årsaker, og fordi det letter fremstillingen.

## 6.2 Disiplinerende ekskluderingsmekanismer

### 6.2.1 Jenter spiller ikke i rockeband

Katy: "Det gir ikke noe status for jenter å spille i band"

I: Hvorfor tror du at det er så få jenter som spiller trommer og elgitar?

Siv: Jeg har tenkt litt på det. Blant mine venninner opp gjennom tidene, så har det liksom aldri vært noe miljø for det. De kompisene mine de spilte jo, men det var en guttegreie. Det var liksom gutta, de spilte.

Cecilie: Det er ikke alle kanskje som har en gjeng, og det har jo også noe med jenter å gjøre. Jenter er jo ofte ikke i gjenger, det er gutter. Så gutta gjør kanskje ting i gjeng, og da er det lettere å starte band enn for jentene som er mer sånn, kanskje har en venninne, det er ikke så enkelt tror jeg.

Hvor mange jenter som aldri vurderer rock som fritidsaktivitet eller som karriereveg vet vi ikke. Trolig fungerer de kjønnete diskursene så sursmakende at det for de fleste fremstår som utenkelig. Jenter som likevel *er* interessert i rockemusikk ekskluderes fra rock fordi de gjerne er alene i venninneflokkene om å være (tilstrekkelig) interessert i rock. Man kan for øvrig også godt tenke seg en situasjon der to jenter har lyst til å starte band, men ikke finner andre aktuelle kandidater, fordi det er vanskelig å oppdrive andre kvinnelige rockemusikere, noe datamaterialet gav flere eksempler på (Bayton 1998). Ettersom rock langt på vei må oppfattes som en kollektiv aktivitet, har dette trolig store konsekvenser for jenter som ønsker å bli rockemusikere. For å oppnå et helhetlig bilde av hvorfor det å spille i rockeband ikke er noen utpreget jenteaktivitet, bør hele dette kapitlet leses under ett. Alle aspektene ved dette lar seg ikke oppsummere i et enkelt avsnitt. Jeg skal imidlertid begynne med å peke ut to relativt opplagte faktorer: Jenter og gutters ulike samværsformer, og forhold knyttet til forbrukets og aktivitetenes kommunikative aspekter.

### 6.2.1.1 Jenter og gutters ulike samværsformer

Gutter har tradisjonelt hatt et mer omstreifende fritidsliv enn jenter, med dyrking av kameratskap og ulike gruppeaktiviteter som vesentlige innslag, mens jenters fritidsliv tradisjonelt har vært nærmere knyttet til hjemmet og til vennskap med færre, men nære venninnerelasjoner. Mens guttene har utfoldet seg og samlet seg på gaten eller i gjenger, har jenters kultur i større grad vært lokalisert til pikerommet, der de har vært sammen to og to, og noen ganger flere (Ganetz 1991). Mange har foreslått at bestevennerelasjonen ikke så lett lar seg oversette til et rockeband (Fornäs et al. 1995), fordi den motsetter seg utvidelse av gruppen. Jeg skal til en viss grad modifisere denne antagelsen i neste kapittel, men i den grad dette er tilfelle, vil forholdet uansett måtte suppleres med andre forklaringer da jentekultur og guttekultur ikke lar seg redusere til antallet medlemmer i gruppen. Et annet viktig forhold kan knyttes til at gutter ofte er mer aktivitetsorientert når de er sammen, i den forstand at aktiviteter og snakk bærer preg av utvekslinger og erfaringer knyttet til tekniske eller konkrete saker, mens jenter er mer orientert mot selve samværet og relasjonene. Forskere knytter dette til at gutter bygger opp en verden av posisjoner, der detaljkunnskaper og praktiske ferdigheter representerer nødvendig kapital som omsettes i posisjoner i et hierarki. Jenter derimot bygger opp en verden av personer snarere enn posisjoner, noe som medfører utvekslinger av andre typer relasjonsbyggende kapital (Ganetz 1991). Sagt på en annen måte, gutter er orientert mot *gjøren*, jenter mot *væren*. Skal jenter starte band sammen, må samværet få mer karakter av teknisk informert samarbeid enn det som vanligvis er tilfelle. Aktivitetene på pikerommet må orienteres mot aktiviteter som å begynne å spille sammen, og de verbale utvekslingene må også få karakter av utstyrstekniske kunnskaper. Som neste avsnitt påpeker, er dette ikke uproblematisk, ettersom det på flere måter representerer et brudd med typiske ingredienser i jentekulturen.

### 6.2.1.2 Forbruket og dets kommunikative aspekter

Begreper som *kulturell frisetting* og *individualisering* (Ziehe 1989) antyder at de kjønns-spesifikke orienteringene jeg nettopp har beskrevet kan være i endring. Dette finner man likevel bare finner gradvis støtte for i studier av unges aktiviteter og forbruk. Samtidig som man finner at kjønnene nærmer seg hverandre i forhold til visse aktiviteter og forbruk, er yrkesvalg, fremtidsplaner, forbruksvaner og samværsvaner fortsatt kjønnssegregerte størrelser (Storm-Mathisen 1995, Arnesen 1998). Kjønnene nærmer seg hverandre i forhold til bruk av offentlige arenaer som kafeer og kino, i forhold til sportsaktiviteter, og i forhold til forbruk av en rekke konsumvarer som sjokolade, snacks, cola, leie av video og alkohol (Brusdal 1995). På en del områder skiller imidlertid kjønnene seg fortsatt merkbart fra hverandre. Gutter bruker mer penger på hobbyer av ulike slag, mens jenters forbruk i større grad knytter seg til utseende og klær. Selv om studier tyder på at jenter hører mer på popmusikk enn det gutter gjør (Kvaal 1994), er det mye som taler for at gutter opparbeider seg et mer teknisk informert forhold til musikk. Ifølge Lewis (1992) opparbeider gutter seg mer kunnskaper om grupper og artister enn hva jenter gjør, og fremstår derfor som mer seriøse musikkkonsumenter, noe som også ble påpekt av flere av informantene:

Siv: Det er rart det der altså, for det virker som om musikk stikker litt dypere hos gutter. Jeg synes at gutter generelt, jeg mener se på CD-samlingene deres. Jeg hadde lyst til å flytte sammen med gutter bare på grunn av dem, for jeg tenkte at hvis jeg flytter sammen med jenter så har de som oftest 5 cder hver, og det er så kjipt. Jeg har lyst til å i hvert fall tredoble CD-samlingen min, og det kan jeg ved å flytte sammen med gutter. Og jeg mener, de har også mye bedre musikk ofte. Ja det er ikke alle, men veldig mange gutter bruker mer tid til å lytte til musikk, og jeg synes at jenter ofte er mer opphengt i listepop og sånne derre pusesanger og sånn derre romantisk kliss klass og discocollection og sånn, så jeg vet ikke om man leter etter forskjellige ting i musikken.

Vi med med en viss sikkerhet anta at musikkinteresserte jenter først og fremst deler interessen sin med guttekamerater. Dersom vi legger til grunn at konsumvaner har viktige kommunikative aspekter, kan vi med

rimelighet anta at både kunnskaper om musikk og det å spille i rockeband gir større *status* i guttekulturen fordi det utnyttet som viktige forskjells-markører, mens jentekulturens markører trolig handler om andre faktorer. Forskning på 13-åringers forhold til klær viser for eksempel at klær og utseende er av stor betydning for den enkeltes popularitet, og at ungdom som på ulike måter skiller seg ut, eller som ikke henger med i forhold til de riktige forskjellsmarkørene, lett kan bli stemplet som *nerder* eller som personer ingen vil være sammen med (Storm-Mathiesen 1998). Jenter utsettes trolig også for et sterkere press om å være pene og deilige, enn hva gutter gjør. I den alderen når gutter begynner å etablere band, utvikles det med andre ord en kultur blant jenter, der kanskje det viktigste er være pen og ikke skille seg ut. Det er kort og godt sjeldent noe miljø for jenter som kan tenke seg å spille rock fordi jentekulturen verdsetter helt andre verdier enn rock.

## 6.2.2 Gutter vil helst spille i band med andre gutter

Selv om det finnes unntak er det mye som taler for at gutter foretrekker å etablere rockeband først og fremst sammen med andre gutter, noe som bekreftes av flere empiriske studier (Fornäs et al. 1995, Cohen 1991). Da det er flest gutter som spiller rock, har dette sterke konsekvenser for jenter som ønsker å ta del i rockekulturen som musikere, ettersom det er i rockebandet kultivering av rockemusikeren og rockekulturen først og fremst foregår.

Ekskluderingsmekanismene overfor jenter kan være både eksplisitte så vel som subtile og uåndgripelige. Siv ble for eksempel ekskludert fra kameratens bandprosjekt selv om de var hennes beste kamerater.

I: Kan du begynne med å si noe om hvordan du ble interessert i å spille?

Siv: Det var vel på ungdomsskolen. De tre beste vennene mine var gutter, og de spilte bass og gitar, og vi satt veldig mye nede hos de. De spilte og jeg hadde vel egentlig lyst til å spille noe selv, men de dannet liksom sitt band da.

I: De tre kameratene?

Siv: Ja. Han ene falt fra etter hvert, og noen nye kom til. (pause) Jeg hadde litt lyst til å lære å spille, men jeg visste liksom ikke hvor jeg skulle gjøre det.

Hun ble aldri spurt, og da hun noen ganger forsøkte å ymte frempå, resulterte det ikke i annet enn diffuse og uforpliktende svar:

Siv: Nei for det blir mest de gangene jeg tør å foreslå det. De er så flinke, og jeg er ikke noe flink. Så det er liksom sånn: "Ja, du kan sikkert være med en gang" (demonstrerer på østlandsk).

I: Så det er ikke slik at de inviterer deg med?

Siv: Nei. Det er takket være Akks at jeg har begynt å spille.

Kari som hadde lært seg å spille gitar hos onkelen fikk en stund anledning til å spille litt sammen med noen klassekamerater, men ble snart frosset ut da hun var flinkere enn dem:

Kari: Det var jeg som spilte gitar på skoleavslutninger, men når du liksom kom i den alderen da gutta lagde band og sånn, og jeg var jo med på noe av det helt i begynnelsen, men så ble jeg ikke spurt mer, for det var ikke noe moro for dem, ettersom det ble litt nivåproblemer mellom oss.

Tonje som allerede hadde mye erfaring med å spille i band, deltok på en prøvespilling i forbindelse med at et band skulle rekruttere en ny gitarist. Hun fikk avslag fordi de foretrakk en mann, selv om hun visste at hun var kompetent nok:

Tonje: Men jeg har opplevd å prøvespille for band og gjøre det veldig bra, og få beskjed om at de ikke er interessert fordi de er ute etter en gutt. Og det går på at de føler at hele deres miljø og kameratskapet innad i bandet vil bli ødelagt av å ha en jente med.

I: Har de sagt det så direkte at det er derfor?

Tonje: Ved en anledning ja. Nå husker jeg ikke hva de het engang.

I: Hvorfor det?

Tonje: Fordi jeg var jente. De var ute etter en mann. Altså dette var forholdsvis voksne menn.

Resultatene ble at Siv ikke begynte å spille før Akks mange år senere startet kurs der hun bodde. Kari fant heller ingen å spille med før hun begynte på Akks mer enn tyve år gammel. Tonje startet eget band med en kjæreste som også var musiker og var litt mer privilegert enn de fleste andre av informantene, noe jeg kommer tilbake til i neste kapittel. Selv om mange vil hevde at jenter ikke kan spille rock, viser eksemplene her at ekskluderingen av jenter fra rockeband neppe har noe med deres kompetanse på instrumenter å gjøre. Forklaringen ligger trolig i helt andre forhold som jeg nå skal diskutere.

### 6.2.2.1 Kjønnsegregering og homososialitet

Som jeg gjorde rede for i kapittel én, har homososialitet i rock vært tematisert også i andre forfatters studier av gutterockeband (Fornäs et al. 1995, Cohen 1991). Homososialisering beskrives her som et relativt typisk trekk ved gutterockeband. Gutter ser ut til å vegre seg for å inkludere jenter i bandet, og i den grad de gjør det, så tilbys jentene oppgaver som gjerne betraktes som marginale og mindre betydningsfulle, for eksempel som kordamer. I den grad de gis innpass tilbys de små muligheter til innflytelse og medbestemmelse i bandet (ibid). Homososialiseringen knyttes ofte i litteraturen til spesifikke sosial-psykologiske prosesser i en sårbar fase av puberteten der gutter antas å ha behov for å eksperimentere med sin maskulinitet i fred, samtidig som det antydes visse forhold knyttet til klasseaspekter (Fornäs et al. 1995). [51] Det var likevel ikke alle bandene i forrige avsnitt som bestod av tenåringsgutter. *Male bonding* er med andre ord ikke et fenomen som bare kan avgrenses til maskulin identitetsdannelse i forbindelse med puberteten. Hva slags andre motiver enn pubertal maskulinitetsproblematikk kan man tenke seg ligge til grunn for et ønske om å holde kvinner utenfor? Det er nærliggende å trekke inn den klassisk romantiske rockediskursen i denne sammenheng, ettersom jeg i kapittel 2 har vist hvordan den romantiserer et uforpliktende fellesskap menn i mellom. Noen forfattere har valgt å oppfatte dette som et uttrykk for kvinneforakt: Det er fellesskapet mellom menn som teller: Kvinner oppfattes mer som en trussel for dette fellesskapet eller i beste fall som potensielle *groupies* eller omsorgspersoner (Frith 1983, Reynolds og Press 1995). En annen måte å oppfatte mannlig homososialitet på er å peke på at også maskulinitet er en skjør og utsatt kategori som stadig må produseres og bekreftes selv blant voksne menn, og at rock og rockebandet er en sosial teknologi nettopp for produksjon av maskulinitet. I henhold til feministisk poststrukturalistisk teori er performative utførelser av kjønn nettopp nødvendig for å styrke opplevelsen av egen mandighet (Moi 1998). Maskulinitet og femininitet konstitueres dessuten relasjonelt gjennom et begrep om forskjell, slik at en aktivitets maskulinitet bare kan opprettholdes ved at jenter ekskluderes fra aktiviteten (Bayton 1998). I den grad produksjon av maskulinitet er av betydning for deltakerne i rockebandet, må vi altså gå ut fra at kvinners nærvær er egnet til å forstyrre og skape uorden i den symbolproduksjonen som søkes etablert (Eliassen 2000). I Douglas perspektiv om det rene og det urene, vil kvinner måtte bli oppfattet som en *forurensning* av rockens symbolske orden (ibid, Cohen 1991), eller som en forstyrrelse av musikkens *mening* som Green (1997) formulerer det. Cohen (1991) fant da også at *kvinner* og *kommersielle krefter* var de to faktorene som ble ansett for å være de største truslene i forhold til både kreativitet og solidaritet blant mannlige rockeband i Liverpool. Dette gir oss grunn til å anta at *frykt* eller *engstelse* er et vesentlig aspekt ved menns ekskludering av kvinner: Frykt for at orden skal bli til uorden og at broderskapet skal gå i oppløsning. Det rene mannsfellesskapets betydning er trolig av stor verdi for de impliserte deltakerne. Menn har gjennom flere århundrer hatt tradisjoner for å etablere rene mannsfellesskap. Rockebandet kan i et slikt perspektiv fremstå som det moderne samfunns erstatning for maskuline kollektiver som har gått tapt, og som vi i dag bare ser rester av i for eksempel heimevernet, i mc-klubber og i enkelte frimurerlosjer (Fausing et al. 1986).

### 6.2.2.2 Utelukkelse fra rockens uformelle opplærings- og meningssystem.

De mannlige rockebandenes ekskludering av kvinner har imidlertid store konsekvenser for jenter som er interessert i å spille rock. Den avskjærer dem nemlig ikke bare fra muligheten til å bli en deltaker i rockekulturen, men også fra å bli en kompetent deltaker. Den situerte læringen i rockebandet utgjør trolig den aller viktigste måten å lære seg å spille rock på. Uten tilgang til et rockeband reduseres derfor mulighetene til å lære rock dramatisk, og innen jenter har klart å få et fotfeste i et band, gjerne ikke før de er langt over tyve år, har guttene - som ofte begynner å spille tidlig i tenårene - oppnådd et forsprang det kan være vanskelig å ta igjen, for ikke å si umulig.

Ett av de mest signifikante trekkene ved rockebandet er de uformelle læreprosessene som finner sted i bandet, noe rocken deler med jazz. Dahl (1984) beskriver hvor sterkt jazz har hvilt på sine subkulturelle fellesskap både hva opplæring og spesielt hva improvisasjon angår. Læreprosesser i rock er beskrevet av flere, deriblant Bennett (1980), Berkaak og Ruud (1994) og Fornäs et al. (1995), og karakteriseres av tilegnelse av allerede eksisterende musikk gjennom å lytte og ta etter. Læreprosessen stanser imidlertid ikke ved den private tilegnelsen av musikk. Læringen fortsetter eller kompletteres først ved at de innøvde frasene eller låtene forsøkes realisert i samspill med de øvrige bandmedlemmene. Prestasjonene utsettes der for en kollektiv utprøving, vurdering og evaluering. Det avgjørende er nemlig hvordan den enkeltes bidrag fungerer i helheten. Læreprosessen i rock kan derfor langt på veg karakteriseres som en type *interaktiv situert læring* fordi den i så sterk grad baserer seg på samspillet mellom den enkeltes læring og aktivitetene i bandets sosiale kontekst. Å stå utenfor en slik lærekontekst har derfor store konsekvenser. For det første går man glipp av all den uformelle kunnskapen og den praktiske kompetansen som sirkulerer i fellesskapet, både knyttet til selve musikken og til alle de praktisk-politiske forholdene som er nødvendig for å oppnå spillejobber, omtale, innspillingsmuligheter eller platekontrakt. For det andre får man ikke adgang til den praktiseringen som er nødvendig for å bli sikker på seg selv som musiker, og det å mestre samspillsituasjonen med

de andre. For det tredje går man glipp den bemektigelsen av verden som et bandmedlemsskap innebærer (Berkaak og Ruud 1994), og hva dette innebærer for selvtilliten og identiteten som musiker. For det fjerde oppnår man ikke det som for mange er selve målet med rock ved siden av det musikalske, *fellesskapet*, det å være sammen om å realisere et prosjekt eller en drøm (ibid, Cohen 1991, Fornäs et al. 1995).

### 6.2.2.3 De uformelle rekrutteringsarenaene og sosiale teknikker for å koble seg på rockarenaen

Cecilie: Guttene har kanskje større spontanitet, og de henger mer rundt. Det er ikke så mange jenter som henger rundt, de har gjerne veldig mye mer ordnet tid.

Et annet karakteristisk trekk ved rockekulturen er den uformelle måten medlemmene som regel finner hverandre på. Gutter *henger mer rundt* sies det, og her ligger trolig mye av forklaringen på hvordan gutter finner hverandre og etablerer band, selv om det kanskje ikke er noen i deres aller nærmeste omkrets som er interessert i rock. Musikkforretninger er et eksempel på slik arena der det gjerne foregår sosiale utvekslinger av langt mer kompleks art enn kjøp og salg av musikkinstrumenter (Cohen 1991).<sup>[52]</sup> Musikkforretninger er nemlig også en rekrutteringsarena der presentasjon av ferdigheter er et ledd i en mer omfattende strategi for å tiltrekke seg potensielle spillepartnere. Det er et sted å "henge rundt ved" til man oppnår de nødvendige kontakter og begynnelsen på et nettverk, og det er en viktig arena for signalisering av motivasjon og kompetanse dersom man ennå ikke har oppnådd adgang til en rockescene. Mange gitarforretninger har egne relativt lydisolerte prøverom, der musikerne kan spille høyt og dermed bli både sett og hørt, samtidig som personalet og de øvrige besøkende ikke forstyrres nevneverdig. Prøverommet er derfor en viktig scene der demonstrasjoner av teknikker og gitarriff avleveres med intensitet og overbevisning. Oppslagstavlene gir også informasjon om band som trenger ny vokalist eller gitarist, og henger man rundt lenge nok får man snappet til seg viktige tips om både hvor, når, hvem og hvordan. Musikkforretningene kan derfor oppleves som en svært maskulin arena, noe jeg om et øyeblikk skal vise eksempler på. En annen aktuell påkoblingsarena kan være den lokale ungdomsklubben. Flere eksempler i litteraturen peker dessuten på at gutter er flinke til å utnytte slike arenaer til å skaffe seg øvingsfasiliteter og teknisk kompetanse på en rekke felter som lyd, lys og DJ-virksomhet. Også her hevdes det at gutter i større grad tenderer til å *okkupere* det offentlige rommet, slik at jenter kan ha problemer med å få tilgang til fasiliteter med mindre adgangen til lokalene reguleres. Flere av informantene påpekte for eksempel at dette hadde vært ett av dilemmaene som hadde vært diskutert i forhold til om gutter skulle få adgang til øvelokalene til Akks, og forholdet er også til en viss grad fortsatt nedfelt i organisasjonens formålsparagraf, ved at all ekstern informasjon presiserer at musikkopplæringen først og fremst er et tilbud til jenter, og så for gutter.<sup>[53]</sup>

Det er vanskelig å tenke seg en jente forsøke å vinne innpass i et miljø ved hjelp av samme teknikker som de gutter benytter seg av. Jenter oppholder seg sjelden lengre enn selve ærendet tilsier. De har kanskje mer *ordnet tid*, som det innledende sitatet antyder. De har uansett ingen kultur for å *henge rundt*, og oppdager kanskje derfor heller aldri spillet og utvekslingene som foregår, eller de sosiale teknikkene. Jenter som henger rundt, spesielt på maskuline arenaer, er det dessuten noe rart med og motivene deres for å henge rundt blir fort seksualisert med mindre de har et veldig godt påskudd for å bli, som for eksempel å vente på en kjæreste. Det saksete eksemplet fra boka "Råtekst" illustrerer dette forholdet på en overbevisende måte:

"For en tid siden spilte vi konsert i Stavanger sammen med to andre band. Gutteband. Etter en vellykket konsert satt vi alle sammen *backstage*. Inn kommer det en middels søt jente og påstår hun er enormt imponert over guttenes gitarspilling. Samtlige i rommet tenker at hun er ute etter en ting. Pule. Hvorfor skulle ellers en jente ha noen som helst formening om bandets gitarspilling? Jenter vet da enda mindre om musikk og enda mindre om gitarspilling. Hun ble ikke tatt seriøst, noe en gutt med samme utsagn ville ha blitt. La meg føye til at en gutt med liten håndbagasje antagelig aldri ville kommet med et slikt utsagn. Guttene kan "kotymene" for korrekt rockeoppførsel, de vet hva man bør si og gjøre i enhver sammenheng. Antagelig ville en gutt venta til bandet kom ut fra *backstagen* før han kommenterte konserten i det hele tatt. Og han ville gitt seg rimelig kjapt hvis han merket at bandet ikke var hypp på å diskutere dette videre" (Kristin Buviks i *Råtekst* 1999:53).<sup>[54]</sup>

### 6.2.3 Jenter spiller feil instrumenter

Pugh (1991) hevder at en av årsakene til at kvinner var fraværende fra band og orkester langt utover i dette århundre, var at kvinner ikke kunne spille på de relevante instrumentene.<sup>[55]</sup>

Mye tyder på at dette kan være riktig også i dag, noe dette eksemplet illustrerer:

Siv: Så jeg var jo faktisk litt skuffet, (viser til at hun ikke fikk være med i kameratenes band), men jeg spilte jo piano da. Jeg syntes jo det var gøy det og, absolutt, men jeg spilte jo sånn pent piano som jenter stort sett gjør. Det var ikke

plass til den pianospillingen i det bandet akkurat, så jeg ble liksom tilbudt at hvis jeg ville være med på noe så kunne jeg kanskje få kore litt.

I: Akkurat.

Siv: Det ble aldri noe av.

Dersom jenter lærer seg å spille et instrument er det langt større sannsynlighet for at det blir piano eller fiolin, enn akustisk gitar, og trolig også større sjanse for at det blir akustisk gitar enn elektrisk gitar eller slagverk. Tilsvarende er også korpsinstrumenter kjønnnet,<sup>56</sup> slik at det er større sannsynlighet for at en jente begynner å spille klarinett og fløyte enn tuba og trommer. Hvordan kan kjønnningen av visse instrumenter best forklares? Jeg skal i det følgende lansere flere ulike forklaringer som hver for seg bidrar til å komplettere bildet.

### 6.2.3.1 Dydene fra borgerskapet som modell for kvinnelig dannels

Siv: Jeg ønsket meg trommer, det har jeg faktisk hatt lyst til nesten alltid. Da jeg gikk i barneskolen, så husker jeg mamma kom hjem og sa at ”nå skal du få noe du har ønsket deg så lenge.” Det første jeg foreslo det var svømmebasseng (..), det andre jeg foreslo det var trommer. Så var det piano da.

Pugh (1991) hevder at kjønnningen av instrumenter må ses i sammenheng med at kvinner historisk sett har blitt oppmuntret til å traktere instrumenter kun til hjemmebruk og derfor instrumenter som egner seg best for en slik setting. Klaveret er et typisk eksempel ettersom det tillater musikeren å spille både melodi og akkorder uten supplerende akkompagnement (ibid). Fiolin og fløyte har også blitt regnet som relevante feminine instrumenter til tross for sin solistiske karakter noe Green (1997) mener har sammenheng med at disse instrumentene - i motsetning til for eksempel cello, kontrabass og tuba – ikke forstyrrer forestillinger om en feminin utfoldelse eller fremføring.<sup>[56]</sup> Virtuositet på fiolin kan være både sexy og understreke en feminin utstråling, noe som er vanskeligere å oppnå i forhold til instrumenter som krever mer maskuline positurer. For å spille cello og klassisk gitar må en for eksempel skrive med beina. Når det gjelder blåseinstrumenter - som tuba og trombone - rådet det lenge holdninger om at disse fikk kvinner til å ta seg dårlig ut (ibid), mens andre instrumenter rett og slett har blitt oppfattet som særlig velegnet til allmenn dannels og understrekning av feminine dyder, i likhet med håndarbeid som brodering og tegning (Dahm 1985) Lenge ble det dessuten oppfattet som upassende for en kvinne å opptre offentlig (Pugh 1991). Dydene fra borger-skapet ble utover i det forrige århundre adoptert av en voksende middelklasse, og å gi småpiker piano eller fiolintimer betraktes trolig fortsatt som et verdifullt supplement til jenters allmenndannelse. Av denne grunn er det nok lettere for foreldre å finansiere og slutte opp om både piano og fiolin timer, enn aktiviteter knyttet til rock. Bayton (1998) hevder at familien gjennom kjønnssosialiseringen er den aktøren som sterkest bidrar til å forhindre at jenter får befattning med rock, ettersom rock lettere oppfattes som et opprør overfor familien i mot-setning til sport eller dans. Flere av informantene mine hadde foreldre som oppmuntret dem til å begynne å spille nettopp piano eller fiolin. Tre informanter oppgav at de relativt tidlig hadde mottatt undervisning i klaverspill, tre andre hadde hatt fiolintimer og atter andre hadde fått en kombinasjon av begge deler.

### 6.2.3.2 Den akustiske gitaren som passende pikeromskultur

Den akustiske gitaren er et tvetydig instrument fordi den både brukes relativt hyppig i rockeband,<sup>[57]</sup> samtidig som den symboliserer en av de få legitime musikerrollene for jenter i populærmusikken. Å spille akustisk gitar innebærer derfor ikke noe brudd med en jenterolle, noe som også ble gjenspeilt i datamaterialet, der mer enn halvparten av informantene på et eller annet tidspunkt i sin instrumentkarriere hadde spilt akustisk gitar. Det er flere grunner til at akustisk gitar er et mer akseptert instrument for jenter enn for eksempel elgitar. Å spille akustisk gitar er både en økonomisk rimelig og en relativt stillferdig aktivitet, sett i forhold til den støy og de utgifter elgitarer og gitarforsterkere representerer. Det representerer også noe helt ufarlig da den godt kan praktiseres hjemme på pikeværelset og harmonerer derfor godt med pikeromskulturen (McRobbie 1978). Kombinasjonen av å synge og spille gitar er trolig også en velegnet måte å få gitt uttrykk for tanker og følelser på, i en periode av livet der følelseslivet kanskje er ekstra turbulent.<sup>[58]</sup> Det er også langt flere aksepterte kvinnelige forbilder innenfor den sjangeren som akustisk gitarspill representerer. Singer-songwriteren fremstår langt på veg som en egen feminin sjanger i populærmusikken. Ikke uventet var det denne rollen informantene henvendte seg til, når de ikke vant innpass i guttenes band:

Siv: De kompisene mine de spilte jo i band, men det var en guttegreie. Det var liksom gutta, de spilte. Jeg og venninnene mine vi begynte å klimpre litt på gitar, og fikk da venner av oss som drev og spilte litt til å lære oss litt. Vi lærte oss å spille litt gitar, og det var gøy. Så jeg begynte vel å spille litt gitar først, og så for meg en fantastisk

karriere som en sånn type Lisa Ekdahl-dame, som satt og sang og spilte gitar (latter) – det ble det aldri noe av.

Ikke rent få av informantene fortalte om hvordan de beundret guttene som spilte i rockeband, for så å gå hjem og synge viser på pikeværelset fordi de tok det for gitt at det å spille i rockeband var en gutteting:

Lisbeth: (Når guttene spilte i band) satt jentene på sidelinjen og så på med beundrende blikk og tenkte egentlig ikke på å spille sjøl. Det var en gutteting det der. Det var de som spilte i band. Vi gikk hjem og spilte litegrann nylonstrengsgitar på kammerset. Og bare for venninner (..)

### 6.2.3.3 Betydningen av rollemodeller

Flere studier konkluderer med at hvilket kjønn som legger beslag på hvilket instrument har en avgjørende betydning i forhold til hva slags instrumenter gutter og jenter spontant foretrekker. Green (1997) refererer blant annet til et studie der jenter og gutters instrumentvalg blir satt i forbindelse med kjønnning av instrumenter (Porter and Abeles i Green 1997). Jenter i slutten av barneskolen tenderte til å velge instrumenter som ble assosiert med femininitet, mens gutter tenderte til å velge instrumenter som ble assosiert med maskulinitet. Disse assosiasjonene ser ut til å ha holdt seg relativt stabil, ettersom de faktisk var identiske med de instrumentene Green (1997) fant ble assosiert med femininitet i britiske skoler også på nittitallet. Bruce (1993) fulgte opp dette studiet med noen eksperimenter for å finne ut om slike valg kunne bli påvirket av kjønn til en levende rollemodell som spilte på de respektive instrumentene (Bruce i Green 1997). Hun organiserte konserter med treblåsere, messing-blåsere og strengeinstrumenter, der instrumentene ble spilt av både kvinner og menn for kjønnsblandete klasser. Hver konsert ble gjort to ganger, for et forskjellig publikum, men den andre gangen skiftet man ut hvilket kjønn som spilte hvilket instrument. Etter hver konsert ble alle barna bedt om å velge seg et instrument som de skulle få se nærmere på, mens læreren talte opp hvor mange som valgte hvilke instrument. Det slående resultatet var at kjønn til den som spilte på instrumentet viste seg å ha avgjørende innvirkning på de instrumentene barna valgte. For eksempel så var det 23,5 prosent av jentene som valgte å se nærmere på trombonen når det var en kvinne som spilte på instrumentet, men bare 1,5 prosent som gjorde det når musikeren var en mann. Et lignende resultat fremkom hos guttene i forhold til fløyte, som vanligvis oppfattes som et typisk pikeinstrument (ibid). Hva rock angår, har jeg allerede brukt en del tid innledningsvis på å dokumentere det marginale tilfanget av kvinnelige rolle-modeller, særlig innenfor de ulike instrumentkategoriene. Trolig har dette stor innflytelse selv om informantene selv tonet ned betydningen av rollemodeller, ved å hevde at mannlige rocke-musikere fungerte like godt eller bedre som modeller. Poenget her er hva slags bilder som likevel fungerer som ubevisste sensurmekanismer, og som bidrar til å naturalisere visse prioriteringer på bekostning av andre. Disse "naturlige" seleksjonsmekanismene bidrar trolig til at både jenter og gutter tenderer til å automatisk utelukke visse instrumentvalg, selv om instrumentene i seg selv fremstår som tilgjengelige for begge kjønn.

### 6.2.3.4 Slagverk i korps – et eksempel

Trommer er et instrument man kan lære seg å spille ved å melde seg inn i korps. Mange gutter begynner å spille trommer i korps, for så å gå over til å spille slagverk når de begynner å spille i rockeband. En av mine informanter som mer enn noe annet ønsket å lære seg å spille slagverk, oppfattet imidlertid ikke korpset som en egnet instans for å lære seg trommespill:

Siv: (..) jeg hadde litt lyst til å lære å spille (trommer), men jeg visste liksom ikke hvor jeg skulle gjøre det.

Rasjonelt sett burde hun ha begynt i korps, særlig fordi en av hennes nærmeste kamerater viste veg og begynte sin musikalske veg som slagverker nettopp i korpset:

Siv: Han (En av kameratene som spilte i rockeband) gikk jeg også i klasse med, og han begynte i skolekorpset og spille trommer der. Men jeg har aldri vært noe sånn korpsmenneske helt. Han utviklet seg jo veldig. Han går nå på musikkonservatoriet og spiller slagverk.

Hun fulgte imidlertid ikke hans eksempel, etter sigende fordi hun følte at det var for seint å begynne i korps, ettersom hun da allerede hadde begynt på ungdomsskolen:

Siv: Det begynte vel da jeg gikk på ungdomsskolen. Da tror jeg at jeg begynte å tenke på at jeg hadde lyst til å spille trommer. Men da var det liksom for sent å begynne i skolekorps, og de kompisene mine hadde allerede sitt band med sin trommis, og det var liksom ingen av venninnene mine som hadde noe intensjoner om å starte noe band (..).

Muligheten var der, men fremstod likevel som utenkelig. Var det virkelig for seint, eller var det bare hennes opplevelse av at det var for seint? Ville hun rett og slett følt seg som en *matter out of place* [59] som 13-årig



jentetrommeslager i et korps?

## 6.3 Selvdisiplinerende ekskluderingsmekanismer

### 6.3.1 Rock som sosial risiko

Å være jente og spille i et rockeband handler om å utfordre den dualistiske modellen for hva som er plausibel feminin og maskulin atferd. Det er et angrep på den sosiale og den symbolske ordenen mellom kjønnene, og representerer et brudd på forventningene til en feminin atferd. Jenter får derfor mye oppmerksomhet dersom de begynner å spille på et rockeinstrument (Bayton 1998). Når dette uunngåelig tematiseres så er det også fordi at dette er en handling som forstyrrer tingenes orden (Eliassen 2000). Dette skal jeg diskutere og utdype i relasjon til kapittel 8, ettersom det er det kapittelet som er viet til drøftinger av forhold som oppstår når kvinnelige musikere entrer scenen. Her skal jeg imidlertid nøye meg med å antyde at nettopp den mer eller mindre *garanterte* oppmerksomheten rundt bruddet med den feminine normen, trolig kan bidra til at jenter som ellers hadde hatt lyst til å spille rock, vil vegre seg. Med dette mener jeg ikke å si at dette gjelder for alle jenter. Noen vil trolig kunne motiveres av oppmerksomheten slik jeg også har påpekt i kapittel 5. Det var imidlertid bare noen av informantene som gav til kjenne at dette virket motiverende. De øvrige bedyret som vi etter hvert skal se, at musikken var det viktigste. Flere av dem mente tvert imot at det å stille seg opp på en scene med et rockeinstrument fremstod som ganske risikofyllt:

Ellis: Jeg har litt lite tro på meg selv tror jeg, sånn at jeg må overlate det til de andre.

I: Så det har noe med selvtillit å gjøre?

Ellis: Jammen jøss, det er et større skritt å ta enn å begynne å spille trompet i korps.

### 6.3.2 Om vegring mot å ta opp plass i det offentlige rommet

Mange av informantene mente nettopp at det er store forskjeller på jenter og gutters generelle *mot* til å utfolde seg i offentlige sammenhenger, og at dette må ses i sammenheng med at jenter trolig er reddere for å dumme seg ut, samtidig som de har dårligere selvtillit enn gutter. Jenter tør ikke å utfolde seg i en offentlig situasjon før de vet at de har alt sitt på det tørre, ble det hevdet:

I: Hvorfor er det ikke flere jenter som holder på med rock tror du?

Elisabeth: Det tror jeg har litt med det å gjøre at det alltid har vært en gutteting. Det er veldig mange gutter som spiller rock, og det har òg med selvtillit å gjøre. Det skal egentlig litt til å stille seg opp å spille for folk. Der tror jeg jenter er litt mer forsiktede. De tør ikke før de vet at de er helt flinke. Men gutter er litt mer sånn at de hiver seg på og hopper i det. Selv om det kanskje går helt skeis så gjør liksom ikke det noe.

Flere av informantene formulerte seg nesten identisk med henne i denne saken, selv om det var mer enn femten års aldersforskjell mellom dem, og de bodde på helt forskjellige kanter av landet:

Birte: Ja så er det selve den selvtillitstingen. Jenter tror jeg har en større kvalitetsbevissthet på seg sjøl enn guttene. Jeg tror at jenter ikke sier at de kan gjøre en ting, uten at de er helt sikre på det, mens gutter gjerne hopper i det. Uten kanskje å være så kvalifisert som de selv synes at de er da. (..) Synes jeg kan merke det rundt meg på alle måter. I alle deler av arbeidslivet liksom.

Tendensen til at gutter tar en større og mer selvfølkelig plass i det offentlige rom, har vært kommentert og understreket av en rekke andre forskere. Green (1997) hevder at gutters tilsynelatende større frimodighet er knyttet til en mer omfattende kjønning av kvinner og menns livsverden, og finner at dette kommer til uttrykk i hennes studie av musikkelevers holdninger til seg selv, og sine egne komposisjoner i klasserommet. Mens jenter i hennes studie i utstrakt grad var opptatt av hva som var korrekt i forhold til gjeldende musikkteori, nedvurderte sine egne komposisjoner, og opplevde sine musikalske ytringer som avslørende i forhold til seg selv eller sin personlighet (som i uttrykket *self-expression*), så var guttene konsekvent mer slentrende i forhold til hva som ble betraktet som "riktig" eller "galt". De brøt gjerne kompositoriske regler og tvilte ikke på sine evner som komponister eller den musikken de laget. De undervurderte ikke seg selv, og oppfattet heller ikke de musikalske ytringene som en truende avsløring av forhold knyttet til dem selv. Green (1997) forstår disse ulike innstillingene til egne prestasjoner som et uttrykk for internaliserte ideer om patriarkalsk overlegenhet som knytter an til den mannlige komponistens hegemoni i musikkhistorien. Hun forstår det også som et uttrykk for at kulturen i større grad låser jenter til kroppen, mens guttene ser seg selv i relasjon til *det maskuline* regime som regjerer over intellektet og teknologien. Ørum

(1973) knytter dette forholdet til jenter og gutters ulike fritidsaktiviteter. Fordi jenter bruker mer tid på plikter i hjemmet, får de mindre tid til å utforske sine egne personlige muligheter. Mens jenter tradisjonelt har vært ledet til å forberede seg på sine kontinuitetsbevarende og konserverende funksjoner i familien, så har gutter vært forventet å være mer utadventd og aktive, og ha en fornyende og produserende funksjon. Bourdieu (2000) understreker at de objektive strukturene innprentes i agentenes kropp, og kommer til syne som disposisjoner i habitus. Når jenter og gutter forholder seg på ulike måter i det offentlige rom, er dette også et uttrykk for at den maskuline dominansen og en hierarkisert sosial orden er innskrevet i agentenes kroppslige og mentale disposisjoner. Han hevder også at det ligger uuttalte *påbud og forbud* implisitt i arbeidsdelingens rutiner eller i de kollektive og private ritualer: ...”fordi kvinnenes disposisjoner er produktet av inkorporeringen av de usynlige fordommene mot det kvinnelige som er instituert i tingenes orden, kan kvinnene ikke annet enn å kontinuerlig bekrefte denne fordommen”(ibid:41). Med andre ord: På samme måte som menn på en mer selvfølgelig måte finner sin plass i det offentlige rom, fordi hele den symbolske orden bekrefter den, så føler kvinner seg i de fleste tilfeller langt mer ubekvem med å gjøre seg synlig, hørbar og ta plass, dersom det er med et annet formål enn å behage andres blikk.

### 6.3.3 Behovet for ”a room of one’s own”

Cecilie: Jenter er ofte veldig trege til å komme i gang, og trenger ofte mye stillhet og ro for å tørre å gjøre det de har lyst til. De ønsker kanskje mer kontroll på det de gjør, enn det gutter ofte gjør, så med låste dører så betydde det at de kunne ha en nøkkel og komme opp der og vite at det var ledig øvingsrom, midt på dagen og ha fred og ro, og ta en kopp te liksom, ja det var veldig trygt (Cecilie om øvingsrommene på Akks).

Gutter er med andre ord i større grad enn jenter tilbøyelig til å spille ut deler av seg selv, på en langt mer uanfektet måte enn jenter i det offentlige rom. At rockeinstrumentene er kjønnnet bidrar trolig til å øke sjenansen for jenters vedkommende. Ettersom gutter allerede på sett og vis har den symbolske eiendomsretten til rockeinstrumentene, vil de i utgangspunktet nærme seg dem og innta en langt mer selvfølgelig tone i omgang med dem. Jenter som derimot trenger seg på dette symbolske område, vil trolig trenge mer tid for seg selv for å øve opp og normalisere sin omgang med instrumentene. Alle rockeinstrumenter er konstruert for å produsere atskillig mer lyd enn de instrumentene jenter vanligvis spiller på, samtidig som det også forventes at den lyden som skal komme ut av instrumentet skal fremstå som maskulin, dvs. høy, modig, sikker, selvsikker og påståelig (Wernersson i Ganetz 1991). Dette representerer en helt annen forventning enn det jenter som oftest trenes opp til. Det er trolig fortsatt mer passende for jenter å være blyge, stille og tilbakeholdne.[60] Alt dette medfører trolig et behov hos jenter for å kunne trene seg uten innblanding fra de andres blikk, og kanskje helst bare sammen med andre jenter, noe også flere informanter gav uttrykk for.[61] Ettersom det kan være vanskelig å finne aktuelle spillevenninner er dette sannsynligvis en betydelig barriere. Annen forskning støtter denne antagelsen. Bayton (1998) hevder at jenter føler seg sjenerte, utilpasse og hemmet når de nærmer seg instrumenter som allerede er beslaglagt og ”kjønnet” av gutter. Skjerdals (1997) informanter sa også at de ville hatt mindre mot til å utfolde seg hvis bandet hadde vært supplert med gutter. Kanskje var dette en av årsakene til at Mettes forsøk på å starte band sammen med noen venninner på ungdomsskolen ikke lyktes. I likhet med mange av mine øvrige informanter, kunne ingen av dem spille noe særlig før de startet bandet, og da gitaristen ikke kom noen veg i bestrebelsene på å lære seg å spille på gitar, ble løsningen å rekruttere noen gutter som *kunne* spille, slik at de kunne komme ordentlig i gang. Da forsvant jentene, èn etter èn: Mette: Først så starta vi jentegruppe, men var det ingen av oss som kunne spille. Så jeg øvde som en gal da og ”have you ever seen the rain”, det var det liksom første jeg lærte meg. Satt i kjelleren med såre fingre og pugga på det der. Det var kjempeartig det altså.

I: Var det du som tok initiativet da?

Mette: Ja. Det var to andre jenter og hun ene hadde ikke spilt gitar, hun skulle lære seg det. Hun andre skulle lære seg trommer, og det greide hun bra. Men hun på gitar hun greide det ikke, så vi måtte prøve å få med oss et par gutter. Så da ble det flere og flere gutter, og mindre og mindre jenter, og til slutt så var jeg alene igjen jente.

Noe som trolig bidro til å forsterke graden av sjenanse var det at informantene ofte først begynte å spille på rockeinstrumenter etter at de hadde blitt medlem av et band, noe eksemplet over bekrefter. Bandet nedenfor gav for eksempel uttrykk for å være engstelig for å involvere nye medlemmer i bandet av redsel for å fremstå som dårlige musikere. De kviet seg for å gi signaler til omverdenen om at de trengte bassist, av redsel for at en flink bassist faktisk skulle komme til å dukke opp. En mer fristende og komfortabel løsning var at en av *dem* i stedet gikk over til å spille bass:

Betty: Da må vi nesten ha en bassist, hvis vi skal øve skikkelig.

I: Hva skal dere gjøre for å finne en bassist?

Betty: Har ikke peiling.

Mona: Jeg vet ikke, det er jo en på skolen sant, vi kan jo spørre de som er der.

Kristina: Det går jo an å skrive en liten lapp.

Betty: Da blir det jo seriøst med en gang.

Mona: Tar du det ikke seriøst?

Betty: Så får vi den kjempebra bassisten! (Alle fniser)

I: "Men da må dere ta det seriøst". Hva mente dere med det?

Betty: Jo vi er jo sammen på gøy, sant det bandet vårt. Hvis vi får en vi ikke kjenner..(nøler)

I: Så dere kvier dere for å gå ut og finne en til?

Betty til Mona: Kan ikkje du lære (deg å spille) bass?

### 6.3.4 Dedikasjon som barriere

"Jeg tror at jenters innstilling til det å spille i band er en helt annen enn gutters. Det er faktisk en del jenteband som starter opp og øver et par ganger, men det blir aldri noe mer. Vi møter stadig utsagn som: Jøss, holder dere på enda? Ja, vi holder på. Vi har tenkt å holde på til vi sitter i rullestol på Sofienberghjemmet og synger gamle viser. Mange jenter gir opp altfor lett. Noen venninner av meg skulle starte band for en tid tilbake. De øvde et par ganger, før de bestemte seg for å begynne å svømme i stedet. *De begynte å svømme i stedet*" (Kristin Buvik i bandet Mensen, sakset fra Råtekst, 1999).

Som Bennett (1980) påpeker så etableres band på det grunnlaget at *ingenting kommer før musikken*. Mange band avgår likevel en stille død fordi medlemmene svikter i forhold til å innfri løfter knyttet til målsettinger og øvingsplaner (ibid). I materialet mitt var det mange som mente at jenter ikke var like flinke som gutter til å dedikere seg til det å spille i band, og de snakket på bakgrunn av egne erfaringer. De hadde forsøkt å starte et band med venninner, men når det kom til stykket så rant planene liksom ut i sand. Mens gutter lot til å dedikere seg fullt ut til ett prosjekt, *bandet*, så lot jenter til å være mer splittet i valget mellom flere aktiviteter, uten å klare å bestemme seg for en av dem:

I: De fleste gutter har jo ikke en organisasjon som Akks, hva handler det om?

Elisabeth: Nei (ler litt) kanskje de har mer vilje, de satser mer på det..nei da.. (usikker)

I: Har det noe med prioritering å gjøre?

Elisabeth: Jeg tror egentlig at gutter som spiller i band, de spiller i band, også de driver ikke på med fotball eller håndball. Jeg synes gutter går mer opp i ting kanskje. Jenter vil ha litt av alt.

I noen tilfeller lot det også til å være en stort misforhold mellom det informantene drømte om å oppnå i forhold til rock, og hvor mye de gikk inn for det. Mette var en av de informantene som hadde sterke fantasier om å spille elgitar med sine rockehelter, men som likevel var sterkt splittet mellom både forskjellige interesser og en utdanning som tok mye tid. Dette gjorde at det var vanskelig å sette av nok tid til spilling og øvinger:

I: Hvordan prioriterer du musikken? Hvor viktig er det for deg?

Mette: Det er kjempeviktig. Jeg må selvsagt sette studiene først da. Men helst så har jeg lyst til å sette det jeg driver med innen musikk først, både korps og så prøve å få øvd litt mer på gitar enn det jeg har gjort. Jeg får øvd for lite, det får jeg.

Mette: Nei, nå har det ikke vært noen ting, i påska. Jeg blir gjerne drevet mellom fjellet og musikken. Og når jeg går i fjellet så tenker jeg at ja, ja, nå må jeg prioritere fjellet, nå kanskje jeg skal satse mer på det og kutte ned på musikken, og så nå, når jeg kommer over og skal spille i korps eller høre på musikk eller reise på en konsert, så åh nei, fjellet det får bare være altså, nå er det musikken liksom. Det sliter veldig på meg, for jeg blir så drevet mot begge deler. Samtidig så er det et krevende studium. Det er irriterende. Jeg får for lite tid til å drive med det jeg vil på fritida.

Elisabeths teori var at jenter kanskje ikke hadde tålmodighet nok eller var villige til å bruke den tiden det gjerne tar å bli en flink musiker:

I: Hvis du hadde spilt gitar, hvordan hadde du prioritert?

Elisabeth: Det spørs på så mye...altså hvis du er veldig flink, da liker du det sikkert veldig godt, og da vil du spille mye....

I: Men du er jo ikke flink i utgangspunktet, må du ikke satse litt på forhånd for å bli flink?

Elisabeth: Ja akkurat, og det er kanskje det jenter ikke er villige til å gjøre. De vil være flink med det samme. Nei jeg vet ikke. Det er et mysterium. Det er kanskje det du vil prøve og finne ut av?

Hvordan kan vi best forstå denne vaklingen og ubestemtheten? Jeg skal nå diskutere dette forholdet i lys av Beauvoir (1949) og et begrep om *defaitisme*, inspirert av eksistensialistisk teori, men koble det opp mot sosiale og relasjonelle aspekter ved læring og mestring.

### 6.3.5 Feminin ubeslutsomhet som uttrykk for *defaitisme*

”Mannen adlyder en tvingende nødvendighet, mens kvinnen stadig må treffe sin beslutning på nytt. Hun går ikke fremover med blikket festet mot et mål, men med øynene flakkende i alle retninger. Derfor er hennes gange usikker. Og jeg har allerede nevnt hvordan hun synes at jo lenger frem hun beveger seg, desto mer må hun gi avkall på sine andre sjanser” (Beauvoir 1970:300).

Eksistensialistisk filosofi diskuterer problemstillinger knyttet til det at mennesker ofte handler i ”vond tro”, eller *defaitisme* (Beauvoir 1949).<sup>[62]</sup> Vi frykter vår frihet og opplever at det er for ensomt å ta fullt ansvar for vårt eget liv. I stedet for å ta ansvaret på egne skuldre, velger vi å legge skylden på situasjonen eller noen andre (Philips 1999).<sup>[63]</sup> I Beauvoirs (1949) analyse av kvinners situasjon, skriver hun at kvinner er spesielt utsatt for å underkaste seg slike sammenhenger, fordi de oftere opplever seg som objekter og ikke som subjekter i sine egne liv. For henne var ikke dette en essensialistisk sannhet om kvinners natur, men mer et uttrykk for at visse objektive strukturer og relasjoner fratrar henne muligheten til å oppleve seg selv som et handlende og selvstendig subjekt. Vi skal nå se litt nærmere på noen slike strukturer og relasjoner slik de fremkom i datamaterialet. Hvis vi nå tar utgangspunkt i Mette som gav uttrykk for at hun hele tiden følte seg dratt mellom flere interesser, så ser vi at hun selv mente at ”vinglingen” bunnet i en manglende tro på eget talent. Hadde hun vært så flink som heltene sine, så ville hun ha gitt opp alt annet mente hun:

I: Hvis du fikk spille gitar med Type O Negative, hva ville det bety, hva ville det gjøre med deg ?

Mette: Nei, det vet jeg ikke. Tror ikke jeg hadde kommet til å lande tror jeg da. Men det krever selvsagt at jeg hadde vært like god til å spille da. Det hadde vært helt rått. Da hadde jeg slutta med alt anna tror jeg. Hvis jeg hadde vært så god. Jeg kunne ha tenkt meg å drive med musikk på fulltid, men jeg føler ikke at jeg har nok talent.

Dette utsagnet var på flere måter symptomatisk for mange av informantene. Mange lot til å ha overdrevne forestillinger om hvor mye talent som skulle til for å begynne å spille rock, samtidig som de undervurderte sine egne muligheter for å lære.

Siv: Å være musiker, da tenker jeg på folk som lever av musikk, som har valgt å satse på musikk, fremfor andre ting. Det er veldig mange som spiller ved siden av, men jeg ser ikke på de som musikere. Men jeg tror at hvis du skal bli musiker så må du oppdage at du har et vanvittig talent, sånn at det er noe å satse på.

Enkelte beskrev seg selv som personer som gav fort opp, og som ikke hadde den nødvendige utholdenhet i forhold til å lære seg å spille et instrument:

Siv: Det var min broren min sin gitar. Hadde jeg vært mer interessert så hadde jeg jo kjøpt meg en gitar selv, men det ble liksom aldri til at jeg spilte noe mer. Jeg er ganske sånn, vil få til med en gang. Og så hadde jeg litt problemer, det var en del grep jeg aldri fikk til. Sånne vanskelige grep, da ble jeg kjempefrustrert og jeg øvde og øvde, og øvde, men fikk det aldri til å låte helt bra. Så jeg spilte en stund, så gikk det fremover en stund og så kom jeg til det stedet der man begynner å stagnere. Da flyttet min bror med gitaren og så begynte jeg å spille mye teater i stedet (..)

Andre hadde forestillinger om at elektrisk gitar var så vanskelig å spille at man like godt kunne la være å forsøke, selv om det å spille elgitar var det de drømte mest om å kunne. Becker (1963) skriver at musikere gjerne blir oppfattet å være i besittelse av en spesiell gave som skiller dem fra alle andre mennesker, men bak en dyktig fremføring skjuler det seg som oftest en nitid og utrettelig trening, noe som vanligvis er skjult for publikum og de som ikke spiller selv (Bennett 1980). Det disse informantene etter alt å dømme hadde felles var en manglende innsikt i det forholdet Becker beskriver som hemmeligheten om at ...”*one has to be bad to be good*” (ibid:230). At pessimismen som informantene gav uttrykk for ikke skal oppfattes som essensielt kvinnelig, illustreres her ved hjelp at et talende eksempel fra mitt materiale: Mette spilte bassgitar til tross for at hun også hadde lyst til å spille elgitar. Hun hadde hatt en klar oppfatning av at det var mye vanskeligere å lære seg å spille elgitar enn bassgitar, og hadde derfor gitt opp gitaren på forhånd, altså helt uten å forsøke. Selv om drømmen hennes var å spille elgitar som gitaristen i Type O Negative, syntes denne drømmen å ligge helt utenfor hennes rekkevidde. Imidlertid oppstod det etter noen år en situasjon som fikk henne til å forandre mening. Foranledningen til at hun nå (fire og tyve år gammel) hadde begynt å spille gitar, var en erkjennelse hun ervervet seg da hennes yngre bror begynte å spille gitar. Han begynte å lære seg å spille elgitar ved å forsøke å kopiere andre gitarister, men hadde så dårlig gehør at han måtte ha

hjelp av Mette for å få identifisert hva som faktisk ble spilt. Hun lyttet og sang høyt for ham hva gitaristene på platene spilte, slik at han til sist klarte å overføre det til gitaren. Til tross for et relativt dårlig gehør, så øvde han utrettelig, noe som til slutt gav god uttelling:

Mette: Broderen spiller gitar og jeg så det at det gikk an, for han var så ...altså det var et mareritt å høre på når han begynte å spille gitar, det var helt forferdelig stygt, men han har blitt skikkelig bra. Så jeg så det at det nytta liksom, så da tenkte jeg: Ja ja, jeg er nå mer musikalsk enn han, tenkte jeg, da skal vel jeg greie det. (latter) Når han skulle lære seg en solo så var det jeg som måtte sitte å høre på soloen og så synge den for han, så jeg har i alle fall bedre gehør enn det han har. Så da tenkte jeg at det må vel kanskje gå an for meg også, hvis jeg gidder å øve lite grann.

Ved hjelp av direkte innsyn i hva *øvelse* kunne gjøre i forhold til ”selv håpløse tilfeller” fikk Mette plutselig innsikt i *hemmeligheten* bak en musikalsk prestasjon. Nå da hun hadde skjønt prosessen *backstage*, og slo det sammen med det faktum at hun faktisk hadde *bedre* gehør enn sin bror, så gikk det gått opp for henne at det kanskje ikke var umulig for henne å lære å spille elgitar likevel:

I: Så du hadde mer respekt for det før?

Mette: Ja jeg tenkte at aldri om jeg kan greie det, tenkte jeg. Pluss at da var det så mye som skjedde med skole og flytting, slik at det jeg hadde i grunnen ikke tid til å tenke på det. Men nå når det liksom har roa seg, da kom det sterkt.

Det som bør legges til i denne sammenheng, er at den pessimismen eller *defaitisme* informantene gav uttrykk for, også må knyttes til deres mangel på tilknytning til en *sosial kontekst* for rock. De hadde ikke noe band å spille i, og det å oppnå medlemskap i et band fortonte seg for flere som relativt vanskelig. I stedet for å knytte motløsheten i forhold til mestring og fremgang på instrumentet til en manglende tilhørighet i en relevant sosial kontekst, som jo rockebandet er, så valgte de å projisere den innover seg selv. Et relevant spørsmål i denne sammenheng er hvordan hennes yngre bror ervervet seg denne innsikten. Trolig bunner dette i internaliseringen av at rock *er en guttegreie*, noe som sammen med de utallige forbildene som gutter har å sammenligne seg med, gir et godt grunnlag for identifikasjon. Dette har jeg foran vist senker terskelen for å plukke opp rockeinstrumenter (Green 1997). Som jeg også har vist har gutter også lettere tilgang til steder der andre gutter spiller, og dermed direkte innsyn i de hemmelighetene som ellers er skjult for de som står utenfor praksisen. I tillegg er de i mindre grad engstelig for å ikke mestre de tekniske sidene ved å spille, og vet at når de kommer ut av gutterommet med et passende reportoar av gitarriff så er vegen ikke lang til et rockeband. Dersom Mette ikke hadde hatt en bror som spilte ville hun ikke ha oppdaget denne sammenhengen. Hun ville kanskje snarere ha forsøkt og gitt opp nettopp fordi hun ville evaluert sine prestasjoner som for dårlige. Kari Rolland[64], en utøvende jazzmusiker som også tar imot elever formulerer sine erfaringer med kvinnelige elever slik:

”Jeg har hatt både jenter og gutter som elever, og ser helt tydelig hvordan veldig flinke jenter ikke tar innover seg skryt eller tror på seg sjøl. Mens gutter som langtfra er kommet like langt, syns det låter helt fenomenalt. Gutter er opplært til å ha et sterkere ego”.

Eksemplet med Mette er derfor et illustrerende eksempel på hva som gjerne skulle til for at det skulle gå opp for en del av informantene at rockedrømmen kanskje faktisk var innen rekkevidde. Hennes erkjennelse har for øvrig store likhetstrekk med de innsikter som ble ervervet av flere av de øvrige informantene i møte med ulike antidiskurser, noe jeg vil diskutere i neste kapittel om *veger inn i rock*.

## 6.4 Materielle begrensninger

Mens akustiske instrumenter er mer fleksible med henblikk på både tid og sted, så krever rockeinstrumenter både omfattende teknisk utstyr og spesialiserte omgivelser som for eksempel lydisolerte rom, og dermed også større økonomiske investeringer. De er konstruert for bruk i et rockeband og har i tillegg sterke maskuline konnotasjoner (Fornäs et al. 1995, Green 1997). Materielle barrierer kan derfor være en bøyg å komme over for mange rocke-band, også for gutter (Fornäs et al. 1995). Mange bandprosjekter risikerer derfor å bli skrinlagt lenge før de får begynt:

Elisabeth: Faren til hun ene jeg skulle starte band med hadde tilgang til øvingslokale, så det hadde vi i alle fall hatt. Men det er det der med instrumentene, og hvem skal betale, få tak i en bass, og alt det er..

I: For ingen av dere hadde økonomi til å kjøpe instrumenter?

Elisabeth: Nei, og det var ingen som hadde noe særlig fra før av. Hun ene hadde akustisk gitar, og hun andre hadde vel et keyboard, men det var liksom ikke så veldig mye. Så det ser ut til at vi trenger sanne som Akks som hjelper til i begynnelsen.

Tilgang på musikkinstrumenter kan ha klassemessige aspekter, ettersom forskning viser at rock og spesielt heavy metal er en populær fritidsaktivitet for særlig unge gutter fra arbeider-klassene. Tilgang på musikkinstrumenter kan imidlertid også bli komplisert av kjønn. Som påpekt i kapittel 1 påviste man etter hvert at forbruksmønsteret er kjønnsmessig strukturert (McRobbie 1978), noe ny forskning på hjemlige forhold fortsetter å bekrefte (Brusdal 1995).

Forskning fra engelske forhold tyder også på at foreldre har lettere for å forsyne sønner med rockeinstrumenter og utstyr enn døtrene (Bayton 1998). Dette kan knyttes til at foreldre helst vil at jenter skal fremstå som feminine og at de ikke synes at rockinstrumenter er egnet til dette formålet (ibid), men det kan også bunne i økonomiske forhold eller en kombinasjon av økonomi og holdninger. Cecilie forklarte det slik at hun aldri *fikk seg til* å spørre foreldrene om å kjøpe utstyr til seg, mens hennes bror ikke lot til å ha noen slike hemninger:

Cecilie: (...)det er vanskelig nok å starte band, og det koster penger (...). Og der tror jeg at gutta igjen er mye råere på foreldra når det gjelder å kjøpe utstyr – ”*det bare må jeg ha*”, ikke sant. Jeg tror aldri jeg kunne sagt det til foreldra mine engang i ungdomstida. På samme grunnlag som broren min gjør det, uten at han veit det bevisst, så tror jeg bare at for gutter er det bare mye viktigere å ha bra utstyr, altså. Det er et must.

Vi har ikke norske studier som kan bekrefte på generell basis det Bayton (1998) refererer til, men det vi i alle fall vet er at gutter etter hvert har flere egne penger til disposisjon uten at det er klart hva dette skyldes (Brusdal 1995).

Gutter bruker i gjennomsnitt 154 kroner på musikk-utstyr, mens tallene for jenter er 20 kroner. De bruker også 745 kroner i gjennomsnitt på privat transport mens jenter bruker 201 kroner (ibid). Brusdal (1995) tror derfor at jenter bruker mer offentlig transport enn gutter, et forhold som trolig gjør sitt til at jenter vil kunne være mindre selvhjulpne i forhold til frakt av utstyr til og fra øvingslokale. [65] Jeg kommenterte innledningsvis de kommunikative aspektene ved gutter og jenters forskjellige forbruks-mønster, noe som kanskje er vel så avgjørende som rene økonomiske hinder. Brusdal skriver at mens gutter bruker mer penger på ting, utstyr og sportsaktiviteter, så bruker jenter mest penger på mer flyktige ting, som kafebesøk og klær. Klær, sminke og kafebesøk kommuniserer trolig en rekke ”feminine” koder og verdier som kanskje er viktigere å opprettholde enn å bruke penger på rockeinstrumenter. Det å være jente og kjøpe seg et rockeinstrument kan derfor være en barriere selv for jenter som allerede betrakter seg som en musiker. Cecilie hadde for eksempel brukt mange år på å kjøpe seg sitt eget instrument fortalte hun, mens hun sammenlignet seg med broren som skaffet seg utstyr nesten med en gang. Dette mente hun kunne skyldes at jenter kanskje nettopp har et annet *forhold* til utstyr enn gutter:

Cecilie: Jeg tror nok at det er flere barrierer (for jenter som vil spille rock). Jeg ser sjøl nå, jeg har kjøpt min første fiolin nå og jeg har holdt på i 12 år. Jeg vet ikke om det er jentefenomen, men jeg tror litt det. Broren min spilte og han skaffa seg utstyr nesten med en gang. Mens jeg skaffer ikke utstyr før jeg virkelig må, og da har jeg gjerne holdt på veldig lenge. Vi er ikke så utstyrsorientert (...).

Flere av informantene virket gjerne litt avventende til det å bestemme seg for å kjøpe sitt eget instrument, og foretrakk gjerne lånte instrumenter i det lengste. Elisabeth mente at det å kjøpe sitt eget rockeinstrument representerte en slags *terskel* mange jenter vegret seg mot:

Elisabeth: Jeg tror egentlig det er veldig mange som har lyst, men de tør ikke ta det steget og liksom gjøre noe aktivt med det. Å skaffe seg en bass og komme i gang.

Trolig har denne terskelen også en sammenheng med at det å kjøpe et rockeinstrument for en jente innebærer å sende ut et relativt kontroversielt budskap til omgivelsene. Det å kjøpe seg en elgitar eller en elbass er såpass uvanlig for en jente, at det uvegerlig vekker en viss oppsikt. I sterkere grad enn en gutt kan en jente føle seg tvunget til å måtte innfri eller bevise noe ekstraordinært ved å ta dette skrittet. Det kan også fortolkes som et slags kjønnspolitisk erklæring som mange trolig kvier seg for. Det er imidlertid heller ikke så lett å si til omgivelsene at ”jeg skal bli rockemusiker” når du tror at sjansene dine for å bli det er relativt små, når du ikke vet hvordan du skal koble deg på feltet, eller du tynges av en forestilling om at det kreves et *vanvittig talent*- forhold jeg nettopp har diskutert.

### 6.4.1 Musikkforretninger som maskuline soner

Innledningsvis beskrev jeg musikkforretninger som potensielt maskuline soner, i den betydning at de gjerne brukes på en mer omfattende måte enn andre forretninger, knyttet til kjøp og salg. Flere av informantene fortalte at de opplevde musikkforretningene som til dels jentefiendtlige. Ettersom ekspeditører og andre besøkende gjerne forventet at jenter først og fremst kom for å kjøpe en akustisk gitar, så kunne det oppstå rare og litt ubehagelige situasjoner i det øyeblikket det ble klart at de kom for å prøvespille en elektrisk.

En av informantene fortalte at hun hadde blitt avvist i to forretninger før hun endelig kom til en som gav henne lov: Tonje: Ja når jeg skulle ut å kjøpe elgitar, så fikk jeg ikke lov til å prøve fordi jeg var jente. Da var jeg 16 år. Så kom

jeg til Hagstrøm og der sa de det samme: ”Nei du får ikke lov fordi du kjøper ikke noe llikevel”. Så kom det en annen (ekspeditør) inn og sa: ”Selvfølgelig skal du få lov, jeg har en fin gitar her”. Så det endte med at jeg kjøpte av ham da. Han var veldig koselig.

I: Så du måtte gå fra butikk til butikk?

Tonje: Ja, i den tredje butikken jeg var innom, da fikk jeg lov.

Omringet av nyfikne guttemusikanter eller ekspeditører, var det lett å få en følelse av at de måtte *bevise* at de faktisk kunne spille:

Kari: (...) hvis jenter spiller gitar så tar man det for gitt at de spiller på en viss måte - gjerne viseting og sånn, og hvis man da spiller for eksempel elgitar så skal du helst bevise at du behersker det for at du skal bli tatt alvorlig. For eksempel når du kommer for å prøve en gitar i butikken, der merkes det altså.

I: Dette må du forklare. Hvordan merker du det?

Tonje: Det er såne veldig lange ører (...)

Inntrykket var at det var mange jenter som derfor kvidde seg for å oppsøke musikk-forretninger, og at de derfor gjerne ville ha følge av en mer erfaren venninne:

Tonje: Jeg har vært med mange jenter rundt, gitarelever og sånn, som ikke tør å gå alene, fordi de er ganske fersk og skal ut å ha seg elgitar. De tør ikke å gå inn i en butikk og teste gitarer, nettopp fordi du blir møtt på en så ekkel måte altså.

## 6.5 Band og baby

Et siste forhold som skal nevnes, er kanskje i sterkere grad enn de øvrige knyttet til barrierer og forhold som virker inn i forhold til dedikasjon og utholdenhet i *det lange løp*. Det handler om visse (kjønnete) forventninger i forhold til livsløp, samt begrensninger i forhold til det å være *mor* og rockemusiker. Til tross for at Siv gav uttrykk for at rock var noe av det største som hadde hendt henne, lot hun ikke til å klare å se seg selv som trommeslager i uoverskuelig fremtid. Dette hadde ikke minst sammenheng med at hun ikke klarte å se seg selv både i rollen som trommeslager og i rollen som en voksen ansvarlig mamma:

I: Ser du deg selv som trommeslager når du har fylt 40?

Siv: Nei det gjør jeg egentlig ikke. Litt synd at jeg begynte så sent å spille trommer for det var en drøm som jeg hadde så lyst til å leve ut for noen år siden. Men jeg synes ikke det er for sent det synes jeg ikke...

I: Men du ser ikke for deg at du kunne holde på med det når du blir eldre?

Siv: (tenker seg litt om) ”Mamma skal på bandøving liksom” - (latter)

Det er nærliggende å tolke nølingen som et uttrykk for en nokså konvensjonell oppfatning av morsrollen. Uttalelsene hennes må imidlertid både ses på bakgrunn av hennes øvrige opplevelse av seg selv som musiker, og hvordan en karriere som musiker faktisk fortoner seg for en kvinne med barn. For det første oppfattet hun ikke seg selv som musiker. Som et ekko av de barrierer jeg nettopp har drøftet, mente hun at man måtte ha et ”kjempetalent” for å satse på å bli musiker, noe hun etter eget utsagn ikke hadde. For det andre opplevde hun at det kanskje var litt *seint* å begynne i en alder av to og tyve å satse på en karriere som musiker, en tanke som for øvrig naget flere av de informantene som hadde passert de tyve før de begynte å spille rock. Andre informanter som faktisk hadde barn og forsøkte å kombinere rollen som mor og musiker, gav imidlertid uttrykk for, og bekreftet, at det faktisk innebar visse vanskeligheter å kombinere det å være musiker og mor. Det at de ulike medlemmene av Birtes band hadde fått barn i tur og orden, hadde for eksempel flere ganger forsinket bandet og vært til hinder for en kontinuerlig progresjon i forhold til både musikkbransje og publikum.

Birte: En av mine teorier på hvorfor det finnes så få damer i musikkverdenen, en av de tingene som kan spille inn da, og som jeg har fått føle på kroppen sjøl. Det er at du kanskje har fått bygd deg opp litegranne rykte og renommè, og er litt på veg i karrieren. Og så får du barn, og da må du ta en pause, og da er du jo selvfølgelig nesten glemte, og må da begynne med oppbyggingen av karrieren helt på nytt igjen. Hvis ikke du - sånn som jeg gjorde det, når datteren min var tre måneder så spilte vi på en stor festival, og gjorde en del såne ting. Vi gjorde også lang turne mens jeg var høygravid, for øvrig noe som tok på jævlig hardt fysisk da.

Ved siden av at den ekstra fysiske belastningen det er å være gravid og reise på turne, var det også praktiske hindringer i forhold til økonomi, barnepass, og begrensninger i forhold til hvor ofte de kunne ta seg fri for øve. Støtteordninger for band og artister tok ikke høyde for at musikere fikk barn, og det var ikke mulig å leve på venner i en slik situasjon. Summen av alle vanskelighetene medvirker trolig til at mange kvinnelige musikere gir opp mente hun:

Birte: (...) akkurat da så hadde jeg nettopp fått datteren min. Så var gitaristen høygravid sommeren etter når vi skulle ut og turnere. Jeg husker jeg søkte om midler til å få barnepike i et fond – men husker ikke hvilket. Det fikk jeg ikke. Og jeg hadde ikke råd til det. Og man kan ikke belaste venner og bekjente så mye heller, og dra dem med på turne uten at de får lønn liksom! Det tror jeg er en medvirkende årsak til at jenter faktisk gir opp.

Det forholdet at kvinner får barn, og at dette kompliserer det å fungere i et rockeband, har vært diskutert også i andres arbeider (Bayton 1998). Mens menn i større grad kan fortsette musikerlivet sitt relativt uberørt av at de blir fedre, så tvinges kvinner til å forholde seg til det i det praktiske hverdagslivet. Den kjønnete arbeidsdelingen mellom kvinner og menn tilsier fortsatt at barn primært er kvinners ansvar. Det er først og fremst de som forventes å sørge for at de får en forutsigbar daglig omsorg, noe som er egnet til å kollidere med en omflakkende musikertilværelse (Becker 1963). Når vi også vurderer den økonomiske risikoen som er forbundet med en karriere som musiker, medvirker trolig også dette til at kvinner som ønsker seg barn, i mindre grad enn menn vurderer å betrakte dette som en realistisk karriere:

I: Kan du si litt om hva det har kostet deg å kombinere det å ha barn og det å jobbe med musikk?

Cecilie: Ja det har gått litt på helsa da, ikke sant. Selvfølgelig det at jeg har også vært i en bandsituasjon som jeg ikke har kunnet leve av. Det er klart at når du får barn så kan du få litt angst. Du er nødt til å skaffe deg noe som er veldig trygt rent inntektsmessig. Så da må du liksom gi litt fan, å tørre å gi litt fan. Det er også litt skummelt.

En av informantene slo nærmest fast at det var de lesbiske eller de barnløse kvinnelige musikerne som gjerne nådde lengst, eller holdt på lengst, også i forhold til det å bli virkelig dyktige musikere, rett og slett fordi de ikke hadde barn å ta hensyn til:

Cecilie: Veldig mange kvinnelige musikere jeg kjenner, som har nådd langt, de er jo kanskje lesbiske eller barnløse, sjøl så hadde jeg jo sikkert vært mye mye flinkere, hadde jeg ikke hatt aleneansvar for to barn. Jeg vet jo ikke om jeg hadde gjort det en gang til. Jeg slepte jo babyer til øvinger, på konserter, jeg har slept dem på turneer, de har vært med overalt, men det krever liksom at du - det er bare det jeg har gjort! Jeg har tapt mye hørsel, og har ikke hatt tid til noe særlig annet liksom. Band og baby! Så det koster veldig mye da, det gjør det. Og det er ikke så mange jenter som gjør det, fordi det er en pris som er høy.

## 6.6. Oppsummering

Jeg har i dette kapittelet diskutert de ekskluderingsmekanismene som holder jenter utenfor rock som praksis, og diskutert dem som barrierer som jenter må overkomme dersom de skal bli rockemusikere. *De disiplinerende ekskluderingsmekanismene* kan oppsummeres slik:

*For det første:* Jenter ekskluderes fra rock fordi de har problemer med å finne andre jenter å spille rock med, og fordi gutter som regel foretrekker å spille i band med andre gutter.

*For det andre:* Rockens uformelle *rekrutteringsystem* og rockens uformelle *læreprosesser* virker ekskluderende på jenter som er interessert i å spille rock. Uten medlemsskap i rockeband er jenter langt på veg avskåret fra innsyn og deltakelse i både grunnleggende læreprosesser og den sosiale bekreftelse som er nødvendige for å bli rockemusiker.

*For det tredje:* Jenter ekskluderes fra rock fordi de mangler adgang og autorisasjon til å utnytte sentrale rekrutteringsarenaer. Dermed nektes de også innsyn i hyppig brukte teknikker for å koble seg opp mot feltet. *For det fjerde:* Jenter spiller ofte "feil" instrumenter. Piano og fiolin oppfattes ikke i første omgang som relevante rockeinstrumenter, noe som trolig bidrar til å sette jenter i en kategori for seg. Dette reduserer sjansene deres til å bli rekruttert til band.

*De selvdisciplinerende ekskluderingsmekanismene* viser til en rekke *subjektive barrierer* som bidrar til at jenter langt på veg ekskluderer seg selv fra rock. Disse må ikke forstås som essensielle psykologiske trekk ved jenter, men må knyttes opp til internaliserte diskurser og kjønnete disiplineringsmekanismer som foreskriver kjønns spesifikk atferd, og innskrenker jenters utfoldelsespotensiale. *For det første* er det slik at jenter kan være interessert i å spille rock, uten å våge å ta de avgjørende initiativ som skal til for å realisere ønsket. Det kreves i utgangspunktet større mot for å begynne å spille elgitar, enn det å begynne å spille håndball eller å begynne i korps. Man må våge å fremstå som en "matter out of place" (Douglas i Eliasson 2000:13), noe tenåringer eller ungdom flest vil kvie seg for av redsel for å skille seg ut. *For det andre* er det slik at menn har betydelig lengre tradisjoner for å være i offentligheten, og ytrer seg i det sosiale rommet med en større grad av selvfølgelighet. Jenter ser ut til å ha et mer problematisk forhold til å "spille seg ut" eller å oppta plass i det offentlige rommet. Forskning knyttet til jenter og gutters omgang med musikkinstrumenter og komposisjon i klasserommet, viser at jenter tenderer til å undervurdere egne talenter og potensiale, og at de vegrer seg for å utfolde seg utad før de vet at de mestrer situasjonene fullt ut. *For det tredje* er det slik at de kjønnete rockeinstrumentene trolig bidrar til å styrke jenters



usikkerhet ytterligere med henblikk på utfoldelse der de risikerer omverdenens sanksjon-erende blikk. Nettopp usikkerheten i møte med de maskuline instrumentene og de nye rollene som rockebandet representerer, medvirker til at jenter i mange tilfeller trenger å utforske rock sammen med andre jenter først slik at de kan opparbeide seg en trygt forhold til det å fremstå som rockemusiker, noe som ofte er vanskelig å realisere all den tid jenter har problemer med å finne frem til andre jenter som ønsker å spille rock. *For det fjerde* har jenter problemer med å dedikere seg i forhold til rock i motsetning til gutter. Dette må trolig ses i sammenheng med den generelt negative selvevalueringen som flere av informantene tilkjennegav. Ved siden av å undervurdere seg selv, tenderte de også til å overvurdere betydningen av talent. Dermed overså de betydningen av sosiale og pedagogiske aspekter ved læring, noe som i flere tilfeller fikk informantene til å avslutte en læreprosess nesten før den hadde begynt. Innsyn i hvordan læreprosesser foregår, og tilgang til relevante læreprosesser kunne imidlertid endre denne pessimismen. Jenters pessimisme og manglende besluttsomhet på egne vegne skal derfor ikke forstås som essensielle kjønnsforskjeller, men må i likhet med de øvrige barrierene som her diskuteres, knyttes til visse ideologiske, historiske og sosiologiske bindinger, som søker å konstituere en kvinnelig habitus som er sekundær og selvsensurerende, og i mindre grad primær og selvhevdende. *De materielle barrierer* kan oppsummeres som følgende: Å spille rock krever instrumenter, øvingslokale og utstyr, noe som koster mye penger. Forbrukets kommunikative aspekter, sammen med ulik tilgang til penger begrenser trolig både jenters evne og motivasjon til å skaffe seg nødvendig utstyr. Musikkforretninger kan også oppleves som maskuline soner som jenter gruer seg for å oppsøke. Kombinasjonen av *band og baby* er også problematisk. Å få barn påvirker mannlige og kvinnelige musikere ulikt. Barn tenderer fortsatt til å være først og fremst jenters ansvar, hva den daglige praktiske omsorgen angår. Dette forholdet bidrar til at mannlige musikere i større grad kan fortsette den livsstilen en musikertilværelse impliserer selv om han får barn. Jenter påføres eller påtar seg ansvaret på en slik måte at deres musikerkarrierer enten stopper opp eller hemmes.

---

[49] Pågående forskning antyder at *seksuelle preferanser* bør legges til disse kategoriene (Annfelt, 2000)

[50] De aller fleste informantene hadde bakgrunn fra det Ve (1999) altså kaller for *de borgerlige klasser*, jfr. 5.10.

[51] Begge studiene antyder en sammenheng mellom arbeiderklasstillhørighet og sterkt behov for kjønnsavgrensning, se kapittel 1.

[52] Takk til sosiolog Ann Nilsen som minnet meg om dette forholdet.

[53] En annen arena det kan være lønnsomt å henge rundt ved er platestudioet. En lydtekniker jeg kjenner fortalte hvordan han klarte å bli opptatt som lærling i et studio. I mange måneder stod han i døren til studioet, bare hang der og ventet, i mange timer om gangen. Hver gang ble han avvist og oversett, men han nektet å gi seg. Etter mange ydmykende uker ble han invitert inn i varmen. Denne ydmykelsen er for øvrig et godt eksempel på det Fausing beskriver som initiasjonsrituer (Fausing et al. 1984), karakteristisk for opptak til mange mannssamfunn, deriblant den moderne losjen. Initiasjonsritualene blir oppfattet som utslag av mannsgruppens bestrebelse på å forsikre seg om at "novisen" har evne til å inngå i gruppens arbeid uten å skuffe dem eller bringe den i fare. Ritualene fungerer på samme måte som beiling og ekteskap på det seksuelle område. Initiasjonsritualene er et ledd i utvelgelsen av nye medlemmer og symboliserer brudd med den sosiale tilhørighet vedkommende tidligere har hatt. Filmen *Fight Club* byr for eksempel på en scene der menn søker opptak i klubben, men bare de som holder ut ydmykelsene og avvisingene blir tatt opp i "ordenen".

[54] Her må undertegnede få føye til at hun ikke har merket noe til at gutter venter utenfor *backstagen*, tvert er det hennes erfaring at de innfinder de seg der relativt raskt ettersom de vet at det både er øl og status forbundet med å være der.

[55] Her er det snakk om alt fra symfoniorkester til storband.

[56] Pugh (1991) hevder at kvinnelige cellister var bannlyst fra orkester helt frem til 1930-tallet. Hun støtter seg til komponisten Evelyn Smyth som forklarte dette med at cellistens spilleposisjon ble ansett for å være uanstendig.

[57] Den akustiske gitaren kan derfor også lett oversettes til et rockeinstrument, elbass eller elgitar.

[58] Andre forskere har påpekt det samme forholdet i relasjon til gutter. I et rockeband kan gutter føle på og leve ut et følelsesregister som ellers er dem forbudt (Fornäs et al. 1995).

[59] Douglas begrep om "matter out of place" viser til det urene, eller det som befinner seg på feil sted (Eliassen 2000:13).

[60] Egenskapene viser til visse utvalgte oppdragelsesidealer for borgerklassens jenter fra 1880-tallet.

[61] Flere av kursinstruktører på Akks tok bekreftet også at jenter trengte mye tid for seg selv for å våge å nærme seg rockeinstrumentene.

[62] Jeg er på det rene med at eksistensialistisk filosofis subjektbegrep i utgangspunktet er uforenlig med poststrukturalistenes fragmenterte subjektbegrep. Jeg velger likevel å bruke begrepet *defaitisme* fordi jeg synes det korresponderer godt med informantenes skjøre selvfølelse og mestring av motbør.

[63] Jeg har for eksempel møtt tidligere kursdeltakere fra Akks, som føler seg sviktet av det de mener er *manglende oppfølging* fra Akks sin side, og at dette er årsaken til at de ikke fortsatte med å spille rock.

[64] Kari Rolland, leder for foreningen norske jazzmusikere til bladet *Musikk*, nr. 5 1997

[65] For øvrig et forhold undertegnede kan bekrefte fra egen rockepraksis. Å reise frem og tilbake på buss med gitarer, forsterker og keyboards er ikke å anbefale.

---



# Kapittel 7 Veger inn

## 7.1 Innledning

Ettersom alle mine informanter i større eller mindre grad faktisk hadde *lyktes* i å etablere et praksisforhold til rock, så er det klart at deres fortellinger også formidlet kunnskap om åpninger og veger inn i feltet. I dette kapitlet skal jeg derfor diskutere hvilke forhold som bidro til at informantene fikk tilgang på rockeinstrumenter, hvordan de etablerte band og hvordan de lærte seg rock. *Kapitlets første del* er viet erobringen av rockeinstrumentene. Her blir det klart at lokale rollemodeller eller ressurspersoner, sterk motivasjon i kombinasjon med muligheter for utprøving av instrumentet, forutgående mestring av andre instrumenter og tilgang til en sosial lærekontekst, som for eksempel Akks eller medlemskap i et rockeband, representerte de viktigste forholdene. *Kapitlets andre del* er viet til hvordan informantene etablerte eller oppnådde medlemskap i et rockeband som musikere. Her gjøres det klart at rockeinteresserte bestevenninner og tilgang til alternative diskurser, med Akks som den viktigste institusjonelle instansen, representerte de viktigste vegene inn i rock. Å ha en kjæreste eller kamerat som også var interessert i å etablere band og tilgang på øvingslokale, kunne også være nyttige ressurser. Det å begynne som vokalist i et band fungerte også som en åpning, ettersom det gav innsikt i rock som senere kunne omsettes i egne band. *Kapitlets tredje og siste del* diskuterer hvordan informantene lærte seg å spille rock. Her analyseres informantenes strategier for gjøre seg kompetente for deltakelse i feltet.

## 7.2 Erobringen av rockeinstrumentene

### 7.2.1 Betydningen av lokale vegvisere og ressurspersoner

Et forhold som så ut til å gjelde for nesten alle informantene, var at de hadde minst én slektning, nabo, kamerat eller venninne som spilte et instrument og som enten oppmuntret dem til å spille, som underviste dem, fungerte som rollemodeller og pådrivere, eller i det minste gjorde et instrument tilgjengelig for dem. Dette var gjerne foreldre, onkler og brødre som hadde instrumenter stående - som oftest gitarer, men noen ganger også bassgitar eller slagverk – og som hadde vært, eller fortsatt var musikere selv. Jevnaldrende kunne imidlertid også fungere som modeller og hjelpere. Mange av informantene hadde spilt andre instrumenter, som piano, fiolin, trompet, tuba og gitar, før de prøvde seg på rocke-instrumenter. Et instrument de fleste hadde noe eller mye erfaring med fra før, var akustisk gitar. Halvparten av informantene hadde hatt tilgang til noe grunnleggende undervisning i gitarspill på akustisk gitar, og de fikk den nettopp via familiemedlemmer, lærere, klasse-kamerater eller venninner.<sup>[66]</sup> Annen forskning trekker lignende konklusjoner med hensyn til familien og de nære omgivelsenes betydning for læreprosesser. Musikalske familier har langt større betydning for barns musikalske aspirasjoner enn sosiale klasser (Finnegan i Bayton 1998), og når en eller flere foreldre har bakgrunn som musikere, blir døtrenes musikalske aspirasjoner oppmuntret og støttet økonomisk (Bayton 1998). I mitt eget materiale lot det til at ressurser i form av en musikkyndig familie, *i kombinasjon* med impulser fra venner og bekjente var gunstig i forhold til det å få prøvd seg relativt tidlig på et instrument, selv om det i første omgang ikke var et rockeinstrument. Som jeg har vært inne på er det trolig lettere for jenter å ta i bruk et rockeinstrument dersom de behersker et annet instrument på forhånd. Flere av informantene hadde foreldre som var musikere, noe som gjorde både musikkinstrumenter og kompetanse lett tilgjengelig: Gitte: Ja jeg begynte å spille gitar da jeg gikk i 7.-8.klasse. Vi hadde masse gitarer hjemme, pappa min spiller. Jeg tenkte hvorfor har vi så mange gitarer her og så kan jeg ikke spille? Så begynte jeg å lære meg da.

I: Er din far rockemusiker?

Gitte: Han er litt av hvert, han er visesanger og klassisk oboist.

I: Så han er musiker.

Gitte: Ja, og det er moren min også.

Noen av foreldrene begynte tidlig å trene barna i musikalske ferdigheter:

Katy: (..)Pappa min var sånn at han har tvunget meg til å gjøre ting hele livet, til å begynne å lese da jeg var tre år

gammel og sånn da, det var bare mas mas mas, og så begynte han å tvinge meg til å lære å spille gitar da jeg var seks år gammel, så da tok det ti år til jeg hadde lyst til å spille gitar igjen, jeg har alltid vært veldig interessert i musikk og hørt masse på plater og sånn (..)

Et stimulerende skolemiljø kunne imidlertid kompensere for foreldre som ikke var like pågående på barnas vegne: Linda: Jeg trodde at alle som dreiv med klassisk musikk (..) at de hadde en sånn oppdragelse. En sånn oppdragelse hadde ikke jeg. Men jeg hadde jo en far som sang og spilte og som jeg tvang til å kjøpe min første gitar - da var jeg 15 år. Det var en kassegitar. Den kostet 130 kroner på salg. Jeg var 16 år kanskje. Jeg begynte på gymnaset, og da vi hadde fester så var det så mange gutter i klassen som kunne spille, og det var så morsomt. Jeg var rock n roll avhengig lenge før det - for jeg hørte på musikk og hadde mange plater - eller var interessert i å høre på musikk og sånn - så jeg lærte litt hos dem, mest grep, og så fikk jeg altså mast meg til en gitar.

Nettopp tilgang til ressurspersoner, stimulerende situasjoner og sosiale kontekster også utenfor familien var et kjennetegn ved mange av de informantene som fant vegen inn i rock uten støtten fra Akks.

## 7.2.2 Betydningen av motivasjon i kombinasjon med muligheter for utprøving

Oppmuntring fra foreldrene var altså likevel ikke tilstrekkelig, og ikke alltid nødvendig heller. Alle informantene gav i tillegg uttrykk for at de hadde hatt en sterk *egenmotivasjon* for å spille rock. I de tilfeller der motivasjonen og lysten til å spille rock ikke ble gitt en retning, eller avfødte muligheter for utprøving og læring av et relevant instrument, var imidlertid sjansene store for at drømmene ble lagt på is. Muligheten til å få prøve ut instrumentet under en viss veiledning i en relevant sosial kontekst, virket derimot positivt og intensiverte både motivasjon og læring. Dette tyder på at muligheter for utprøving var av stor betydning. En del av informantene fikk for eksempel lov til å utfolde seg i musikktime på barne eller ungdomsskolen, men her var det store forskjeller. Ved noen skoler ble det til en viss grad organisert rockeband og stilt øvingsfasiliteter til disposisjon, mens ved andre skoler lot slike tiltak å ha vært helt fraværende. En del informanter hadde imidlertid bekjente utenfor klasse- eller skolesituasjonen med rockekunnskaper og instrumenter for hånden, noe som et stykke på veg kunne erstatte mangel på slike tilbud. Noen av informantene hadde for eksempel fått lov til å prøve kameraters slagverk eller kjærestens bassgitar, noe som gjorde at instrumentet fremstod som mer familiært og tilgjengelig.

## 7.2.3 Betydningen av forutgående mestring i forhold til kjønnsoverskridende instrumentvalg

Det å beherske andre instrumenter virket som en betydningsfull faktor i forhold til pågangsmot og selvtillit i møte med rockeinstrumentene. I en studie Green (1997) har gjort i forhold til musikkundervisning i barneskoler i England, slår hun fast at det er en nær sammenheng mellom kjønnsoverskridende instrumentvalg og en grunnleggende *opplevelse av mestring* i forhold til andre typer av musikalske situasjoner. Dess flere positive erfaringer med mestring av instrumenter både gutter og jenter hadde, jo lettere var det for dem å velge ukonvensjonelle instrumenter. Hun fant at både gutter og jenter som oftest motsatte seg oppfordringer om å krysse kjønnsgrenser i forbindelse med instrumentvalg, selv om de hyppig ble oppmuntret til det. Det var bare de flinkeste som krysser grensene, noe Green mener skyldes at kompetente elever kan konsentrere seg om å fremføre "musikken i seg selv" uten å tenke på eller frykte for at de utfordrer symbolske konstruksjoner av kjønn, enten de er å finne hos dem som ser og lytter, eller i dem selv (ibid). Med Douglas kan vi si, at de i mindre grad følte seg berørt av risikoen for å fremstå som en "matter out of place" (Douglas i Eliasson 2000:13). Mindre flinke eller uøvete elever blir forstyrret av den kjønnete meningen eller de kjønnskonnotasjonene som synes å være innpodet i instrumentene (Green 1997). Flere av de mest selvsikre informantene i mitt materiale hadde lært å spille andre instrumenter før de forsøkte seg på å spille rockeinstrumenter. Flere hadde erfaring fra korps, mens andre igjen hadde mottatt privatundervisning på piano eller fiolin. Trolig gjorde disse erfaringene overgangen til å spille på et rockeinstrument lettere. En av informantene hadde for eksempel over flere år mottatt timer i klassisk gitarspill. Da hun for første gang ble oppmerksom på elgitaren, var hun ikke i tvil om at dette var hennes fremtidige instrument:

Tonje: Jeg begynte på ungdomsskolen da jeg var tolv og et halvt. Da begynte jeg å spille gitar, klassisk. Hadde spilt piano før, også da klassisk. Der hadde de et skoleband, 9.klassinger, bare gutter. Da var det slik at alle jentene pleide å sitte å høre på dem øve i gymsalen, og alle så på disse guttene og ønsket at de kunne være sammen med guttene, ikke sant. Jeg satt og så på gitaren og gitaristen og hva han gjorde, og da tenkte jeg at dette kan jeg gjøre minst like bra altså. Og de var interessert i gitaristen (gutten) og jeg var interessert i gitaren. (..) da var ikke jeg klar over at det ikke fantes jenter som spilte, men jeg fant jo ut det etter hvert da.

Selv om denne informantens forutgående mestring av den akustiske gitaren bidro til å lette overgangen til å spille

elektrisk gitar, var det imidlertid ikke før hun fikk innpass i et rocke-band at hun for alvor kom i gang med å spille elgitar. Betydningen av en praktisk-sosial lærekontekst, virket da også langt på veg som den mest avgjørende faktoren i forhold til det å ta i bruk et rockeinstrument.

## 7.2.4 Betydningen av en praktisk-sosial lærekontekst

Som jeg slo fast i kapittel 6 så har tilgang til en relevant sosial kontekst for rock, nesten alt å si i forhold til det å bli en rockemusiker. Tilgang til en praktisk- sosial lærekontekst syntes også å være helt avgjørende i forhold til mine informanter. Informantene kunne for eksempel gå lenge med et ønske om å uttrykke seg via et rockeinstrument, men så å si ingen hadde maktet å realisere dette ønsket før det forelå en reell praktisk-sosial mulighet til det. Dette innebar for eksempel at praktisk talt ingen i mitt materiale gikk *til anskaffelse* av et rocke-instrument før de hadde et band å praktisere det i, og på samme måte var det nesten ingen som forsøkte å lære seg å spille på et rockeinstrument før de begynte på kurs på Akks, fikk muligheten til å prøve det på skolen, eller begynte å spille i et rockeband. Dette innebar at de fleste av de som etablerte band som oftest ikke kunne spille på det aktuelle bandinstrumentet på forhånd. Denne informantens band bestod for eksempel av fire jenter som aldri hadde tatt i instrumentene sine før: Birte: (..) da fikk jeg meg en gitar som jeg sånn noenlunde lærte meg å spille på, og så starta jeg et annet band som vi kalte for NN. Da var vi fire jenter som overhodet aldri hadde tatt i instrumentene våre før, og en type som spilte trommer.

Fordi de færreste trakterte det aktuelle bandinstrumentet på forhånd, fremstod også instrumentvalgene som relativt tilfeldig i en del tilfeller. Å velge instrument kunne like gjerne handle om hvilket instrument som var ”ledig”, enn hva slags personlige preferanser den enkelte hadde:

Lene: Så fant jeg en gammel bassgitar på loftet hos foreldrene mine, som tilhørte min onkel før, så fikk jeg den og da blei liksom bestemt at jeg skulle spille bass. Og så begynte vi bare helt fra begynnelsen. Vi kunne i grunnen ikke spille eller noe sånn da vi begynte, vi bare lærte etter hvert.

Det er trolig flere forhold som ligger til grunn for alt dette. Det ene forholdet må knyttes til at rockebandet i seg selv var en viktig motivasjon for rock. Som jeg har vist i kapittel 5 var rock for mange først meningsfullt i den grad det kunne praktiseres i et band. Det andre forholdet må knyttes til det bruddet et rockeinstrument representerer i forhold til konvensjonelle kjønns-normer. Rockebandet eller kurset på Akks gjorde trolig det å spille rock både mer legitimt og mindre oppsiktsvekkende enn det å starte opp helt på egen hånd. Flere gav eksplisitt uttrykk for at de følte seg fremmed for ”guttemåten” å gjøre ting på, det vil si å kjøpe seg en elgitar og bure seg inne på gutterommet for å lære gitarriff. For mange fremstod dette trolig som *nerdete* og sært i forhold til de sosiale normene og verdiene som råder blant venninner.<sup>[67]</sup> Det tredje forholdet må knyttes til manglende selvtillit. Mange av informantene trengte bandet som et påskudd for å sette i gang med å lære seg å spille på et rockeinstrument, noe som også kunne handle om manglende tillit til egne evner. Jeg har tidligere diskutert den pessimisme som enkelte informanter gav uttrykk for og tendensen til å overse pedagogiske og sosiale faktorer i forbindelse med læring. De følte gjerne at det var noe i veien med dem selv ettersom de ikke klarte å realisere målene sine. Eksemplet under viser hva en sosial og pedagogisk lære-kontekst kunne bety for den enkeltes selvfølelse og oppfatning av egne mestringsmuligheter; Før denne informanten begynte å spille trommer på Akks hadde hun tenkt på seg selv som en person som gav fort opp og som mistet motivasjonen så snart hun møtte motgang. Denne erfaringen hadde hun blant annet gjort seg i forhold det å prøve å lære seg å spille akustisk gitar. Etter at hun hadde begynt å spille trommer i et band som ble etablert i forbindelse med samspillkurset på Akks, begynte hun imidlertid å oppfatte både seg selv og mulighetene for læring på en helt annen måte. Hun opplevde seg som mer besluttsom, og forberedt på å møte og takle motgang. I det hele tatt følte hun at hun nå boblet over av øvingslyst og overbevisning:

I: Så du har større utholdenhet nu og mer disiplin nå enn da du spilte gitar?

Siv: Ja det har jeg. Jeg kan sitte lenge og holde på med en øvelse, og jeg tror ikke eller jeg er ikke redd for at det kommer til å bli sånn at jeg kommer til det punktet der jeg ikke får noe til og så slutter jeg. Det tror jeg virkelig ikke. Det høres helt teit ut, men jeg har aldri følt så intenst at noe er min greie, som det å sitte og spille trommer. Jeg har bare lyst til å smile hele tiden, og jeg synes det er så bra, og det er en sånn skikkelig utlevelse av en sånn der drøm som jeg har gått med skikkelig lenge. Når jeg var mindre, på ungdomsskolen, satt jeg alltid med blyanter og spilte til musikk. Jeg har jo skjønt litt, og at man får ikke ting til med en gang, du får en fremgang i begynnelsen på alle ting du gjør, for du kan ingenting. Og så kommer det alltid en litt sånn traurig periode der du er nødt til å øve teknikk og bli flinkere. Og jeg er i det hele tatt blitt mer tålmodig synes jeg, enn det jeg var før. Så nå er jeg sånn - jeg bare gleder meg til jeg får tid til å begynne å sitte å øve for meg selv.

Med andre ord: Det var først i rockebandets eller i kursets sosiale og motiverende kontekst at erobringen av

rockeinstrumentene kunne begynne.

## 7.3 Erobringen av rockebandet

Studier av rockeband i Skandinavia og England konkluderer med at gutter gjerne starter band tidlig i tenårene sammen med skolekamerater på samme alder, mens jenter bare unntaksvis etablerer seg i denne alderen med egne band (Fornäs et al. 1995, Bennett 1980, Bayton 1988 og 1998). Sistnevnte fant i et studie fra 1995 at bare en håndfull av informantene hadde fått erfaringer med å spille i band så tidlig, men da under helt spesielle omstendigheter, som for eksempel i forbindelse med at en lokal ungdomsarbeider hadde spesielt gått inn for å oppmuntre jenter til å etablere band. Mitt materiale bekrefter langt på veg hennes konklusjoner, selv om noen av informantene faktisk hadde lyktes i å etablere band på egen hånd – og uten bistand fra Akks - relativt tidlig. Av tjuen informanter var det imidlertid ingen som hadde erfaring med å spille i band ved fylte tretten år. Om lag to tredjedeler hadde likevel noe slik erfaring ved fylte seksten år, men her viste det seg at hele syv hadde fått slik erfaring som et direkte resultat av det jeg vil kalle for *institusjonelle tiltak*. Fire av disse syv hadde begynt på Akkskurs da de var femten-seksten år, og fått sin debut i et band som var mer eller mindre tilrettelagte i regi av instrumentopplæringen på Akks, mens tre av dem hadde fått prøvd seg litt i band i forbindelse med musikkundervisning, eller tilbud tilrettelagt av grunnskolen. For de seks informantene som innen fylte seksten år hadde blitt involvert i band *utenfor* en institusjonell setting, viste det seg at en del heldige omstendigheter hadde bidratt til å legge forholdene til rette: Tre av de seks informantene hadde en bestevenninne som var like interessert i rock som dem selv og som de allierte seg med. To andre startet band sammen med en kjæreste eller en god kamerat, hvorav den ene var en mer enn gjennomsnittlig kompetent musiker, og den andre begynte som vokalist, den mest tradisjonelle rollen for en kvinnelig musiker i rock. Den siste av disse seks ble også med i et band som vokalist, etter at en venninne gjorde en henvendelse på vegne av henne i forbindelse med en ”band søker vokalist” annonse. Om lag halvparten av de 21 informantene mine deltok imidlertid på Akkskurs da jeg intervjuet dem, og majoriteten av disse hadde ingen erfaring med å spille i band før de begynte på Akks. Disse fremstod med andre ord som mer eller mindre avhengig av et institusjonelt opplegg for å få tilgang til en rockekontekst. Jeg skal i fortsettelsen konsentrere oppmerksomheten mot den andelen av informanter som hadde skaffet seg innpass i et rockeband på andre måter enn via Akks, og diskutere hva som bidro til at akkurat disse klarte å etablere band på egen hånd.

### 7.3.1 Bestevenninnenes betydning for etablering av band

Et av de viktigste momentene i forhold til det å oppnå tilknytning i et band så ut til å handle om hvorvidt en hadde noen i sin aller nærmeste omgangskrets å alliere seg med. Dette viste seg å være langt viktigere enn det å beherske ett instrument. De fleste av de informantene som begynte å spille i band før de var fylt seksten år og som fortsatte å spille i band gjennom tenårene, hadde det til felles at de startet sine første band sammen med en venninne som var like motivert for rock som de selv var. Å være to besluttsomme bestevenninner syntes å være en av de beste garantiene for å lykkes med et bandprosjekt. I materialet mitt var det hele fire band som hadde etablert seg med en slik relasjon som utgangspunkt innen de var seksten-sytten år gamle. Lene og Ellen møtte hverandre da de begynte på gymnaset. De fant ut at de var interessert i den samme typen musikk, og bestemte seg for å starte band sammen: Lene: Jeg begynte å spille gitar sånn for meg selv da jeg var sånn tolv-tretten. Da spilte jeg kanskje ett år og så la jeg den fra meg en stund. Så ble jeg sånn introdusert til alternativ musikk, og møtte Ellen. Vi gikk på samme videregående skole. Og så hadde jeg veldig lyst til å spille i band, og vi fant ut at vi skulle starte band sammen.

Etter en del utprøving av forskjellige musikere og besetninger fant de via en annonse frem til en kvinnelig trommeslager som ble et fast medlem av bandet. De annonserte ikke spesifikt etter en kvinnelig trommeslager, og fremholdt at kjønn ikke var av betydning, noe jeg skal diskutere nærmere i neste kapittel. Gitte og Katy ble kjent med hverandre omtrent på samme måte og på samme alderstrinn, femten - seksten år gamle. De fant også at de hadde identiske musikkpreferanser, og bestemte seg umiddelbart for å starte band:

Katy: Vi hadde en felles lidenskap for The The. Så fikk jeg låne ei plate av Guri, og så blei vi venn. Så tenkte vi: Pokker heller vi har lyst til å spille i band.

I: Hvordan skjedde de, hadde dere gått rundt og ønsket det lenge eller?

Katy: Ja, jeg hadde i hvertfall det. Det hadde jeg en veldig sterk bevissthet om fra jeg var en 10-11 år, at jeg har lyst til å bli pop-stjerne. Det har vært den store tingen da.

De kompletterte bandet med to mannlige musikere. Bandet hadde hatt en del utskiftninger underveis, men disse to venninnene forble bandets harde kjerne.

Birte som var på utkikk etter andre jenter som kunne spille, oppdaget at en av venninnene fra klassen spilte på gaten, og fikk henne med seg:

Birte: Der har det også vært tilfeldigheter. Vi gikk i samme klasse, så hørte jeg at hun stod og sang på gaten, og så tenkte jeg, jøss det låt jo kult. Så spurte jeg henne: ”Kan ikke du bli med å spille”?

Alle disse bandene hadde holdt på i flere år, og informantene virket selvsikre og trygge på at de hadde en selvfølgelig plass på rockscenen, selv om de møtte visse hindringer og problemer som jeg skal utdype i neste kapittel. Trolig var de sterke venninnerelasjonene avgjørende både i forhold til at de satset såpass friskt på bandet som de gjorde, og at bandene ikke ble oppløst trass motgang.[68] Dette er et interessant aspekt ved datamaterialet ettersom annen litteratur antar at bestevenninnerelasjonen ikke så lett lar seg oversette til et rockeband (Fornäs et al. 1995). Alle de fem bandene i Grønnerøds (1996) studie var imidlertid også etablert av tre til fem venninner som allerede var gode venner,[69] noe som ytterligere styrker en hypotese om at jenter med rockeinteresserte venninner har en mye større sjans til å få tilgang til et band, enn jenter som ikke har det.

### 7.3.2 Innpass i gutterockeband

Noen av informantene hadde imidlertid også vært medlemmer av gutterockeband. En av informantene hadde fått innpass i rockeband via en kjæreste, men kunne også skilte med en del andre goder som gjorde henne til en attraktiv bandpartner. For det første var det slik at hun allerede var kjent for å være en dyktig klassisk gitarist, og bandet ble etablert av henne og kjæresten i fellesskap. Hun var med andre ord med fra begynnelsen av, noe hun selv trodde hadde avgjørende betydning. Hun kunne også skilte med øvingslokale da foreldrene hadde gitt tillatelse til at bandet kunne øve hjemme hos henne:

Tonje: Sånn sett tror jeg at jeg var heldig med det ene bandet jeg hadde for vi var veldig gode venner.

I: Så du fikk være med i kameratgjengen?

Tonje: Det var egentlig jeg og en av guttene som startet det bandet, og så fikk vi med de andre etter hvert, tror jeg. Ja det stemmer det, for at jeg hadde et band før som var en trio, og så kutta vi ut det, fikk en annen trommeslager og bygde det ut gradvis. Dermed så fikk jeg på en måte større spillerom. Hvis jeg hadde kommet som den siste så hadde jeg ikke hatt sjans tror jeg. Også fordi vi fikk lov til å øve hjemme hos mine foreldre. Da var vi 15-16-17 år gamle. Jeg hadde en hel sommer hvor jeg var alene i to måneder, og øvde hver eneste dag. Da fikk vi et grunnlag. Det er sånne tilfeldigheter som spiller inn altså. Der tror jeg at jeg la grunnlaget for veldig mye.

I den grad informantene hadde kjæresten som var musikere, lot dette til å være en ubetinget fordel. De mannlige kjærestene gav tilgang på instrumenter og et miljø som ellers kunne ha vært lukket for dem, og i alle fall en av informantene ble oppmuntret av kjæresten til å forfølge sine interesser for rock.[70] To informanter skaffet seg sine første erfaringer med band som vokalist før de gikk videre, bestemte seg for å spille elgitar og etablerte sine egne band med venninner. En venninne tok på vegne av den ene affære, og svarte på en annonse der et band søkte etter vokalist. Den andre etablerte et band sammen med en skolekamerat. Trolig var de erfaringene disse bandene tilveiebragte av stor verdi for deres neste bandprosjekter.

### 7.3.3 Alternative diskurser som åpninger og veger inn i rock

Tilgangen til det jeg velger å kalle for alternative diskurser lot til å være av stor betydning.

Diskurs refererer altså til måter å konstituere mening som er spesifikk for spesifikke grupper, kulturer og historiske perioder (Weedon i Brooks 1997). Med *alternative diskurser* mener jeg tilsynelatende av meningsstrukturer som representerer et brudd med rådende konvensjoner, knyttet til både rockemusikk og generell kjønnspolitikk. Ett av de viktigste kjennetegnene ved diskurser er at de virker disiplinerende og setter grenser for hva som både kan tenkes og handles. De alternative diskursene jeg skal omtale her, eller kanskje mer presist, de *sosiale ringvirkningene* av dem, satte i gang idèer, prosesser, handlinger og muligheter hos informantene, som de trolig ellers ikke ville fått del i. På grunn av den relativt store spredningen i alder som informantene representerte, kunne jeg foruten organisasjonen Akks identifisere minst tre ulike diskurser i informantenes beretninger, som medvirket til og gav støtet til at de enten etablerte band selv, eller kom i forbindelse med personer eller miljøer som siden rekrutterte dem til et rockeband. Disse diskursene kan oppsummeres som *punken*, *impulser fra motkulturen på sekstitallet* (counter culture), og *syttitallsfeministene*. Akks oppfattes også som en sentral alternativ diskurs, ikke minst fordi den er institusjonalisert, men er som jeg skal vise, også i seg selv en frukt av diskursen fra syttitallsfeministene.

#### 7.3.3.1 Punk

Som jeg allerede har berørt i oppgavens første kapittel, inspirerte punken fra første stund ikke-musikere til å innta rockscenen. Dette bunnet i at punken representerte et brudd med den rådende rockediskursen, der den progressive musikken utover syttitallet med vektleggingen av virtuositet og musikalsk kompleksitet, bidro til å etablere en rock for spesielt begavede. Punkens råe og enkle musikkestetikk oppmuntret en rekke jenter til å innta rockescenen, og både på den amerikanske og den britiske rockescenen dukket det opp innflytelsesrike kvinnelige artister og musikere. Punket fikk også innflytelse på den norske rockescenen. Mange av informantene mine refererte til dens simplistiske musikalske ideologi som en viktig inspirasjonskilde. For flere var punken også helt avgjørende for de i det hele tatt skulle komme på at rock kunne være en aktuell praksis for dem. Denne informanten refererte for eksempel til et rockemiljø der hun og venninnene først og fremst deltok som konsertgjengere.

Først i en alder av et par og tyve år, da punken gjorde seg gjeldende og hele byen plutselig sydet av band med musikere som *ikke* kunne spille, gikk det opp for dem at rockescenen også kunne erobres av dem:

Linda(..)da var det på slutten av syttitallet og punken kom. Veldig mange unge folk var veldig aktiv. Og mange flere spilte - før var det bare alle de flinke som spilte, men nu spilte liksom alle. Jeg traff folk som var yngre enn meg som spilte - og det var masse band i hjembyen. Så var vi noen jenter da som begynte å snakke om: Dette skulle vi også ha gjort - dette var gøy. For vi gikk i de samme miljøene, men vi spilte ikke. Og så skrapa vi rett og slett sammen ett band (..)

De vanket i samme rockeklubb, de hadde alltid vært rockinteresserte, de kunne ikke spille, men i henhold til den nye punkediskursen så var dette ikke noe hinder, tvert om:

Linda: (..)Vi var nok mange jenter som var interessert og som gikk på konserter, og så var det et rockemiljø i hjembyen. Vi hadde Norges største rockeklubb på den tida, 700 medlemmer eller noe sånt. Medlemskortet kostet det samme som en inngangsbillett. I hvert fall så var det et veldig stort miljø, og så var vi mange nok jenter som hadde de samme interessene. Så kjøpte vi oss instrumenter, bass og tromme og gitar først. Vi var tre og vi fikk jo fan ikke til å spille for det vi kunne vi jo ikke. Så vi fikk en gitar, og en gitar til, så vi skulle bli litt flere, så tel slutt så var vi fem i bandet. Og så var det en som sang - det var jo ingen som klarte å synge og spille samtidig. Det var mye tilfeldigheter men veldig artig.

Den samme røffe tilnærmingen kjennetegnet også flere av de informantene som jeg refererte til innledningsvis, for eksempel "bestevenninnene". Det handlet om å være to eller flere venninner som kanskje nesten ikke hadde tatt i rockeinstrumenter før, plukke opp ett instrument, lære seg å spille sånn noenlunde, nøye seg med at det låt sånn noenlunde, og så dra ut og spille på det som inntil nå hadde vært "guttemåten":

Birte:(..) så fikk jeg meg en gitar som jeg sånn noenlunde lærte meg å spille på - og så starta jeg et band som vi kalte for TT. Da var vi fire jenter som overhodet aldri hadde tatt i instrumentene våre før- og en type, som spilte trommer. Så gjorde vi det kanskje på den der guttemåten at vi bare satte ting sammen så det låt sånn noenlunde kult, og dro og spilte uten å engang tenke på om vi turte dette her.

Denne holdningen stod i sterk kontrast til de holdningene en del av mine øvrige informanter som ennå ikke hadde inntatt av rockescenen, lot til å være bundet av. Selv om de også var kneblet av en mangel på musikalske spillepartnere, virket de også - som jeg har vist flere eksempler på - langt mer hemmet av overdrevne forestillinger om talent og begavelse. De informantene jeg diskuterer her, som gjennom punken adopterte en upretensiøs og uhøytidelig innstilling til det å ta tak i et instrument og starte et band, [71] kom lettest og ofte raskest i gang i med å etablere band. Punket frisatte dem rett og slett fra hemmende ideer knyttet til "kjempetalent" og "flinkhet". Det var også disse som kom lengst i forhold til det vi kan beskrive som en slags vellykket *rockekarriere*; holde konserter, spille inn plater, oppnå mediaomtale, bli spilt på radio eller komme på TV.

### 7.3.3.2 Singer-songwriterne og den norske visebølgen

Rocken utviklet seg i helt nye retninger mot slutten av sekstitallet. Ikke minst forandret rocketekstene seg dramatisk, inspirert av både Bob Dylan og beatpoetene. Tekstene bar preg av samfunnsengasjement, politisk budskap og personlige bekjennelser, noe som også inspirerte og kanskje bidro til å etablere visesang som en sterk sjanger i Norge på denne tiden. Både visesangere og rockeband begynte utover syttitallet å skrive samfunnskritiske sangtekster på norsk, og norske dialektord var gangbart gjennom hele syttitallet (Ustvedt 1991). Den amerikanske rocke og folkscenen frembragte også en rekke kvinnelige artister, blant annet Janis Joplin, Joni Mitchell og Joan Baez. Begge de sistnevnte inspirerte i alle fall én av mine informanter til å bli både musiker og singer-songwriter, noe som siden også fikk henne til etablere sine egne bluesband:

Anita: Broren min hadde en gammel gitar som jeg begynte på. Så kjøpte jeg meg noen Joan Baez singler, jeg hadde bare mulighet for å spille singler de første årene. Eldste broren min hadde en sånn derre kombiradio, en liten radio



med platespiller. Der hørte jeg jo Joan Baez og Bob Dylan og forbant meg på at det der skulle jeg finne ut av.

Hun debuterte imidlertid på den lokale viseklubben, noe som skapte større ringvirkninger enn det hun i utgangspunktet hadde tenkt seg:

Anita: Jeg gikk vel fortsatt på ungdomsskolen da jeg begynte å spille på en viseklubb som var på en videregående skole i ++++. Og der fikk de besøk av en del kjente folk, blant annet NN, han var jo stor stjerne på den tiden. Han hørte meg spille og så sa han: ”Jeg kunne tenke meg å gjøre noe sammen med deg, kan jeg få lov til å få telefonnummeret ditt”. Da var jeg ikke gammel, en femten - seksten år. Jeg syntes jo det var veldig stort. Plutselig en dag så ringer telefonen: ”Ja det er NN, du skjønner at jeg holder på med en LP plate i studio. Så har jeg hørt rykter om at du er så veldig god til å synge. Jeg lurte på om du kunne tenke deg å komme og kore litt på den plata”. Så var jeg i studio og kora litt på den skiva. Lydteknikeren ble så tent på det jeg gjorde at han ba meg være igjen i studio etter den dagen. Og så satt jeg og spilte inn en fem-seks låter til ham på gitar. Og det gikk ikke lang tid før han ringte og spurte om jeg ville være med på TV.

Denne informanten som etter hvert også ble en anerkjent gitarist, inspirerte i sin tur en av de øvrige informantene som jeg har omtalt tidligere.

### 7.3.3.3 Syttitallsfeminismen

I kjølvannet av det politiske engasjementet utover sekstitallet begynte feministene å organisere seg tidlig på syttitallet, også i Norge. Inspirert av både visebølgen og den feministiske oppvåkningen ble det her hjemme startet en del feministisk inspirerte visegrupper med kvinnelige musikere. Disse reiste på midten av syttitallet rundt og opptrådte i forbindelse med kvinnesaksarrangementer. En av informantene ble rekruttert til en av disse gruppene. Hun var tidlig blitt opptatt av rockemusikk, uten at hun riktig klarte å forestille seg at hun skulle spille i et rockeband. Som flere av de øvrige informantene klarte hun ikke umiddelbart å se noen praktisk forbindelse mellom rocken og seg selv.

Hanne: (..)Jeg var veldig tiltrukket av det å spille i rockeband, men jeg så ikke helt hvordan det skulle foregå tror jeg.

I: Var det mange som spilte i band?

Hege: Ja, det var noen. Fra der jeg vokste opp så var det et band som øvde i kjelleren i barnehaven, og vi stod og klistra nesa inntil og stod og så på dem. Det var jo veldig attraktivt, men jeg kunne aldri tenke at det hadde noe med meg å gjøre. Det var bare noe veldig spennende som de drev med.

Det var trolig lettere for ei jente å bli medlem av ei visegruppe enn et rockeband, og hun fikk tilbud om å være med i ei gruppe i lokalmiljøet som visste at hun kunne spille. Da hun senere ble medlem av kvinnefronten ble det på et møte tatt initiativ til å starte en feministisk vise-gruppe, noe hun meldte sin interesse for. Denne gruppen ble veldig populær i kvinnesaks-kretser, og med ett var hun blitt profesjonell musiker som spilte inn plate på det radikale plateselskapet Mai, og turnerte Norge på kryss og tvers. Etter å ha deltatt som musiker i flere slike viserockgrupper utover syttitallet ble hun til slutt rekruttert til et rockeband. Bandet ble etablert av tidligere kollegaer i visemiljøet, og en hun kjente fra plateselskapet. Erfaringene fra både viseklubben og det feministiske visebandet hadde gjort henne til medlem av et nettverk som nå ville ha henne med i et band. I bunnen av det hele lå også instrument-ferdighetene hennes. Selv mente hun at det politiske klimaet på denne tiden også hadde skapt en helt ny åpenhet og bevissthet rundt kvinnespørsmål, som gjorde at de mannlige musikerne hun spilte sammen med var åpne for å etablere band sammen med kvinnelige musikere:

Hanne: Jeg tror det var en blanding av politiske strømninger og at de guttene erfarte at de syntes det var litt kult å ha med jenter, at det ble litt annen tone, et litt annet miljø. At noen av dem kan bli litt lei av det der - hvis det bare er gutter (..)

De samme aktørene som var aktive i kvinnefronten og i de musikalske miljøene som oppstod rundt kvinnebevegelsen, slo seg siden sammen og organiserte en kvinnekulturfestival i 1979, inspirert av en lignende svensk festival noen år før. Festivalen arrangerte rockekurs for jenter, et kurs minst én av informantene mine deltok på. Festivalen gikk også med et økonomisk overskudd, som initiativtakerne besluttet skulle gå til nye rockekurs for jenter. I 1982 ble dette initiativet etablert som organisasjonen Akks.

### 7.3.3.4 Akks

Organisasjonen Akks kan betegnes som en institusjonalisert alternativ diskurs. Helt siden organisasjonen ble etablert

i 1982 har den hatt en uttalt målsetting om å rekruttere flere jenter til rock, gjennom å tilby jenter både et musikkmiljø og instrumentopplæring. Akks ble dannet på et idealistisk grunnlag med en feministisk erkjennelse:[\[72\]](#) Dersom jenter skulle finne veien inn i rock så måtte man legge forholdene til rette for det. For det første var det viktig å aktualisere rock som en mulighet for jenter, men det hadde trolig også sammenheng med innsikter i hvor og hvordan gutter vanligvis lærer seg å spille rock. Etersom jenter hadde problemer med å skaffe seg adgang til rockeband [\[73\]](#) så var det nødvendig å skape en institusjonell arena som både motiverte jenter for rock, og som også kunne fungere som erstatning for bandet som læresetting. Etersom rekrutteringen til ”naturlige” rockeband vanligvis foregår etter uformelle kriterier, der jenter ofte blir nektet adgang, ble løsningen å etablere en formalisert setting der jenter kunne få adgang. På Akks blir det gjennom kurstilbudet gjerne opprettet ”kunstige” band som fyller mange av de funksjonene et ”vanlig” rockeband utenfor en institusjonell setting vanligvis har i forhold til det å lære å spille rock.

Mange av informantene ville trolig aldri ha begynt å spille rock uten Akks. Det hevdet de i alle fall selv, og mye tydet på at de har rett. Noen hadde ventet så lenge på sjansen til å spille i band, at de rett og slett ble misunnelige og lei seg, når de sammenlignet seg med jenter på seksten år som fikk Akks ”rett i fanget” så og si. Selv var de i midten av tyveårene og fortsatt uten band:

Ellis: jeg misunner de 16 år gamle jentene som begynner å spille nå.

Flere hadde forsøkt å etablere egne band, men hadde mislyktes av ulike grunner. Noen gav opp fordi de ikke hadde råd til å kjøpe seg instrumenter, andre gav opp fordi de ikke klarte å rekruttere nok musikere til å fylle et helt band. For eksempel ble det påpekt at det virket nesten håpløst å finne elgitarister. Mange av informantene gav uttrykk for at de i årevis hadde hatt lyst til å spille rock, uten at de hadde skjønt hvordan de skulle kunne realisere det. Siv gav for eksempel Akks fortjenesten for at hun i det hele tatt begynte å spille trommer. Ellis var også nesten uten noe miljø for musikk før Akks, men kunne ikke fullt ut redegjøre for hvorfor hun ikke hadde begynt å spille rock på eget initiativ. Rasjonelt sett kunne hun ha kjøpt seg en bass og lært seg å spille på brorens gitar på egen hånd. Problemet var bare det at hun ikke *tenkte* i slike baner da hun var yngre:

I: Hvorfor begynte ikke du da du var 16?

Ellis: Ja hvorfor begynte ikke jeg da jeg var 16... ja si det. Det var ikke noe tilbud om det da, det var ikke tilgjengelig, ikke noe jeg visste om.

I: Men måtte det være et tilbud for at du skulle kunne begynne med det?

Ellis: Ja jeg kunne vel gått ut og kjøpt meg en gitar, jeg kunne vel det. Jeg tenkte vel egentlig ikke i de baner da. Broren min hadde jo en gitar, jeg har ikke rørt den engang ikke sant. Den har stått hjemme, han spilte jo bare Jan Eggum på den allikevel så...(latter).

Det var dessuten ikke noe *miljø* for rock i de miljøene hun frekventerte da hun var yngre:

Ellis: Så var det ingen andre som gjorde det. I det miljøet jeg vokste i, så var det ingen som drev med akkurat det. Det var noen som spilte gitar i speideren ved leirbålet liksom, men det var det. Så det var ikke før jeg ble mye eldre at jeg kom inn i noe sånn musikkmiljø.

I: Har du noen ide om hvorfor det er så få kvinner som spiller rock, eller er utøvende musikere?

Ellis: Det er først nå i det siste, skal vi si, i de siste ti årene kanskje eller noe sånt no, ikke det en gang for min del, at det er blitt noe som jenter gjør rundt omkring overalt liksom (..)

I: Men det var jo også noe før det også, Suzi Quatro var ganske tidlig ute....

Ellis: Det var sånn du så på TV, eller var på plate. Det er ikke deg det. Det er ikke noen i hjembyen din, eller venninnene dine, eller noe sånt noe.

Flere av informantene lot på samme måte til å ha hatt rock som en diffus og undertrykt drøm i årevis, men en drøm de likevel aldri helt hadde vurdert å aktualisere. Slik var det med Ida, som nå var 45 år: Rock og et behov for kreativ utfoldelse hadde alltid vært der, og selv om hun hadde hatt kjæresten som spilte, så hadde rock aldri fremstått som en reell mulighet før hun plutselig en morgen fikk høre om Akks på radioen:

Ida: Jeg har hatt lyst til å spille sjøl, men jeg har ikke sett at jeg har hatt muligheten til det, og der var det Akks kom inn.

I: Ja?

Ida: Yes, det er Akks sin feil eller fortjeneste, alt etter hvordan man snur på det. Jeg sitter i bilen en tidlig morgen og der hører vi Evy og Cecilie så fornøyd på radioen: ”De skal starte Akks for de vil ha kvinner inn i rocken” (dramatiserer med stemmen), ”og det er et åpningsfest i dag 1.mars”. Da var jeg opptatt akkurat da, men da bare sa jeg, DER skal jeg! Jeg tror ikke familien tok meg så veldig alvorlig, men jeg skal der sa jeg, og dette har jeg ventet på i årevis. Selv om det ikke er en bevisst tanke du går rundt med at ”jeg vil spille rock”.

I: Så det har ikke vært en bevisst tanke?

Lisbeth: Ikke en bevisst i den forstand...at jeg har tenkt at jeg skal spille i band eller noe sånt. Og i og med at jeg har fire unger da så har jeg jo lagt veldig mye på hyllen, av sånn egne ting. I alle fall spilling. Veldig lite spilling. Det har gått veldig mye på andre ting, jeg vet ikke om du så nedover gangen her. Jeg lager mye ting, former, skaper. Jeg har hele tiden et behov for å være kreativ.

## 7.4 Erobringen av rockemusikken

Innenfor klassisk musikk og symfoniorkester er kjønnsfordelingen mellom musikere en annen enn innenfor både jazz og rock. Pugh (1991) knytter dette til at den institusjonaliserte musikerutdanningen ved konservatorier i Europa har vært åpen for kvinner siden slutten av 1700-tallet. I kapittel 6 diskuterte jeg blant annet hva slags konsekvenser rockens uformelle rekrutteringssystem har hatt for rekrutteringen av kvinnelige rockemusikere, og konkluderte der med at dette systemet har virket ekskluderende på jenter som har hatt lyst til å spille rock. Ettersom læreprosessene i rock i så sterk grad er knyttet til rockebandet, og derfor også må karakteriseres som uformell, konkluderte jeg også med at visse sider ved læreprosessene fremstod som skjult og utilgjengelig, noe som også virket ekskluderende og demotiverende. De spørsmål som er interessant å stille nå er: Hvordan forholdt informantene seg til de konvensjonelle læreprosessene når de begynte å spille rock? I hvilken grad var de avhengige av institusjonaliserte læreprosesser? For å avgjøre dette kreves det en forutgående presentasjon av hvordan læreprosessene i rock vanligvis foregår.

De mest karakteristiske trekkene ved innlæring av rock er prosesser av imitasjon og rekonstruksjon av allerede eksisterende musikk, hentet fra innspillinger av musikk i stedet for noter. Læringen er videre preget av frivillighet og spontanitet. Rockekonvensjonene ble lenge forvaltet utelukkende av musikerne selv, og via innspillingene av musikken, ettersom det først er i løpet av de senere år at rock har begynt å inngå på timeplanen i skoler og musikkskoler.

Rock er derfor i all hovedsak en praksisorientert læring som veksler mellom det vi kan kalle for privat og situert læring.

### 7.4.1 Privat læring

Bennett (1980) hevder at det mest typiske for interaksjonen mellom musikeren og et musikkstykke er at den er privat. Å lære seg å spille ved hjelp av "lytte og ta etter" metoden har vært den mest utbredte og effektive måten å tilegne seg spilleferdigheter og kunnskaper om musikalske stilarter på (Berkaak og Ruud 1994, Fornäs et al. 1995, Bayton 1988, Bennett 1980). Rockens muntlige innlæringstradisjon går ut på å se eller høre hva andre gjør for så å kopiere det og integrere det i sitt eget spill. I forhold til å lære seg å spille på et rocke-instrument, så handler det som oftest om å lytte seg frem til musikalske fraser, riff eller spillestiler, for så å kopiere dette over på sitt eget instrument. Musikere som ikke har trening i å analysere musikken i dens ulike bestanddeler, må lære seg til å lytte til ett og ett instrument om gangen, en prosess som krever at lytteren lærer seg å avstå fra å lytte til helheten. Privat læring viser derfor i korthet til det arbeidet rockemusikeren legger ned i det å bli kjent med et instrument ved hjelp av selvstudier og praktisering i enerom. Filosofien er at når en musiker har akkumulert et stort nok reservoar av musikalske løsningsforslag, så vil hennes evne og muligheter til å improvisere eller konstruere forslag til egne musikalske arrangementer øke. Imitasjonen av andres løsningsforslag gir med andre ord musikeren innsikter som i vellykkede tilfeller fører musikeren opp mot stadig høyere nivå av mestring (Bennett 1980).

### 7.4.2 Situert læring

Å lære seg å spille rock involverer helt andre prosesser enn den som formidles via tradisjonell pedagogikk. Det handler mer om å bruke ørets partitur enn å lese seg frem til musikken via skriftlige notasjonssystemer. Ikke bare det, rockens spesifikke krav til følelse, oppmerksomhet og evne til (improvisert) samspill med andre gjør at det med god grunn kan hevdes at det ikke nytter å tilegne seg rock i et sosialt vakuum: Rock må læres i rockebandets sosiale kontekst og har sin egen sosialisering. Det handler ikke bare om å kunne gjengi innøvde fraser ervervet i enerom, men om å omsette reportoaret av fraser og musikalske grep til musikk i en samspill-situasjon med de øvrige musikerne. Ifølge Bennett (1980) karakteriseres forsøkene på å reprodusere et musikkstykke i et rockeband av nitidige repetisjoner og flikking, til resultatet kan sies å være identisk med originalen. For *kopibandet* handler det om å låte som innspillingen. For band som søker *originalitet* handler det om å tilegne seg de ulike stilartenes

løsningsforslag på musikalske problemer, og siden integrere dem i bandets profil eller egen spillestil, og modifisere dem etter egen forgodtbefinnende (ibid). Rockemusikernes ferdigheter kan med andre ord bare læres fullt ut i samspill med andre musikere situert i rockebandet, og innebærer både musikalske og sosiale ferdigheter. Hver enkelt musiker må så å si finne sin egen plass. Dette innebærer ikke minst å bli oppmerksom på de andres roller og hvordan en selv fungerer i helheten.

### 7.4.3 Rock som interaktiv læring

Læreprosesser er med andre ord alltid både individuelle og kollektive prosesser (Fornäs et al. 1995), og de to måtene å lære på som jeg har skissert her, kan bare et stykke på veg foregå som isolerte eller atskilte prosesser. Som regel blir en variant som oftest ledsaget av en annen, eller foregår som en mer eller mindre kontinuerlig interaktiv prosess, der den ene læreprosessen påvirker den andre og visa versa. Diskusjonen som følger gjelder først og fremst de informantene som ikke gikk vegen om Akks når de etablerte seg på rockescenen. De informantene som deltok i kursopplæringen på Akks vil ikke bli drøftet. Deres læring må langt på veg må omtales som styrt av institusjonelle føringer, og var kjennetegnet av innføring i konvensjonelle lærepraksiser, slik jeg har beskrevet dem overfor. Deres læring kan i korte trekk beskrives som institusjonaliserte versjoner av privat og situert læring. Gjennom Akks ble de gitt en innføring i det jeg vil kalle for rockens normalstrategier, altså de strategiene jeg nettopp har gjort rede for. Det jeg er interessert i her er de spontane og ikke-institusjonaliserte strategiene, fordi de både forteller om informantenes strategier for å oppnå deltakerstatus i feltet, samt hvordan de forholdt seg til den maskuline rockediskursen.

### 7.4.4 Informantenes læreprosesser (utenfor Akks)

Anita: Jeg er jo rett og slett - jeg er jo såkalt autodidakt som det heter - selvlært. Altså du har tilegnet deg tingene selv. Jeg har lært meg vesentlig på grunn av øret, jeg har lyttet meg til ting.

Tonje: Jeg tror jeg er sånn at jeg plukker opp ting og gjør ting på egen hånd. Har gått lite på skole og liker å gjøre ting alene, fikle meg frem til ting. Jeg har hatt gitarlærer men jeg har lært meg å spille på egen hånd. Jeg har lært veldig lite av å gå hos lærere.

Så å si alle informantene som hadde etablert seg som rockemusikere uten starthjelp fra Akks, betraktet seg som selvlærte eller som *autodidakte*. Dette til tross for at de gjerne hadde fått grunnleggende undervisning av slektninger eller venner, og kanskje også hadde en god del erfaring med å spille i band. Uansett hvor mye eller hvor lite de hadde tilegnet seg gjennom undervisning eller via tips fra andre, så foretrakk de å se på seg selv som selvlærte. Dette tolker jeg som en oppslutning om den klassisk romantiske diskursens ideer om rock som noe som først og fremst utgår fra den enkelte som en personlig ytring, og ikke noe som utgår fra den institusjonaliserte og pedagogisk tilrettelagte kulturen. Hvordan informantene hadde gått frem for å lære seg selv, var imidlertid karakterisert av to ytterpunkter, der den ene tok utgangspunkt i imitasjon som metode, og den andre lot bare til å stole helt på egen fantasi og uttrykkskraft. Disse to ulike orienteringene kaller jeg i fortsettelsen for *rockens konvensjonelle læring* og *autentisering*. Den første av disse - konvensjonell læring - har jeg nettopp beskrevet som en veksling mellom privat og situert læring: Utøveren kopierer i en så omfattende grad at hun til slutt behersker et stort utvalg av teknikker og spillestiler.

Den andre måten – autentisering - var trolig langt på veg inspirert av punkens estetikk om enkelhet og anti-flinkhet, og ble av enkelte informanter presentert som en kritikk av imitasjon som læringsmetode. Denne beskrev jeg i kapittel 5 som en feminin autentisering av rock, derfor betegnelsen *autentisering*. Det fantes imidlertid også mellomposisjoner eller tvetydige strategier, karakterisert av en både òg metodikk.

### 7.4.5 Informantenes private læring

#### 7.4.5.1 Konvensjonell privat læring

Imitasjon innebærer å bruke ørene - og også øynene - til å plukke opp og forstå hva andre musikere gjør og hvordan. For mange av informantene fremstod gjerne denne prosessen som gåtefull og uforståelig til å begynne med, og flere gav uttrykk for at de hadde vært i behov av en slags nøkkel for å klare å treng inn i hvordan denne prosessen foregikk. Den måten de aller fleste så ut til å ha kommet på sporet av denne nøkkelen på, var gjennom andre som

hadde kommet lengre enn seg selv:

Anita: Den eldste broren min hadde en sånn derre kombiradio, en liten radio med platespiller, der hørte jeg jo Joan Baez og Bob Dylan og forbant meg på at det der skulle jeg finne ut av. Det låt jo veldig gresk for meg i begynnelsen da men jeg satte meg ned og bretta opp skjorteermene og spilte, og lærte på ganske kort tid ganske mye teknikk. I veldig vesentlig grad bare lyttet jeg meg fram til ting. Så var det et par andre jenter som også drev og spilte, som teknisk sett hadde kommet mye lenger enn jeg. Så jeg lærte noen triks av dem, og det tok vel ikke så veldig lang tid før at jeg hadde kommet en del videre.

Å høste en viss lærdom gjennom de andres kunnskaper og erfaringer til å begynne med, fremstod som gjennomgående for alle informantene som hadde lært seg å spille på egen hånd, og lot til å være et nødvendig utgangspunkt for at videre egenlæring skulle kunne finne sted:

I: Så da lærte du deg selv eller?

Gitte: Ja, og så lærte jeg litt av pappa. Satt for det meste inne og hørte på sånne sanger jeg syntes var fine, og så lærte jeg meg å plukke dem fra, lærte meg å spille dem, det jeg hørte.

Vegen frem til å fortolke lydbildet kunne imidlertid fortone seg som litt av en detektivjakt.

I denne fasen handlet det om å ikke bli overmannet av desperasjon selv om man ikke skjønnte hva som foregikk med en gang:

Anita: Sånn som Joni Michell hørte jeg jo veldig mye på og lærte veldig mye av. Måten hennes å jobbe på gitaren på. Jeg kjøpte første platen med henne på grunn av et cover, og det var hennes andre LP hvor hun hadde malt selvportrett. Det gjorde så sterkt inntrykk på meg det coveret, så den platen måtte jeg bare ha. Så jeg tok platen med meg hjem og satte den på platespilleren, og jeg skjønnte jo ingenting, det var så rare akkorder. Jeg ble helt fortvila for jeg kunne ikke klare å spille noen av sangene hennes. Til slutt så fant jeg ut at her måtte det være et eller annet som ikke jeg hadde snøring på. Så jeg begynte å skru på strengene, jeg begynte å stemme gitaren, og jeg fant ut utrolig mye. Jeg satte meg ned og lytta meg frem til ting, så jeg har heldig med å rimelig bra gehør altså.

Trolig er det i denne fasen pessimismen kan overta for enkelte, slik jeg har vært inne på. For flere av informantene hadde imidlertid fjernsynet vært en viktig kilde til avsløringer av hemmeligheter, da det her var mulig å også *se* hva den enkelte musiker faktisk foretok seg:

Anita: De første årene så så man jo ikke noe til Joni Michell på TV. Men når hun ble litt mer kjent så var hun jo på TV og da hendte det jo at når hun stod mellom to låter, så stemte hun ikke sant, og da slo hun litt på strengene. Jeg husker at den C-tuningen, den plukka jeg opp fordi jeg hørte liksom at hun slo over strengene, men da hadde jeg jo lært meg en del av tingene hennes.

Det handlet om å suge til seg inntrykk fra både bilder og TV-programmer:

Tonje: Når det var musikkprogram, så satt jeg og spilte til og så på gitaristen. Alltid når det var en gitar på TV så satt jeg sånn og plukket detaljer. Og jeg var veldig opptatt av å se på bilder hvordan de gjorde ting og sånn.

At læringen virkelig ble opplevd som privat kom tydelig til uttrykk hos denne informanten, som foretrakk å være helt for seg selv under utforskningen av instrumentet:

Anita: Musikken tok fullstendig overhånd. Så jeg spilte jo da jeg kom hjem fra skolen, og spilte og spilte og spilte, og spilte. Så da likte jeg å bure meg inne, for jeg ville ikke at noen skulle høre meg. Så jeg pleide å sitte et sted i huset hvor ingen hørte meg. Hvis noen da kom overraskende på, så følte det virkelig som et overtramp. Hvis noen kom midt i en sånn dypt følt strofe. Det var jeg ikke noe begeistret for. (latter)

#### **7.4.5.2 Autentisering som privat læreprosess**

Kopiering av andres musikalske virkemidler står i et spenningsforhold mellom det å utelukkende ende opp med å kopiere det andre har gjort, og det å finne "sin egen stil" eller "sitt eget uttrykk". Fornäs et al. (1995) viser for eksempel hvordan rockemusikere aktivt etterstreber eller konstruerer sin autentiske identitet i et samspill mellom stilistiske kulturelt lærte ferdigheter, og egne ekspressive og emosjonelle evner. Dette er som jeg har vist i tråd med idealene i den klassiske romantiske rockediskursen, som stresser betydningen av originalitet og individualitet. En relativt stor andel av de informantene som etablerte rocke-karrierene sine uten å gå vegen om Akks, foretrakk imidlertid en helt annerledes tilnærming til rock, som de forstod som mer autentisk enn vegen om imitasjon. I stedet for å gå vegen om etablerte stilkonvensjoner foretrakk de å angripe instrumentene mer eller mindre intuitivt og direkte. Teknikk var ikke noe man skulle imitere seg frem til, det var noe som kom enten man ville eller ikke, bare en spilte lenge nok, lød en av informantenes filosofi. Informanten under var kanskje den mest utålmodige av dem

alle. Hun tillot seg ikke mer læring enn en eneste akkord før hun resolutt begynte å skrive sin egen musikk: Ellen: Så tenkte jeg: ”Åhhh - jeg har lyst til å lære meg å spille gitar”. Så bare satte jeg meg ned å begynte å lage sanger fra begynnelsen av. Jeg kunne bare en akkord, og så begynte jeg å lage sanger (ler). Jeg har en veldig individuell spillestil da på gitar, jeg har aldri lært meg å spille gitar, jeg har bare lært meg selv.

Informanten under gav uttrykk for å ha nærmest forkastet alt som hadde med imitasjon å gjøre da hun begynte å spille elgitar. Riktignok hadde hun bladd seg gjennom det mest grunn-eggende i Lillebjørn Nilsens visebok, men å forsøke å etterape andre musikers gitarsoloer eller gitarteknikk, følte hun seg helt fremmed for:

I: Har du lært deg å spille ved å kopiere?

Birte: Nei, på gitar så var det uinteressant å kopiere en eller annen fancy sologitarist, fordi det gadd jeg ikke rett og slett. Jeg syntes ikke det låt noe fint. Jeg syntes at tradisjonell gitarspilling var ganske kjedelig. Så jeg lagde litt sånn annerledes vri på ting. Og også fordi jeg ikke hadde tålmodighet til å sitte å øve sånn derre flisespikkeri liksom. Nei, det interesserte meg ikke. Så det ble en ganske særegen ting utav det.

Det som i grunnen ble kritisert her var langt på veg det jeg over har betegnet som konvensjonell rock. Målet var ikke å mestre allerede eksisterende stilarter i rock, innvendte flere. Gjennom å ikke utsette seg for påvirkning fra den etablerte rocken kunne man i stedet ha håp om å frembringe noe eget. Det pedagogiske opplegget på Akks ble i tråd med denne filosofien kritisert for å slutte for mye opp om den konvensjonelle rocken:

Birte: Jeg tenker på kursene på AKKS for eksempel, hvor man blir lært opp til å gjøre sånne tekniske ting som er akseptert fra før av. Man har godt av å være litt for seg sjøl og å være litt sær altså. Så kan teknikken sånn litt etter hvert. Det kommer av seg sjøl, enten man vil det eller ikke.

Som noen kanskje vil huske fra diskusjonen i kapittel 5, var det slik at noen informanter først og fremst kritiserte det de oppfattet som mannlige musikers *overdrevne* kopieringskåthet, og oppfattet dette som et svakhetstrekk ved mange mannlige musikers rock. Det var likevel ikke nødvendigvis slik at de konsekvent avviste det å dra nytte av andre musikers erfaringer og spilleteknikker. Det handlet bare aldri om å kopiere andre musikere note for note eller frase for frase, slik de mente gutter gjør. Snarere handlet det om å adoptere et nye perspektiver:

Cecilie: Når det gjelder fiolin så husker jeg at H. sa til meg at hun slutta å høre på fioliner. Hun hørte på andre gitarister. Det var der hun lærte andre måter å bruke fela på, og hun lærte meg det å være med i kompet, altså komme vekk fra det at du bare spiller en solo, eller er en sånn dere ”fill ins”. Sånn som jeg bruker fela så er jeg med i alle låtene, jeg spiller hele tida, jeg er ikke bare et pålegg. Det har også vært viktig for meg. Jeg ligger i kompet, står ikke og venter på at nå skal det å komme en felesolo. Ja en må finne sin egen ting, det er klart. H. har vært et forbilde for meg, men det er klart at jeg kan aldri bli som H, vi er så forskjellige som personer.

Tendensen til å hoppe bukk over sjangerkonvensjoner og etablerte stilarter er også kommentert i andres arbeider. Som poengtert innledningsvis hevder Kruse (1999) at jenter ikke har tålmodighet til å bruke årevis på å lære seg andres musikk, før de begynner å lage sin egen. I stedet lærer de seg å spille gjennom å begynne å skrive sin egen musikk nesten med det samme:

”Girls don't have the patience to spend six years learning someone else's music. Me and Emma (Andersom) can't jam because we only know how to play our own songs. Jamming's more a boy's thing...I think that women play more imagineatively because they learn how to play while they're writing songs, instead of waiting to be technically good first” (Evans i Kruse 1999:94).

Mens det her antydes at jenter ikke har tålmodighet til å kopiere andres musikk i årevis før de går i gang med sin egen, foreslår Skjerdal (1997) at denne måten å lære rock å har med jenters mindre *selvskrevne* selvtillit å gjøre. Selv har jeg også funnet en viss støtte for denne teorien, jfr. diskusjonene foran om manglende selvtillit og *defaitisme*. Der knyttet jeg imidlertid også lav selvtillit til det forholdet at jenter ikke våger å tro på seg selv før de har en legitim rockekontekst å hvile seg på. Pessimisme på egne vegne ser ut til å kunne bli nøytralisert av styrken fra fellesskapet i rockebandet. Jenter begynner også å spille rock såpass seint, kanskje ikke før de er i tyveårene, noe mitt materiale gir mange eksempler på, slik at det godt kan tenkes at de rett og slett ikke har *tid* til å gå så omstendelig til verks. De har ventet lenge nok, de kan uansett ikke ta igjen guttene som begynte når de var tolv. Når er de endelig er på banen har de ingen tid å miste. Et annet relevant forslag er å oppfatte den utålmodige strategien som et uttrykk for konstruksjonen av en feminin versjon av rock, der informantene i stedet for å underlegge seg en maskulin norm for rock, foretrekker å etablere sin egen versjon, en versjon de regner som mer autentisk enn konvensjonell rock. Mitt forslag i fortsettelsen av analysen, er at dette langt på veg også må oppfattes som en *strategi for inklusjon* i rockefeltet, der målet er legitimitet og anerkjennelse på egne premisser. Før jeg går over til å drøfte denne og de øvrige strategiene for inklusjon, skal jeg imidlertid avslutte dette kapittelet med å analysere informantenes kollektive

eller situerte læring, hvor de to ytterpunktene – konvensjonell læring og autentisering - blir noe modifisert.

## 7.4.6 Informantenes kollektive læring

Når det gjaldt de av informantene mine som først og fremst lærte seg å spille rock via andre veier enn gjennom Akks, eller den institusjonaliserte modellen, så fant jeg altså to hovedtilnærminger eller fremgangsmåter som jeg allerede har diskutert over: En som brukte imitasjon som metode (konvensjonell læring), og en intuitiv som mer eller mindre *avviste* imitasjon som metode (autentisering). De samme orienteringene ble også bragt inn og praktisert i rockebandet. Dette er kanskje ikke så overraskende ettersom jeg allerede har poengtert at både tilegnelsen av instrumenter og rock lot til å henge nøye sammen med medlemskap i et rockeband. Innenfor den konvensjonelle hovedtilnærmingen fantes det imidlertid variasjoner, som jeg nå skal diskutere.

### 7.4.6.1 Kollektive konvensjonelle tilnærminger

*Den første* varianten av konvensjonell læring (imitasjon), var trolig helt sammenfallende med det vi kan kalle for normalvarianten av privat og situert læring, kjennetegnet av det å lytte etter hva andre har gjort før, for så å forsøke og gjenskape dette så trofast som mulig i henhold til originalversjonen. *Den andre* varianten av konvensjonell læring eller imitasjon var kjennetegnet av en større grad av distanse til originalversjonen, sammen med et uttalt mål om å leke med rockesjangerens kjønnskoder. Ellis' band prøvde å lære seg å spille rock gjennom å spille såkalte coverlåter, men valgte seg låter de karakteriserte som overdrevent maskuline. Poenget var ikke å jobbe seg frem til en korrekt rekonstruksjon av låtene, men snarere leke med dem, ironisere over dem og gjøre "femininiserte" utgaver av dem:

I: Hadde dere noen ambisjoner med det bandet?

Ellis: Altså den første ambisjonen var å spille på en jam. Nei først og fremst så var det humoristiske ambisjoner vi hadde. Vi ville gjøre en vri på veldig sånne macholåter da, og gjøre dem litt morsomme,

I: Hvilke låter da?

Ellis: En som hette "Happy boy" med, hva heter de igjen da? Vokalen er i hvert fall sånn derre (skifter toneleie til dyp stemme) veldig bass, veldig sånn, ja litt sånn machotekst, den skulle vi gjøre om til NNs vokal og kalle den "Happy girl."

I: Dere ville ironisere litt over den?

Ellis: Ja, det var det, og så ville vi lage våre egen vri på ting. Men så var det også ting vi gjorde helt sånn straight, men vi gjorde mest lette låter som vi faktisk kunne få til.

### 7.4.6.2 Kollektive autentiske tilnærminger

De bandene som ikke forholdt seg til imitasjon som metode i det hele tatt, gjorde det ut fra helt forskjellige begrunnelser skulle det vise seg. Lisas punkinspirete band begynte med imitasjon som metode, men foretrakk ganske snart å skrive sine egne sanger fremfor å jobbe seg gjennom andres, da dette fortonte som en *enklere* fremgangsmåte. Denne begrunnelsen bekrefter teorien om utålmodighet og hastverk lansert i avsnittet over. Det handlet om å begynne å skrive låter selv fordi dette virket enklere enn å stave seg gjennom andres låter:

Lisa: Det var - Ebba Grønn - Mink De Ville, Pretenders - det som gikk i tre grep og som ikke hadde for avanserte vendinger. Og så begynte vi å skrive selv, for det var enklere enn å lære seg (latter). Jeg skrev sanger om brune rotter og avvikere og drømmene som aldri blei noe av osv. Sanger som gikk i tre grep i starten og som etterhvert ble fire, og det er så rart det der, at når man ikke er noe særlig god å spille så tror man at det virke bra hvis man prøver å gjøre det vanskelig. Så vi prøvde å lage mange vanskelige låter som vi nesten ikke klarte å spille!

*Den andre* varianten av antikonvensjonell læring, lot til å hoppe fullstendig over enhver form for imitasjonspraksis. Denne varianten unnlot også å oppgi referanser til andre band. Medlemmene kunne heller ikke i dette bandet spille på instrumentene da de begynte å spille sammen. I fellesskap hjemme på pikerommet, [74] forsøkte de rett og slett bare å spille sammen, tilsynelatende uten referanser til verken stilarter eller allerede eksisterende musikk:

Lene: We didn't set out - I didn't set out to play bass in a certain style. You know we didn't really know, because we never learned, we didn't know when we started what it was supposed to be like. So it would be like Ellen and me sitting in our bedroom, playing together, just sort of trying to play the way we thought was right.

Dette betydde imidlertid ikke at de ikke hadde musikalske idealer eller at de ikke hadde hentet inspirasjon fra andre. Det var bare det at de aldri hadde satt seg ned og lyttet på en gjennomført *analytisk* måte til musikken, eller forsøkt å

reprodusere den etter bestemte formularer som de kunne vise til. Musikken deres var mer å betrakte som en tilfeldig oppsummering av alt de hadde hørt eller absorbert via mange forskjellige band:

I: But obviously, you must have listened to someone? Or did you just all make it up?

Ellen: No I did listen, I love music, I listen to music all the time. But I dont know, the thing is that I listen to so much different music. I listen to loads of different music, and I'm a bit confused really.

I can't say: Oh that has this style, or that band has that, because it's all - about 300 bands has this style..

*Den tredje og siste* versjonen av antikonvensjonell læring, representerte i enda større grad enn de øvrige en eksplisitt tematisering av kjønn.[75] Konvensjonell rock og imitasjon som metode ble avvist fordi det var å oppfatte som den maskuline normen. De foretrakk sin egen intuitive fordi den representerte et alternativ til den maskuline normen, mer autentisk, mer feminin.

Denne versjon fremstod imidlertid også som tvetydig og *forhandlende* i forhold til kjønn, noe jeg skal diskutere mer inngående i neste kapittel, der alle orienteringene jeg har diskutert, vil bli fulgt opp og diskutert som ulike strategier for å oppnå legitimitet og anerkjennelse i feltet.

## 7.5 Oppsummering

Jeg har i dette kapitlet diskutert hvordan informantene erobret rockeinstrumentene, rockebandet, og rockemusikken. I analysen har jeg lagt vekt på å vise hvordan erobringen av alle disse tre elementene er nøye forbundet. Erobringen av rock som praksis skjedde for de aller flestes vedkommende ikke før de fant frem til relevante alliansepartnere og kunne etablere et rockeband, og her fremstod særlig bestevenninner som en betydningsfull relasjon.

Kapittel 6 viste at rockens uformelle *rekrutteringssystem* virker ekskluderende på jenter som er interessert i å spille rock, og at også rockens uformelle *læreprosesser* har betydelige konsekvenser for rekrutteringen av kvinnelige rockemusikere. Av denne grunn var det interessant å studere og etablere innsikt i hvordan de informantene som opererte utenfor Akks gikk frem for å lære seg å spille rock. Analysen viste at bare et fåtall av de informantene som etablerte band på egen hånd, lærte seg rock på den konvensjonelle guttemåten. I stedet for en innledende fase av privat læring hjemme på pikerommet for så å begynne å spille i band, gjorde de fleste informantene som stod utenfor en institusjonell lærekontekst tingene i helt motsatt rekkefølge. Mange begynte først å spille på et rockeinstrument først *etter* at de hadde startet band, og læreprosessen fremstod som mer eksperimenterende og impulsiv enn imiterende. Denne innstillingen til rock var etter alt å dømme inspirert av punkens *anything goes* filosofi, kombinert med flere elementer fra *den klassisk romantiske rockediskursen*, særlig ærlighet, originalitet og enkelhet. Denne filosofien ble også *kjønnet* av enkelte informanter, slik at orienteringene fremstod som en kritikk av det som ble oppfattet som konvensjonell (gutte)praksis. Innovasjon og eksperimentering ble foretrukket og fremhevet som mer autentisk enn kopiering og adoptering av eksisterende rockekonvensjoner og tradisjoner. Akks ble for eksempel kritisert for å lære gi jenter opplæring i konvensjonell rock.

---

[66] Som påpekt i kapittel seks er den akustiske gitaren et tvetydig instrument, fordi den passer godt inn i den såkalte jentekulturen, samtidig som den kan transformeres til et rockeinstrument hvis den tas i bruk i et rockeband.

Ferdigheter på akustisk gitar letter trolig overgangen til elektrisk gitar eller elbass.

[67] Se også kapittel 6.2.1 Jenter spiller ikke i rockeband

[68] Se likevel diskusjonen om sosial klasse i kapittel 5.10

[69] Se kapittel 1.4.3

[70] Jeg fikk også høre historier om tilfeller der jentene hadde blitt så lei av å være tilskuere til kjærestenes rockeband, at de hadde bestemt seg for å etablere sine egne.

[71] Med andre ord en holdning som ligner på den mer slentrende og likegyldige innstillingen som mange av informantene mine hevdet kjennetegnet gutter som spiller rock, og som Green (1997) også diskuterer.

[72] Akks profilerer seg av forskjellige grunner likevel ikke som en feministisk organisasjon i dag. Se Skjerdals oppgave i sosialantropologi for en nærmere redegjørelse (Skjerdal 1997).

[73] - av grunner jeg har diskutert gjennom hele kapittel 6.

[74] Å lære seg å spille hjemme på soverommet i stedet for i et øvingslokale, viste seg å være en ganske utbredt praksis blant de av informantene mine som startet band sammen med venninner. En ny utgave av *bedroom-culture*, så og si (McRobbie 1978).



[75] Jfr. Diskusjonen i kapittel 7.4.5.2

---

[Avdeling for forskningsdokumentasjon](#), Universitetsbiblioteket i Bergen og [Historisk institutt](#), 12.02.2001



# Kapittel 8 Diskriminering og legitimitetsproblemer, dilemmaer og strategier

## 8.1 Innledning

Mens jeg i kapittel 6 diskuterte eksklusjonsmekanismer og barrierer, vil dette kapittelet analysere det informantene opplevde som diskriminering og legitimitetsproblemer. Diskusjonen er en videreføring av fra kapittel 6 om kjønn som barriere, men suppleres med en analyse av informantenes strategier for anerkjennelse og legitimitet. Analysen trekker vekslers på både diskusjonen i kapittel 5 om meningskonstruksjoner, kjønn og autentisering, og på diskusjonen i kapittel 7 om læreprosesser og veger inn i rocken.

Det tilbakevendende dilemmaet for alle informantene som rapporterte om ulike former for diskriminering, lot til å bunne i at de søkte aksept og anerkjennelse på en arena som i utgangspunktet var definert som en arena for menn. De forventet å bli akseptert som rocke-musikere på lik linje med mannlige rockemusikere, men ble i stedet møtt av fordommer og diskriminering i større eller mindre grad. Det lot til å herske en relativt utbredt skepsis til kvinnelige rockemusikere blant både musikere, lydteknikere og publikum.<sup>[76]</sup> Kunne de stemme gitarer? Kunne de egentlig spille? Var dette rock? Var de kanskje lesbiske? Mange av informantene ble relativt hurtig oppmerksom på at de ikke helt var å oppfatte som andre rockemusikere. På den ene side fikk de mer oppmerksomhet enn mange mannlige musikere. På den annen side måtte de gjerne bevise dobbelt så mye for å oppnå anerkjennelse. En tvetydig situasjon, som ledsaget en rekke komplekse dilemmaer og problemstillinger informantene mente var spesifikke for dem som jenter.

Rock er ikke den eneste kjønnete praksisen der slike problemstillinger er aktuelle. Jenter strever for eksempel med å oppnå aksept både i det norske snøbrettmiljøet, og i de bergenske buekorps. I visse snøbrettmiljøer har jenter blitt vist bort fra pipen med beskjed om at "dere kommer til å ødelegge den" eller at "jenter suger på brett".<sup>[77]</sup> I Bergen oppstod det så store konflikter mellom frontene da jenter fikk adgang til buekorpene at Aftenposten betegnet situasjonen som "nærmest en lokal religionskrig".<sup>[78]</sup> Det er mange fellestrekk ved disse situasjonene og dem jeg skal diskutere her, selv om ingen av informantene rapporterte så ekstreme situasjoner som de Aftenposten viste til. Poenget mitt er å påpeke at visse maskuline domener ser ut til å motsette seg forsøk på inklusjon, og i dette kapittelet vil jeg blant annet diskutere hvordan dette ble forstått og formulert av informantene.

Toril Moi hevder at kvinner diskrimineres nettopp fordi de har en kvinnekropp, og at når man skal finne ut hvem som skal diskrimineres så leter man etter visse karakteristika som en gjenkjenner som en kvinnekropp (Røssåk 1996). Dette er langt på veg riktig, men mangler kanskje et viktig poeng med henblikk på vår problematikk. Diskriminering er et relasjonelt fenomen, og foregår i henhold til poststrukturalistisk teori på bakgrunn av idèer om *forskjell*. Mening skapes gjennom implisitt eller eksplisitt kontrast, og en positiv definisjon hviler på negasjonen eller undertrykkningen/fortrengningen av noe som holdes frem som dens antitese (Scott 1997). Sammenstillinger av kulturelt sett uforenlige ting vekker derfor reaksjoner (Hetherington 1997). Snøbrett og jenter, buekorps og jenter eller rockeinstrumenter og jenter, vekker uro eller blir kontroversielt fordi det innebærer et forsøk på en inkorporering av det som per definisjon er praksisens negasjon. Fordi både snøbrett, buekorps og rocke-instrumenter symboliserer maskuline praksiser, vil det for mange bli oppfattet som en forurensning av selve praksisen, dersom feminine kroppar får anledning til å ta i bruk symbolene. Grønnerød (1996) foreslår likevel at mangelen på legitimitet trolig være større jo mer femininisert eller *jentete* praksisen forvaltes av de aktuelle kvinnekroppene. Dette blir også diskutert i kapittelets andre del, om strategier for legitimitet og anerkjennelse.

Kjønn så ut til å legalisere en rekke typer av kvinnekropp-diskriminerende utspill mot informantene, karakterisert som alt fra syrlig overbærenhet til direkte krenkende kommentarer og kjønnete fordommer. Mannlige musikere oppførte seg bedrevitende og arrogante, mens publikum tenderte til å vurdere informantenes prestasjoner ved hjelp av utenommusikalske kriterier. I ekstreme tilfeller kom dette til uttrykk som sexistiske og sjikanerende kommentarer eller tilrop under informantenes opptredener. Alle disse hendelsene, er jeg fristet til å beskrive som konfrontasjoner mellom den maskuline dominans og *det Andre*.<sup>[79]</sup> De vitnet i mange tilfeller om situasjoner der det maskulines representanter, virket trygge på sine egne forestillinger om maskulin autonomi og dominans, og kvinnelig

underlegenhet. Det fantes likevel situasjoner som så ut til å være egnet til å slå sprekker i den maskuline dominansen, situasjoner der *det Andre* eksponerte den maskuline overlegenhet som en illusjon. Disse situasjonene vil under diskusjonen av *strategier for legitimitet*, bli viet særlig interesse. Både fordi de gir innblikk i hvilke strategier som var mest effektive i jakten på legitimitet, men også fordi de gir innblikk i hvilke strategier som var mest egnet til å forstyrre forestillingene om et maskulint hegemoni i rock.

## 8.2 Legitimitetsproblemer som treghet i autonome sosiale felt

Forskere som i de senere år har diskutert og analysert forholdet mellom kjønnene, står overfor en rekke motstridende tendenser. På den ene siden har det skjedd så store endringer i organiseringen av forholdet mellom kjønnene, at mange er fristet til å hevde at kjønnskampen er over, og at målet om likestilling mellom kjønnene er innfridd. På den annen side konstateres det en betydelig treghet på en rekke samfunnsområder. Tregheten tyder på at tradisjonsbundne forestillinger om kjønn fortsatt er i omløp, og at slike forestillinger har en solid evne til å motsette seg endring (Bourdieu 2000). Samtidig som kvinner inntar stadig flere mannsdominerte arenaer, er det fortsatt vanskelig å mobilisere frem en radikal utjevning av arbeidsdelingen mellom kjønnene, noe som ikke minst kommer til uttrykk i unge menneskers yrkes og utdanningsvalg (Arnesen 1997). Det er fortsatt en utpreget horisontal og vertikal kjønnsmessig arbeidsdeling i både privat så vel som offentlig sektor (Hernes 1987). Samtidig med at unge kvinner gjerne har større forventninger om fremtidige yrkes- og karrieremuligheter enn noensinne, gis det ut bøker i både Norge og Sverige med tekster av unge jenter, som bekjenner at de slett ikke opplever at kjønnskampen er over, men at den finner sted på mer subtile og mindre håndgripelige måter enn før (Solheim et.al 1999, Soheim 1999). På en del områder later det altså til å herske en betydelig avstand mellom den offisielle kjønnspolitikk, og de mer uformelle utvekslingene av kjønn som finner sted ”i folkedypet”. Som mitt materiale også tyder på, var det i mange tilfeller en ikke ubetydelig avstand mellom informantenes forestillinger og forhåpninger om jevnbyrdighet, og det som faktisk ble innfridd i møte med den mannsdominerte diskursen. Det ser derfor ut til at vi trenger teorier som kan kaste lys over både *treghet* og *endring* i kjønsspørsmål. Højgaard (1992) hevder i så måte at Bourdieu er godt egnet til å:

”forstå træggheden i de samfundsmessige ændringsprosesser, mens poststrukturalisterne kan sige noget om hvordan denne trægthed udfordres konkret gennem de mulige positioneringer en given kulturel kontekst åbner for” (Højgaard 1999:2).

Med dette mener hun at Bourdieu oppfatter samfunnet som en rekke autonome felt som *motsetter seg* forslagene til omstrukturering av den kjønnete sosiale orden, mens post-strukturalister som Butler og Foucault utruker aktørene med både handlekraft og bevissthet, et forhold jeg også har diskutert i kapittel 3.2.4 (Højgaard 1999, McNay 1992). [80] Bourdieus poeng er at holdninger som for mange er ”gått ut på dato” gjerne blir opprettholdt fordi relativt autonome felt insisterer på, og foretrekker egne regulerende prinsipper (ibid). Mens hans analyse er godt egnet til å belyse makt og dominansforhold, argumenter Højgaard for at hans teorier likevel ikke evner å fange opp de kjønnete subjektiveringsprosessene som finner sted i feltet, og som søker å utfordre dominansforholdene. Med Bourdieu er det vanskelig å tenke seg agenter som er i stand til å overskride de strukturelle kjønnete føringene, kropps-liggjort i habitus, mens poststrukturalistisk teori er mer optimistisk med henblikk på individenes mulighet til å forhandle, og opponere mot overleverte forestillinger om kjønn, selv om det påpekes at mulighetene for posisjonering ikke kan skje utenfor rammene av det diskursen (Højgaard 1999).

## 8.3 Jakten på respekt og legitimitet i kjønnshierarkiet

Mange av informantene gav uttrykk for at de ikke følte de fikk den respekten de mente de fortjente som musikere, og at det var vanskelig å bli tatt alvorlig. Jenter måtte være bedre enn gjennomsnittet for å oppnå anerkjennelse ble det hevdet, og når de sammenlignet seg med mannlige musikere på samme nivå som seg selv, følte de seg vurdert mye strengere. Selv måtte de alltid *bevise* at de kunne. Mannlige musikere derimot, lot til å få respekt nesten helt automatisk:

Birte: (...)sånn som gutta har jo mye sånn respekt nesten automatisk, det er liksom automatikk i det (...)

Det samme forholdet kom til uttrykk med hensyn til hvem som ble foretrukket som forbilder. Både gutter og jenter beundret den mannlige rockemusikeren, men det var vanskelig å tenke seg jenter i en tilsvarende posisjon:

Katy: Også gutter i salen beundrer gutter på scenen, fordi at de kan tenke at: ”Åh gud jeg skulle ønske jeg var som han.” Men ei jente, de ser ikke sånn på jenter slik i det hele tatt.

Flere av informantene gav også selv uttrykk for at kvinnelige musikere ikke var like attraktive som forbilder som de mannlige: Gutter var best til rock, het det. Ikke sjelden handlet det om at den mannlige mørke og hese stemmen var å foretrekke fremfor jenters lyse og spedere vokaluttrykk[81]. Andre igjen modifiserte dette inntrykket gjennom å hevde at kjønn ikke betydde noe ved valg av favorittartister eller forbilder. At informantene opplevde sine egne ytringer vurdert og bedømt utfra kjønnete kriterier, hersket det imidlertid liten tvil om. Denne informanten, som hadde en viss erfaring med å jobbe i rockebyråkratiet, hadde for eksempel følelsen av at hennes uttalelser kunne bli diskreditert bare fordi hun var kvinne. Hennes innlegg ble ikke alltid oppfattet som et saksinnlegg, snarere som et kvinnesaksinnlegg. Det handlet ikke om *hva* som ble sagt, men om *hvem* som sa det:

Birte: ”(..)det har jeg merka i diskusjoner med disse her guttene i Samla norsk rock- at når det er en dame som sier noe, så blir det ofte oppfatta som et sånn kvinnepolitisk spørsmål. Fordi det er en dame som sier det (..) - de ser mer på hvem som sier det enn hva som blir sagt. Og det gjelder jo også i musikkbransjen”.

### 8.3.1 Kvinnelige rockemusikere som uautoriserte agenter i rockefeltet

Dette forholdet berører et sentralt poeng i forhold til makt, som er diskutert av både Foucault og Bourdieu: Et utsagns legitimitet avhenger ikke så mye av argumentets karakter, som av *hvem* som fremfører det (Foucault 1999, Bourdieu 1992). For at ytringer skal være effektive, må de komme fra en person som er autorisert, og de må fremføres i henhold til visse konvensjonelle eller diskursive prosedyrer (Bourdieu 1992). Dette impliserer at en fremføring eller et arguments effektivitet ikke kan skilles fra eksistensen av en institusjon som definerer hvilke betingelser som må være oppfylt for at en ytring skal være effektiv. *Effektiv* viser i denne sammenheng til i hvilken grad en ytring oppfattes som legitim, mens *institusjon* i denne sammenheng ikke nødvendigvis refererer til en organisasjon, men til ethvert sett av varige relasjoner som utruker individer med makt (ibid).

Det er med andre ord mye som taler for at informantene opplevde seg som uautoriserte agenter i rockefeltet. De var ikke uten videre å betrakte som legitime deltakere, og oppfylte derfor ikke betingelsene for legitime ytringer. Rosaldo (1974) påpeker at hele den sosiale orden er kjønns hierarkisert på en slik måte at menns ytringer og handlinger tillegges større vekt enn kvinners. Disse informantene trakk i tråd med et slikt resonnement en sammenligning mellom rock og sport: De følte seg hensatt til en annen divisjon eller serie. Som innenfor fotball, handlet det om at kvinner og menn blir posisjonert i ulike divisjoner, eller på helt separate arenaer, som verken er å oppfatte som sammenlignbare eller som like mye verd:[82]

Katy: Ja vi teller ikke, vi spiller ikke på samme bane engang. De poengene vi scorer, de teller ikke fordi de blir spilt på en annen bane enn den de spiller på - tror de - selv om vi er med i samme, ja vi gjør alle de samme tingene som de gjør. Vi burde fått samme cred men vi får det ikke. Det er det samme som når fotballdamene vant i VM liksom, hvor mye ble det skrevet om det?

### 8.3.2 Kjønns hierarkiet i praksis

Den kjønnete orden eller *kjønns hierarkiet*, ble hevdet å komme både eksplisitt til uttrykk, så vel som på mer subtile og mer u håndgripelige måter. I de tilfellene et band bestod av både gutter og jenter, tok man det gjerne for gitt at det var en av de mannlige musikerne som var lederen av bandet:

Katy: Den som blir tilsnakket, hvis det er noe formelt med bandet å gjøre, så er det ofte han folk nærmer seg. Med en gang så tar de det for gitt at det er han som er ”in charge” liksom da, men det er jo sånn det er.

Det ble også tatt for gitt at det var de mannlige musikerne som hadde skrevet musikken:

Gitte: (..) når du blir tilsnakket etter en konsert eller i forbindelse med bandet så går de fleste ut ifra at det er gutten som har laga musikken, mens det er jeg og Katy som har laga mesteparten av den. Men de går ut ifra at det er gutten, for at vi er jo bare jenter.

Komplimenter og ros var av like subtil karakter. ”Bra til å være jenter,” var en kommentar de etterhvert hadde blitt veldig fortrolig med:

Katy: Sist gang vi spilte på +++, var det veldig mye folk og kjempegod respons, og vi følte vi hadde gjort en kjempebra konsert. Så gikk jeg opp på scenen etterpå for å pakke ned gitaren og boksene mine og sånn, og så kom det opp en fyr på scenen og liksom klappet meg på skuldra, og satte seg ned. Så sa han: ”Ja jeg følte jeg bare måtte si det, dere var veldig bra for å være et jenteband”. Og det er veldig mange sånne komplimenter vi får da.

Publikum hadde i det hele tatt sjelden forventninger til kvinnelige rockemusikere, derfor skulle det ikke så mye til for å overraske dem positivt, mente informantene. Bayton (1998) diskuterer det samme forholdet i en relativt omfattende studie av kvinnelige rockemusikere i England. Hun mener at negative publikumsforventninger også kan føre til en helt motsatt effekt: Hvis publikum forventer at et band skal være dårlig, så er det kanskje nettopp et dårlig band de hører. Uavhengig av kvinnelige musikers spilleferdigheter, tenderer prestasjonene deres uansett til å være overvåket gjennom et sett av patriarkalske linser.

### 8.3.3 Finnes det kvinnelige rockemusikere?

De patriarkalske linsene så ut til å produsere helt andre fortolkninger enn det informantene forventet. Når publikum så ei jente med gitar eller bak et slagverk, var det nemlig ikke en musiker de så, men ei jente:

Gitte: Jeg tror ikke de klarer å se på oss som musikere jeg, det er det som er problemet. Du blir hele tida sett på som ei jente, du er kjønnet ditt, eller liksom vi er kjønna personer selv om vi står - eller alle er jo kjønna ikke sant – men en gutt på en scene er i første rekke musiker, *så* er han gutt, ikke sant. Vi er i første rekke jenter, og så langt ned på rekka så er vi musikere liksom, det er så langt ned på rekka at det blir nesten ikke sett engang da.

At de ikke ble oppfattet som musikere ble de først og fremst gjort oppmerksom på gjennom konkret samhandling med andre aktører i feltet, særlig andre musikere og lydteknikere, men også bransjefolk og media lot til å være mer opptatt av deres status som jenter, enn musikken. I forbindelse med spillejobber hadde de opplevd at både musikere og lydteknikere kunne behandle dem som om de var helt uvitende, og ta seg til rette både verbalt og fysisk i forhold til musikkinstrumentene deres:[\[83\]](#)

Katy: Ja så stemmer de bassgitaren litt, og (etterligner dem): ”Ska jeg vise deg noe spennende?”(..)

I:- De stemmer bassgitaren din?

Katy: Ja det har skjedd opptil flere ganger, og (demonstrerer hvordan de går frem): ”Skal jeg vise deg noen triks? Hvis du liksom tar på flageolettbåndet her så blir det jævlig bra ”- og ”Jeg skal hjelpe deg og fikse forsterkeren” og liksom - ja nettopp nå når vi spilte konsert - så på lydsjekken så stod jeg liksom og prøvde å få bra lyd på bassforsterkeren for det var ikke en forsterker jeg hadde prøvd før, så kom lydteknikeren opp og sa: ”ja, du vet at når du spiller på de lyses strengene så blir det lysere toner?” Det blir sånn, hallo i bøya ! Det er en lydtekniker som vet at vi har holdt på lenge, som vi har spilt med før også, og bare det å si noe sånt, det hadde jeg aldri sagt til en gutt rett og slett.

Overdreven hjelpsomhet i kombinasjon med kjønnsstigmatiserende kommentarer kunne bidra til å ”psyke” ned informantene i forbindelse med konserter. Kollegaer og publikum kom med uttalelser som virket både forbløffende og krenkende;

Gitte: De skal helst hjelpe deg å skru på alt mulig elektrisk og sånn og, og passe på at du ikke føler deg no særlig bra da, (..) og hvis jeg står der og spør om hva slags forsterker de har og sånn, så sier de:

”Ja du spiller vel kassegitar du?” - ”Nei, jeg spiller elektrisk gitar”. ”Ja men du er jo jente?” ”Ja men jeg behøver ikke spille kassegitar for det om jeg er jente”.

Det er utrolig mange fordommer, det er fantastisk mange fordommer, rett og slett, på jenter og musikk.

At informantene var utstyrt med både gitarer og forsterkere var ikke nok til å overbevise de tilstedeværende om at de hadde intensjoner om å *spille* på instrumentene, at de var i stand til det, eller at det var meningen at deres håndtering av instrumentet skulle ha noen viktig funksjon i lydbildet. Denne informanten hadde for eksempel flere ganger opplevd at lyd-teknikere gjerne lot være å skru gitaren hennes frem i lydbildet, og hadde sine teorier om hvorfor:

Tonje: Det var sånn at når vi skulle spille ute på festivaler med flere band, så var det jo så vidt vi fikk noen til å skru meg opp altså, hvis det var en lydtekniker vi ikke kjente som hadde hørt meg fra før.

I: Så han trodde de at du bare skulle -

Tonje: - Stå der og daske litt ikke sant. Og så – ”Oj - hun spiller jo så bra!” Jeg har opptak som viser liksom at:

”Skru opp gitaristen”, så etter to-tre takter så blir vi skrudd opp, enda vi sa fra på forhånd.

Fordi det i utgangspunktet ble oppfattet som utenkelig at det var en jente som skulle spille elgitar, hadde hun også opplevd å bli introdusert som gutt:

Tonje: Men det er sånn; altså folk som har trodd at jeg var gutt, at konferansierer har ropt meg opp som *han* ikke sant. Han har fått navnet mitt, men likevel, presentert meg som gutt.

Også i Baytons (1998) studie får lydteknikerne gjennomgå. Skal vi tro hennes informanter risikerer jenteband å få både mindre tid og oppmerksomhet under lydsjekker. Hennes informanter mente lydprøvene kom seinere i gang når

de skulle spille, og at den ofte måtte gjennomføres med publikum til stede. Dette skapte problemer for musikerne i forhold til å opprettholde det de følte var et nødvendig skille mellom seg og publikum i forkant av konserten. Akkurat dette forholdet ble imidlertid ikke påpekt av mine informanter.

Diskusjonen kan lett gi det inntrykk at det bare var menn som gav uttrykk for fordommer overfor kvinnelige rockemusikere. Informantenes beretninger gav likevel flere eksempler på at fordommer like gjerne kan komme fra jentemusikere selv. Denne informanten og hennes brors diskusjon av en kvinnelig elgitarist de så på TV, illustrerer dette:

Mette: Ellers så så jeg en gitarist som var med Michael Jackson, en kvinnelig gitarist (..) så tenkte jeg: ”Ja, ja kan ho spille da?” - tenkte jeg Bare fordi at hun var jente så tenkte jeg det. Og broderen han satt: ”Ja,ha,ha,ha,ha, - jeg gler meg til ho skal spille solo liksom”, men han ble nå bare sittende å gape da hun begynte å spille. Så det er berre slik, at du er vant med at det er gutter som spiller gitar og at de er bra.

At jenter kan ha like negative forventninger til andre jenter som gutter, er også dokumentert i andre studier, blant annet Skjerdals (1997). Flere av informantene hennes målbar den samme skepsisen overfor kvinnelige musikere som mange menn gjorde. Hun diskuterer dette i forhold til det selvstigmaet mange jenter trolig overfører på seg selv og sine egne prestasjoner. Trolig bunner dette i, skriver hun, at kvinner adopterer og gjør den kjønnete sosiale orden til sin egen, og tenderer til å vurdere sitt eget kjønn med det samme blikket som de selv blir utsatt for. Ifølge henne førte det til at informantene ble svært selvkritiske, av redsel for å leve opp til fordommer om jenter og rock.

### 8.3.4 Lange ører og granskende blikk

Informantene følte seg i mange situasjoner utfordret av omgivelsene og de andres blikk. De følte ofte at de måtte bevise at de var det de gav seg ut for å være:

Kari: Hvis du sier at du er elgitarist (så utfordrer de deg og sier gjerne): ”Ja få høre da”. Altså det er ingen som ville spurt en mannlig musiker som kommer med gitaren om det samme. Du må bevise at du faktisk er det du gir deg ut for å være. Altså det er jo ikke noe allright situasjon, å spille noe i. Vi har jo vært sammen i musikkbutikken noen ganger også, sett på forsterkere og gitarer og, du får en type oppmerksomhet som ikke...(utydelig).

En slik type forbeholdenhet, eller mistenksomhet, kom også til uttrykk i Cohens (1991) studie av rockemusikere i Liverpool. De få kvinnelige musikerne som spilte i rockeband hadde problemer med å bli akseptert fordi man tok det for gitt at de var inkludert for å tilføre bandet en viss sex-appeal. Informantene i mitt studie hadde sine egne band, men mente like fullt at mistenksomhet fikk folk til å lyttet med ekstra ”lange ører” når de skulle spille. Vissheten om at de alltid ble iaktatt ekstra nøye, tok de også med seg opp på scenen når de skulle ha konsert. Flere av dem fortalte at de hadde følt seg overprøvd av andre musikere som hadde kommentert og evaluert spilleferdighetene deres etter konserter:

Gitte: Ja, du blir alltid sett mye mer nøye på hvis du er jente. Sånn vi var nettopp på YYY og hadde konsert - det er ei sånn lita bygd på landet da - så kom det bort en sånn liten snørris til oss og så sier han (etterligner): ”Eg såg deg på So What og du spilte jævlig mye feil”. Da hadde han sittet og hørt etter om jeg spilte feil eller ikke. Det hadde han aldri sagt til en gutt, ikke sant. Og da var han nødt til å fortelle det til meg. Jeg sa: ”Hvorfor er du nødt til å fortelle det til meg?” ”Nei, eg syns nu bare at eg måtte si det da”. Og det er bare sånn, de følger deg veldig nøye etter sømmene, hva du gjør på og hvor flink du er - hvor flink du ikke er- og de er veldig flink til å fortelle det også, for han spilte jo i band selv da selvfølgelig. De fleste som kommer bort og snakker med oss om musikken etterpå, etter to minutter så sier de: ”Ja jeg spiller i band sjøl da” - og så begynner de å prate om seg sjøl i stedet.

I og for seg er det ikke uvanlig at musikere kan føle seg forulempet av publikum. Dette skjer gjerne når publikum ikke respekterer den *distansen* som musikere ofte foretrekker å ha mellom seg og tilhørerne. For eksempel kan det være at salen ønsker et reportoar som musikeren selv forakter, og som han eller hun kanskje bare fremfører for å tjene til livets opphold (Becker 1963).<sup>[84]</sup> Mer uvanlig er det kanskje å bli forulempet av en musikerkollega når du er på jobb. Beckers (1963) studie av mannlige jazzmusikere i Chicago, som måtte ta oppdrag som dansemusikere for å tjene til livets opphold, beskriver hvordan musikerne forsøkte å beskytte seg fra publikums ofte uvitende og ignorante kommentarer. Utenfor-stående skulle ikke under noen omstendigheter ha rett til å bryte inn og fortelle dem hva de skal spille eller hvordan. Den strengeste koden musikerne seg i mellom var derfor knyttet til et forbud om å kritisere, eller på noen andre måter sette en medmusiker under press på jobb. Beckers studie tar utgangspunkt i et spesifikt musikkmiljø i Chicago i femtiårene, men det er ingen grunn til at ikke slike normer er like relevante i andre miljøer. Selv om musiker-kollegaene ikke henvendte seg informantene i det øyeblikket de stod på scenen og spilte, kan det likevel hevdes at de brøt en norm for atferd musikerkollegaer i mellom.<sup>[85]</sup> Som Gitte uttrykte det: Hun

ville aldri ha tillatt seg å komme med lignende ytringer overfor gutter, som de hun selv hadde blitt utsatt for.

### 8.3.5 Musiker eller kjønnsobjekt?

Det var likevel ikke bare spilleferdigheter som ble nøye vurdert da informantene stod på scenen. Et annet moment som stadig lot til å bli aktualisert var deres femininitet og seksualitet. Gitte og Katy hadde for eksempel opplevd tilrop fra salen som stilte spørsmål ved deres seksuelle preferanser. Dette indikerer at det å spille rock og være jente i enkeltes øyne både representerte et brudd på, og trolig en trussel overfor en heteroseksuell kodeks:

Katy: Så har vi også fått høre andre ganger vi har gått på scenen - to jenter og to gutter: "Ka è det - e dokker lesbiske eller?" - (roper for å illustrere). Og det er heilt utrolig, men det er Norge. (latter)

Å være jente var en ting. Som vedlegg til kjønnsstatusen, var det imidlertid også en rekke andre forhold rundt seksualitet, kropp og utseende, som minsket sjansene deres for å bli tatt seriøst og respektert som musikere. Gitte hevdet at hver eneste forestilling de gjennomførte ble gjennomført med en visshet om at de først og fremst ble vurdert som jenter:

Gitte: Dette er vi veldig bevisst på heile tida for å si det sånn. Det er noe som slår meg hver eneste gang vi opptrer som et band. Du blir påminnet om hele tiden at du er jente, det går ikke an å unnsnippe det. Så det er noe vi har snakket mye om, er blitt veldig bevisst på, og tenker veldig mye på. Du får ikke glemme at det er jente du er.

Mens de var opptatt av å oppnå musikalsk anerkjennelse og respekt som musikere, fokuserte tilhørerne gjerne på helt andre ting enn musikk.

Gitte: (...) De fleste kommentarene etter en konsert går for det meste på utseendet.

Mens de ønsket respons på sine musikalske prestasjoner, så handlet kommentarene etter konserter stort sett om hvordan de hadde tatt seg ut:

Katy: "Du var så søt, kjolen din var fin, du har sånn utrolig sjarm". Det driter jeg i, jeg lurer på hvordan bandet hørtes ut. Det at du er ei jente, du blir vurdert som et seksuelt objekt i første rekke da, kan det virke som.

Dette henger sammen med at jenter på rockescenen først og fremst blir oppfattet som sexobjekter mente de, og viste til en situasjon de hadde overvært med bandet *Lush*:[\[86\]](#)

Katy: Jeg var på konsert med Lush en gang, og der stod det veldig mange gutter i salen og det var veldig mange som likte musikken og sånn, og plutselig så var det en gjeng da som begynte å gaule, "take off your brosch, show us your tits". Jeg mener, det er ikke derfor du står på ei scene altså. (ler) Når du spiller musikk så står du ikke der for å vise puppene dine (...) Det er fordi at du blir vurdert som et seksuelt objekt heile tida.

Andre studier støtter informantene i denne oppfatningen. I en undersøkelse av ungdoms-skoleelevers evaluering av kvinnelige og mannlige artister ble de mannlige artistene, uavhengig av om musikken deres ble likt eller ikke, gjennomgående evaluert på bakgrunn av den musikken de laget eller presenterte, mens de kvinnelige artistene gjennomgående ble evaluert i forhold til hvorvidt de var pene eller sexy. Det var ikke noen forskjell i måten jentene og guttene evaluerte artistene på, også i jentenes svar ble kvinnenens utseende evaluert, ikke deres produkter (Kvaal 1994).

### 8.3.6 Doble standarder og umulige dilemmaer

Informantene mente at det eksisterte doble standarder for evaluering av henholdsvis gutter og jenter, og pekte ut fire områder der de doble standardene syntes å komme til anvendelse: Instrumentferdigheter, utseende og kropp, konsekvenser av sex-objektstatus, og konsekvenser av avvikende eller ikke-konform atferd. De doble standardene gjorde det vanskeligere for jenter å manøvrere i rockefeltet, mente de. Ikke bare var reglene forskjellige, men de representerte i tillegg relativt umulige dilemmaer som informantene ble tvunget til å forholde seg strategisk i forhold til.

#### 8.3.6.1 Strengere vurdering av instrumentferdigheter

Grønnerød skriver om det hun kaller for *en ond sirkel* i forhold til fordommer om jenteband.

Hun fant at jenteband både fikk lettere og raskere spillejobber enn mange guttegrupper, selv om de bare hadde spilt sammen i noen måneder (Grønnerød 1996). Jenteband ble på denne måten behandlet bedre enn mange gutteband,

som ikke fikk spillejobber like lett. Denne positive forskjellsbehandlingen av jenter hadde imidlertid en del negative konsekvenser. Fordi de hadde spilt sammen i så kort tid og fordi de hadde beskjedne instrumentkvalifikasjoner, fikk publikum bekreftet sine fordommer om jenteband. Fordi de aldri hadde sett et jenteband som var bra, trodde de ikke at det fantes gode jenteband (ibid). Mine informanter angrep dette fra en helt annen synsvinkel. De mente at deres instrumentferdigheter ble vurdert mye strengere, rett og slett fordi de var jenter. Jenter ble per definisjon antatt å ikke være skikket til å håndtere rockeinstrumenter:

Gitte: Ja men det er ikke rart at de blir skremt ned igjen, for en gutt - selv om han spiller dårlig - så får ikke han så mye dritt for det. Men hadde vi spilt så dårlig som enkelte gutter gjør altså, så hadde vi fått høre det i alle fall.

Vissheten om at de først og fremst ble oppfattet som jenter og ikke som musikere, og at deres individuelle fremføring kunne bli tatt til inntekt for generelle fordommer i forhold til jenter og rock, la et ekstra stort press på dem mente de. Dette fikk mange jenter til å aldri våge seg opp på en scene:

Gitte: Det som er trist er at det er vanskelig å bli tatt seriøst for å være musiker. Vi er vel så gode musikere som veldig mange av de andre som går opp. Guttene de lærer seg tre grep og så stormer de opp på en scene - og står fremst og bare digger seg sjøl - mens jenter sitter gjerne hjemme og lærer seg å spille kjempelenge før de tør å våge seg opp på en scene.

Tendensen til å bedømme jenter etter andre kriterier enn gutter er dokumentert også i andre studier, deriblant hos Skjerdal (1997), som skriver at det er et problem at "dårlige jenteband" både bekrefter og forsterker myten om at jenter og rock ikke hører sammen, mens dårlige gutteband bare er dårlige. Jenter får altså ikke lov til å være dårlig uten at det rammer alle jenter.

Trolig er det slik at begge versjonene eller fortellingene har noe for seg. Som jeg har vist i kapittel 6 var mange av informantene så pessimistiske på egne vegne at de var tilbøyelig til å gi opp før de hadde begynt. På den annen side var de informantene som endelig spilte i band inneforstått med at de som jenter i rock fikk en del gratis publisitet, fordi de vurdert med en viss nyfikenhet eller sensasjonslyst. Konsekvensen er uansett et dilemma med både pedagogiske og ekskluderende implikasjoner. Ved å forvente at jenter skal være fremragende fra første stund, kan det hevdes at man fratrar dem retten til å være amatører. Med det forsvinner også noen av betingelsene for jevn musikalsk utvikling og progresjon. Som Bennett påpeker, er alle musikere mer eller mindre klossete amatører i utgangspunktet, og bare nitid øvelse kan heve deres kompetanse (Bennett 1980). Dersom jenter skal vente til de er så gode som de bør være for å ikke bekrefte negative fordommer om jenter og rock, kan det med andre ord være slik at de aldri kommer seg opp på scenen (Skjerdal 1997).

### 8.3.6.2 Strengere vurdering av utseende og kropp

Som jeg har vært inne på så det ut til at jenters utseende og kropp ble tillagt større betydning enn for gutters vedkommende. Dette representerte nok et dilemma. Ble du ikke betraktet som attraktiv nok, var det dem som ikke synes at du hadde noe på en scene å gjøre. Ble du derimot betraktet som attraktiv, minket snarere sjansene dine for å bli tatt seriøst som musiker:

Gitte: Det kan godt brukes mot deg også. Altså det er folk som sier: "Du er ikke pen nok til å være på en ei scene." Eller du blir rangert etter hvor pen du er, for hvorvidt du kan stå på ei scene, og hvis du tilfeldigvis er pen, så kan du umulig være noe dyktig musiker.

Like viktig som det var å være pen, var det å være *slank*. Det var ikke under noen omstendigheter tilstrekkelige kvalifikasjoner å bare være *dyktig*, ble det hevdet:

I: Hvis du ikke er pen så må du i det minste være flink?

Katy: Nei men det holder ikke det. Jeg har veldig mange historier fra England - for der kjenner jeg en del jenter som driver og spiller i band - og vi har hørt historier om flere band med jenter i bandet, at de har fått beskjed for eksempel om at: "Hvis vokalisten deres slanker seg litt så får dere platekontrakt". Og det gjelder liksom den alternative scene også, for at alt har blitt så kommersialisert da, så det gjelder rett og slett jenter som får beskjed om å slanke seg eller fraiche seg opp litt, få en ny image, for å få platekontrakt. Og det teller ikke med gutter ikke sant, en gutt kan se så rått ut som han vil, likevel så synes jentene han er deilig, eller uansett så vil plateselskapet signe det, for det i første rekke musikken som betyr noe. Men med en gang ei jente kommer på ei banen så er det utseendet som betyr mest, til og med på det som skal være en alternativ scene, der musikken burde være i forgrunnen. På samme måte som det altså lot til å eksistere en dobbel standard for instrumentferdigheter, der kvinner ble bedømt mye strengere enn menn hvis de ikke var så flinke til å spille, så hevdet de kvinnelige musikerne at det forelå en dobbel standard i forhold til utseende og kropp. Som gutt behøvde du ikke å ha utseendet med deg for å lykkes, for



jenter derimot, var et godt (eller et spesielt) utseende i langt større grad avgjørende:

Lene: I mean men, male musicians can be ugly, and make great music and that's no problem. But it's very difficult for a woman not to be an ideal perfect woman and still be respected.

På samme måte som i forhold til instrumentferdigheter så handlet dette om at menn først og fremst ble vurdert som musikere, mens kvinner var kvinne først, og deretter musiker:

Lene: As a man you get taken more seriously and people respect you for the music you make. The music you make is the only issue. For women it's both: That you are a woman, and your music.

Selv om det kunne innebære visse fordeler å være pen jente og rockemusiker, veide det ikke opp for alle ulempene ved det. Hadde de kunnet velge ville de foretrukket å bli vurdert utelukkende som musikere og ikke som kjønnsobjekter:

Gitte: Vi får jo komplimenter og vi gjør det jo bra og alt, så det er jo fint å få fordeler fordi du er jente. Men det er på feil premisser. Jeg ville heller foretrukket at alle syntes at jeg var kjempestygg, men at alle syntes jeg var veldig flink å spille. Enn at du aldri fikk kommentarer på hvordan du spilte, bare på hvordan du så ut.

Kvaals (1994) undersøkelse av skoleungdommers evaluering av mannlige og kvinnelige artister, støtter også på dette punktet informantenes teorier om en dobbel eller kjønnet standard for utseende og kropp. Da hun inkorporerte artisten Michael Jackson i listen av artister som skulle evalueres, fordi hans utseende har fått veldig stor eksponering i media, var det bare 5 av 45 evalueringer som kommenterte hans utseende eller ansiktsløftninger. De andre 40 svarene var opptatt av musikken, videoene eller dansekunnskapene. Hennes konklusjon var at Jacksons artist/musikerstatus var viktigst på tross av pressens fokusering på hans utseende: "Man rammer ikke en manns utseende. Hans produkter er viktigst" (Kvaal 1994:116).

### 8.3.6.3 Ulike konsekvenser av status som sex-objekt

Den doble standarden som gjaldt i forhold til utseende og instrumentbeherskelse, ble også hevdet å gjelde i forhold til det å fremstå som et kjønnsobjekt. Mens det for en jente innebar tap av kredibilitet å fremstå som et sexobjekt, eller det å benyttet seg av sex som et virkemiddel for å oppnå kommersiell suksess, så ble det hevdet at menn kunne fremstå som både musiker og sexobjekter og like fullt innkassere sin kredibilitet:

Birte: Gutter tror jeg liker å bli sett som sånne kjønnsobjekter - eller at de blir forbundet med kjønn og musikk, mens det i noen grad er litt mindre til stede hos damer.

I: De ønsker ikke å være et kjønnsobjekt- ønsker å være musiker eller å bli tatt for å være musiker?

Birte: Ja - å få den respekten- sånn som gutta har jo mye sånn respekt nesten automatisk, det er liksom automatikk i det. Sånn for eksempel Trine Rein, som solgte mye plater og som har lav kredibilitet eller hva jeg skal kalle det. Fordi hun fremstod litt som et kjønnsobjekt på den første platen sin. Men hun synger jo sikkert helt fantastisk.

I: Hun blir ikke oppfattet som en seriøs musiker?

Birte: Nei det tror jeg ikke. Du hører jo på sånne kommentarer som blir sagt.

Annen forskning ser i alle fall ut til å bekrefte at jenter er *redde* for å miste sin kredibilitet eller å skape feil inntrykk når de entrer scenen som rockemusikere. Klær, image og iscenesettelse av kjønn innebærer mye hodebry og dilemmaer for kvinnelige rockemusikere skal vi tro Bayton (1998). En altfor feminin og sexy iscenesettelse fikk de kvinnelige musikerne i hennes studie til å føle seg som et sex-objekt, noe de opplevde fratok dem musikalsk kredibilitet. Skjørt, kjoler eller typisk kvinnelige effekter fikk dem også til å føle seg svakere på scenen, mens bukser, lær og maskuline effekter gjorde dem sterkere (ibid). De kvinnelige musikerne hun diskuterte ønsket likevel ikke å fremstå som for mannhaftige eller maskuline, noe som avstedkom et nytt dilemma igjen. De ønsket altså verken å fremstå som "femi" eller "butch" og søkte derfor å finne mellomløsninger. En måte å distansere seg, eller å forsøke å unnsnippe hele problematikken på, ble derfor for enkelte å "gå drag", og å oppfatte opptredenen som en eneste stor kjønnsparodi.[87] Andre valgte å dresse seg opp så feminint som mulig, som en protest overfor det som ble oppfattet som "feministisk korrekt klesstil"(ibid). Bayton konkluderer med at selv om image og klær er viktig for alle rockemusikere, så blir slike spørsmål mer kompliserte for kvinner, fordi samfunnet legger et større press på jenter om å tilpasse seg kjønnete stereotyper om hva som skal regnes som attraktivt eller pent.

### 8.3.6.4 Ulike konsekvenser av avvikende eller ikke-konform atferd

En av de tingene artisten Bjørk er kjent for er hennes temperament, og evne til å gjøre anskrik for å få ting på sin

måte. Hun ser ut til å nekte å la seg herse med, selv om det skulle være for åpen scene. Særlig det nylige samarbeidet med filmskaper Lars Von Trier har gitt avisene mye å skrive om i så måte. Flere av informantene gav uttrykk at de følte at deres handlings-rom var mer begrenset enn sine mannlige kollegaer. Samtidig som de ble forventet å *bevise* mer enn sine mannlige kollegaer, mente de det var vanskeligere for kvinner å tillate seg å ta full kontroll over sin egen artistkarriere. Bjørk ble oppfattet som et beundringsverdig unntak fra regelen:

Mari: As a woman you - well as any musician - you have to prove yourself, and I think unfortunately for a woman, to a certain extent, you have to prove yourself a little bit more. and I think that's true in other areas of life as well. But you know I mean Bjork, is amazing in how she (utydelig). She works really hard and is very well respected, so there are women who can do it. She's stuck true to her stuff, she hasn't changed. I have never met her obviously, but I get the impression that she does exactly what she wants to do with her music and her style, and I think she is to be admired for that. For I think if you are a woman it's a lot harder to get that far, and to be that individual, than if you are a man.

Individuelle egenskaper som gjerne ble feiret hos menn, som for eksempel det å være krevende,<sup>[88]</sup> kynisk, ha et stort ego, eller å fremstå som egenrådig og sær, ble antatt å kunne ruinere en kvinnes karriere. De samme forholdene som for eksempel kunne få en mann til å fremstå som genial kunne gjerne bli brukt mot kvinner, ble det hevdet:

Ellen: And the worse thing a woman can be is bitter, bitter and depressed: (dramatiserer) "Oh that's horrible, no, women shouldn't be like that, women should be smiling, pussy". While men can be bitter, cynical and depressed, and everyone goes: "Oh that's just how I feel."

Lene: "He is a genius!" (dramatiserer også)

Mari: It's the "cheer up darling"- sort of thing! (latter)

McRobbie (1999) mener med dem at det trolig fortsatt er slik at menn i vår kultur har en slags hevd på å utforske de mest ekstreme emosjonelle uttrykkene. Kanskje var det nettopp *frykten* for denne doble standarden som fikk noen av informantene til å understreke at de ikke var bitre og ikke følte seg diskriminert, selv om de ikke opplevde at de ble tatt alvorlig som musikere:

Gitte: Du blir aldri vurdert som en musiker eller det er veldig veldig sjelden. Det er det som er dummet med det hele på en måte, men det er ikke det at vi føler oss så veldig diskriminert eller bitre, - eller litt det og, men det er jo mest det at vi aldri blir tatt helt alvorlig liksom.

### 8.3.7 Jentebandet som kunstnerisk stigma

"Vi er ikke så glade i det uttrykket (jenteband) rett og slett fordi det ikke finnes noe som heter gutteband. Såkalte jenteband har hatt nyhetens interesse i media opptil flere ganger de siste ti årene, når de da ikke blir oversett nettopp fordi de er et jenteband. At det kun er jenter i et band er helt feil premisser for mediadekning, det er musikken som teller". Intervju med representanter for Akks i studentavisa "Under Dusken", nr. 2 1995, med tittelen: "Rockekurs for jenter - kall det ikke kvinnekamp, kall det nybegynnerkurs".

Mens jeg tidligere har diskutert styrken ved å være flere jenter sammen om å etablere et band, skal jeg nå peke på de ulempene denne alliansen lot til å ha. På samme måte som det ble knyttet en rekke negative forventninger til kvinnelige rockemusikere som sådan, ble slike forventninger gjerne forsterket dersom det var flere jenter i et band. Band som bestod av bare jenter eller for eksempel to jenter og to gutter ble gjerne omtalt og kategorisert av omverdenen som et *jenteband*. Dette oppfattet informantene mine som problematisk ettersom begrepet ikke var å oppfatte som en nøytral saksopplysning, men tvert i mot ladet med en rekke negative konnotasjoner. *For det første* indikerte kategorien jenteband at man her hadde å gjøre med noe annet enn et vanlig rockeband. *For det andre* innebar distinksjonen en hierarkisering: Musikk produsert av et jenteband ble ikke oppfattet som like viktig eller som like bra, som musikk produsert av et gutterockeband. Jenters musikk var derfor heller ikke uten videre sammenlignbart med musikk laget av gutterockeband, forklarte de. En av konsekvensene var at jenteband gjerne ble sammenlignet med andre jenteband, selv om musikken kunne være helt forskjellig:

Ellen: When we first started, they said, oh you sound just like The Slits which is absolutely crazy, because we dont sound like them at all, just because we are women. I liked Slits but we dont sound like them.

Å bli kategorisert som et jenteband var derfor noe informantene nødig ville gå inn for selv, men noe som ble påtvunget dem utenfra, enten de ville det eller ikke. Disse informantene hadde for eksempel aldri selv gått inn for at dette skulle være noe tema. Helt fra begynnelsen av var det omverdenen som hadde gjort et nummer av at de var jenter:

Ellen: It's strange because we didn't start the band (because we were three girls), and it wasn't really a theme until

people started bringing it up,

Mari: Yeah

Ellen: (hermer) "Oh you are a girl band" – and we: "Oh, yeah".

Mari: It wasn't new to us, but it seemed to be to everybody else (ler) – Strange!

At kvinner danner såkalte kvinneband eller jenteband er på ingen måte et nytt fenomen i den musikalske populærhistorien. I følge Dahl (1984) spores det aller første "ladies Orchestra" i jazz helt tilbake til 1884 i Chelsea Massachussetts. Amerikansk jazzhistorie har mange eksempler på kvinneband, særlig innenfor jazz og brassband. Da som nå var det imidlertid flere kvinnelige musikere som forsøkte å unngå denne vegen som profesjonell taktikk. De vurderte risikoen for å bli fremstilt og oppfattet som en *gimmick* som for stor, ettersom det kunne føre til at de ikke ville bli tatt seriøst som musikere (ibid). Hvis vi sammenligner disse musikernes dilemmaer med intervjuer av kvinnelige rockemusikere anno 1999, er det lite som tyder på at ting har forandret seg. Bandet Furia fra Bergen, bestående av fem jenter, er i så måte et ganske typisk eksempel, her sitert i Studvest i 1999:

"Vi er et av de få banda i Bergen bestående av bare jenter. Likevel avskyr vi betegnelsen jenteband. Det skaper negative assosiasjoner. Mange jenter fokuserer på kjønnet for oppnå popularitet. Det gjør ikke vi! Det er musikken som teller, ikke at vi er jenter" (Studvest, 10. februar 1999)

Furia ble presentert som ett av tre band i Studvest denne dagen. De andre to bandene var rene gutteband. Karakteristisk nok var det ingen av disse to bandene som ble tematisert som gutteband. Ingen av dem lot heller til å være engstelige for å fremstå som "kvinnehatere" selv om de var utelukkende gutter i bandet. Informantene gav derimot uttrykk for dette bare var ett av de mange forhold de måtte svare for når de dannet jenteband.

### 8.3.8 Myter om hvorfor jenter spiller rock

Som "jenteband" måtte informantene stå til rette for en rekke myter som alle hadde det til felles at de søkte å mistenkeliggjøre jenters motiver for å spille rock. Disse mytene var det viktig for informantene å avlive. En av mytene som ble forsøkt imøtegått var forestillingen om at jenter begynner å spille i band *fordi de ønsker å vise seg frem*:

Katy: Du blir liksom vurdert som et jenteband. Det er sånn hallo, vi er to jenter og to gutter, vi er ikke et jenteband. Vi spiller ikke i band fordi vi er jenter, vi spiller i band fordi vi har massevis av kreativitet, og vi har talent for å lage musikk, og derfor spiller vi i band. Det er ikke fordi vi er jenter og fordi vi har lyst til å vise oss frem, og fordi vi er deilige at vi står på en scene(..)

En annen myte de søkte å tilbakevise var knyttet til forestillinger om konspirasjon: At jenter starter jenteband *fordi de hater menn*, en forestilling som også ble trukket frem av informanter i Skjerdals (1997) avhandling:

Ellen: Det var ikke slik at: "Nå skal vi starte et jenteband og vi skal hate alle menn". Altså det har aldri vært noe sånn, det er alltid musikken, det har aldri vært noe annet.

Også ovennevnte Furia bekreftet at de har måttet svare for myten om rene jenteband som mannshatere:

"Mange tror vi er politisk korrekte mannshatere fordi vi er jenter, og på grunn av navnet. Dette stemmer ikke helt. Vi stiller gjerne opp på 8. mars markeringer, men mest for å fange muligheten til å vise oss frem" (Studvest, 10. februar 1999).

En tredje myte de ønsket å markere avstand til, var den om at jenter starter band for at de skal *bevise at jenter også kan spille rock*:

Elin: No but I mean, we didnt start the band because we were girls and wanted to show everybody that we were girls and we could play. We started the band just because we wanted to play.

Å spille rock i et "jenteband" så altså ut til å være problematisk av mange grunner, selv om det også hadde sine fordeler. Som jenter fikk de gjerne lettere oppmerksomhet enn sine mannlige kollegaer, men på samme måte som det å være pen kunne by på visse fordeler, så veide denne type oppmerksomhet ikke opp for alle ulempene de representerte:

Katy: Eller det er jo litt sånn: "Wow, det er jenter som spiller". Du får kanskje litt mer interesse på den måten ikke sant og ja, bare det at du skiller deg litt ut fra den store mengden av band som finnes. Spesielt i England, der vi har holdt på mest. Bare det er jo en fordel, da kanskje noen kommer for å høre bare på grunn av det liksom. Men det er liksom ikke verdt det, på grunn av alle drawbackene. Det veier ikke opp for det.

Det var i det hele tatt bare én av informantene som gav uttrykk for at hun kunne tenke seg å starte et jenteband, fordi dette var egnet til å gi en viss oppmerksomhet, noe jeg skal komme tilbake til under diskusjonen av strategier for inklusjon.

### 8.3.9 Foreløbig oppsummering

Jeg har med dette forsøkt å kaste lys over de problemstillinger informantene ble konfrontert med i jakten på legitimitet og anerkjennelse i feltet. Informantene ønsket å oppnå anerkjennelse som musikere, men måtte forholde seg til et felt som lot til å fremheve deres kjønnsstatus på bekostning av deres status som musikere. Dette hadde en rekke konsekvenser for deres muligheter til å oppnå respekt og legitimitet i feltet. De mente blant annet at det forelå flere ”dobbelte standarder”, der de som jenter ble bedømt både strengere og etter helt andre kriterier enn mannlige musikere, på samme måte som det verserte flere myter om hvorfor jenter spiller rock - myter som de måtte forsvare seg mot. De dobbelte standardene og mytene fremstod som påtvungne, og delvis umulige dilemmaer, og virket relativt uløselige for den enkelte. Jeg skal i fortsettelsen likevel diskutere de subjektiveringsprosesser som fant sted som et svar på disse dilemmaene, og vise hva slags strategier som ble tatt i bruk for å vinne innpass og legitimitet.

## 8.4 Strategier for legitimitet

Når jeg her introduserer *strategier for legitimitet* som analytisk kategori, er det ikke for å antyde at informantene var gjennomførte rasjonelle aktører, eller at de nødvendigvis selv alltid ville vært enige i at de handlet strategisk. Strategier for legitimitet skal snarere forstås som vurderinger og manøvre som gjerne ble gjort fortløpende, etter hvert som aktørene vant innsikt i de kjønnete dominansforholdene som rådet i feltet, men skal også til en viss grad forstås som valg av praksiser som ikke nødvendigvis innebar et ønske om å forstyrre doxa (Bourdieu 2000). Bayton (1998) skriver for eksempel at bestemmelser om image gjerne var noe som dukket opp som en problemstilling rett før informantene hennes skulle entre scenen, i form av spørsmålet ”what shall I wear”? Strategiske bestemmelser ble altså ofte tatt på ad hoc basis med justeringer underveis, og som diskutert foran, gjerne ut fra vurderinger om hva som gav både nødvendig musikalsk så vel som feminin kredibilitet. Slik forestiller jeg meg også at mine informanternes rasjonalitet artet seg. Strategier for legitimitet viser imidlertid også til *forfatterens* analytiske fortolkninger av strategier over hva som i *ettertid* kan hevdes å være de mest effektive rutene til legitimitet og anerkjennelse. Noen strategier virket for eksempel mindre utsatt for kjønnete sanksjoner enn andre, noe jeg som fortolker mener hadde sammenheng med både valg av sjanger og instrument, i tillegg til hva slags kvinnelig rolle informantene foretrakk å *gestalte*.[\[89\]](#)

### 8.4.1 Singer-songwriter som strategi

Det første jeg skal diskutere er strategien som singer-songwriter. Strengt tatt hører kanskje ikke sjangeren inn under kategorien *rock*, ettersom mange vil hevde at dens utstrakte bruk av akustisk gitar, snarere plasserer den i kategorien for *visesang*. Mange kvinnelige singer- songwritere benytter seg imidlertid av virkemidler fra både rock og pop, og det kan hevdes at musikken til artister som både Melissa Etheridge og Suzanne Vega, ikke umiddelbart kan plasseres i den ene eller den andre kategorien. Akustisk gitar er dessuten mye brukt også i rockemusikk, selv om det nok ikke er like vanlig som elgitar, og som diskusjonen i kapittel 7 viste, var det flere av informantene hadde vært innom denne rollen da de begynte med musikk. Singer-songwriter som strategi for legitimitet skiller seg likevel ut fra de øvrige strategiene, noe som gjør den til en nyttig referanse i en diskusjon om hvilke representasjoner som til syvende og sist var mest egnet til å forstyrre doxa. Den ene av informantene som hadde satset på en karriere som singer-songwriter var en av de få utøvende informantene som *ikke* rapporterte om negative erfaringer i forhold til kjønn. Det musikalske samarbeidet med andre musikere ble beskrevet som helt uproblematisk, og hun hadde opplevd musikalsk anerkjennelse fra alle hold helt fra begynnelsen av:

Anita: Jeg har aldri følt at jeg har vært diskriminert på noen måte for det at jeg har vært jente i musikkbransjen. Jeg har jo stort sett jobbet sammen med mannlige musikere gjennom en årrekke, og synes jeg har hatt veldig mye fint samarbeide. Jeg har aldri følt det at jeg har vært noe mindreverdige som musiker i forhold til de.

Dette hang trolig sammen med at det var lite ved denne strategien som var egnet til å utfordre doxa. Det var ingenting i hennes visuelle presentasjon eller image som representerte noe kontroversielt i forhold til konvensjonelle bilder av femininitet. Den akustiske gitaren som tegn representerte heller ikke noe foruroligende eller forstyrrende all den tid singer-songwriter rollen er en av de få virkelig aksepterte rollene for kvinnelige musikere i populærmusikk (Frith og McRobbie 1978). Dertil kom det at hun utvilsomt oppfylte alle krav som denne diskursen

feirer: Vakker sangstemme og kompetent håndtering av den akustiske gitaren. Det forholdet at hun ikke var avhengig av å bli medlem av et rockeband for å begynne å opptre som musiker, bidro også til å gjøre strategien effektiv. Hun kunne stille seg direkte opp på en scene, være artist og "bli oppdaget", uten å gå den mer omstendelige vegen om øvingslokalet og rockeinstrumentene. Dette gjorde henne langt mer uavhengig enn sine kvinnelige kollegaer, som for å bli rockemusikere måtte forsere en rekke materielle og ideologiske barrierer. Hennes legitimitet blant musikerkollegaer må også knyttes de forhold som ligger til grunn for relasjonen artist-frilansmusiker. Denne relasjonen er etter alt å dømme basert på et annet fundament enn relasjonen musiker-musiker: Den kvinnelige rockemusikeren søker samarbeid med andre musikere på et noe annet grunnlag enn singer-songwriteren. En singer-songwriter har derimot en relativt klar og avgrenset rolle som artist, frontfigur og låtskriver, en rolle hun gjør seg fortjent til uavhengig av de musikerne hun til enhver tid samarbeider med. En kvinnelig musiker søker seg i stedet ned i orkestergraven så å si, der de andre mannlige musikerne tradisjonelt holder til. Hun søker å bli en av dem, og må bevise noe ekstra for å bli akseptert. Dette er mer problematisk fordi hennes kjønn kan virke forstyrrende inn på det mannlige fellesskapet, slik jeg har vist i kapittel 6.<sup>[90]</sup> En musiker skal fungere sammen med de andre musikerne og bli respektert av dem, noe som både krever posisjonering og tilpassing. For artisten eller singer-songwriteren er regelen heller den at musikerne gjerne tilpasser seg artisten, ettersom sistnevnte også er å oppfatte som oppdragsgiver, med de privilegier og plikter dette innebærer. Musikeren inngår i større grad i et "skjebnefellesskap" med sine musikerkollegaer.

## 8.4.2 Strategien som musiker

I tillegg til singer-songwriteren var det *musikerne* blant informantene som rapporterte om størst grad av musikalsk anerkjennelse og legitimitet. Dette var først og fremst de som hadde gjennomgått en betydelig grad av musikalsk skoloring. Flere av disse trakterte også fiolin som jeg har diskutert som et kvinneinstrument (kapittel 6), noe som trolig gjør det til et mindre kontroversielt instrument i denne sammenheng. Den jeg vil konsentrere diskusjonen rundt er imidlertid den ene av informantene som langt på veg var selvært på elektrisk gitar, og som i likhet med singer-songwriteren hadde benyttet seg av *imitasjonsmetoden* for å lære seg å beherske både gitaren så vel som ulike musikalske stilarter. Denne typen læring representerte trolig en langt høyere terskel for deltakelse ettersom visse tyngende (og kanskje villedende?) forestillinger om hva som skulle til for å lære seg å spille som en virtuos, var egnet til å ta motet fra de som følte at de ikke hadde stort nok talent. I diskusjonen om læreprosesser i rock slo jeg også fast at imitasjon som metodikk ikke lot til å representere en problematisering av rock som maskulin diskurs, slik *autentisering* gjerne var. På den annen side ble omverdenen gjerne dypt imponert over en kvinne som demonstrerte overlegen sjangerbeherskelse og virtuose instrumentferdigheter på et maskulint kjønn instrument, noe denne avisomtalen fra en konsert med informanten illustrerer:

"Du rekker akkurat å tenke at "Gud bedre for en gitarist", og "Er det noe han ikke kan tro?", før du oppdager at han er en hun".

Ikke bare var dette egnet til å imponere. Som vi skal se av journalistens formulering, var informantens virtuose gitardemonstrasjon egnet til å rokke ved både konvensjonelle kjønns-stereotypier, så vel som forestillinger om maskulin autonomi og overlegenhet i rock. Fra å være overbevist om at det han hadde foran seg var en nokså normal manifestasjon av mannlig virtuositet og instrumentbeherskelse, måtte han vantro justere sin oppfatning av verden: *han var ikke en han, men en hun*:

"Tørrisrøyken velter tung og truende utover scenen(..). I tussmørket inntar musikerne plassene. Plutselig splintres mørket av hissige lyskastere mens lufta flerres av lydskadene fra Pink Floyds mesterverk, "Dark Side of the Moon". Det låter voldsomt bra! På høyre ving kappspiller tre gitarister så rått og rocka at du ikke tror ørene dine. Aller råest er kanskje den fyren i midten. Cool og tilbakelent som en sfinx vrenger han av seg sin første solo, før han lynkjapt trer en flaskehals på venstre langfinger og drar en skurrende rå runde "bottleneck". Vipper like plutselig gitaren vannrett foran seg og spiller steel-gitar, før han avslutter med et toneklmaks så glassklart og David Gilmour-aktig at du må klype deg i armen for å skjønne at det ikke er originalen som står der oppe. Det er da du oppdager at "han" er en "hun".

Denne erfaringen satte imidlertid ikke bare denne ene journalisten ut av fatning. Under mitt intervju med henne kom det frem at ferdighetene hennes hadde vist seg å være urovekkende også for flere mannlige gitarister:

Tonje: Altså min erfaring med det å skulle spille sammen med guttene var vel det at det å kunne mer for eksempel, eller å være flinkere til noe, det var jo snarere et problem for dem.

I: Hvis du var flinkere enn de så var det et problem?

Kari: Så var ikke det noe moro.

Tonje: Det har jeg opplevd og.

I: Det har du og opplevd?

Tonje: Ja veldig altså, du må holde deg til en grense, du må være så flink at du kommer i betraktning, men du skal helst ikke true dem, ikke sant, det er vanskelig.

Denne strategien innebar derfor muligheter for full legitimitet og anerkjennelse som musiker på lik linje med mannlige musikere, samtidig som strategien kunne innebære en risiko for eksklusjon. Strategien som musiker så derfor ut til å innebære en hel rekke strategiske manøvre: Som jente og som musiker i et gutterockeband måtte hun på den ene siden være såpass kvalifisert at hun kunne komme i betraktning, mens hun på den annen side ikke måtte være så flink at hun representerte en trussel. Denne strategien var likevel den som til syvende og sist lot til å gi størst anerkjennelse og legitimitet. Fordi instrumenthåndteringen både var helt udiskutabel, og fullt ut oppfylte konvensjonelle rockeidealer om virtuositet, falt alle vanlige innvendinger om ”jenter og rock” på sin egen urimelighet. Dette indikerer også at jenter ikke alltid blir vurdert som dårlige musikere uavhengig av deres ferdigheter, slik det ble hevdet av enkelte av informantene tidligere i dette kapittelet. Hva det imidlertid bekrefter er at det ikke forventes av jenter at de skal være virtuoser på rockeinstrumenter, og at det derfor virker ekstra imponerende når det faktisk er tilfelle.

Vi er imidlertid ikke ferdig med dette. Det som i fortsettelsen er interessant å få klarlagt nærmere, er hvordan omgivelsene valgte å forholde seg til den kvinnelige *musikerens* forstyrrelse av doxa. Det var nemlig ikke slik at hennes overbevisende fremføring godtgjorde at tiden nå var inne for en frikjønning av rock. I stedet for å slå fast at rockeinstrumenter sannsynligvis kan trakteres like godt av jenter som av gutter, ble det i stedet valgt en annen strategi. I stedet for å oppfatte hennes prestasjoner som et uttrykk for en *allmenn* kvalitet, ble hun i stedet gjort til et unikt tilfelle, ikke representativ for andre jenter:

Journalisten: Humler kan ikke fly, men de gjør det likevel. Jenter kan ikke spille elgitar, men Tonje gjør det likevel. Så mannfolka får hakeslepp. Jenter kan ikke spille gitar på den måten!?!? – ”Nei de kan nok ikke det, smiler hun”. (..) Nei hun vet ærlig talt ikke om noen jente som er i nærheten av hennes egen teknikk. I de seks årene hun var gitarlærer for jentene på Blitzhuset opplevde hun mange som ble ganske gode, men ingen som ble veldig. På et visst nivå stoppet det liksom opp, for de aller fleste. Hvorfor er hun ikke helt sikker på. (Fra avisomtale).

I stedet for å anta at dette var noe jenter kan forventes å oppnå like godt som gutter, så valgte man altså i stedet å konstruere et bilde av denne ene kvinnelige musikeren som noe helt utenom det vanlige. Ved å fortolke og omskrive hennes status til *unik, styrket og understreket* man i stedet det maskuline musikkhegemoniet. Slik kunne doxa igjen inntre og forestillingen om maskulin autonomi bekreftes. Det er også interessant å notere seg musikerens egen fortolkning av anerkjennelsen. I stedet for å oppfatte sitt talent som *kjønnsbestemt*, så hun ut til å samtykke i en manøver som søkte å fremstille henne som unik, i alle fall blir det presentert slik i avisen. Slik bidro hun også selv, ironisk nok, til å opprettholde doxa. Sett i forhold til *likhet- og forskjellsdikotomien*, innebar strategien en betoning av *forskjell* mellom kjønnene, men med et innslag av det jeg vil kalle for *unntakslighet*. Noen kvinner er likere menn enn andre, og disse (mirakuløse) unntakene bekrefter regelen (om kjønnsforskjeller), snarere enn å avkrefte den. Strategien med å adoptere konvensjonelle rockeidealer og mestre dem fullt ut kan dermed også beskrives som en strategi der kvinnelige rockemusikere søker inklusjon ved hjelp av *individuelle kriterier* i stedet for kollektive (Witz 1992). At denne strategien er vellykket i forhold til å oppnå anerkjennelse og legitimitet dersom man er en kvinnelig rockemusiker, stadfestes også ved at det er denne typen kvinnelige musikere som i de senere år har blitt engasjert av kjente mannlige superstjerner. Både artister som Prince og Michael Jackson har de senere år hatt kvinnelige musikere med både på turnèer og innspillinger.

#### 8.4.4 Punk eller ”ikke-musiker” som strategi

Med henblikk på punk eller ”ikke-musiker” som strategi fant jeg i alt to understrategier, der den ene kan beskrives som i all vesentlig kjønnsnøytral, mens den andre kan beskrives som feminin, men også forhandlende i forhold til kjønn. For å få tak på relasjonen mellom disse strategiene og likhet-forskjellsdikotomien, skal jeg kort oppsummere drøftingen i kapittel 3 av disse to posisjonene. Likhet-forskjellsdikotomien representerer to ulike feministiske strategier for utjevning av kjønnsdominansen. Den ene retningen søker å eliminere ideer om forskjeller mellom kjønnene, mens den andre søker å betone nettopp forskjellene og bruke disse forskjellene som en ressurs (Castells 1997). [91] De feministiske strategiene som har vektlagt likestilling og jevnbyrdighet (likhetsfeminismen) har søkt en avkjønnende strategi med henblikk på både biologiske og kulturelle forskjeller, mens forskjellsfeminismen har søkt å identifisere essensen av kvinnen, ofte i sammenheng med en statuering av at kvinner er mannen overlegen, eller som en understrekning av nødvendigheten av å separere seg fra mannens verden, og i stedet gjenskape en ny verden eller et nytt liv basert på søsterskap (ibid) Vi skal i det følgende dra kjensel på begge disse strategiene i

informantenes administrering av kjønn.

#### 8.4.4.1 Kjønnsnøytralitet som strategi

Det overordnede målet for de informantene som valgte en kjønnsnøytral strategi var å oppnå anerkjennelse som ordinære rockeband og musikere, dvs. en musikerstatus uavhengig av kjønn og seksualitet. De ville behandles på lik linje med guttene, ikke forskjellig fra dem. Vi kan med andre ord identifisere den som en strategi som betonte likhet. Strategien innebar med andre ord en betydelig motvilje mot å fremheve kjønn, men når omverdenen først gjorde det så måtte de finne måter å forholde seg til dette på:

Lene: There is a lot of crap women artists, and it's also a lot of men crap artists, its not really. I mean it's not an issue for us, it just becomes an issue - because people make it an issue - and then you have to find ways to deal with it.

Måten å forholde seg til omverdenens kjønn, gikk ut på å konsekvent forsøke å avkjønne en rekke forhold, deriblant mytene om hvorfor jenter ønsker å spille rock:[\[92\]](#)

Elin: I mean, we didn't start the band because we were girls and wanted to show everybody that we were girls and that we could play. We started the band just because we wanted to play.

Dette innebar også en ambivalent holdning til kvinnepolitiske bevegelser som for eksempel Riot Grrrls eller Akks, hvor særlig førstnevnte har gått eksplisitt inn for å understreke kjønn.[\[93\]](#) På den ene siden var slike bevegelser av det gode dersom det hjalp flere jenter til å begynne å spille rock, mente de, men på den annen side, ble det hevdet at en bevegelse som for eksempel Riot Grrrls, lett kunne bidra til at jenter som spilte rock bare ble gjort til en kategori for seg, og derigjennom ufarliggjort:[\[94\]](#)

Lene: (...) And that's why you so easily get put in a box – (forklarer på norsk:) kategorisert - because then you are not dangerous anymore, or you are not (leter etter ordene:) – du er ufarliggjort.

Ellen: Yeah, but I don't want to sound like a Riot Grrrl: (dramatiserer): "And men they dont like women musicians and men they are afraid of women" (...)

Deres motiver for å spille rock var med andre ord "rene" – dvs. utelukkende musikalsk motivert. Dette impliserte at enhver kjønnset kombinasjon av medlemmer i de bandene de spilte i var helt tilfeldig. Rekruttering til bandet hvilte ikke på kjønn, utelukkende på musikalske kriterier. Dette gjaldt både i de tilfellene der bandet bestod av bare jenter, og der bandet bestod av både gutter og jenter. I andre studier har jeg likevel sett informanter hevde at de nettopp som et ledd i en bevisst strategi har valgt å etablere band med både gutter og jenter, for å unnsnippe å bli kategorisert og stigmatisert som et jenteband, og for å øke sjansene til å oppnå kredibilitet (Skjerdal 1997). Rett som det er hender det også at jenter står frem i media og slår fast at de aldri kunne tenke seg å spille i et jenteband, trolig for å unngå den stigmatiseringen og latterliggjøringen som et band bestående av jenter kan oppleve:

"Trommesettet på framskutt plass, med ei jente bak stikkene.- Men resten av bandet er gutter. Jeg bestemte meg tidlig for å ikke spille i noe rent jenteband a la Tuesday Girls![\[95\]](#) Dette sier MB trommis i SS." Fra Smugleser'n, juli 2000.

Mine informanters hovedproblem var imidlertid at de forsøkte å bli inkludert i rockefeltet på et kjønnsnøytralt grunnlag, mens omverdenen - media, tilhørere og andre musikere - ikke uten videre var like villige til å vurdere dem kjønnsnøytralt. Som de tidligste feminister ønsket de å unnsnippe mennenes definisjon av seg selv (Castells 1997) og betrakte seg som musikere, noe de likevel opplevde at de ble nektet. Selv om de selv ønsket å glemme eller tone ned at de var jenter, så ville hverken omverdenen eller de andre aktørene i feltet glemme det. Som poengtert foran hadde de mer en følelse av å bli mer bedømt etter hvor attraktive og søte de var, enn hva slags musikk de spilte. Et interessant forhold i denne forbindelse er at tendensene til undervurdering og seksualisering trolig ble forsterket av deres innledende strategi for deltakelse i feltet. Punkideologi som strategi var gjerne effektiv i forhold til å oppnå deltaker-status i feltet, mens som strategi for legitimitet var den mer problematisk. Det å avstå fra enhver form for (bevisst) imiterende praksis, frembragte på den ene siden sett mer eller mindre særegen rockemusikk, men på den annen side satte denne strategien dem i konstant i fare for å bli kategorisert og avspist som en skranglete, men sjarmerende "girl-pop-punkthing":

Mari: Yeah, but I am talking specifically about that sort of, you know the "girlpunkpophthing". In a way that (is what) they (the audience) like, (prøver å forklare hva det er:) It's a bit scrappy in the edges (...)

Dette forholdet ble ytterligere komplisert ved at en del (mannlige publikummere) gav uttrykk for at de i grunnen foretrakk at jenter holdt seg til denne uvørne punkete versjonen av rock.

De ble gjerne oppfordret til å ikke forsøke å bli flinkere musikere:

Mari: So we had somebody said to us: " You know - don't learn how to play properly" - or something like that, and it's this kind of thing that women are not supposed to be able to play, or they seem to love (girl)bands, and it's a lot of men in London that goes to gigs to see girl bands and they really get off on (them), (..) and I don't know what it is but it's (..)

Slik jeg tolker dette utsagnet kan det virke som om informantene mente at enkelte menn fant det tilfredsstillende å se jenter spille rock på en bestemt måte, et forhold som bringer assosiasjoner til Baytons (1998) utsagn om at det forventes av kvinnelige musikere at de skal være både sexy og inkompetente. En litt sjarmerende "jentete" faktor kunne altså på ett nivå bidra til å øke deres popularitet, om enn kanskje ikke deres musikalske anerkjennelse. Selv om de med andre ord lagde musikk som de selv oppfattet som særegen, original og autentisk, og sånn sett gjorde alt korrekt i henhold til den klassisk romantiske rockediskursen, tenderte omgivelsene til å kjønne musikken deres som feminin. De forventet rett og slett å høre feminine versjoner av maskulin rock:

Lene: I think women aren't supposed to do anything new in music, they are supposed to do female version of what men have done before (..)

Sagt på en annen måte, informantenes anstrengelser for å skape seg et eget rom i rocken, ved hjelp av en slags "finne opp rocken på ny" holdning, ble ikke så mye oppfattet som innovasjon. Snarere ble musikken oppfattet som en feminin (og ufarlig) kopi av konvensjonell (maskulin) rock. Det ser derfor ut til at den kjønnsnøytrale punkinspirerte strategien ikke klarte å løse legitimitetsproblematikken på en fullt ut tilfredsstillende måte, i alle fall hva omverdenens reaksjoner angår. Selv om flere av de informantene som valgte en kjønnsnøytral strategi gav uttrykk for at de opplevde seg mer og mer akseptert, etter hvert som tiden gikk, og at de underveis i intervjuet kunne skifte standpunkt og hevde at problemet med anerkjennelse kanskje ikke var så stort når alt kom til alt, var det hele tiden en viss usikkerhet knyttet til hva denne anerkjennelsen hvilte på. Hvilte den på en genuin anerkjennelse av deres musikalitet på lik linje med anerkjennelse av mannlige musikere, eller hvilte det på andre og mer diffuse faktorer knyttet til kvinnelige rockemusikere som kuriositeter:

Lene: I don't think that being a woman musician or a female band is - it is difficult and it's, and we have so much against us, but I think most of the time it's fine, it's not a problem.

Ellen: It's a good thing sometimes, sometimes it makes it more interesting for people.

I: So it's a bit double-sided then?

Lene: I don't think we have had big problems with it, because I think people do respect us for the music that we make.

#### **8.4.4.2 Dissonans, kontradiksjoner og ambivalens i den kjønnsnøytrale strategien**

Den kjønnsnøytrale strategien var likevel ikke uten innslag av ambivalens, dissonans og selvmotsigelser. For det første ble det gjerne hevdet at det tross alt var lettere å forholde seg til mannlige musikere, ettersom de var langt mer inkluderende enn kvinnelige rockemusikere, som her ble ansett for å være både mindre solidariske og i mange tilfeller mer konkurranseorienterte enn guttene:

Ellen: But I will tell you what, it's not men. It's not only men, it's the woman. They are sixty percent of it, because women are the most competitive people. Oh so many women hate to see other women play and have success. Because they get really jealous. And it's competitive: Who is the prettiest? Who gets the most men? So many women think like that. And that's the biggest problem feminism have, you know. Women ought to stand together, and and you know because almost all our gigs - it's most men that comes to see us (utydelig...men jeg tror hun mener at det er flest menn som kommer på konsertene deres) - you get women as well of course, but you know, not as many.

Når alt kom til alt kunne man altså ha ønsket seg en sterkere solidaritet kvinner i mellom, jfr. utsagnet "women ought to stand together", selv om man avviste eksplisitte feministiske strategier som for eksempel Riot Grrrls. Og stikk i strid med den kjønnsnøytrale strategien, vurderte informantene mulighetene for at det kanskje var slik at det faktisk fantes et spesifikt kvinnelig uttrykk, som for eksempel kunne gjenkjennes i måten jenter gjorde anslag på instrumentene sine:

Ellen: Of course it effects our music because we are girls.

Mari: I think it make us play differently, I think, because we are not, I don't know, I can't explain it but, some people said that women sometimes make a different noise when they pick up an instrument, and I think that's possibly true. I don't know for sure, but I think it's possibly true, and I am quite interested in that. Is that the case or not?



Slike synspunkter gikk paradoksalt gjerne hand i hand med en tydelig nedvurdering og forakt for begreper som smakte av kvinnerock, særlig dersom det var i regi av organisasjonen Akks:

Ellen: Det (Akks) er ikke vår greie heller, det er som jeg sier, oss er ikke noe ...kvinnerock !

Avslutningsvis vil jeg også påpeke at jeg så tendenser til at enkelte av informantene, trass i oppfordringene fra menn om å bevare sitt naivistiske preg, både ønsket å forbedre sine instrumentferdigheter, i tillegg til at de også ønsket å tilegne seg et mer raffinert og imponerende lydbilde - med lag på lag på lyd - kanskje nettopp som et ledd i en ny og modifisert strategi for å unnslipe omverdenens femininisering av musikken:

Lene: Well, we have always wanted to be technically better at what we do, not necessarily properly, but to do what we do, and also we don't always want to be just like a scrappy lo-fi band, like we really want to make an album which is big, and big sound, lots of layers, cos I hate the thing about that girl bands that they are just supposed to play sort of lo-fi (..)

I så fall var dette kanskje en strategi som nærmet seg strategien som musiker, som vi nettopp har sett innebar helt andre dilemmaer og implikasjoner igjen.

#### 8.4.4.3 Feminin strategi

Verken de informantene jeg nettopp har diskutert eller de jeg skal diskutere i dette avsnittet, lot imitasjon være et bevisst innslag i læreprosesser og musikkskaping. Sånn sett gikk de alle inn for det jeg vil kalle for en punkinspirert autentiserende strategi for inklusjon og anerkjennelse, som altså innebar en vektlegging av innovasjon, på bekostning av tradisjon og imitasjon. På ett punkt skilte informantene imidlertid lag. Mens den forrige gruppen av informanter koblet det jeg har betegnet som en *autentiserende* strategi [96] mer eller mindre eksplisitt opp mot punk, tenderte den gruppen av informanter jeg nå skal diskutere til å oppfatte den autentiserende strategien som en mer eller mindre *feminin* strategi. Disse gav uttrykk for at de oppfattet det som en svakhet ved mannlige musikere at de tenderte til å kopiere i stedet for å innovere. Motsatt var det et uttrykk for kvinners styrke at de var mer åpne og på utkikk etter "sin egen rock". Disse standpunktene ble gjerne understreket ved å avvise typiske maskuline rockkonvensjoner, som for eksempel gitarsoloer og dyrking av etablerte rockesjangre. Birte betraktet for eksempel gitarsoloer som kjedelige, og nektet på denne måten å anerkjenne en vesentlig ingrediens i den maskuline rockediskursen. [97] Autentisering som strategi må i dette henseende derfor oppfattes som en avvisning av en maskulin tilnærming til rock (imitasjon), samtidig som det også må oppfattes som en avvisning av en maskulin definisjon av rock (for eksempel gitarsoloer), til fordel for en mer åpen, innoverende og ikke kopierende feminin strategi. Denne strategien hadde også sterke innslag av skepsis overfor teknologi, en skepsis som også ble kjønnet som feminin. For stor vektlegging av teknologi, teknikk og kopiering tok oppmerksomheten vekk fra det som ble oppfattet som vesentlig: Instrumentets autentiske karakter, personlig kreativitet og kontakt med en spontan musikalitet. Femininitet ble i denne strategien fremhevet som en ressurs, fordi kvinner ble ansett for å være mindre tilbøyelig til å være opptatt av teknologi og tekniske ferdigheter. I stedet for konkurranseaspekter og det å være bundet opp i en mål-middel logikk, var kvinner fri til å vektlegge den musikalske prosessen og det sosiale samholdet i bandet. Som vi forstår hadde denne strategien klare innslag av *forskjellsfeminisme* i seg, også forstått som en avvisning av at menn skal få sette standarden. I stedet tok informantene til orde for å etablere egne standarder, spille rock på egne premisser og nekte å underkaste seg maskuline rockekonvensjoner. De tillot seg i stedet å lage musikk som de selv oppfattet som enten autentisk eller sjangeroverskridende [98], og feiret det de oppfattet som feminine kvaliteter. I stedet for å nedvurdere seg selv eller å la andre trakke på seg, må en jobbe med sine egen feminine autoritet og oppvurdere det en selv gjør, het det. Bare da vil omverdenen respektere deg og det du står for.

Denne strategien fremstod altså som en relativt offensiv og empowering strategi. Gjennom å bruke femininitet som en ressurs gjorde man det klart at jenter ønsket å definere sine egne betingelser for rock. Denne bruken av kjønn kan imidlertid også hevdes å være problematisk. Som jeg har diskutert i kapittel 5, kan denne formen for strategi oppfattes som en form for essensialisme og en forherligelse av tradisjonelle kjønnskonvensjoner som mange kvinner ikke opplever som en frigjørende, men som kvelende.

#### 8.4.4.4 Integrering av maskuline elementer i den feminine strategien

Bildet var likevel ikke entydig pro-feminint. Strategien så ut til å være konstituert av en kombinasjon av en kjønnet feminin autentisering, og en integrering av det som ble oppfattet som en maskulin "never-mind" holdning (for øvrig også beslektet med punken):

Birte: Jenter tror jeg har en større kvalitetsbevissthet på seg sjøl enn gutta. Jeg tror at jenter sier ikke at de kan gjøre en ting uten at de er helt sikre på det - mens gutter hopper gjerne i det. Uten kanskje å være så kvalifisert som de selv synes at de er da. Synes jeg kan merke det rundt meg på alle måter - altså på alle deler av arbeidslivet liksom.

Jenters kvalitetsbevissthet var med andre ord betraktet som positiv, men kanskje ikke så hensiktsmessig som guttenes mer uhøytidelige strategi. Sagt på en annen måte: Selv om man også kan spore en kritikk av gutters måte å ta seg frem på i utsagnet, var guttenes selvfølgelige selvtillit likevel betraktet som ideal det kunne være verdt å ta etter:

Birte: Så gjorde vi det kanskje på den der guttemåten at vi bare satte det sammen så det låt sånn noenlunde kult og dro og spilte uten å engang tenke på om vi turte dette her.

Strategien fremstod slik som en sammensmelting av to kjønnete kvaliteter: Jenters sterkere autentiske kvaliteter og gutters selvfølgelige omgang med det offentlige rom. Er det så mulig å si noe om utfallet av denne diskursen med henblikk på legitimitet og anerkjennelse? Ingen av disse informantene gav noe bestemt uttrykk for å være misfornøyd i forhold til musikalsk anerkjennelse. Samtidig var de klart kritiske til feltets kjønnete natur, og mente at kvinner måtte forholde seg til andre problemstillinger enn menn. Deriblant ble det å ha barn og forsøke å kombinere det med en musikerkarriere problematisert, men også forhold rundt seksualitet og legitimitet, diskutert foran. Det var også slik at en del av disse informantene hadde fått en god del oppmerksomhet som musikere, trolig også fordi de var jenter, noe som etterlot en viss usikkerhet knyttet til hva det var som hadde veiet tyngst i viraken. Var det for eksempel slik at oppmerksomheten kom fordi de var jenter, eller fordi de var sære?

I: Du sier at dere fikk mye oppmerksomhet i det første jentebandet NN- var det OK å få så mye oppmerksomhet fordi at dere var jenter?

Birte: Vi var litt i tvil om vi fikk oppmerksomhet fordi vi var jenter eller om det var fordi vi var så jævlig sære, - vi var jævlig sære altså. Vi laget en helt spesiell musikk som ikke hadde vært lagd i det landet her før.

Resultatet må med andre ord også her oppfattes som til en viss grad uklart. På den annen side sett var det en sentral del av filosofien, at kvinner selv måtte sørge for å justere opp verdien av seg selv og det de produserte, dersom de skulle ha håp om å vinne respekt og anerkjennelse. Selv om gutter gjerne fikk mer respekt automatisk, nyttet det ikke å henge med hodet og klage. Kvinner måtte selv ta ansvar (på et individuelt grunnlag) for sin egen selvrespekt het det:

I: Så det er mer et kvinneproblem enn et-?

Birte: - Ja for det at mennene, det er jo ikke mennenes problem at kvinnene har problemer på en måte(..)

I: Kan du utdype det litt mer?

Birte: Nei det blir som om hvis jeg skulle følt at jeg gjorde en jobb i det systemet her som gjorde at for eksempel Bjørn her ute syns at jobben jeg gjorde var mindre verdt fordi at jeg var kvinne liksom, så er ikke det hans problem, det er mitt problem. Da er det noe med min holdning til mitt eget arbeid og mitt eget virke å gjøre. Altså når man er ute i sosiale sammenhenger og treffer folk så speiler man seg sjøl i andre. Og hvis jeg da går rundt med en oppfatning av at jeg er kvinne og kanskje gjør - altså har en sånn urettferdighetsholdning til det å være kvinne i yrkeslivet på et mer sånn holdningsnivå da, ikke på et praksisnivå, så tror jeg at jeg ville møte igjen reaksjoner som gjorde at de faktisk blei sant.

I: Så du tror at hvis bare kvinner endrer sin egen oppfatning -?

Birte: Jeg tror at kvinner kan jobbe med å gjøre veldig mye med seg sjøl og sin egen autoritet og sin egen selvtillit, og faktisk stole på at når man bare er i takt med seg sjøl liksom, stole på at det virker.

#### 8.4.4.5 Pragmatisk subversiv strategi

Den siste strategien jeg skal omtale vil ikke bli gitt noen større plass i diskusjonen. Jeg nevner den likevel fordi en av informantene så vidt var inne på den, og fordi jeg har sett den figurere som strategi blant noen ganske få kvinnelige musikere som har ytret seg i media. Strategien er såvidt nevnt i kapittel 5, men da i en amputert utgave og først og fremst knyttet til det å benytte seg av den *oppmerksomheten* jenter likevel automatisk får fordi de er jenter i et mannsdominert felt. Det ble heller ikke reflektert rundt strategien slik den vanligvis fremstår. Den presenteres derfor som en kanskje befriende kontrast til de komplekse løsningsforslagene de øvrige strategiene forsøkte å administrere.

Betegnelsen jenteband blir som vi har sett vanligvis oppfattet som noe negativt, men det velger man i denne

strategien å ignorere. I stedet for å søke å unnsnippe stigmaet, omfavnes det og gjøres til noe positivt, slik denne kvinnelige rockemusikeren tar til ordet for:

”Språket er en del av likestillingskampen. Ta de farlige ordene tilbake. Den dagen ingen trenger å si jenteband lenger, er det et tegn på full likestilling”. [99]  
Cecilie Asker, trommeslager i jentebandene Rebelettes og The Laundrettes,  
til Dagbladet, 24.04.1999

Dette handler om å begynne å snu betydningen av begreper som er brukt på en nedsettende måte, for eksempel homse, døvblind, kvinne, eller jenteband, ved å bruke dem som politiske samlingspunkter eller ved å reevaluere dem som kategorier (Butler i Højgaard 1999)

Gjennom å bevisst bruke de i utgangspunktet negativt ladete ordene søker man å oppnå både et positivt selvbilde og en langsiktig transformasjon av diskriminerende diskurser. Det var imidlertid ingen av mine informanter som egentlig lanserte en slik subversiv strategi, og strategien blir dermed kun stående her som et eksempel på en mulig og alternativ strategi til de jeg har diskutert. Som et innlegg i forskjell-eller likhetsdikotomien er den imidlertid interessant, noe jeg skal flette noen betraktninger rundt i avslutningen sammen med en diskusjon av og et forsøk på anvendelse av poststrukturalistenes begrep om *dekonstruksjon*.

## 8.5 Oppsummering

Jeg har diskutert informantenes legitimitetsproblemer i forhold til en maskulin rockediskurs, og gjennomført en analyse av hvilke strategier de tok i bruk for å oppnå legitimitet og anerkjennelse. Jeg fant to strategier som langt på veg fremstod som en aksept av den kjønnete ordenen i det populærmusikalske feltet: *Singer-songwriteren*, og *musikeren*. På samme måte som singer-songwriteren gikk inn i en ferdig konstruert og legitim *feminin diskurs*, gikk musikeren inn i en ferdig konstruert *maskulin*. Begge disse strategiene adopterte imitasjon som teknikk for å tilegne seg diskursen, og begge viste seg å være relativt sikre veger til anerkjennelse, særlig ettersom informantene innenfor disse strategiene lot til å beherske og oppfylle de respektive praksisenes særegne evalueringskriterier. Mens singer-songwriteren ikke lot til å forstyrre den kjønnete orden på noe vis, stod musikeren i en mer tvetydig posisjon. Den virtuose håndteringen av elgitaren var egnet til å både overraske og forskreкке, og hadde slik et betydelig potensiale i forhold til å forstyrre de selvsikre maskuline posisjonene. Den uro denne posisjonen medførte i ordenen ble imidlertid løst ved å fortolke den ”maskuline” mestringsinstrumentet som noe unikt og enestående ved denne ene kvinnelige informant. *Musikeren* ble med andre ord ikke oppfattet som en representant for kvinner som sådan. I henhold til likhet-forskjells dikotomien inneholdt den med andre ord elementer av både likhet og forskjell. Likhet fordi informanten aldri oppfattet seg som underlegen i forhold til menns instrumentkompetanse, forskjell fordi strategien ble fortolket som en unik enkelthendelse, ikke representativ for andre jenter. Som strategi er den derfor å oppfatte som et slags opptak på individuelt grunnlag. Anerkjennelsen som disse to strategiene fremkalte, ble trolig forsterket av den høyere terskelen for deltakelse som strategiene representerte. Fordi imitasjon og innøving av etablerte stilarter trolig er en mer *tidkrevende* læreprosess enn de øvrige punkinspirerte strategiene, fremstod de som mer uoppnåelige strategier for både mange av informantene, så vel som for andre utenforstående.

Jeg fant i tillegg tre andre strategier som problematiserte eller forholdt seg til kjønn på tre vidt forskjellige måter. Den *kjønnsnøytrale* strategien forsøkte å tone ned betydningen av kjønn for å unnsnippe å bli kategorisert som jenteband eller som jenterock, da dette ble oppfattet som negativt og uheldig. Målet var anerkjennelse og legitimitet på lik linje med mannlige rockemusikere. For å oppnå dette ønsket informantene å bli oppfattet først og fremst som musikere, og ikke som kjønn. Med henblikk på likhet-forskjellsdikotomien fremstod den som en strategi som betonte likhet mellom kjønnene. Den *feminint kjønnete* strategien var mer opptatt av å fremheve de positive sidene ved det som ble oppfattet som autentiske feminine kvaliteter. Målet var også her musikalsk anerkjennelse, men ikke for enhver pris. Det var viktigere å være sær og gjøre ting på sin egen (feminine) måte enn å følge en maskulin norm. Bare ved å oppvurdere seg selv og sine særegne kvaliteter kunne kvinnelige musikere gjøre regning med å oppnå aksept og anerkjennelse.

Begge disse strategiene rommet imidlertid både kontradiksjoner og dissonans. Den *kjønnsnøytrale* strategien vekslet på forskjellige måter mellom *kjønnsnøytralitet* og *kjønning*, og uttrykte kanskje på denne måten det tvilsomme og vanskelige prosjektet som en *kjønnsnøytral* strategi kanskje er. Sagt på en annen måte; finnes det i det hele tatt noe sånt som en *kjønnsnøytral* strategi? Som påpekt i kapittel 3: Ved å ignorere forskjellene mellom sosiale grupper eller kategorier, skaper man en defekt *nøytralitet* (Scott 1997).

Den feminine strategiens største problem var dens tendens til å essensialisere kjønn. Som Scott (1997) påpeker, både

ved å fokusere på forskjell og ved å ignorere forskjell kan en komme til å reproducere forskjell. Begge strategiene hadde til sammenligning med de to første strategiene et mer usikkert utfall med henblikk på både anerkjennelse og legitimitet. Begge kunne medføre både oppslutning og popularitet, men det var alltid en viss usikkerhet knyttet til hva oppslutningen bunnet i; Var det på grunn av musikken eller var det fordi de var jenter? Var det i kraft av å være kjønnsobjekter eller fordi de var sære?

Den tredje strategien kalt *pragmatisk subversiv strategi*, var egentlig ikke representativ for materialet, og ble i første rekke holdt frem som en kontrast til de øvrige. En slik strategi søker å heve seg over likhet-forskjellsdikotomien, og i stedet feire det utskjelte stigmaet. I stedet for å "skjule" kjønn, gjennom en kjønnsnøytral strategi, eller ved å etablere en essensialistisk feminin identitet, skifter den fokus, gjennom å reevaluere det nedvurderte gjennom en subversiv utnyttelse av språket. Til dette kan det innvendes at den feminine strategien også forsøker å reevaluere det feminine ved å oppvurdere og posisjonere det i et omvendt kjønnshierarki (jfr. diskusjonen i kapittel 5), men som vi har sett innebærer dette også en essensialisering av kjønn, noe den språklige subversive praksisen slipper å ta stilling til. På denne måten fremstår den språklige subversive reevalueringen av jenterock og jenteband som en delvis nøytralisering av likhet-forskjells dikotomien, og et alternativ til dikotomien.

I kapittel 3 antydte jeg at vi ved hjelp av en *dekonstruksjon* av hele likhet-forskjellsdilemmaet kunne ha håp om å unnsnippe det. Dette gjør Scott (1997) ved å avvise eller *dekonstruere* hele ideen om likhet og forskjell som en opposisjon. I stedet for å ramme inn analysen som om slike binære par er tidløse og sanne, må vi i stedet undersøke hvordan dikotomien virker, hevder hun. Dikotomier virker slik at de undertrykker forskjellene innad i hver kategori, slik at likhetene innenfor kategorien blir overdrevet, og forskjellene mellom dem oversett. Den eneste muligheten Scott ser for å komme ut av denne dikotomien på er derfor å benekte at det binære begrepspar står i opposisjon til hverandre, og insistere kontinuerlig på forskjell: Forskjeller som betingelser for kollektive identiteter, forskjeller som en konstant utfordring overfor fikserte identiteter, forskjeller som selve grunnlaget for likhet.

Denne ideen har da også vært en bærebjelke gjennom hele denne analysen av rock som kjønn diskursiv praksis. Jeg har vektlagt å vise frem ikke bare mønster og likheter mellom informantene, men også forskjellene internt mellom dem, samt likhetene mellom de kvinnelige informantene og de mannlige praksisene. Trolig vil en kombinasjon av en slik insistering på både forskjeller og likheter på tvers av kategoriene, *sammen med* en subversiv språklig strategi, kunne fungere både i forhold til å oppvurdere de stigmatiserte språklige uttrykkende som *jenterock* og *jenteband* ser ut til å representere, men også bidra til å oppheve kjønnsstereotypene i rock. All den tid kjønn faktisk fungerer som en ressurs i forhold til å konstruere både identiteter så vel som praksiser, vil imidlertid utfallet av dekonstruksjonen forbli usikker og neppe varig. Dekonstruksjon forblir derfor et uavsluttet prosjekt.

## 8.6 Oppsummering og konklusjon

Jeg har i denne analysen av jenters diskursive rockepraksis ført minst fire diskusjoner.

Jeg har *for det første* analysert hvorfor jenter spiller rock og har i denne diskusjonen avdekket et stort mangfold i begrunnelser og motivasjon, kategorisert under hovedoverskrifter som narsisistisk nytelse, alternative idealer, autentisitet, kollektive idealer og feminine konstruksjoner av rock (Kapittel 5). Jeg har også diskutert hvordan informantene relaterte seg til den klassisk romantiske rockediskursen, og vist hvordan de konstruerte egne kjønnete versjoner av den, et poeng som også har vært sentral i analysen av både tilnærming til læreprosesser og i forhold til strategier for legitimitet (Kapittel 7 og 8). *For det andre* så har jeg diskutert hvilke former for ekskluderingsmekanismer som holder jenter fra å utfolde seg innen rockefeltet, og kategorisert disse som disiplinerende og selvdisiplinerende ekskluderingsmekanismer (Kapittel 6). Her har jeg blant annet diskutert hvordan rockens uformelle rekrutterings- og opplæringssystem virker ekskluderende på jenter, samtidig som en rekke andre forhold også medvirker til at jenter selv nøler med å gi seg i kast med rock. I kapittel 7 diskuterte jeg vegene inn i rock, noe som påpekte en rekke forhold som åpnet opp for deltakelse. *Den tredje diskusjonen* dreide seg derfor om hvordan ulike alternative diskurser, som punk, feminisme og organisasjonen Akks, har gitt jenter impulser og muligheter for en bredere deltakelse i rock enn syngedamerollen. Informantenes tilnærming til rockens konvensjonelle former for læreprosesser ble også diskutert, særlig med tanke på studier som konkluderer med at jenter orienterer seg og sosialiseres inn i musikken på helt andre måter enn menn. Langt på veg fant jeg støtte for denne hypotesen, selv om empirien også gav eksempler på det motsatte. Det interessante var at en rekke av informantene kjønn de alternative læreprosessene, og utnyttet kjønn som en ressurs i forhold til å begrunne disse praksisene, en diskusjon som for øvrig dro veksler på diskusjonen fra kapittel 5 om kjønnete versjoner av den klassisk romantiske rockediskursen. Det samme resonnementet var også relevant i en diskusjon av strategier for legitimitet og anerkjennelse i kapittel 8, som representerte *den fjerde diskusjonen*. En analyse av visse reaksjoner

som informantene tolket som kjønnsdiskriminerende, viste at flere av de kvinnelige rockemusikerne opplevde at de ikke ble tatt på alvor som rockemusikere, og at de ble behandlet annerledes enn mannlige rockemusikere på en rekke områder. Blant annet ble det vist til en rekke dobbelte standarder som fremstod som dilemmaer det var vanskelig å forholde seg som praktiserende musikere. Disse forholdene ble diskutert som forekomster av tregheit i samfunnets autonome sosiale felt med henblikk på kjønn. Kjønn viser seg å være en seiglivet kategori som motsetter seg endring, noe også informantenes kjønnning av sine egne og mannlige praksiser demonstrerte betydningen av. Et av oppgavens flere funn relaterer seg derfor til hvordan kjønn konstrueres og vedlikeholdes på praksisnivå, og hvordan kjønn virker ekskluderende og hemmende, samtidig som det brukes som en ressurs i arbeidet med å begrunne praksiser og i forholdet til *de andre*. Rock fremstod derfor som en teknologi for produksjon av kjønn, på samme måte som kjønn også fremstod som en teknologi for produksjon av egne kjønnete versjoner av rock. Diskusjonene av strategier for legitimitet og anerkjennelse viste også hvordan likhet og forskjells dikotomien inngikk i posisjoneringene, og hvordan både strategier for likhet, så vel som strategier for forskjell, innebar problemstillinger som ikke lot seg løse innenfor dikotomien. Analysens bestrebelser på å vise bredden av tilnærminger i forhold til rock, forskjellene informantene imellom, samt likhetspunktene mellom kvinnelige og mannlige musikere, er i så måte et forsøk på å overskride kjønnsstereotypiene som råder i feltet, på å løse det dilemmaet som posisjonene *likhet* eller *forskjell* representerer, og derigjennom kanskje etablere grunnlaget for en *frikjønnnet* diskursiv praksis.

---

[76] Representanter for media og platebransjen ble også nevnt.

[77] Fra en reportasje i Bergens Tidende 09.07.2000: "Jentenes jakt på aksept" i snøbrettmiljøet".

[78] Fra en artikkel i Aftenposten 28.05.94 med tittelen: "Trommer mot jenter".

[79] Beauvoir mente at kvinnens underordnede status var et resultat av mannens oppfatning av henne som Other (Kittay 1997).

[80] Bourdieus agenter er i mindre grad utrustet til å kunne overskride maktstrukturer, de tilpasser seg dem i stedet for å forsøke å initiere endring.

[81] Jenters musikk og stemmer omtales ofte i negative vendinger som "pusete" også av musikkjournalister.

[82] Som et eksempel er det nok å nevne at det først i den senere tid har utviklet seg et marked for kjøp og salg av kvinnelige fotballspillere, og VM i fotball for kvinner får fortsatt liten eller ingen oppmerksomhet i medier.

[83] Så langt undertegnede kjenner til eksisterer det et inneforstått tabu i mange musikkretser mot "å fingre" med andre musikers instrumenter. At andre musikere helt uten videre tok seg til rette på informantenes instrumenter forsterker derfor et inntrykk av at informantene ikke ble oppfattet som - eller respektert som - musikere.

[84] Dette skjer for eksempel når en musiker spiller sine egne komposisjoner, mens publikum bryter inn og spør etter listemusikk, når en musiker spiller jazz, mens publikum krever at hun skal spille "musikk det går an å danse til", eller når en musiker fremfører melankolske eller langsomme komposisjoner, mens publikum begynner å etterlyse noe muntre eller "noe med fart i".

[85] Se evt. avsnitt 8.3.3

[86] To av de fire musikerne i bandet Lush (som nå er oppløst) var kvinner:

[87] *Parodi* ble interessant nok også av mine informanter brukt som strategi i forhold til å spille coverlåter, jfr. kapittel 7.

[88] Hvor mange har lyst til å samarbeide med en som regnes som vanskelig?

[89] Med dette mener jeg at kjønn skal oppfattes som performativt og ikke som essens.

[90] Green (1997) har også diskutert hvordan kvinner har blitt utestengt fra symfoniorkester fordi de mannlige musikerne opplevde dem som forstyrrende.

[91] Jfr. Diskusjonen om en feminin autentisering i kapittel 5, der femininitet ble brukt som en ressurs.

[92] Jfr. diskusjonen foran, avsnitt 8.3.8

[93] Akks søker derimot ofte å dempe det kjønnspolitiske aspektet ved organisasjonen, noe denne overskriften vedrørende et kurs på Akks i studentavisa "Under Dusken" klart indikerer: "*Rockekurs for jenter - kall det ikke kvinnekamp, kall det nybegynnerkurs*". (Fra intervju i "Under Dusken", februar 1995)

[94] At uttrykket "ufarliggjort" blir brukt i denne sammenhengen er et typisk uttrykk for de mange kontradiksjonene som kom til uttrykk i intervjuene, på den ene siden søkte man kjønnsnøytralitet, på den annen side ønsket man ikke å bli "ufarliggjort".

[95] I sladrespalten "Platepjatt" i Bergens Tidende, kunne man den 05.03.98 lese følgende kommentar: "*The Tuesdays* har skiftet ut trommisen sin siden de het *Tuesday Girls*. Kanskje like bra. Fra innside-hold kommer påstanden om at bandets trommis gikk på kurs for å lære seg å spille trommer – etter at "When You're a Tuesday Girl" kom ut".

[96] *Autentiserende*: betegnelsen viser til en læreprosess som avviste imitasjon som teknikk, se avsnitt 7.4.6.

[97] Riot Grrrls valgte også å utfordre elgitaren, trolig fordi den representerer et maskulint symbol for makt og sex, se avsnitt 1.4.4 Det bør legges til at også Steve Jones, gitaristen i punkbandet Sex-pistols, betraktet gitarsoloer som kjedelige, og altså noe han nektet å innordne seg eller praktisere.

[98] Noen av informantene vegret seg for å betegne musikken sin som rock.

[99] Noen vil kanskje hevde at siste delen av dette avsnittet ikke er relevant i forhold til den strategien jeg knytter an til, ettersom poenget ikke alltid er å kvitte seg med stigmaet, men i stedet bruke det som en positiv forskjellsmarkør. Sitatets første del er likevel et godt uttrykk for det poenget som søkes understreket.



# Litteraturliste

Acker, Joan (1993): *Å kjønne organisasjonsteori*. Kvinneforskning, nr. 1.  
[http://www.kilden.forskningsradet.no/tidsskriftet/fulltekst/nok\\_93\\_1\\_acker.html](http://www.kilden.forskningsradet.no/tidsskriftet/fulltekst/nok_93_1_acker.html)

Adorno, Theodor W. (1990): *On Popular Music*. I: Simon Frith and Andrew Goodwin (red.): *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge

Arnesen, Ellen Cathrine (1997): *Studiekompetanse? Kjekt å ha, kan få bruk for det en vakker dag*. Utdanning- og yrkesorientering hos elever på yrkesfaglig studieretning etter innføring av Reform94. Gruppe for flerfaglig arbeidslivsforskning. Universitetet i Bergen. AHS-Serie A-4.

Annfelt, Trine (2000): Presentasjon av post-doc prosjektet: *Den som spiller best får jobben - forhandling om kjønn og musikk i norsk musikkutdanning*. I: Nyhetsbrev fra Program for Kulturstudier nr.2, 2000.

Barney G. Glaser og Anselm L. Strauss (1967): *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine.

Bayton, Mavis (1990): *How women become musicians*. I: Simon Frith and Andrew Goodwin (red.): *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge

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

Beauvoir, Simone de (1970): *Det annet kjønn*. Oslo: Pax Forlag A/S

Becker, Howard S. (1963): *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press

Bennett H. Stith [1980] (1990): *The realities of practice*. I: Simon Frith and Andrew Goodwin (red.): *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge

Berger, Peter L. og Thomas Luckmann (1966): *Den samfundsskabte virkelighed. En videnssociologisk afhandling*. Viborg: Lindhardt og Ringhod, 1966

Berkaak, Odd Are (1993): *Erfaringer fra risikozonen. Opplevelse og stilutvikling i rock*. Oslo: Universitetsforlaget.

Berkaak, Odd Are og Even Ruud (1994): *Sunwheels. Fortellinger om et rockeband*. Oslo: Universitetsforlaget

Berkaak, Odd Are og Even Ruud (1992): *Den påbegynte virkelighet. Studier i samtidskultur*. Oslo: Universitetsforlaget

Bourdieu, Pierre [1998](2000): *Den maskuline dominans*. Oslo: Pax Forlag

Bourdieu, Pierre (1994): *Language and Symbolic Power*. Oxford: Polity Press

Brock-Due, Anne-Cathrine og Tone Ødegård (1991): *Alt er menneskelig og kjønnnet - samtidig og alltid: Om forståelse av sosialt kjønn i samfunnsvitenskapene.* I: *Sosiologi i dag*, nr. 4, side 76-99.

Brooks, Ann (1997): *Postfeminisms. Feminism, cultural theory and cultural forms*. London: Routledge

Brusdal, Ragnild (1995): *Ungdommens eget forbruk*. SIFO-rapport nr. 9

Cambell, Anne: *Out of Control. Men, Women, and Aggression*.  
New York: Pandora, 1993

Castells, Manuel (1997): *The Information Age: Economy, Society and Culture Vol II. The Power of Identity*. Massachusetts og Oxford: Blackwell Publishers

Coates, Norma (1998): *Can we just talk about music? Rock and gender on the internet*. I: Thomas Swiss, John Sloop, Andrew Herman (red.): *Mapping the beat: Popular Music and Contemporary Theory*. Oxford: Blackwell.

Clegg, Stewart R. (1989): *Frameworks of Power*. London: Sage Publications

Cohen, Sara (1991): *Rock culture in Liverpool: Popular music in the making*.  
Oxford: Clarendon Press

Cohen, Phil (1972a): *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*. Free Press

Dahm, Cecilie (1985): *Hvor er den kvinnelige Beethoven? I: Kari Vogt (red.): Kvinnenes kulturhistorie Bind II. Fra år 1800 til vår tid*. Oslo: Universitetsforlaget

Dahl, Linda (1984): *Stormy Weather. The Music and Lives of a Century of Jazz Women*.  
New York: Pantheon Books

Eliassen, Knut Ove (2000): *Det urenes estetikk*. Samtiden nr.1, side 10-23.

Fausing, Bent, Steffen Kiselberg, Niels Senius Clausen (1986): *Mannens historie i bilder*.  
Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

Frith, Simon (1978): *The Sociology of Rock*. London: Constable

Frith, Simon (1981): *Soundeffects. Youth, leisure and the politics of rock 'n roll*.  
New York: Pantheon Books

Frith, Simon og Angela McRobbie [1978] (1990): *Rock and sexuality*. I: Simon Frith and Andrew Goodwin (red.):  
*On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge

Foucault, Michel (1976): *The history of sexuality, volume 1. An introduction*.  
London: Penguin Books

Foucault, Michel (1999): *Diskursens orden*. Oslo: Spartacus Forlag A/S

Fornäs, Johan, Ulf Lindberg og Ove Sernhede (1995): *In Garageland. Rock, Youth and Modernity*. London:  
Routledge.

Ganetz, Hillevi (1997): *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren og Kajsa Grytt*.  
Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.

Ganetz, Hillevi & Karin Løvgren (red.)(1991): *Om unga kvinnor: Identitet, Kultur och Livsvillkor*. Lund:  
Studentlitteratur

Grossberg, Lawrence (1984): *Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the empowerment of Everyday Life*. I: Richard Middleton og Davis Horn: *Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press

Grønnerød, Jarna Soilevu (1996a): *Girls Rockbands: The reproduction of gender hierarchy*.  
Paper presented at the Conference on Music, Gender and Pedagogics 26-28. April 1996, Göteborg, Sweden.

Grønnerød, Jarna Soilevu (1996b): *Girls who play heavy metal. A route to female empowerment*. Paper presented at



Frø og Frukt, Nordisk kvinne og kjønnsforskning i dag,  
21-23.november 1996, Oslo.

Gottlieb, Joanne og Gayle Wald (1994): *Smells Like Teen Spirit: Riot Grrrls Revolution and Women in Independent Rock*. I: Andrew Ross og Tricia Rose (red.): *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. London: Routledge

Green, Lucy (1997): *Music, Gender, Education*. Cambridge: University Press.

Grossberg, Lawrence (1992): *Rock and Roll in Search of An Audience*. I: James Lull (red.): *Popular Music and communication*. London: Sage

Gudmundsson, Gestur, Ulf Lindberg, Morten Michelsen og Hans Weisethaunet (2000): *Brit Crit. Turning Points in British Rock Criticism 1960-1990*. I: Steve Jones (red.): *Pop and The Press*. Chicago: University of Illinois.

Hall, Stuart og Tony Jefferson (red.)(1976): *Resistance through rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Hutchinson.

Hebdige, Dick (1979): *Subculture. The Meaning of Style*. London: Routledge

Hellesund, Tone (2000): *Den kollektive refleksivitetens bakside? Unge homofile og selvmord*. Upublisert prosjektbeskrivelse. Institutt for kulturstudier og kunsthistorie, seksjon for etnologi.

Hetherington, Kevin (1997): *The Badlands of Modernity*. London: Routledge

Hernes, Helga (1987): *Welfare State and Women Power: Essays in State Feminism*. Oslo: Universitetsforlaget

Herman, Andrew, Thomas Swiss, and John Sloop (1998): *Spaces of Noise and Places of Music*. I: Thomas Swiss, John Sloop, Andrew Herman (red.): *Mapping the beat: Popular Music and Contemporary Theory*. Oxford: Blackwell.

Højgaard, Lis (1999): *Køn og magt: Bourdieu og poststrukturalistisk feminisme - et forsøg på en kobling*. Innlegg på konferansen: "Usynlige grenser, kjønn og makt", på Soria Moria i Oslo, den 11.-12. november, i regi av NFR ved forskningsprogrammet "Kjønn i endring" og Makt - og demokratiutredningen.  
<http://www.sv.uio.no/mutr/Hojgaard.html>

Kaemmer, John A (1993): *Music in Human Life. Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press

Kittay, Eve Feder (1997): Women as Metaphor. I: Diana Tietjens Meyers (red.): *Feminist Social Thought: A reader*. New York og London: Routledge.

Kruse, Holly (1999): *Gender*. I: Bruce Horner and Thomas Swiss (red.): *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd

Kvaal, Vera (1994): *She loves you, men hvem er she?* Innlegg på Backlashkonferansen. Oslo. Rapport fra konferansen, side 108-118.

Lewis, George H. (1992): *Who Do You Love? Dimensions of Musical Taste*. I: James Lull (red.): *Popular Music and communication*. London: Sage

McDonald, Evelyn, Ann Powers (red.) (1995): *Rock she wrote. Women Write About Rock, Pop and Rap*. London: Plexus Publishing Limited

McLeod, Kembrew (2000): *Gendered Patterns of Discourse Within Rock Criticism*. I: Steve Jones (red.): *Pop and The Press*. Chicago: University of Illinois.

- McNay, Lois (1992): *Foucault and feminism. Power, Gender and the Self*. Cambridge: Polity Press
- McRobbie, Angela (1978): *Girls and Subcultures*. I: Stuart Hall og Tony Jefferson (red.): Resistance through Rituals. London: Hutchinson
- McRobbie, Angela [1980] (1990): *2 settling accounts with subculture: A feminist critique*. I: Simon Frith and Andrew Goodwin (red.): *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge
- Mishler, Elliot G.: (1991): *Research Interviewing. Context and Narrative*. Cambridge Massachusetts og London: Harvard University Press
- Moi, Toril (1998): *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- Negus, Keith (1996): *Popular Music Theory. An introduction*. Oxford: Polity Press.
- O'Brian, Lucy (1995): *She bop*. New York: Penguin
- O'Brian, Lucy (1999): *The woman punk made me*. I: Roger Sabin (red.): *punk rock: so what?* London og New York: Routledge
- Ohrt, Thomas og Peter Laugesen (red.)(1990): *Rockens billeder: Om kunst og rockmusik*. København: Gyldendal.
- Ortner, Sherry B. (1974): *Is Female to Male as Nature is to Culture?* I: Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere (red.): *Woman Culture & Society*. Stanford, California: Stanford University Press
- Pattison, Robert (1987): *The triumph of vulgarity: Rock music in the mirror of romanticism*. New York: Oxford University Press
- Pfeil, Fred (1995): *White guys, studies in postmodern domination and difference*. London og New York: Verso
- Phillips, Ann (1999): *Rights and Identities: Continuities and Discontinuities in Feminist Debates*. Innlegg på konferansen: "Usynlige grenser, kjønn og makt", på Soria Moria i Oslo, den 11.-12. november, i regi av NFR ved forskningsprogrammet "Kjønn i endring" og Makt - og demokratiutredningen.  
<http://www.sv.uio.no/mutr/Hojgaard.html>
- Powers, Ann (1995): *Never mind the bollocks. Women Rewrite Rock*. London: Virago
- Pugh, Aelwyn (1991): *Women in music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reynolds, Simon and Joy Press (1995): *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n roll*. Cambridge. Mass.: Harvard University Press.
- Roe, Keith (1996): *Music, Youth and Identity*. Report from the European Music Office (Brussels): *Music In Europe*, side 85-97. <http://www.euromusic.com/EMO/mcseurope/three.html>
- Rosaldo, Michelle Zimbalist (1974): *Woman Culture & Society: A Theoretical Overview*. I: Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere (red.): *Woman Culture & Society*. Stanford, California: Stanford University Press
- Røssaak, Eivind (1996): *Skrujern, kanoner og trojanske hester. Samtaler om litteratur*. Oslo: Aschehoug
- Schouten, Kick (1997): *Popular Music and conservatism*.  
Web: <http://www.home.wxs.nl/~kick/home.htm>

- Scott, Joan W.(1997): *Deconstructing Equality-Versus-Difference, or the Poststructuralistic Theory for Feminism*. I: Diana Tietjens Meyers (red.): *Feminist Social Thought: A reader*. New York og London: Routledge.
- Shank, Barry (1994): *Dissonant Identities. The Rock 'n Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover og London: Wesleyan University Press
- Skjerdal, Mariann (1997): *She´s a rebel! Kvinner, Kjønn og Rock i et sosialantropologisk perspektiv*. Hovedoppgave i sosialantropologi - Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Solheim, Hilde Charlotte og Helle Vaagland (red.) (1999): *Råtekst*. Oslo: Aschehoug & Co. (W. Nygaard)
- Solheim, Jorun (1999): *Makt som grense*. Innlegg på konferansen: ”Usynlige grenser, kjønn og makt”, på Soria Moria i Oslo, den 11.-12. november, i regi av NFR ved forskningsprogrammet “Kjønn i endring” og Makt - og demokratiutredningen. <http://www.sv.uio.no/mutr/Hojgaard.html>
- Storm-Mathisen, Ardis (1998): *Kjøpepress...hva er det for noe? Et forprosjekt om klærnes betydning blant 13-åringene*. SIFO-arbeidsrapport nr. 4
- Ustvedt, Yngvar (1992): *Det skjedde i Norge 1972-86. Venstrevind og høyrebølge*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Ve, Hildur (1999): *Rasjonalitet og identitet og andre tekster*. Oslo: Pax forlag
- Wadel, Cato (1991): *Feltarbeid i egen kultur*. Flekkefjord: SEEK A/S.
- Wadel, Cato (1990): *Den samfunnsvitenskapelige konstruksjon av virkeligheten*. Flekkefjord: SEEK A/S.
- Walser, Robert (1993): *Running With the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press/University Press of New England. 1993.
- Whiteley, Sheila (1992): *The Space Between the Notes: Rock Music and the Counter Culture*. New York: Routledge
- Willis, Paul [1977] (1993): *Learning to Labour. How working class kids get working class jobs*. Hampshire: Ashgate
- Willmott, Peter (1966): *Adolescent Boys of East London*. London: Routledge & Kegan Paul
- Witz, Anne (1992): *Professions and Patriarchy*. London: Routledge
- Wærness, Kari (1978) : *The Invisible Welfare State: Women´s Work at Home*. Acta Sociologica, vol.21, side 193-207
- Ziehe, Thomas (1989): *Ambivalenser og mangfoldighet*. I: Johan Fornäs og Elo Nielsen (red.): *En artikkelsamling om ungdom, skole, æstetikk og kultur*. København: Politisk Revy.
- Ørum, Bente (1973): *Kønnsforskelle blant skoleungdom*. Sosialforskningsinstituttet. Rapport nr. 4 fra ungdomsforløbsundersøgelsen. København: Teknisk Forlag



# Mediekilder

Aftenposten 28.05.1994: ”Trommer mot jenter”.

Bergens Tidende 09.07.2000: ”Jentenes jakt på aksept” i snøbrettmiljøet”.

Bergens Tidende 09.07.2000, reportasje på sportssidene om “*Jentenes jakt på aksept*” i snøbrettmiljøet.

"En skikkelig asfaltcowboy - Magnus Grønneberg".

Portrettprogram om rockeartisten Magnus Grønneberg, vist i NRK1, 01.06.2000

Hjemmesidene til Akks: <http://www.akks.no>

*Med sampler inn i framtida*, intervju med Trude Midtgaard i Studentavisa Under Dusken, nr.2 1996. <http://www.stud.ntnu.no/studorg/ud/dusker/html/9602/>

*På kurs for å bli rockestjerne*, artikkel i Aftenlandet 31.01.97 <http://stavanger-aftenblad.no/nyheter/unglist/1997/0131/130052.html>

*Rockekurs for jenter - kall det ikke kvinnekamp, kall det nybegynnerkurs*, overskrift på intervju med Linda og Therese fra AKKS i Trondheim, av Karen Anne Okstad, nr.2 1995.

<http://www.stud.ntnu.no/studorg/udusken/dusker/html/9502/akks.html>

Warner Home Video (1995): *Plugging in. The History of Rock'n'roll*, nr. 4 av 10.



# Stortingsmeldinger/ offentlige utredninger

Stortingsmelding 47 (1996-97): Om ”Kunstnarane”.

*Fra vugge til podium. Utredning om den faglige organiseringen av musikkutdanningen.* Sluttført 01.07.99  
Offentliggjort 15.07.99. Innstilling fra et utvalg oppnevnt av Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet 2. juli 1998.

<http://odin.dep.no/kuf/norsk/publ/utredninger/andre/014005-990511/index-dok000-b-n-a.html>

---

[Avdeling for forskningsdokumentasjon](#), Universitetsbiblioteket i Bergen og [Historisk institutt](#), 12.02.2001



# Appendix

## INTERVJUGUIDE/FOR SAMTALER/INTERVJU (1996)

Navn:  
Alder: Yrke: Sivilstatus:  
Foreldres yrke:  
Instrument:  
Hvor lenge spilt/sunget:  
Flere instrumenter:  
Hvorfor dette instrumentet?  
Holdt på med andre former for musikk?  
Ønsker du å være anonym i undersøkelsen?

### INNLEDENDE SPØRSMÅL

Hvorfor er du opptatt av rock ?  
Når og hvordan fikk du interessen for å spille rock?  
Hva har AKKS betydd for din interesse for rock?  
Kjenner du andre jenter som spiller rock?  
Er det få eller mange jenter /kvinner som holder på med rock /pop i Norge? Hva med utenfor Norge?  
Hvorfor er det ikke flere jenter som spiller rock tror du?  
Hvilke forbilder har du? Har du kvinner som forbilder? Menn som forbilder?  
Er du opptatt av andre kvinnelige musikere, dvs. artister, band osv. ?

### LÆRING

Er det enkelt å finne noen å spille med ? (-før AKKS?)  
Har du erfaringer med å spille med andre?  
Hvor har du lært å spille?  
Har det vært et problem å lære seg å spille/ er det et problem??  
Hvor/ hvordan lærer en å spille rock?

### PRIORITERING/DEDIKASJON

Hvilken prioritering har rock? Hvor mye tid setter du av til rock?  
Hvor viktig er det å få spille rock?  
Hvor mye lytter du til musikk?  
Hvordan lytter du evt. til musikk?  
Leser du om musikk?  
Snakker om musikk med venner?  
Har du venner som også spiller?  
Har du noen spesielle ambisjoner i forhold til det å spille rock?

### IDENTITET

Er Rock en stor del av livet ditt synes du?  
Har det den plassen du ønsker at den hadde?  
Tenker du på deg selv som musiker?  
Hva må evt. til for at en skal kunne kalle seg for musiker?

### KREATIVE AMBISJONER

Tekster (norsk/engelsk?)

Foretrekker du å spille andres musikk eller lager du /dere egen musikk?

Hvordan går dere frem når dere skriver musikk?

#### FORHOLD TIL TEKNIKK /TEKNOLOGI

Hva slags forhold har du til tekniske kunnskaper og ferdigheter /musikkteknologi?

(eks. trommemaskiner, opptaksverktøy, software)

Hva slags forhold har du til inøving av teknikk og ferdigheter på instrumentet du spiller?

Leser du musikkblader/ bransjeblader om musikkteknikk?

Hvor skaffer du deg eventuelt kunnskaper om spilleteknikker eller teknologi?

#### BAND

Har du erfaring med å spille i band ?

Hvordan starter man et band ?

Hvordan ble du eventuelt medlem av et rockeband?

Hvordan jobber dere eventuelt sammen i bandet ?

Samarbeidsformer evt. konfliktområder?

Hva betyr bandet for deg?

#### SELVEKSPONERING

Hva slags forhold har du til scenen, eller det å opptre?

Har du noe erfaringer med å spille /holde konserter?

#### REFLEKSJONER

Tanker om kvinner og musikk, egne erfaringer ?

Hva slags musikk lytter du helst til?

Hvor er du om 5 år i forhold til musikken? (10 år?)

#### INTERVJUGUIDE FOR SAMTALE/INTERVJU (1998)

Samme spørsmål som over, men i tillegg disse litt mer direkte spørsmålene, basert

På inntrykk fra 1. intervjurunde.

1. Får dere som jenter en annen type oppmerksomhet enn gutteband?
2. Hvordan forholder man seg eventuelt til en slik type oppmerksomhet?
3. Er det eventuelt ok å få en slik oppmerksomhet?
4. Finnes det noen måter å evt. unngå en slik type oppmerksomhet?

1. Gjør det evt. noe med musikken at omverdenen forholder seg til dere som et jenteband?
2. Forventer folk at jenter skal spille rock på en annen måte enn gutter?

1. Hvorfor er det så få kvinner som er flinke rockemusikere?
2. Hvorfor blir gutter "flinkere" til å spille enn jenter?
3. Hvorfor kommer gutter så mye lenger enn de fleste jenter med musikken?
4. Påstand: Gutter satser generelt mye mer på musikken enn jenter?

1. Påstand: Folk har ikke noe særlig tro på at jenter egentlig kan spille rock?

2. Hvorfor spiller ikke dere evt. ikke i et jenteband?
3. Hva er forskjellen på å spille i et blandet band i motsetningen til et jenteband?
4. Hvis dere fikk velge – ville dere da ha spilt i et band med bare jenter?

