

GREAT PRETENDERS

- en analyse av **maskulinitet** hos Mercury & Mika



Masteroppgave i etnomusikologi/musikkvitenskap
Av Thomas Tønnesen
Vår 2008



Griegakademiet
Universitetet i Bergen

FORORD:

Arbeidet med masteroppgaven har vært en interessant opplevelse. Jeg har lært mye nytt, og tilegnet meg kunnskap om ulike felt jeg opprinnelige hadde lite kjennskap til. Prosessen har vært veldig givende, noe som har resultert i et materiale jeg er stolt av å kunne presentere. Flere personer har vært involvert i denne prosessen, og fortjener et ”klapp på skulderen”

Min veileder, Erik Steinskog fortjener stor anerkjennelse. Han er inspirerende, meget sterk faglig, og ikke minst lidenskapelig opptatt av temaet. Han har et engasjement, og en humor som har bidratt til artige samtaler, konstruktive spørsmål, og motiverende veiledning.

En stor takk går til min søster Lene Tønnesen som har bidratt med språkvasking og kreative tilbakemeldinger. Takk til Ingerid Nordhaug som har vært en god støttespiller og diskusjonsmakker, takk til Bjørn Harald Handeland som har bidratt med sin kunnskap om opera og klassisk musikk, takk til Kjetil Tversland for fabelaktig forside, og takk til May Huseth Kehr, som har vært en kunnskapsrik bidragsyter gjennom hele prosessen.

Takk til kollokviegruppen bestående av Olav Tveitane, Beth Ramfjord, og Anders Kallevik. Jeg er takknemlig for de tilbakeldingene vi gav hverandre, og diskusjonene vi hadde om både relevante, og til tider mindre relevant samtaleemner ☺ Og takk til Lunchgjengen ved Ingrid Gjertsen og Solgunn Flaktveit på Arne Bjørndals samling for god oppmuntring, og artige samtaler.

Og det siste av relativt mange takk går til min familie Tor Jan, Mette, og Tor Kristian for god oppbacking og motivasjon i løpet av prosessen.

Takk til dere alle!

Bergen, 10.05.2008

Thomas Tønnesen

INNHold:

FORORD.....	1
INNHold.....	2
INTRODUKSJON.....	3
AUDIOVISUALITET OG KJØNN.....	5
- Audiovisuell teori.....	5
- Kjønn.....	9
- Gay diskurs.....	14
'I Want to Break Free' - "Mercury does Nijinsky".....	26
'The Great Pretender' - "Wearing my heart like a crown".....	36
Barcelona - En innføring i "the Diva effect".....	46
'Grace Kelly' - "Then I tried a little Freddie, I got identity mad"...	50
Hvordan leses artisten Mika?.....	63
AVSLUTNING.....	68
LITTERATUR.....	75

INTRODUKSJON:

"I've come here to sell you my body, I can show you some good merchandise
I'll pull you and pill you, I'll crueladeville you
And to thrill you I'll use any device"

Freddie Mercury - "Let Me Entertain You, 1978.

Denne masteroppgaven diskuterer hvordan kjønn kan iscenesettes i musikkvideo-mediet. Hovedformålet med oppgaven vil være å vise hvordan det empiriske materialet representerer to ulike nedslag av maskulinitet i populærmusikken. Det første er videoene til Queens "I Want to Break Free" fra 1984, og til Freddie Mercurys "The Great Pretender" fra 1987. De ble produsert før-, og under AIDS-problematikken, og den stigmatisering det medførte. Det andre nedslaget er musikkvideoen "Grace Kelly" av Mika, en artist som opererer i dagens populærmusikk-diskurs, og i en tid med økt aksept for ulike kjønnsuttrykk.

Mange forbinder musikkvideoen med konsumersamfunnet og fremveksten av MTV, VH1, og andre musikkrelaterte kanaler. Musikkvideoen blir ofte sett på som et audiovisuelt medium skapt for å underholde, og for å markedsføre og promotere en artist. Musikkvideoen er kort tidsmessig, men likevel kan den formidle ulike typer meningsinnhold slik at den kan tolkes fra en rekke perspektiver. En artist kan altså bruke bildesporet (det visuelle) for å komplementere lydsporet (det auditive) slik at det kan både åpne opp for nye tolkningsmuligheter, men også lukke igjen for andre. I mitt materiale har jeg valgt videoer som går utover den omtalte promoteringslogikken, men som er audiovisuelle representasjoner som ytrer politiske standpunkt, og kulturelle oppfatninger.

Jeg opererer med et tidsperspektiv som strekker seg over 25 år, og jeg prøver å tilnærme meg hvordan kjønn blir iscenesatt i ulike historiske epoker. Freddie Mercury opererer på midten av 1980-tallet, og iscenesetter et audiovisuelt uttrykk som er forbeholdt lesergrupper som kan fortolke hans semiotikk og koding. Samfunnsmessige repressive funksjoner legger føringer på hans iscenesettelse av kjønn, siden homofili og AIDS på denne tiden var meget tabubelagt, og utsatt for høy grad av stigmatisering. Hvordan kan dette ha implikasjoner på Mercurys iscenesettelse av kjønn? Mika på sin side opererer i dagens populærmusikkdiskurs; i en tid hvor vi er vitne til det Erik Steinskog diskuterer som

en mulig "Mainstreaming of deviance"¹, som kan forklares ved at annerledeshet i dagens samfunn har markedsverdi. Hvis annerledeshet iscenesettes i for stor grad i populærmusikken, står den kanskje i fare for å miste sin opprinnelige 'edge'? Hvordan kan dette ha betydning for Mikas iscenesettelse av kjønn? For å tilnærme meg svar på hvordan disse nedslagene av maskulinitet kan bli fortolket, ønsker jeg å arbeide med følgende problemstilling:

Gjennom å analysere disse to nedslagene vil oppgaven forsøke å besvare spørsmål knyttet til musikkvideoens iscenesettelse av kjønn med hovedfokus på maskulinitet. Det blir viktig å diskutere forskjellene som finnes i iscenesettelsene hos henholdsvis Freddie Mercury og Mika, men også å diskutere hvordan den historiske avstanden kan påvirke iscenesettelse av audiovisuelle kjønnede uttrykk. I hvilken grad har de omkring 25 årene som er mellom videoenes produksjonsdatoer innvirkning på hvordan kjønn iscenesettes? Samtidig er det forbindelser mellom artistene, og disse er også interessante for diskusjonen av maskuline uttrykk, og slik sett vil oppgaven dermed også diskutere kulturelle overføringsverdier og relasjoner mellom artistene.

Jeg vil nå presentere en teoretisk plattform bestående av et audiovisuelt rammeverk og kjønnsteori. Disse teoriene vil jeg anvende i analysene av Freddie Mercury og Mikas musikkvideoer, derfor vil det påfølgende kapittelet handle om teori og ikke om artistene.

¹ Steinskog, 2008, s. 4

AUDIOVISUALITET OG KJØNN:

Audiovisuell teori:

I denne oppgaven vil audiovisuell analyseteori være nødvendig for å arbeide med det empiriske materialet, som består av tre tekster i form av musikkvideo. Musikolog Susan McClary fremhever at: "[...] composers worked painstakingly to develop a musical semiotics of gender: a set of conventions for constructing 'masculinity' or 'femininity' in music".² Det jeg finner mest interessant i dette sitatet, er det hun beskriver som "musical semiotics of gender"³; som kan forklares som musikalske tegn, koder eller strukturer som kommuniserer eller uttrykker kjønn. Hun trekker frem at opera-komponister på 1800-tallet forsøkte å skape ulike musikalske tegn som skulle representere og underbygge karakterenes kjønn. I forhold til musikkvideo-mediet er dette relevant. I min analyse vil jeg bygge på teorier utviklet av Simon Frith, Susan McClary, Philip Auslander og Laura Mulvey, men rammeverket vil også være interdisiplinært siden jeg trekker inn film-, og medievitenskap, musikologi og kulturstudier. Sosiolog Simon Frith fremhever viktigheten av *performance*:

[...] performance defines a social – or – communicative – process. It requires an audience and [...] it is about meanings [...] performance art is a form of rhetoric, a rhetoric of gestures in which, by and large, bodily movements and signs (including use of the voice) dominate other forms of communicative signs, such as language and iconography. And such a use of the body [...] depends on the audience's ability to understand it both as an object [...] and as a subject [...] Rhetorically, then, performance art is a way not of acting but of posing: it takes for granted an audience's ability to refer these bodily movements to others [...].⁴

Frith setter fokus på publikum som fortolkere av ulike medier enten det gjelder en konsertopptreden, et dikt, en teaterforestilling, eller en musikkvideo. En performance handler om å utrykke ulike aspekter ved seg selv; og for å oppnå meningsfull kommunikasjon forutsettes det at mottakerene har en forståelse av hvordan tegn og koder skal fortolkes. Sådant er performance en kommunikativ prosess hvor mening blir forhandlet mellom sender (performer) og mottaker (publikum). Dette er relevant i forhold til McClarys "semiotics of gender" siden musikkvideoer ofte inneholder tegn og koder som kan

² McClary, 1991, s. 7

³ "Gender" og "Sex" begrepene vil jeg drøfte nærmere i kjønnsteorien.

⁴ Frith, 1998, s. 205

konnoteres til kjønn.⁵ Eksempelvis kan menn i musikkvideoer bli fremstilt som feminine, og kvinner som maskuline. Disse tegnene kan spores i det visuelle (bildene), det auditive (musikken), og i lyrikken (låt-teksten), noe som demonstrerer at musikkvideoen består av ulike medium.

En musikkvideo er multimodal, noe Carol Vernalis⁶ understreker: "As a short form with few words, a music video must fulfill competing demands of showcasing the star, reflecting the lyrics, and underscoring the music".⁷ Hun hevder at fokuset ligger på stjerneappellen (subjektet/frontfiguren), lyrikken (sangteksten), og at det visuelle aspekt skal være underbygget av musikken (det auditive). Det at musikkvideoen er multimodal både åpner og lukker igjen for tolkninger, og hun fremhever at selv om samspillet mellom de tre mediene skaper et helhetlig uttrykk, skjer det ofte at et av mediene (f.eks lyrikken) kan forsvinne i bakgrunnen, mens et annet får hovedfokus (f.eks det visuelle).⁸

Disse tankene harmonerer med Nicholas Cooks begrep *contest*, som han definerer som: "[...] the sense in which different media are, so to speak, vying for the same terrain, each attempting to impose its own characteristics upon the other".⁹ Konflikt mellom de ulike medier mener han kan unngås ved at det eksisterer en form for *mutual gaps*. Det handler om et samspill, eller hierarki mellom de ulike typer medier som musikkvideoen består av, og de forventninger som vi mottakere har. Forventning i denne sammenheng handler om hva vi tror bildene vil fortelle oss etter først å ha lyttet til melodi og tekst, altså det auditive. Siden en musikkvideo består av ulike medier, så kan f.eks bildesporet overraske hvis det uttrykker noe annet enn lydsporet tilsier.

Cook trekker frem at det ofte er konflikten mellom mediene som gjør analysearbeid interessant, ved at det kan oppstå nye meninger og tolkningsmuligheter i samspillet mellom de ulike mediene.¹⁰ I noen musikkvideoer oppstår det derfor utfordringer mellom mediene hvis de kommuniserer motsigende meningsuttrykk. På den annen side kan lydspor og bildespor komplementere hverandre slik at det underbygger de forventningene vi har til den audiovisuelle teksten. Hva er prioriteringen av det audiovisuelle? Det auditive eller det visuelle? Det finnes ikke et fasitsvar på hvilket medium som er viktigst, og det må fortolkes

⁵ I *Dancing in the Distraction Factory* diskuterer Andrew Goodwin "a musicology of the image", hvor han argumenterer for at musikk åpner opp for visuelle assosiasjoner og tolkninger. Lyrikk, låttittel, klanger, stemmebruk, og samplinger kan gi referanser som går utenfor det auditive uttrykket.

⁶ Vernalis fokuserer i hovedsak på formelle parametere ved musikkvideoen, men det er likevel viktig å inkludere hennes teorier, siden hun er meget sentral i dagens musikkvideo diskurs.

⁷ Vernalis, 2004, s. 4

⁸ Ibid. s. 14

⁹ Cook, 2004, s. 103

¹⁰ Ibid. s. 104

i forhold til den kontekst den tilhører. Hovedfokus i denne oppgaven vil være å behandle de ulike aspektene likeverdig så langt det lar seg gjøre.

Innenfor musikkvitenskapen argumenteres det for at musikkvideoen ofte blir styrt av det visuelle aspekt, noe Sheila Whiteley understreker: "In particular it highlights, the point that music videos, by imposing a visual interpretation of the song, can diminish the interpretative liberty of the music listener, and that the experience of the music video is largely weighted in favour of the 'image'".¹¹ Dette harmonerer med Cook og Vernalis sine teorier, og fremhever utfordringene og ofte problematikken i det å lese en audiovisuell tekst. Musikolog Robert Walser på sin side argumenterer for at audiovisuelle lesninger må balanseres likeverdig mellom de auditive og visuelle aspektene.¹²

Phillip Auslander bygger videre på Friths performance teori, og har arbeidet med glamrock-sjangeren og dens betydning. Han retter fokus mot begrepet *persona*, som kan deles inn i tre ulike ledd: "the real person" (the performer as a human being), the performance persona (the performer's self-presentation), and the character (a figure portrayed in a song text).¹³ I denne oppgaven velger jeg i hovedsak å fokusere på performance persona – som kan forstås som en artist sitt "image". Et slags uttrykk som kommer til syne gjennom artistens performance i musikkvideoer, plate-innspillinger, konserter, og intervjuer – i situasjoner der det er forventet at han/hun skal levere "Showbiz". Auslander demonstrerer likevel utfordringer ved persona begrepet:

[...]The demarcation line between the real person and persona is ambiguous in performance [...] performance is always a matter of the performers not being themselves, but also not not being themselves [...] this logic of the double negative is represented in one way by the professional names sometimes used by pop music performers, names that initially designate their personae but are later generalized to the real people.¹⁴

Her understreker han problematikken i tilknytning til persona begrepet, siden det kan være komplisert å skille dem fra hverandre. Han trekker frem at noen artister opererer under alias, noe som gjør det ytterligere komplisert å vite hvilken persona som er i fokus.¹⁵ Likevel er denne tredelingen interessant siden den setter fokus på hovedpersonen, eller frontfiguren i musikkvideoen, noe Vernalis understeker: "A music video's star is a phantasmagoric multiple: the songwriter, the performer, and the figure on the screen

¹¹ Whiteley, 1997, (introduction)

¹² Walser, 1993, s. 113

¹³ Auslander, 2006, s. 4

¹⁴ Ibid. s. 5

¹⁵ F.eks David Bowie (David Jones), Elton John (Reginald Dwight), Freddie Mercury (Farookh Bulsara), og Mika (Michael Holbrook Penniman)

embody different subjectivities".¹⁶ Dette er meget relevant i forhold til oppgavens tematikk som også handler om kjønn, identitet, og subjektivitetsposisjoner. Paul McDonald understreker at musikkvideoen har et fokus på kroppen: "Music video has routinised the erotic spectacle of the male body, so that it has become a convention of the music television performance".¹⁷ Han fremhever at den mannlige kropp fungerer som et blikkfang i musikkvideo-mediet, og at det ofte er preget av et erotisk skue, noe som er relevant i forhold til Laura Mulveys *gaze* begrep.

I 1975 gav Laura Mulvey ut artikkelen "Visual Pleasure and the Narrative Cinema", der hun introduserte begrepene, *to-be-looked-at-ness* og *the male gaze*. Mulvey undersøkte visuelle aspekter ved film og kino, og fokuserte på relasjonen mellom den som betrakter, og den som blir betraktet, som er relevant i forhold til Friths teorier om subjektivisering og objektifisering. Et av hennes hovedsynspunkt var at kvinnen alltid er et passivt objekt, noe hun beskrev som *to-be-looked-at-ness*. Kvinnen kan forstås som et erotisk blikkfang, et offer for stirring, fra det aktive mannlige kjønn, kalt *the male gaze*. En kvinne på lerretet er altså til for å behage den mannlige "kikker": "Women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*".¹⁸

I en musikkvideo blir Mulveys modell ofte satt på prøve, siden den ofte har en hovedperson eller frontfigur som kontrollerer videoens handling. Når frontfiguren henvender seg til kamera, poserer, synger, gestikulerer og selger seg selv, fremstår vedkommende som både et aktivt subjekt og passivt objekt. Slik sett så spiller det auditive og visuelle med hverandre, og mot hverandre på samme tid. Og det er nettopp dette samspillet mellom lyd og bilde som bidrar til at teorien må modifiseres, siden den er relativt utdatert innenfor enkelte områder. Kan ikke den mannlige kroppen også være objekt for erotisk skue?, noe som understrekes av McDonald, og hva med den kvinnelige seer? Det finnes ulike former for *gaze*, og *the male gaze* og *feminine gaze* er bare varianter. Begge kjønn kan fremstilles som både passive objekter og aktive subjekter.

Steven Drukman retter fokus mot *the gay gaze*, og spør: "If one is not a heterosexual spectator, why pay the prize for the ticket? [...] For the gay male spectator, the object of scopophilic pleasure is the man".¹⁹ På denne måten kritiserer han og setter Mulveys modell på prøve, ved å understreke at *the gaze* er dynamisk og forskjellig fra person til person. Det

¹⁶ Vernalis, 2004, s. 16

¹⁷ McDonald, 1994, s. 280

¹⁸ Mulvey, 1975, s. 5

¹⁹ Drukman, 1995, s. 84

som gjør Mulvey relevant, er at hun med dette essayet skapte grunnprinsipper, og fundamenter for videre visuell analyse, enten det gjelder kino, tv eller musikkvideo. Hennes fokus på the gaze og to-be-looked-at-ness kan anvendes i dag også.

Den audiovisuelle teorien kan forstås som en form for teknologi, ved at den tar for seg ulike metoder og teknikker som kan anvendes i det å fortolke en musikkvideo. Siden det teoretiske rammeverket også omhandler kjønn, er Teresa de Lauretis sine teorier interessante fordi hun benevner kjønn som en teknologi. Hun hevder at: “The construction of gender goes on today through the technologies of gender (e.g., cinema), and institutional discourses (e.g., theory) with power to control the field of social meaning and thus produce, promote, and “implant” representations of gender [...].²⁰ Lauretis understreker hvordan ulike diskurser påvirker, og styrer våre handlinger og representasjoner vedrørende kjønn. Hun trekker frem at at kino og filmer kan være med på å påvirke hvordan kjønn blir utformet og forhandlet i samfunnet. Likevel argumenter hun for at:

[...] different construction of gender also exists, in the margins of hegemonic discourses. Posed from the outside the heterosexual contract, and inscribed in micro political practices, these terms can also have a part in the construction of gender, and their effects are rather at the “local” level of resistances, in subjectivity and self-representation.²¹

Hun hevder at det finnes andre former for kjønnskonfigurasjon, og trekker frem at representasjoner som avviker fra heteronormativiteten også kan ha påvirkningskraft. Hvis kino og film kan medvirke til å danne representasjoner av kjønn, hva med musikkvideoen? Kan den også påvirke konfigurasjon av kjønn?

Kjønn:

I denne masteroppgaven forstår jeg kjønn som performativt, noe som innebærer at kjønn blir til ved å imitere, kopiere, å reprodusere hvordan andre mennesker handler, slik at kjønn er noe man gjør, og ikke er.²² Jeg er oppmerksom på at en slik tanke er i kontrast til forståelsen av kjønn som essens. Kjønn kan altså forstås som konstruert, dynamisk og situasjonsbestemt. Dette er relevant i forhold til hva som blir definert som normativt i samfunnet. Det normative er noe vi tar som en selvfølge, en slags vane. Normativiteten forutsetter en fast kjønnsidentitet, eller tilpasser seg en norm, noe sosiolog Arthur Brittan

²⁰ Lauretis de, 1987, s. 18

²¹ Ibid. s. 18

²² Jmf. Judith Butler

understreker: "Every time I see myself as a man I am doing identity work [...] gender is always a construction which has to be negotiated from situation to situation [...] in modern Western society, the way that people accomplish gender is more or less guaranteed by the naturalization of heterosexuality [...]"²³

Han eksemplifiserer her den prosess det innebærer å forholde seg til kjønnsbegrepet, og understreker betydningen av heteronormativiteten, som den rådende ideologi innenfor vestlig kultur. Heteronormativiteten er en diskurs, som også blir benevnt som den heteroseksuelle matrise²⁴ (støpeformen), som innebærer at det eksisterer en form for skript som dikterer at heteroseksualitet er korrekt (normativt), og at homoseksualitet fremstår som unormalt (anti-normativt)

Michel Foucault anvender begrepet *diskurs* i sine teorier, og kan defineres på følgende måte:

[...] ways of constituting knowledge, together with the social practices, forms of sub-jectivity and power relations which inhere in such knowledge and relations between them. Discourses are more than ways of thinking and producing meaning. They constitute the 'nature' of the body, unconscious and conscious mind and emotional life of the subjects they seek to govern [...].²⁵

Diskurs står i nær forbindelse med språket, og hvordan det blir brukt av institusjoner for å definere kunnskap, og for å tilegne seg makt. Diskurs kan forstås som fortolkningsstrukturer innenfor ulike miljø, hvor nettopp det er å ha kunnskap om diskursens uttrykk, tegn, koder, og kommunikasjon som er en forutsetning for å kunne fortolke og forstå miljøet. Det finnes konstruerte sannheter i samfunnet som opprettholdes og legitimeres ved at diskursen definerer det som normativt korrekt.

Dette er interessant i forhold til kjønn og maskulinitet, og harmonerer med teoriene til Judith Butler som kommenterer at: "As the effects of a subtle and politically enforced performativity, gender is an 'act' as it were, that is open to splitting, self-parody, self-criticism, and those hyperbolic exhibitions of 'the natural' that in their very exaggerations reveal it's fundamentally phantasmic status".²⁶ Hun bruker begrepet *performativitet* og argumenterer for at kjønn er dynamisk, og sosialt/kulturelt konstruert, og hun hevder at vi fullbyrder vårt kjønn ved å kopiere, gjenta og reprodusere hvordan andre mennesker

²³ Britton, 1989, s. 42

²⁴ Jmf. Judith Butler

²⁵ Weedon, 1987, s. 108

²⁶ Butler, 1990, s. 147

handler, og at det ikke finnes en essens bak handlingene vi gjør. Hun hevder at kjønn er noe man gjør og ikke er, og sammenligner det med et skript.²⁷

Musikolog og kjønnsforsker Erik Steinskog hevder at det finnes eksisterende skript som man blir inskribert, og at man ikke alltid har muligheter til velge hvilket man vil tilhøre. Han argumenter for at repetisjoner aldri vil være identiske, og at det finnes inskriberte forskjeller. Han hevder at det er i repetisjonene man finner møtepunktet mellom likhet og forskjell.²⁸ Det finnes altså en form for skript som vi mennesker skal prøve å fullbyrde. Likevel er det muligheter for forhandling og drøfting. Dette er interessant i forhold til ivaretagelsen av heteronormativiteten og dens befestelse av sin posisjon i samfunnet. For at heteronormativitetens diskurs skal bli reproduisert, må dens normer og konvensjoner repeteres og kopieres.

Innenfor kjønnsforskningen så opererer mange med et skille mellom 'sex' (biologisk kjønn), og 'gender' (sosialt-, og kulturelt konstruert kjønn). I det norske språket opererer vi kun med kjønn, mens "gender" ofte blir oversatt til: kjønnsidentitet. Det å tolke kjønn som en biologisk størrelse blir ofte ansett som essensialisme, siden det forutsetter at en tillegger menn og kvinner statiske egenskaper; en form for essens.

I boka *Seksualitetens historie* drøfter Michel Foucault kjønnsbegrepet i en historisk kontekst, og hevder at kjønn og seksualitet er kulturelle konstruksjoner. Han mener at det eksisterer maktstrukturer i vestlige kulturer som har utviklet strategier i forsøk på å forme individet, og retter fokus mot dikotomiene i samfunnet som omhandler bl.a. "oss" og "de andre", som er et tydelig eksempel på maktutøvelse der en velger å definere noe som norm, og noe annet som avvik. Han argumenterer for at kjønn gjennom tidene har blitt forbeholdt reproduksjon og forplantning, og ikke nytelse, og stiller følgende spørsmål:

For er ikke denne språkliggjøringen av kjønn organisert med henblikk på å jage bort fra virkeligheten de formene for seksualitet som ikke er underlagt reproduksjonens strenge økonomi: å si nei til de ufruktbare aktiviteter, å bannlyse nytelser ved siden av, å redusere eller utelukke praksiser som ikke har forplantningen som formål?²⁹

I Filmen *Wilde*, som er en filmatisering av forfatteren Oscar Wilde sitt liv, kan følgende

²⁷ Butler, 1990, s. 272

²⁸ Steinskog, 2008, s. 2

²⁹ Foucault, 1976, s. 46

sitat demonstrere hvilke forventninger samfunnet har til maskulinitet, og opprettholdelsen av denne:

”He’s got charm I admit that – but that’s bad. Men shouldn’t be charming. It’s disgusting!”

Sitatet blir fremført i en dialog mellom Alfred Lord Douglas (som har et kjærlighetsforhold til Wilde) og faren John Douglas, 9th Marquess of Queensberry. Samtalen finner sted etter at de har overvært en lunch med Oscar Wilde. Sitatet reflekterer på mange måter den stereotype oppfatningen om at menn ikke kan tillate seg oppførsel som strider mot diskursen som omhandler normativ maskulinitet, noe som er relevant i forhold til hvordan begrepene maskulinitet og femininitet oppfattes i samfunnet.

I forbindelse med kjønn og seksualitet er det viktig å presisere at maskulinitet og femininitet er flertallsbegrep. Konkret vil det si at maskulinitet eksempelvis består av ulike maskulinitetsfigurer. Maskulinitet og femininitet er altså attributter som kan tilskrives både menn og kvinner, og for å presisere vil det si at at maskulinitet ikke er forbeholdt menn, og femininitet ikke er forbeholdt kvinner. Pluraliteten demonstreres ved at en mann kan ha feminine trekk (Male femininity), og en kvinne kan ha maskuline trekk (Female masculinity³⁰). McClary arbeider med ulike aspekter som berører femininitet, maskulinitet, og kjønn, og hevder at:

[...] most pop artists strive to create images that challenge traditional definitions of 'masculinity' and 'femininity', to present models of sexuality that range from liberatory, to polymorphously perverse, to mutually supportive, to overtly misogynic and violent[...] music is – not simply as leisure entertainment, but as a site in which fundamental aspects of social formation are contested and negotiated [...].³¹

Dette sitatet fremhever at musikk er et felt hvor antatte universelle lover, normer, og regler vedrørende maskulinitet og femininitet, kontinuerlig blir satt på prøve, utfordret, og forhandlet. Det finnes altså ikke en ”naturlig” eller ”normal” form for maskulinitet, men en rekke muligheter, noe som er relevant i forhold til Queer theory.

Det er vanskelig, om ikke umulig å gi en presis definisjon på hva Queer theory innebærer, og handler om. Queer theory omfatter en rekke perspektiver, teorier og kritisk tekning vedrørende antatte universelle sannheter i tilknytning til kjønn, homofili og seksualitet. Dens viktigste funksjon er å problematisere og utfordre heteronormativiteten i

³⁰ Jmf. Halberstam

³¹ McClary, 1991, s. 53

samfunnet. Queer theory diskursen fikk stor innvirkning på både litteratur- og kulturstudier på begynnelsen av 1990-tallet, men den vokste i utgangspunktet ut fra en homobevegelse, eller *gay movement*. Likevel er ikke queer det samme som gay, siden gay refererer til homofile og lesbiske; en dikotomi som Queer theory kritiserer – og antyder posisjoneringer som ikke omfattes av denne todelingen. Queer er mer omfattende enn gay begrepet, og inneholder anti-normative perspektiver på kjønn som: transseksualitet, prostitusjon, pornografi, og sado-masochisme.

Queer oversettes ofte som avvik eller anti-normativitet, og da i sammenheng med kjønn og seksualitet. David Halperin beskriver Queer theory på følgende måte: "Queer is by definition whatever is at odds with the normal, legitimate, the dominant [...] an identity without an essence [...] a positionality that is not restricted to lesbians and gay men but is in fact available to anyone who is or who feels marginalized because of her or his sexual practice".³² Nikki Sullivan har en videre forklaring på begrepet: "[...] queer theory, as a deconstructive strategy aims to denaturalize heteronormative understandings of sex, gender, sexuality, sociality, and the relations between them".³³ Sullivan mener at denaturaliseringen av heteronormativitets-diskursen er en av queer theory sine viktigste funksjoner.

Det som avviker fra heteronormativitets-diskursen kan fremstå som subversivt. Butler bruker begrepet subversivitet i sine teorier om kjønn og identitet, og handler om det som omvelter våre forestillinger og forståelse av kjønn. Hun hevder at det ikke finnes en fasit på hva som er subversivt og ikke, men trekker frem at: "The moment in which one's staid and usual cultural perception fails, when one cannot with surety read the body that one sees, is precisely the moment when one is no longer sure whether the body encountered is that of a man or a woman".³⁴ Dette eksemplifiserer hun ved å trekke inn forholdet mellom drag og transseksualitet. Drag har ingen subversiv styrke siden den forsterker mann/kvinne dikotomien, mens transseksualitet derimot har en evne til å virke destabiliserende, siden den er vanskelig å kategorisere. Hun mener at subversive forestillinger er i ferd med å bli utvannet, og står i fare for å bli oppfattet som klisjører siden subversivitet i dagens samfunn ofte har en markedsverdi³⁵, noe musikolog Stan Hawkins understreker:

[...] Indeed, the function of humor in a queer context is primarily to reduce anxiety, which often takes place through the jokey pleasures of gender identification. Up to a point, such strategies enable men to appear different and lay bare the constructed

³² Halperin, 1995, s. 43

³³ Sullivan, 2001, s. 81.

³⁴ Butler, 1999, s. Xxii (preface)

³⁵ Ibid. s. Xxii (preface)

nature of conventional masculinity. Ostensibly, then, queerness challenges traditional behavior while also reinforcing it [...].³⁶

Sitatet fremhever at parodi og humor kan bidra til å både styrke og utfordre de statiske, universelle sannhetene, og han utdyper problematikken ytterligere ved å fremheve at dagens pop stjerner iscenesetter ulike queer uttrykk, noe han definerer som *gender tourism*. Han understreker at queerness i populærmusikken står i fare for å miste sin politiske kraft, og at det kan bidra til en ytterligere heteronormativ musikkbransje.³⁷ Judith A. Peraino argumenterer for at musikk er et redskap vel egnet til *queering*:

[...] I examine how music can lead to questioning the ideological superstructure of 'compulsory heterosexuality'. This means the organization of social identities into the two 'opposite' genders of male and female, the assumption that natural sexual desire requires a man and a woman, and the determination of other non-procreative sexual practices as illegitimate [...].³⁸

Queer theory har altså som hensikt å destabilisere heteronormativiteten og de vedtatte universelle sannhetene. Hvordan kan musikk konnotere queerness?

Gay diskurs:

Før jeg presenterer det jeg benevner for gay diskurs, vil jeg påpeke at det ikke er helt ukontroversielt å fjerne skillet mellom queer og gay. Jeg er oppmerksom på denne innsnevringen, og at queer er et bredt begrep som rommer bl.a. gay diskurs. Siden dette er et maskulinitetsstudium ønsker jeg å fortolke musikkvideoene i fra et queer/gay blikk, ved å anvende et queer teoretisk begrepsapparat og blikk på videoanalysene, også for å lese en snevrere gay diskurs.

Gay diskurs kan forstås som ulike fortolkningsstrukturer innenfor homofile miljøer. Det handler om hvordan tegn, koder, symboler og uttrykk kommuniseres, konnoteres og hvordan disse blir forstått og fortolket. Konkret vil dette si at gay diskurs dreier seg om hvordan homofile miljøer, med sin kulturelle kapital og bakgrunn fortolker kommunikasjon, ytringer, og uttrykk. Dette er relevant i forhold til McClarys *musical semiotics of gender*, og Friths teorier om performance. Han vektlegger at performance er kommunikasjon mellom sender og avsender, og at kommunikasjonen forutsetter at fortolkeren har en forståelse av hvordan tegnene og kodene gir mening.

³⁶ Hawkins, s. 291

³⁷ Ibid. s. 289

³⁸ Peraino, 2005, s. 5

Grunnen til at kommunikasjonen er kodet, skyldes ofte det at homofile mennesker kan ha problemer med sin seksualitet, og ikke ønsker å ytre sin legning. Derfor er forståelsen og fortolkningen av tegnene ofte forbeholdt de som forstår gay diskurs. Dette er relevant i forhold til uttrykket *the closet*, som beskriver tilstanden av å holde sin seksuelle legning, eventuelt kjønnsidentitet utilgjengelig eller hemmelig for andre. Det er nettopp utilgjengeligheten og hemmelighetskremmeriet som fører til at en form for insider sjargong dannes. Wayne Koestenbaum understreker dette: “Historically, music has been defined as mystery and miasma, as implicitness rather than explicitness, and so we have hid inside music: in music we can come out without coming out, we can reveal without saying a word”.³⁹ Dette viser at man ved hjelp av musikk kan ytre sin legning, uten å gjøre det eksplisitt.⁴⁰

Det er relevant å understreke historisiteten og konkrete lesergrupper i tilknytning til iscenesettelsen av maskulinitet og kjønn, siden jeg har valgt å fokusere på kjønnsposisjoneringer som strekker seg i fra 1984-2007. Jeg som fortolker har en historisk distanse til materialet og det krever at jeg etablerer et historisk perspektiv, en form for samtidsbilde for å skape troverdighet rundt min rolle som fortolker. Det er relevant for å forstå hvordan disse kodene og tegnene ble forstått og fortolket i sin samtid. Jeg besitter en tillært kompetanse som har blitt skapt de siste 25 år gjennom historieskrivning, litteratur, media, kunst, og politikk. På 1980-tallet var homofili og AIDS meget tabubelagt, noe som bidro til at artister bevisst unngikk disse aspektene, ved å spille på visuelle og auditive ”statements” som på ulike sett kommuniserte koder, tegn, og uttrykk til fortolkning hos ulike lesergrupper. Jeg vil prøve å lese det audiovisuelle materialet med et queer/gay blikk, noe som fører til at jeg må tilnærme meg en insider diskurs, for å etablere et adekvat grunnlag for analyse og fortolkning. Det finnes begrensninger på hvordan jeg kan tilnærme meg en insider posisjon siden jeg ikke levde i London på midten av 1980-tallet, og opplevde kulturen på denne tiden, noe som medfører til at jeg må finne inngangsporter og tilnærminger til kodene ved å granske kilder, selvbiografier, og andre kulturstudier.

Dette forutsetter at jeg må ha respekt for materialet, og den historiske distansen, samt behandle det med ydmykhet siden det finnes ting som vi ikke kan forstå sett med dagens øyne. Det handler altså om en form for insider forståelse, hvor man kommuniserer ved et språk som er kodet. Det som ble iscenesatt på 1980-tallet kan sett med våre øyne virke som tydelig og eksplisitt hva angår kjønnslig representasjon, men dette var ikke noe

³⁹ Koestenbaum, 1993, s.189-190

⁴⁰ Jmf. Benjamin Britten og Noel Coward

selvfølge på denne tiden, men til en viss grad forbeholdt de som forstod kodene og gay diskurs. Musikolog Fred Maus understreker dette:

[...] To know about homosexuality was, in part, to know how to say certain things and avoid saying others; such skill displayed and circulated knowledge about homosexuality. One could become deft at this practice without explicitly recognizing it for what it was. One could learn for instance, to say of certain people that they were “shy” or “confirmed bachelors”, or “not the marrying kind [...]”.⁴¹

Dette demonstrerer viktigheten av å ha insider kunnskap for å kunne forstå diskursen. Jeg vil nå drøfte ulike aspekter ved gay diskurs som underbygger nettopp dette, og som har relevant betydning for oppgavens tema og empiri. Det vil også være naturlig å gi en fremstilling av homoseksualitetens historie med vektlegging av de viktigste milepælene og markørene.

”Camp, marvelous, and dazzling”

“Never mind, dear, we're all made the same, though some more than others”. – Noel Coward

Det finnes ikke et entydig svar på hva camp begrepet handler om. Den etymologiske betydningen stammer trolig fra den franske termen *se camper*, som betyr å posere på overdrevet vis. I artikkelen *Notes on “Camp”*, definerer Susan Sontag camp på følgende måte: “[...] the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration”.⁴² Camp estetikken er preget av en tilbøyelighet for det eksotiske, fargesprakende, poserende, blendende, og alt som setter (hetero)normativiteten under kritikk, og da gjerne ved bruk av ironi og parodi. Camp humor bærer preg av å være overdrevet, ironisk, leken, og teatralisk, og det finnes paralleller til det som benevnes som ”tørr” humor.⁴³

Sontag skiller mellom ”näive Camp” og ”deliberate Camp”⁴⁴. Den form for camp som er inneforstått med den hensikt av at det skal være ”campy” (deliberate camp), er i

⁴¹ Maus, 2006, s. 207

⁴² Sontag, 1966, s. 275

⁴³ Denne form for ironisering og overdrevenhet kan ofte spores i Oscar Wildes sitater: “I am the only person in the world I should like to know thoroughly.”, “I can resist everything except temptation.”, og “It is absurd to divide people into good and bad. People are either charming or tedious.”

⁴⁴ Fabio Cleto hevder at camp begrepene henger sammen: “[...]the failure of the näive/perception vs. deliberate/performance camp opposition is nor limited to the fact that, against its sense and will to classify and divide, it doesn’t actually oppose to kinds of camp but rather two intertwined aspects, or facets.” (Cleto s. 26).

følge Sontag den minst tilfredsstillende. Hun mener at de reneste og tydeligste eksemplene på camp, er de uten hensikt (näive camp), altså den camp som fremstår som ”dead serious”.⁴⁵

Christopher Isherwood definerer näive camp som: “[...] High Camp always has an underlying seriousness. You can’t camp about something you don’t take seriously. You’re not making fun *of* it; you’re making fun *out* of it. You’re expressing what’s basically serious to you in terms of fun and artifice and elegance.”⁴⁶ Camp har som hensikt å fremstå som seriøs men som grunnet sin ”too much ness” ikke blir det, slik at man kan være fjollete om det seriøse, og seriøs om det fjollete på samme tid.⁴⁷ Camp estetikk kjennetegnes ved at stil; ”Style is everything”, er viktigere enn innhold, ironi viktigere enn tragedie, og estetikk viktigere enn moral, noe som demonstreres i følgende Oscar Wilde sitat: ”It is better to be beautiful than to be good. But it is better to be good than to be ugly”. Camp kan også forstås som en form for kulturkritikk, som prøver å denaturalisere det som er ansett som naturlig, og urokkelig, ved å overdrive, parodierte eller latterliggjøre det.

I forbindelse med kjønn så er dette relevant siden kjønn er en kategori som er åpen for forhandling og denaturalisering. I oppgaven vil camp bli brukt om iscenesettelser som setter fokus på kjønn som performativt ved at menn kan fremstå som feminine, og kvinner som maskuline. Konkret så handler det om hvordan en kan destabilisere kjønn ved å fremheve det som konstruert, dynamisk, og performativt; altså som en ”act”, ved å overdrive kjønne faktorer og karakteristikk. Dette er relevant i forhold til det Sontag forklarer som ”Being-as-Playing-a-role”⁴⁸, og Mulveys gaze begrep, og hvordan ulike artister henvender seg til videokameraet.

Fabio Cleto hevder at: ”[...] Camp is queer as a mode of being, as posturing a body, as a modality of distribution within social spaces and within the economy of the social contract, and as a mode of communication – indirect, oblique and secondary, unstable and improvised according to its specific, *hic et nunc*, relation to the other”.⁴⁹ Camp kan altså i mange tilfeller forstås som et språk for insidere, noe som er relevant i forhold til gay diskurs.

⁴⁵ Sontag, 1966, s. 275

⁴⁶ Isherwood, 1954, s. 106

⁴⁷ Sontag, 1966, s. 288

⁴⁸ Ibid. s. 278

⁴⁹ Cleto, 1999, s. 30

”The Diva effect”

I 1992 stilte *Out magazine* følgende spørsmål “What is Gay Music?” til en rekke musikere og mennesker tilknyttet musikkbransjen. Musikkprodusent Peter Rauhofer hevdet at: ”It’s all about the *diva effect*, an attitude that gay people immediately identify with”.⁵⁰ Diva effect kan forklares som en tilbøyelighet blant mange homofile menn, for den kvinnelige sopranen, eller den subjektposisjonen som kalles for *the Opera Queen*.⁵¹

Brett Farmer argumenterer for at homofile menn blir tiltrukket av divaens performativitet som en slags ”virkelighetsflukt”,⁵² som gir muligheter for subjektposisjoner som er ”queer”, og som kritiserer og opposisjonerer mot heteronormativiteten i samfunnet. Slik sett fungerer divaeffekten som en identifikasjonsfaktor for homofile mennesker. Forbindelsen mellom divaeffekten og homofile menn demonstreres ytterligere av Paul Robinson:

[...] the secret of gay men’s attraction to opera lies in an essentially envious identification with the singer who trumpets his (or, more often, her) deepest sentiments for the entire world to hear, and does so, of course, through a form of physical expression (i.e., operatic singing) that alludes to the sexual realities underlying all sentiment.⁵³

Wayne Koestenbaum underbygger dette, og sammenligner en operadivas synging med det å åpne døra til skapet. Han erkjenner at når han entrer miljøer som i hovedsak består av heterofile mennesker, lengter han etter å være en diva, og hevder at: ”[...] gay culture has perfected the art of mimicking a diva – of pretending inside to be divine – to help the stigmatized self imagine it is received, believed, and adored”.⁵⁴ Dette underbygger at divaeffekten har en forbindelse med ”Camp” ved at det har fungert som kode for homofile mennesker.

⁵⁰ Brett/Wood, 2002, s. 16

⁵¹ Jmf. Koestenbaum

⁵² En slik form for virkelighetsflukt kan sees i filmen ‘Philadelphia’, hvor den AIDS syke, og døende hovedpersonen Andrew Beckett (Tom Hanks) lytter til operasangeren Maria Callas, sammen med sin advokat Joe Miller (Denzel Washington). I denne sekvensen kan det sies at Beckett innlemmer seg selv i arien som blir spilt, og flykter bort fra ‘virkeligheten’. Han beskriver musikken, drømmer seg bort, og utbryter: ”I said, live still! I am life - Heaven is in you eyes [...] I am divine, I am oblivion, I am the god that comes down from the heavens and makes of the earth a heaven – I am love – I am”.

⁵³ Robinson, 2005, s. 289

⁵⁴ Koestenbaum, 1993, s. 133

”the Closet, and the Open secret”

“The Closet”, eller skapet er et begrep som ofte blir benyttet i forbindelse med homofili. Det henviser til å holde noe skjult (legning), altså det å være ”i skapet”. Det motsatte eller det å være åpen benevnes som ”ute av skapet”. Det finnes ulike oppfatninger om skap metaforen i dag ettersom homofili til en viss grad er blitt en del av mainstream, noe som har resultert i at gayness på mange måter har mistet sin ’edge’, som igjen har medført til at det i enkelte miljøer er blitt lettere å komme ut. Samtidig er det mange som mener at skapet fremdeles har negative konnotasjoner ved at det ofte fører til stigmatisering og effektiv opprettholdelse av heteronormativiteten, og dens hetero/homo dikotomi.

I *Epistemology of the Closet* arbeider Eve Kosovsky Sedgwick med skapet og dets assosiasjoner, kjennetegn og historiske opprinnelse. Hun kritiserer samfunnets dikotomier som mann/kvinne, hetero/homo, og maskulinitet/femininitet og hevder at de fungerer som hinder for både forståelse og frihet. Hun argumenter for at: “[...] the closet is the defining structure for gay oppression in this century”,⁵⁵ noe Brett/Wood underbygger i artikkelen “Lesbian and Gay Music”, hvor de argumenter for at dikotomiene bidrar til å forsterke at homoseksualitet skal være overlatt til det private rom, alltid under oppsikt, og som et utenkelig alternativ.⁵⁶

Dette åpner opp for en diskusjon om hvorvidt skapet har både negative og positive dimensjoner. Paul Robinson hevder at divaeffekten på mange måter har fungert som et skap, eller en form for kodifisering av gayness, og mener at skapet har positive dimensjoner. Han mener at skap metaforen må modifiseres og forstås på nytt, og hevder at

[...] Concealment has not always or necessarily been destructive [...] Moreover, as those of us who are old enough to remember know, the closet had its own particular charms, as do all forms of concealment, which allows not only for the occasional surprise or revelation (always a choice moment) but also for the undeniable pleasure of having a secret.⁵⁷

Dette er interessant, og demonstrerer at skapet kan ha positive dimensjoner. Dette viser at man har mulighet til å være i skapet samtidig som en egentlig ikke er det. Dette fenomenet kalles for ”the open secret”. Begrepet blir ofte brukt innenfor politikk og i militæret, men det kan også anvendes i forbindelse med kjønn og seksualitet. Det kan forstås som en form for begrenset eller skjult kunnskap, som er viten kjent, men som ikke

⁵⁵ Sedgwick, 1990 s. 71

⁵⁶ Brett/Wood, 2002, s. 5

⁵⁷ Robinson, 2005, s. 291

blir pratet om offentlig. D.A Miller forklarer funksjonen bak 'Open secret' begrepet på følgende måte: "[...] is not to conceal knowledge, so much as to conceal the knowledge of the knowledge".⁵⁸ Dette er meget sentralt, og relevant i forhold til gay diskurs ved at skapet kan sies å være åpent for de som forstår kodene, tegnene, og dens kommunikasjon, noe som demonstreres i følgende sitat av Wayne Koestenbaum: "If you speak a secret, you lose it; it becomes public. But if you sing the secret, you musically manage to keep it private, for singing is a barricade of codes".⁵⁹

Homoseksualitet – et historisk blikk.

Michel Foucault tar opp viktige aspekter ved kjønn og homofili. Han retter fokus mot borgerskapets inntreden på 1800-tallet, og dens ideal om profitt som medførte til ny tenkning om kjønn og seksualitet. Seksualiteten skulle være nyttig å handle om reproduksjon. Foucault mener at kjønn har blitt undertrykt og fortiet i århundrer, og trekker frem Carl Friedrich Otto Westphals artikkel *Archiv für Neurologie* i fra 1870 som satte fokus på "motsatte seksuelle følelser". Denne utgivelsen markerer en endring og han hevder at "Homoseksualiteten oppstod som en av seksualitetens figurer den dagen den ble dreiet fra sodomiens⁶⁰ praksis til en slags indre androgyni, en sjelens hermafroditisme. Sodomien var et slags tilbakefall i synden, den homoseksuelle er nå en art".⁶¹ På denne måten problematiserer Foucault homoseksualitet og hvorvidt begrepet har eksistert før ca 1870.

Likevel ble den kjente poeten Oscar Wilde i 1895 funnet skyldig i å ha "begått særdeles usømmelige handlinger med mannlige personer", altså sodomi, og deretter dømt til to års hardt straffarbeid. Han ble dømt for "gross indecency" som falt under *Criminal Law amendment Act 1885*. I rettsaken mot ham ble hans partner Lord Alfred Douglas kjent for følgende utsagn: "The love that dares not speak its name".⁶² Dette viser at homofili på mange måter ikke skulle forbindes med kunstfeltet, noe Brett/Wood fremhever ved å rette fokus på forholdet mellom musikk og homofili:

[...] The art of music, the music profession, and musicology in the 20th century have all been shaped by the knowledge and fear of homosexuality. The need to so

⁵⁸ Miller, 1988, s.206

⁵⁹ Koestenbaum, 1993, s. 165

⁶⁰ Foucault hevder at "Innenfor den gamle sivile og kanoniske retten var sodomien en type forbudte handlinger, utøveren av slike handlinger var bare et rettssubjekt".

⁶¹ Foucault, 1976, s. 54

⁶² Douglas, "Two Loves", 1894

separate music from homosexuality has driven the crucial belief that music transcends ordinary life and is autonomous of social effects and expression [...].⁶³

På midten av 1950-tallet oppstod ulike bevegelser som kjempet for svarte menneskers rettigheter. De led av fattigdom, arbeidsledighet og mangel på borgerrettigheter, og de hadde blitt neglisjert og tilsidesatt i århundrer. I kjølevannet av dette oppstod feministbevegelsen på slutten av 1960-tallet, som arbeidet for kvinners rettigheter og deres synlighet i samfunnet. Disse hendelsene markerer begynnelsen på en periode der ulike krefter mobiliserte for kamp for sine rettigheter. I England i 1967 skjedde det viktige endringer på det politiske plan da *Sexual Offences Act* ble innført, noe som bidro til avkriminalisering av homofili. Dette førte til ytterligere politisering⁶⁴, noe Brett/Wood fremhever:

[...] Consensus grew among the various counter-discourses that unless a sexual revolution was incorporated into a political revolution there could be no real transformation of society and social relations. Alliances were also built that led not only to the inclusion of lesbian, gay, bisexual, transgender, and transsexual concerns under one umbrella but also, somewhat later, to the involvement of the sexual minorities with the politics of race and class [...].⁶⁵

Stonewall opprøret i 1969 er en sentral milepæl i homoseksualitetens historie. Opprøret foregikk mellom homoaktivister og New York politiet, etter at en bar ved navn *Stonewall Inn* ble ”raidet” av politiet. Denne hendelsen er viktig siden den satte fokus på samfunnets syn på homofili, samt at den virket samlende for den homofile bevegelse, og dens ytterligere kamp mot diskriminering og marginalisering. Denne form for kollektiv frigjøring kunne oppspores i musikk som ble skapt utover på 1970-tallet, og Brett/Wood kommenterer at det i løpet av dette ti-året oppstod muligheter for homofile og lesbiske mennesker å iscenesette musikalske uttrykk som gjenspeilte kjønn og seksualitet.⁶⁶ Den kollektive frigjøringen reflekteres konkret i *Glam-rock* sjangeren som oppstod på begynnelsen av 1970-tallet. Glam-artistene spilte bevisst på kjønn, og dets ustabilitet. Mannlige musikere fremstod som feminine, og kvinnelige som maskuline. Auslander fremhever glamrockens betydning:

[...] Glam provided very public images of alternatives ways of imagining gender and sexuality, images that audiences seized upon and from which constructed the

⁶³ Brett/Wood, 2002, s. 3

⁶⁴ Denne politiseringen markerer på mange måter begynnelsen på det vi benevner for Queer theory.

⁶⁵ Brett/Wood, 2002, s. 7

⁶⁶ Ibid. s. 8

musicians' identities and articulated those identities to their own. The demand for the freedom to explore and construct one's identity, in terms of gender, sexuality, or any other terms, is glam rock's most important legacy [...].⁶⁷

Glam-rocken fungerte altså som en identitetsmarkør for mange mennesker, ved å presenterer kjønnsroller som stod i kontrast til den normative maskulinitet. Dette blir bl.a. demonstrert i filmen *Velvet Goldmine*, hvor hovedpersonen Arthur Stuart ser den androgyne artisten Brian Slade på tv, og skriker "That's me!". Androgyni begrepet er relevant i denne sammenheng, og antyder noe tvekjønnet, noe ubestemmelig og udefinerbart - et kjønnsuttrykk som kan sies å befinne seg mellom kjønnsbinariteten mann/kvinne.⁶⁸

Liberaliseringen som oppstod mot slutten av 1960-tallet, og fremover på 1970-tallet, nådde sitt klimaks på begynnelsen av 1980-tallet. Den lesbiske og homofile bevegelsen hadde vokst seg bred og sterk, og resultatet var en enorm frigjøring på alle områder hva gjelder homoseksualitet. Samtidig var det politiske klimaet preget av konservative ledere både i USA (Ronald Reagan) og England (Margareth Thatcher), noe som fikk innvirkning på musikkbransjen. Brett/Wood kommenterer at:

[...] In the 1980s the mainstream music industry seemed to respond to the increasing conservatism of Britain and the USA with further closeting of artists and their music. David Bowie, for instance, and other glam-rock stars who responded to the swinging-both-ways 1970s, would no longer advertise their sexual ambivalence or pretend to be gay, and gay performers in the mainstream were usually guarded and their songs still coded [...].⁶⁹

Dette viser at musikken på 1980-tallet ble påvirket av konservative krefter slik at politiske ytringer ofte ble kodifisert, og at mange av de kjønnede artistene "forskanset" seg i skapet. Lesley Ann Jones understreker at til tross for politisk konservatisme så skjedde det endringer i homofile miljøer, og deres sosiale og kommersielle tilbud: "[...] Sex palaces, porn theatres, bath-houses, leather bars and so-called 'backroom-bars' sprang up in abundance, promoting a seemingly empty [...] anonymity of sexual encounter [...] in those days, sexually-transmitted diseases were not thought of as a serious treath [...]."⁷⁰ Dette er relevant i forhold til den massive eskaleringen av AIDS i homofile miljø.

I Illness as a Metaphor and AIDS and Its Metaphors, gir forfatter Susan Sontag en samtidsbeskrivelse av AIDS, og oppfattelsen av den som en metafor. Boka ble lansert i

⁶⁷ Auslander, 2006, s. 234

⁶⁸ David Bowie, Marc Bolan, og Freddie Mercury var på denne tiden artister som vil falle under betegnelsen androgyne.

⁶⁹ Brett/Wood, 2002, s. 12

⁷⁰ Jones, 1997, s. 198

1991, og bestod av 2 deler. "Illness as a Metaphor" ble først utgitt i 1978, og omhandler tuberkulose, og de metaforer som ble tilknyttet sykdommen, og den stigmatisering det medførte. "Aids as Metaphor" ble utgitt i 1989, og handler om AIDS. Hun trekker frem at det blir benyttet en form for militær språkbruk i omtalen av sykdommen; AIDS invaderer, den er en fiende som angriper kroppen, og holder fort der.

AIDS ble på 1980-tallet omtalt som "the gay plague". Den ble for første gang utropt i 1982, og omtalt som: GRID (gay-related immune deficiency).⁷¹ Oversatt til norsk kan den forklares som en form for "homsepest". Hun hevder at pest kan forstås som en dom på samfunnet, og at den ofte er forbeholdt grupper. AIDS ble oppfattet som en pest som oppstod og eksisterte kun i homofile miljøer, en form for "collective disease".

Sontag som døde av kreft i 2004, trekker paralleller til kreftsykdommen, ved å hevde at kreft lenge har vært forbundet med død, og at det å tape kampen mot sykdommen ofte oppleves som en form for genetisk feil. Hun mener at AIDS har overtatt denne rollen, ved at AIDS er blitt direkte forbundet med døden. En slik oppfatning fører utvilsomt til stigmatisering av personer med sykdommen, og hun trekker frem at AIDS blir oppfattet som en straff med spesielt henblikk mot narkotika, seksualitet, og utøvelsen av denne. Hun hevder at "The unsafe behaviour that produces AIDS is judged to be more than a weakness. It is [...] sex regarded as deviant [...] AIDS is understood as a disease not only of sexual excess but of perversity".⁷² Sykdommen er altså forbundet med personer som har pervers sex.

Hun understreker også problematikk i tilknytning til smittefare, og trekker frem ulike eksempler som viser hvilken paranoia som fantes i samfunnet angående smittefare. I en periode fantes det indisier som hevdet at AIDS kunne smitte via luftveiene. Det er viktig å understreke redselen for smittefare, siden oppfattelsen av dette er veldig annerledes i dag etter ti-år med forskning og opplysning. Man kan se tendens til at et slikt syn på smittefare har medført til fordommer, stigmatisering og marginalisering.⁷³

Hun tar opp et viktig poeng i følgende sitat: "AIDS, in which people are understood as ill before they are ill; which produces a seemingly innumerate array of symptom-illnesses, for which there are only palliatives; and which brings to many a social death that precedes the physical one [...]". Her beskriver hun den vanskelighet det kan være å leve åpent med AIDS. I følge Sontag så kunne en innrømmelse av å ha sykdommen føre til at

⁷¹ <http://www.time.com/time/80days/820727.html> (30/11-2007)

⁷² Sontag, 1991, s. 111

⁷³ I filmen "Philadelphia" spiller Tom Hanks en AIDS syk pasient som blir utsatt for stor stigmatisering.

man ble sosialt utelukket, degradert og stigmatisert. Hun ønsker å redusere denne form for marginalisering av mennesker, ved å rette fokus mot at AIDS er en trussel for alle mennesker. Hun mener at utdanning, informasjon, og opplysning må bli bedre, for å avmytologisere de holdningene som er knyttet til sykdommen⁷⁴, og at det må skje en endring av sykdommen og dens metaforer og forståelse, og argumenterer for at vi mennesker ikke blir invadert, og at kroppen ikke er en krigssone. De som er AIDS-syke må heller ikke bli sett på som fiender.⁷⁵

På begynnelsen av 1990-tallet kom det kjente ordtaket "AIDS affects us all!". AIDS angriper på tvers av klasse, rase, legning og kjønn. Paul Attinello understreker en forandring hva gjelder oppfattelsen av sykdommen, ved å hevde at homofile menn ble i mindre grad ansett som en trussel, men heller som objekter for medlidenhet. Den endrede oppfattelsen av AIDS viste seg også i musikkbransjen: "As a result of this retreat from the apocalyptic to the mundane, people do not seem as compelled to make art about AIDS these days as they did between 1983 and 1996".⁷⁶

I dag har AIDS forskningen kommet langt, og det er mulig å leve med sykdommen betraktelig lengre enn det som var tilfellet mot slutten av 90-tallet. Det skjedde også store forandringer innenfor AIDS problematikken ved at nyvinninger innenfor medisin resulterte i bedre behandling. Attinello fremhever dette: "The biggest change came in 1996 with the appearance of protease inhibitors; since that year, life expectancy and general prognosis have immensely improved, as long as patients can get the newer medications".⁷⁷ Det har også skjedd et skifte av fokus, ved at AIDS i disse dager er mer tilknyttet mennesker i Afrika, enn som en homsepest. Dette fører i stor grad til at AIDS diskursen i dag handler om å ha tilgang til, og penger til medisiner, og ikke sex.⁷⁸

AIDS sin minkende aktualitet og reduksjon fra kunstfeltet og populærmusikken, åpner også for andre varianter av gay diskurs, men Sontag viser i sin sammenlikning av tuberkulose og AIDS at diskusjonen om sykdommen, og det smittsomme kan eksistere i dag også. Homofili kan fremdeles diskuteres som sykdom selv om AIDS fokuset er borte,

⁷⁴ Sontag, 1991, s. 150

⁷⁵ Ibid. s. 180

⁷⁶ Attinello, 2006, s. 222

⁷⁷ Ibid. s. 222.

⁷⁸ AIDS sykdommen er definitivt tilstede i dag, men det har skjedd en dreining fra å være en homsepest, til å bli en diskusjon om rase og geopolitikk. I dag handler AIDS diskursen om å samle inn penger til fattige mennesker i Afrika, som trenger medisiner mot sykdommen; medisiner som er svært dyre. I populærmusikken finnes det ulike eksempler på innsamlinger og veledighet som tar sikte på å samle inn penger til AIDS forskning og medisiner. Nelson Mandelas AIDS prosjekt; 46664, driver med AIDS veledighet, opplysning, og informasjon. Queen opprettet organisasjonen *the Mercury Phoenix Trust* i 1992, og Elton John driver AIDS veledighet via *the Elton John AIDS Foundation*

og deler av kulturen viser en tendens til å tilnærme seg medisinske forklaringer på homoseksualitet.⁷⁹ Men det som kommer nå er en analyse av musikkvideoer både fra tidsrommet 1980-1990 og fra i dag, slik at AIDS problematikken bare er *ett* moment i den følgende diskusjonen.

⁷⁹ Jmf. Debatt om homogenet.

“I’m a man of extremes, you know,
I sort of change from day to day like a chameleon
and each day is different to me and I look forward to that. I don’t want to be
the same person every day”.

Freddie Mercury, 1984.

‘I Want to Break Free’

“Mercury does Nijinsky.”



”I Want to Break Free” videoen er en tekst som kan peke i ulike retninger, og som er åpen for tolkninger. Jeg har valgt å tolke videoen ut i fra hvordan den iscenesetter maskulinitet og kjønn, og spørsmålet jeg stiller er: Hva betyr videoen for meg, og hva ønsker den å formidle? I forbindelse med drøftingen er det relevant å informere om at videoen var kontroversiell i sin tid, og at den ble sensurert av den amerikanske versjonen av MTV. Hva var det som bidro til at videoen ble forbudt? En musikkvideo er et audiovisuelt medium, og jeg ønsker innledningsvis og drøfte de visuelle og auditive aspektene separat, for siden i oppgaven å komme tilbake til diskusjonen om interrelasjonen mellom lyd og bilde.

Musikolog Robert Walser fokuserer på det auditive og hevder at: “The challenge of analyzing music videos is that of interpreting and accounting for *both* musical and visual

discourses, simultaneous but differently articulated and assuming a variety of relations”.⁸⁰ Han mener at musikkvideo forskning har vært utsatt av for stor grad visuell fokusering, og at det musikalske (auditive) aspektet har blitt underordnet. Han mener det er musikken som er det primære, og videoens absolutte utgangspunkt, og derfor streber han etter at det lydmessige blir ytterligere fokusert på i musikkvideo analyse.

”I Want to Break Free” er musikalsk sett relativt enkel, bygd på et blueskjema, i E-dur:

Intro – vers (A) – vers (A) – vers (B) – solo (A) - solo (A) – Vers (A)

I vers (A) benyttes kun tonika (E), subdominant (A), og dominant (H). Vers (B) har Fiss-suss, Fiss, og Ciss-moll i tillegg til E, A og H. Låten består av relativt få akkorder. Taktarten er gjennomgående 4/4, og låten er generelt sett lite utfordrende rytmemessig. Det er altså en relativt lettspilt låt – en prototyp poplåt. De bruker en Roland Jupiter 8 synteziser både som akkompagnement instrument, bassgitar, og som solo instrument (02:06→ 02:34). Ellers bruker de El-trommer, El-gitar og en akustisk gitar. Vokalmessig er det bare Freddie Mercury som bidrar. Han dubber seg selv, og skaper det som er av vokal flerstemthet. Når en hører det auditive uten å ha sett videoen vil jeg påstå at den kan tolkes som en frigjøringsang enten det gjelder kjærlighet, politikk, religion eller sosiale ulikheter.

”I Want to Break Free” ble spilt inn i Limehouse Studios og Battersea Studios (begge i London) i tidsrommet 22/3-1984 til 4/5-1984. Regissør var David Mallet.⁸¹

Videoen består av 3 separate sekvenser:

- **Den første sekvensen** er et forsøk på å gjenskape den britiske såpeserien Coronation Street. Her spiller Queen medlemmene i drag, og fremstiller karakterer fra serien. Coronation Street er Storbritannias eldste såpeserie, og er blitt spilt siden 1960, og eksisterer fremdeles den dag i dag. Handlingen er plassert i en industriby kalt Salford, og serien tar for seg den engelske arbeiderklassen.
- **Den andre sekvensen** inneholder scener fra et gruvesamfunn, med et stort antall gruvearbeidere med hodelykt. Queen medlemmene er omringet av arbeiderne, uten drag antrekk. Hovedfokus er på Freddie Mercury i bar overkropp, og sort skinnbukse, typisk 1980-talls rockestjerne, i ”cock rocker” positur.⁸²

⁸⁰ Walser, 1993, s. 113

⁸¹ Jackson, 1996, s. 134

⁸² Jmf. Frith.

- **Den tredje sekvensen** viser Mercurys lidenskap for ballett der han iscenesetter Njinskys ballett *L'après-midi d'un faune* med hjelp av The Royal Ballet. De andre bandmedlemmene er fraværende i denne sekvensen

”I Want to Break Free” videoen kan sies å være et Mercury prosjekt, der han prøver å utfordre det som er ansett for å være normativt, og korrekt i samfunnet, hva gjelder kjønn og identitet. Han iscenesetter seg selv tosidig, enten det gjelder objekt/subjekt, eller mann/kvinne tematikk, og gjør et forsøk i denne videoen på å bryte løs fra mannsidealet, og på å utfordre normativiteten i samfunnet, altså en kjønnslig frigjøring. Mercury iscenesetter ulike maskulinitetsfigurer, som jeg vil beskrive som *Male femininity*. Konkret vil det si at videoen er et forsøk på å vise 3 ulike inkarnasjoner av ”gay” subjektivitet, som reflekteres visuelt, og auditivt gjennom de 3 sekvensene videoen består av. Gay subjektivitet kan kort forklares som en form for identitet eller legemeligjøring som uttrykker og kommuniserer koder og symboler som ofte er forbundet med homofili. Dette er relevant i forhold til hvordan vi mennesker fortolker tegn og uttrykk. Mercury opererer på flere nivåer, og er sådan interessant i forhold til gay diskurs, og Simon Friths teorier om *performance* som en form for kommunikasjon mellom sender og mottaker. En del av kommunikasjonen Mercury utøver krever en form for forståelse og tanke sett som er forbeholdt lesergrupper forbundet med homofile mennesker.

Den første delen jeg vil fortolke er ”Coronation Street” sekvensen. Her fremstår hele bandet i kvinneklær, og det er Mercury som er hovedpersonen mens de andre fremstår som biroller. Han er kledd i sort latex-miniskjørt, slitte gjennomsiktige strømpebukser, rosa topp og knallrosa lepestift og øredobber. Han strutter med sine falske pupper og støvsuger stua uoppmerksomt, men veldig poserende. Musikken innledes med synth og trommemaskin, og etter hvert kommer det inn en skrikende gitarsolo, som setter stemningen. Dette danner en interessant miks av kunstige og ekte instrumenter, som resulterer i et arifisielt sound, hvor gitaren bidrar til å gi et preg av autensitet, noe som igjen støtter opp det visuelle på en interessant måte. Det audiovisuelle uttrykket er preget av camp.

Mercury iscenesetter det vi kan kalle for mannlig femininitet i denne sekvensen. Han kler seg som en dame, og spiller som om han er en dame med feminine fakter og bevegelser, og iscenesetter kvinnen, og viser femininiteten i seg selv. Det som er merkelig er at han beholder barten i drag scenene hvor han opptrer som kvinne, men

velger å fjerne den i ballettscenene. Dette kan tolkes som om han balanserer på grensene når det kommer til kjønn og identitet, og spiller derfor i ”Coronation street” scenene hverken som mann eller kvinne, men noe annet. Denne sekvensens er første eksempel på ”gay” subjektivitet, og argumentasjonen dreier seg om drag aspektet.

Den andre sekvensen foregår i gruvesamfunnet. Her er vi vitne til en annen inkarnasjon av ”gay” subjektivitet. Her iscenesetter Mercury seg selv som 1980-talls, macho- ikon, og hardrocker.⁸³ Stilen blir ofte kalt for ”the Clone look”, og har referanser til San Francisco, og ”the Castro Street”.⁸⁴ Dette området er kjent for sitt homofile miljø, og det var her begrepet oppstod på slutten av 1970-tallet. Mercury poserer og strutter i bar overkropp, og sort tettsittende skinnbukse, og iscenesetter seg selv som sex symbol. Dette er relevant i forhold til Mulveys teorier siden Mercury fremstår som både subjekt og objekt i denne settingen, og er den personen som styrer handlingen i videoen, og fungerer i så måte som videoens aktive subjekt. Men samtidig fremstår han som et passivt objekt for både kvinnelige og mannlige seere.

Etter hvert skifter musikken til et nytt tema (01:37), vers (B). Dette markerer en overgang både musikalsk, visuelt og handlingsmessig. Musikken er mer rocka, og inneholder mer kraft, både instrumentalt og sangmessig. Samtidig skjer en visuell frigjøring ved at Mercury beveger seg ut fra gruveutgangen, og frigjør seg fra gruvearbeiderne. Denne separasjonen vises tydelig i tidsrommet (01:48 → 01:52), siden gruvesamfunnet kan skimtes i bakgrunnen av Mercury, og symboliseres som et tilbakelagt stadium. Handlingsmessig virker det som om Mercury nå er i det nest siste stadiet før han er helt fri. Både de visuelle bevegelsene og det musikalske understreker dette, og underbygges av intensiteten og selvsikkerheten han viser (visuelt) når han synger (auditivt) linjene: ”Oh, how I want to be free, Oh, how I want to be free, Oh how I want to break free”. Denne sekvensen er andre inkarnasjon av ”gay” subjektivitet, og argumentasjonen dreier seg om ”the Clone look” aspektet.

Den tredje sekvensen er gjenskapelsen av Nijinsky-balletten *L'après-midi d'un faune*. Sekvensen åpner i et røykfyllt rom, med Mercury i et svart og hvit faun-kostyme, sittende på et fjell bestående av livløse mennesker som etter hvert våkner og strekker seg mot ham. Dette skaper et meget dynamisk bilde. Bildet akkompagneres av en meget spesiell synth solo som underbygger det litt ”corny” uttrykket vi er vitne til. Soloen er spilt

⁸³ I *Listening to the Sirens* kommenterer Judith Peraino at: ”In the late 1970s and 1980s, Mercury’s stage act became more obviously influenced by gay-macho styles: he cut his long hair, grew a mustache, and wore leather biker outfits or muscle shirts [...]” (s. 232)

⁸⁴ Jones, 1997, s. 178

inn på en Roland Jupiter 8 synth av produsenten Rheinholt Mack. Han bruker mye ekko og *pitchbender*, og vrir og manipulerer mye på hver enkelt tone, og skaper en sprø atmosfære. Etter synth soloen fungerer musikken som bakgrunnsmusikk, og akkompagnement for det visuelle. Mercury utfolder seg fritt, i utvalgt koreografi fra balletten og innehar nå rollen som Nijinsky, en av tidenes mest anerkjente ballettdansere. I disse scenene fremstår Mercury som et passivt objekt for både mannlige og kvinnelige seere. Som en liten digresjon kan det nevnes at Mercury har fjernet barten i disse scenene. Hvorfor? Jeg tolker det slik at Mercury gjorde dette av autentiske grunner for å skape en troverdig rekreasjon av Nijinsky, og for å iscenesette et androgynt uttrykk som er forbundet med ballettsjangeren.

Balletten skapte skandale overskrifter fordi den var meget seksuelt ladet, og at balletten ble avsluttet med en scene der danserne simulerte masturbasjon.⁸⁵ Et visuelt eksempel er når Mercury liggende på magen blir transportert over ca 10-20 andre liggende ballettdansere som roterer, mens et annet bilde viser når han erotisk beføler en av de kvinnelige danserne. Dette er interessant i forhold til camp og subversivitet.

Den første gay subjektiviteten som Mercury iscenesetter er *Drag-sekvensen*. Han viser i disse scenene en form for maskulinitet som kan kalles for *male femininity*, altså mannlig femininitet. Er dette eksempel på et subversivt uttrykk? Jeg vil mene at det ikke er det, og vil argumentere og forklare hvorfor. Drag-sekvensen er egentlig en parodi på den britiske såpeserien *Coronation Street*. Mercury fremstår som meget "over the top", og han overdriver de "kvinnelige faktene". Uttrykket kan leses som en parodi på en parodi. Dette medfører til at Mercury bare underbygger og forsterker de kjønnsstereotypiene som allerede finnes i samfunnet. Dette kan igjen føre til at seiglivede normer, konvensjoner, og etablerte kjønnsstrukturer blir reproduisert og opprettholdt. Det finnes humoristiske elementer i musikkvideoen, men i forbindelse med en kjønnsdiskusjon så finnes det knapt kjønnspolitisk styrke i denne sekvensen, eller noe som kan virke omveltende på de universelle sannhetene hva gjelder kjønn. I forhold til Camp begrepet så vil denne sekvensen falle under det Sontag betegner som *deliberate Camp*

I den tredje og siste inkarnasjonen av gay subjektivitet iscenesetter Mercury seg selv som ballettdanser. I denne scenen har Mercury fått hjelp av The Royal Ballet, til å gjenskape Vaslav Nijinskys ballett *L'après-midi d'un faune*, som igjen er basert på Claude Debussys musikkstykke med samme navn. Det at Mercury refererer til, og gjenskaper Nijinskys ballett er meget interessant i forhold til gay diskurs. Den stereotype oppfattelsen

⁸⁵ <http://www.montrealmirror.com/ARCHIVES/1997/110697/dance.html> (16/12-2007)

av mannlige ballettdansere er ”queer”, siden det ofte fokuseres på å fremheve den mannlige kropp. I boka *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky* henviser forfatter Kevin Kopelson til dans historiker Lynn Garafola som kommenterer Nijinsky på følgende måte: ”Masculine in the power of his leaps, feminine in the curving delicacy of his arms, he emitted a perfume of sexual strangeness; he seemed a living incarnation of the third sex, [...]”⁸⁶



Vaslav Nijinsky - *L'après-midi d'un faune*, 1912

Freddie Mercury – *I Want to Break Free*, 1983

I sekvensen hvor Mercury portrerer en faun⁸⁷ ikledd svart og hvit faun-kostyme blir det visuelle uttrykket vanskelig å definere og å forstå. Han fremstår som androgyn, en form for ubestemmelig, nesten kjønnsløs figur.⁸⁸ Er han et menneske? Fremstiller han et nytt kjønn? Det er noe uavklart ved den posisjoneringen han her fremstiller, og kan tolkes som om han befinner seg utenfor de kjønnskategoriene vi vanligvis opererer med. Han fremstår som et vesen som virker kjønnsløst, og iscenesetter dermed ikke et nytt kjønn i forhold til de kategoriene som eksisterer. Denne undringen og uvissheten vil jeg påstå innehar subversiv kraft. Sekvensen har ingen synlig humoristisk eller ironisk brodd, og han iscenesettes på en slik måte at han fremstår som omveltende for både det normative maskulinitetsbegrepet, og hele kjønnsdiskursen. Mercury tar de etablerte sannhetene,

⁸⁶ Kopelson, 1997, s. 107

⁸⁷ Norsk ordbok: romersk skoggud med bukkebein

⁸⁸ Jmf. aseksualitet

normene, og konvensjonene og snur de på hodet for å få oss til å tenke nytt. Dette greier han uten å reprodusere og opprettholde kjønnsstereotypene. Faun-inkarnasjonen av gay subjektivitet er subversiv, og fremstår som et meget godt eksempel på Sonntags *näive camp*. Mercury prøver ikke å være humoristisk i denne sekvensen, men *dead serious*. Kopelson trekker frem begrepet "Gay flight" som et uttrykk for kjønnslig liberalisering og frihet⁸⁹, og hevder at: "Nijinsky taught us how to prance with pride – true gay pride – and hence to disfigure, transfigure, and transcend the abjection the figure represents without relying on camp⁹⁰, a more stereotypically gay transcendence of abjection".⁹¹

Disse ideene har åpenbare referanser til diva effekten, og dens potensiale til å destabilisere heteronormativiteten. Er det en relasjon mellom ballettdanseren og divaen? Kopelson hevder at det finnes likheter mellom det han benevner som "the balletomane" og "the opera queen", og trekker paralleller mellom Maria Callas og Nijinsky, og deres diva performativitet. Han hevder dette om Nijinsky: "As a diva, a queer diva, he may have been thinking about his dazzling leaps".⁹² Det kan altså være en sammenheng mellom ballettdanseren og divaen, og slik sett fremstår de begge som indentifikasjonsmarkører og som kodifisering av gayness. Faun-representasjonen er også interessant i forhold til "the Closet, and the Open secret", ved at han iscenesatte et uttrykk som var kodet og forbeholdt gay diskurs. På denne måten var han både i skapet, og utenfor på samme tid.

Hvorfor ble videoen sensurert av amerikansk MTV? Er det relevans mellom kjønnsaspektet som blir formidlet, og årsaken til at den ble forbudt? Vernalis hevder at "[...] gay is more heavily censored in music videos than in film or broadcast television".⁹³ Hun fremhever at TV-institusjonenes frykt for at unge mennesker skal utsettes for slike kjønnsposisjoneringer som hovedårsak.

⁸⁹ Kopelson hevder at: "In each case homosexuality as a presumed ontology produces its legibility in and on the body; produces it, more exactly, in terms of a *contradiction* in the body's relation to itself [...] the gay male body seems to enact a certain resistance to its own embodiment, to turn against itself as if refusing substance, the weightiness, the gravity of bodiliness as such." (s. 31)

⁹⁰ Jmf. Sonntags "deliberate camp".

⁹¹ Kopelson, 1997, s. 32

⁹² Ibid. s. 26

⁹³ Vernalis, 2004 s. 81

Utgangspunkt for drøftingen vil være å diskutere følgende motsetningsforhold:

”Gruvearbeideren – normativt maskulinitet vs ”Det alternative – anti-normativ maskulinitet”

Videoen har et fokus på gruvearbeidere som igjen er stereotypisk forbundet med normativ maskulinitet. Altså slik en mann normativt, og ideelt sett bør opptre, for å være en ”ekte” mann. En gruvearbeider er utsatt for fysisk hardt, og krevende arbeid, men er på samme tid familiefaren, altså ”the provider”. I tillegg til ”gruvearbeider identiteten”, finner vi også andre identiteter i videoen. Som tidligere nevnt inneholder videoen 3 andre identiteter: ”Drag”, ”the Clone look”, og ”Faun-inkarnasjonen”. Disse identitetene kategoriserer jeg som ”Det alternative – anti-normativ maskulinitet”.

Hva betyr disse alternative identitetene i forhold til gruvesamfunnet? Identitetene framstår som avvik (på ulike måter) fra det normativt maskuline samfunnet, som en gruvearbeider er kjennetegnet ved. I videoen blir gruvearbeiderne skildret som statiske og uengasjerte, nærmest som roboter som gjør hva som helst den øvre makt krever. Hvis man ser bort i fra videoen, og tenker i overført betydning på det samfunnet vi lever i, så kan videoen tolkes som både det å frigjøre seg fra de identitetene vi blir født inn i, og som en oppfordring til å vise respekt uavhengig av hvilket kjønn og legning man måtte tilhøre. Dette er interessant i forhold til Foucaults teorier om diskurs, og Butlers performativitet, den heteroseksuelle matrise og skript. Jeg tolker videoens agenda til å være et forsøk på å fremlegge følgende budskap: Det som er ansett for å være normativt rett, er ikke alltid rett, og man bør være kritisk til formuleringer som ikke inneholder gråsoner, men bare standarder for rett, galt, svart og hvit.

Drag scenene framstår som parodiske siden de nærmest latterliggjør, og ironiserer karakterene i såpeserien, og fremfører dem veldig ”over the top”. Jeg tolker parodieringen, eller humoren som et skalkeskjul for kjønnsproblematikk. Måten det blir presentert på er med på å latterliggjøre det normative mannsidealet, og et mulig forsøk på å fremheve økt toleranse for andre tilbøyninger, og da i dette tilfellet drag.

”The Clone look” inkarnasjonen iscenesetter Mercury som et sex-symbol for både mannlige og kvinnelige seere. Jeg tror ikke nødvendigvis det var disse scenene som resulterte i kontroversen, siden det på denne tiden ikke var uvanlig med mannlige pop artister som likte å posere i bar overkropp foran videokameraet. Andre eksempler på dette er Mick Jagger, Robert Plant, Steven Tyler og Rob Halford. Men i det øyeblikket Mercury går fra å være en macho, 1980-talls rocker til å bli ballettdanser skjer en transformasjon.

Endelig blir han ”queer”.

I *L'après-midi d'un faune* sekvensen foretok han kunstneriske friheter som antakeligvis medførte til at den ble sensurert på MTV. Ballett er ofte ansett for å være svært feminint, mens rocken i følge normen skal være maskulin. Som nevnt tidligere så foregår det mange erotisk ladede bevegelser i disse scenene, og jeg tolker disse scenene som helhet, som et avvik til den rocke-estetikk som er dominerende. Faun-inkarnasjonen er trolig det som skapte problemer for MTV. Argumentasjonen kan ha vært at, videoen kan bli brukt til å politisere, og å legitimere queerness, og som et redskap for å bryte løs fra mannsidealet, og normativiteten.

Andrew Goodwin argumenter for at musikkvideoen er relativt selvlovgivende i forhold til musikken: ⁹⁴ Visualiseringen av en sang kan gå utenfor dens opprinnelige auditive mening, noe som harmonerer med Cook sitt ”contest” begrep. ”I Want to Break Free” videoen er et godt eksempel på at sammensmeltning mellom musikk og bilde, kan danne en helt ny tekst. Forut for bildet (det visuelle) har man selve låten (det auditive) som en selvstendig tekst, men når bilde blir lagt til musikken får man en helt ny tekst.⁹⁵ Derfor er jeg i den oppfatning av at ”I Want to Break Free” videoen er en løsrevet ny tekst. Musikkvideoen er altså et audiovisuelt medium som både innsnevrer, og åpner opp for fortolkning. Bildene kan innsnevre for frigjørings tanker hva gjelder politikk og religion, men åpner opp for kjønnslig frigjøring. Før bildene ble lagt til i musikken ble låten i Sør-Amerika, og Sør-Afrika fortolket som frigjørende i forhold til diktatoriske regimer. Men da Queen skulle framføre låten i disse landene ble publikum misfornøyd siden Mercury fremførte den i drag. Publikum hadde forventningen om at det var en seriøs frigjørings sang, og Mercury latterliggjorde låtens budskap.⁹⁶ Dette er et eksempel på at det visuelle kan bidra til annen mening, enn det som på et tidligere stadium ble fortolket auditivt.

I videoen ”I Want to Break Free”, iscenesetter Freddie Mercury maskulinitet og kjønn på ulike måter. Jeg har valgt å definere figurene/inkarnasjonene som ”gay subjektiviteter”. ”Drag”, og ’the Clone look’ subjektivitetene er eksempler på Sontags ’deliberate Camp’ begrep, som henviser til at den er intendert, overdrevet, parodisk, og representerer en ”over the top” estetikk. Jeg tolker det dit hen til at dette kan forstås som et humoristisk forsøk på å vise hvor sammensatt, konstruert, og dynamisk kjønn er. Dette er relevant i forhold til Butlers performativitet begrep, siden Mercury iscenesetter kjønn som

⁹⁴ Goodwin, 1992, s. 85

⁹⁵ Jmf. Cook

⁹⁶ Under Queen sin ”Live in Rio” opptreden i 1985, ble scenen bombardert av ulike gjenstander siden Mercury fremførte i drag. Dette førte til at medlemmene i bandet måtte forlate scenen.

konstruksjon, dvs. han gjør kjønn, en form for male femininity. Disse subjektivitetene er ikke subversive, og har sådan lite politisk og ideologisk kraft. Den tredje subjektiviteten, faun-inkarnasjonen er derimot mer interessant fra et slikt perspektiv, siden denne representerer en form for 'näive Camp'. Mercury iscenesetter en faun, og kopierer ballettdanseren Vaslav Nijinsky i balletten *L'après-midi d'un faune*. Denne inkarnasjonen tolker jeg som subversiv, fordi den forskyver og omvelter vår kjønnskategorisering. Mercury iscenesetter et uttrykk som er vanskelig å definere. Er han et menneske?, I tilfelle hvilket kjønn?

Videoen kan leses på ulike måter. En fortolkningsmulighet kan være at Mercurys bruker musikkvideoen som et forsøk på å komme ut av "the closet", altså en kjønnspolitisk manifestasjon. Dette gjør han ved å iscenesette ulike kjønnsrelevante representasjoner som stiller spørsmål ved heteronormativiteten i samfunnet. De to første inkarnasjonene etablerer en form for oppbygging mot det endelige forsøket på å bli fri, som kulminerer i ballettscenene. Likevel fremstår han ikke som helt fri, og representerer sådan en sårbarhet, og han fremstår nærmest tragisk. Videoen har et "queer" uttrykk både auditivt og visuelt. Kulturhistorisk er videoen interessant, siden den ble sensurert av amerikansk MTV da den ble lansert i 1984. Bakgrunnen for dette er ikke kjent, men videoens kjønnspolitiske uttrykk har nok hatt en påvirkning, noe som underbygges i følgende sitat:

The high camp element og Queen's 'I Want to Break Free' video was not confined to the sight of Freddie, Roger, Brian, and John in stockings and skirts. Causing almost as much high dudgeon among the moral high ground was the ballet section featuring members of the Royal Ballet Company. The sight of Freddie back in tights playing the pan pipes alienated most American states. Queen never toured the states after.⁹⁷

Videoen legitimerer ulike kjønnsrollemønstre som utfordrer den normative maskulinitet og heteronormativiteten. Låta "I Want to Break Free" er utsatt for mange tolkninger, og videoen som et multimodalt medium har utvilsomt bidratt til dette. Isolert sett så er selve låta ofte blitt tolket som en frigjøringsang, i forhold til løsrivelse fra politiske diktaturer, oppløsning av kjærlighetsforhold osv.⁹⁸ Men i det øyeblikket lydsporet blir tilført et bildespor, får den et helt nytt budskap og blir en ny tekst som åpner opp for en kjønnet lesning, og lukker til en viss grad igjen for de andre tolkningene som er nevnt.

⁹⁷ Freddie Mercury Solo Collection 1973-2000, (2000), s. 77

⁹⁸ I boka "Rocking around the clock: Music television, postmodernism, and consumer culture", utarbeidet E. Ann Kaplan en kategorisering av musikkvideo. Jeg har tolket det slik at I Want to Break Videoen omfavner så mange aspekter, at den kan kvalifisere for innpass i følgende kategoriseringer: "Samfunnskritisk", "Nihilistisk", "Klassisk", og "Post-moderne".

“You can be anything you want to be
Just turn yourself into anything you think that you could ever be
Be free with your tempo, be free be free
Surrender your ego - be free, be free to yourself”.

“Innuendo” - Freddie Mercury, 1990.

’The Great Pretender’

”Wearing my heart like a crown”.



I 1987 gjorde Freddie Mercury en coverinnspilling av The Platter’s låt ”The Great Pretender”.⁹⁹ I musikkvideoen ”The Great Pretender” iscenesetter han ulike kjønnsrelevante subjektiviteter, og fremstår som en artist med en dynamisk identitet, altså en identitet som ikke kan oppfattes som statisk og stillestående, men som foranderlig og prosessuell. Dette er relevant i forhold til Butlers performativitet, og Auslanders teorier om *persona* som jeg

⁹⁹ The Platter’s var en gruppe bestående av 5 fargede sangere som hadde flere hiter på 1950/60-tallet, m. bl.a ”Only You”, ”Smoke Gets In Your Eyes”, og ”The Great Pretender”. Det faktum at The Platter’s besto av svarte artister gav gruppa en rasedimensjon. Selve tittelen ”The Great Pretender” kan gjenspeile mot det å opptre som noe man ikke er; En form for maskerade. I The Platter’s musikkvideo kan dette aspektet tolkes som om at sangerne er symbol for en form for ”otherness”, og da i forhold til hvit/svart problematikken. Mercury iscenesetter en annen form for otherness i form av queerness.

har drøftet tidligere. Mercury iscenesetter seg selv i denne videoen som ulike former for performance personaer, eller representasjoner, og resirkulerer en rekke av tidligere personaer/identiteter som han har iscenesatt tidligere i karrieren. Jeg vil fokusere på følgende elementer i min tolkning og analyse av musikkvideoen.:

- Camp
- The male/feminine gaze
- Representasjon

Det er viktig å understreke at de ulike aspektene vil være overlappende, men fokuset er å strukturere så hensiktsmessig som mulig. Innledningsvis vil jeg gi en beskrivelse av musikkvideoen. Dette for å skape en plattform for den videre tolkning og analyse.

The Great Pretender – en beskrivelse.

00:26

Musikkvideoen åpner med at Mercury kommer i fokus, etter å ha vært i skjul bak et forheng/sceneteppes med skriften "The Great Pretender". Han er ikledd en rosa dress, og sort skjorte. Stilmessig ser han ut som noe jeg vil definere som "Latino lover". Etter hver frase Mercury synger kommer det inn 3 backing-sangere med "Oooing", som er Freddie Mercury, Peter Straker og Queen-trommis Roger Taylor i drag. Dette repeteres hele musikkvideoen igjennom, og gir den et campy og flamboyant preg. Denne drag-queen sekvensen er en parodi på musikkvideoen "Crazy Little Thing Called Love" med Queen.

00:27-00:54

Mercury står her i forkant av en tilsynelatende "uendelig" trapp mot himmelen. Han synger og understreker teksten med intensitet og akkompagnerende kroppsbevegelser. Backing-sangerne poserer og opptre særdeles "over the top", og det kan sies at de overdriver deres performative kvinnelighet. Etter hvert beveger Mercury seg nedover trappen, og stopper foran en pappfigur som refererer til "Faunen", ballett-subjektiviteten fra "I Want to Break Free". Han iscenesetter denne subjektiviteten, og synger frasen "On my own".

00:54 – 01:06

I dette bildet refererer han til musikkvideoen "Radio Ga Ga" med Queen. Etter dette returnerer det visuelle fokus til trappen, hvor det er blitt utplassert pappfigurer av tidligere Queen- og solo-identiteter. Identitetene er hentet fra musikkvideoene til låtene: "It's a Hard Life", "Radio Ga Ga", "I Want to Break Free", og "I Was Born to Love You", samt en figur som representerer "konge kostymet" Mercury avsluttet konsertene med, under Queen sin "Magic tour" turné i 1986.

01:07-1:30

Det første bildet er en rekreasjon av "It's a Hard Life" videoen. Siden blir vi presentert for en gjenskapning av "I Want to Break Free" med en støvsugende Mercury. Her klippes det inn original bilder fra IWTBF videoen, hvor Mercury er i drag, samtidig som han nå har gjenskapt scenen med seg selv uten dragkostyme. Han støvsuger nå i dress. En liten detalj som kan være interessant, er at han i videoen hyppig opptrer både med og uten bart. Mercury likte å frustrere tilskueren ved å gjøre ting som en ikke forventet.

1:30-1:37

Det første bildet viser de tre backing-sangerne mens de danser sensuelt mot hverandre, og mot kameraet. Neste bilde er en rekreasjon av musikkvideoen "I Was Born to Love You". Her løper en tilsynelatende betatt Mercury etter en blond, vakker kvinne. Hun faller etter hvert bakover i en sofastol, og Mercury kaster seg etter og omfavner henne. Jeg tolker hele settingen som romantisk og idyllisk, og selve stua som en stereotypi på et romantisk heteronormativt hjem. Denne representasjonen definerer jeg som "Pikenes Jens".

1:37 – 1:44

I det neste bilde ser vi Mercury i fra siden i det han synger lyrikken "I seem to be, what I'm not (you see)". Dette blir understøttet av det visuelle ved at det refereres til "Bohemian Rhapsody" musikkvideoen av Queen. Dette blir gjort ved at Mercurys hode blir kopiert til et stort antall av små replikaer, og satt sammen til en helhet. Dette kan forstås som et visuelt trekk for å skape en flersidig og dynamisk identitet omkring hans *performance persona*.

1:44 – 2:05

I dette bildet fremfører Mercury lyrikken: "I'm wearing my heart like a crown", mens det refereres til Queen sin "Live at Wembley" konsert i fra 1986. Bildene viser Mercury ikledd "konge kostymet", med rød kappe og gullkrone, noe som representerer en "larger than life" campness. Etter dette rettes det visuelle fokus tilbake til trappen hvor en poserende og animert Mercury, fremfører lyrikken "Pretending that you're still around". Han avslutter frasen med et kraftfullt "yeah", som bidrar til å intensivere og løfte det musikalske opp et nivå. I denne fasen er sangen i ferd med å nærme seg sitt klimaks. Visuelt blir dette understreket ved at atmosfæren føles forløsende blant backing-sangerne, noe som bidrar til at de fremstår som ytterligere "over the top". Vi får også et nærbilde av Mercury i drag med knall rosa parykk, rød neglelakk, i sort lakk og lær kostyme, og et rødt hjerte tatovert over brystet. Han gjør en bevegelse hvor han tar pekefingeren erotisk ladet mot munnen, og slikker på den.

2:05 – 2:22

I det Mercury fremfører lyrikken "Too real when I feel what my heart can't conceal" beveger vi oss i en ny visuell setting. Han har nå gjenskapt musikkvideoen til hans solo single "Made in Heaven". I denne fasen av låten kommer klimakset. Musikalsk så innebærer dette at det skjer en halv tones modulasjon opp mot det siste refrenget. Stemmen til Mercury er meget intensiv og kraftfull, mens instrumenteringen bygges opp med et relativt komplisert trommebreak. Visuelt vises denne oppbygningen ved at en jordklode-modell i ført et brunt skall, er i ferd med å gå i oppløsning. Skallet blir revet vekk og jordkloden kommer frem. Dette kan leses som at Mercury prøver å løsrive seg fra normer, konvensjoner, og regler, som forhindrer ham i å være det han ønsker å være. Denne opptrappingen kan også sees i relasjonen mellom backing-sangerne, som omfavner hverandre, og samhandlingen har nærmest et erotisk preg.

2:22 – 03:30

I det første bildet ser vi en rekreasjon av "Crazy Little Thing Called Love" videoen. En kvinne setter seg utfordrende ned foran Mercury, som blir filmet i mellom beina hennes. I neste bilde river drag backing-sangerne t-skjorta til Mercury i filler. Deretter blir det klippet inn bilder fra musikkvideoen til "I Was Born to Love You". Mercury kopierer piruettene som blir vist i denne videoen. Etter lyrikken "I'm wearing my heart like a crown", nærmer

låten seg slutt. Det instrumentale legger seg mer i bakgrunnen, og en virvel med symbalen markerer at perkusjonen forsvinner ut av sangen.

Resten av videoen handler om Mercury som frontfigur og performance persona, som er relevant i forhold til det Vernalis kaller for "showcasing the star". Mercury utstråler autoritet både auditivt og visuelt. Han synger og understreker lyrikken "Pretending that you're, pretending that you're still around" med en overbevissthet, selvsikkerhet, og kraft som gjør at han fremstår som "troverdige". Man sitter igjen med et inntrykk at han virkelig mener det han ønsker å kommunisere. Denne delen blir auditivt støttet av pauker som bidrar til å intensivere den lange og vibratopregede syngingen av lyrikken "Still around". Visuelt blir dette presentert ved at Mercury står i teatralisk positur med trappen mot himmelen i bakgrunnen. Han går så nedover trappen, og blir omsider omringet av en rekke pappfigurer av seg selv i crooner kostymet.

En camp artist som selger sine representasjoner!

I "The Great Pretender" iscenesetter Freddie Mercury det vi benevner for camp sensibilitet. Store deler av musikkvideoen består utelukkende av campness, derfor vil jeg konkret fokusere på de mest åpenbare eksemplene. I det første bildet, står Mercury posisjonert i front av et stort lerret med skriften "The Great Pretender". Dette i seg selv kan betraktes som campy, og fungerer som en form for "over statement"; det skal ikke være noe tvil om at Mercury anser seg selv som den ultimate "pretender". Det visuelle uttrykket og stemningen er preget av en "over the top" og "larger than life" mentalitet. Måten han fremfører, synger, og understreker lyrikken på er preget av selvsikkerhet, nærmest narsissisme.

Noe av den mest åpenbare campness(en) vises i dragscenene. Dette er en type camp som Sontag ville definert som *deliberate camp*¹⁰⁰, en camp som har til intensjon å være ironisk, artfisiell, "over the top", og parodisk. I disse scenene portrerer Mercury, Peter Straker og Roger Taylor kvinner. De fremstår som overdrevet sminket, trashy, ekstreme og nærmest patetiske. Det visuelle uttrykket bærer preg av en form for *diva effect*. De overdriver alle feminine faktorer, bevegelser, og mimikk, og skaper en form for artfisiell og overdrevet kvinnelighet. Dette underbygger Butlers teorier om at kjønn er performativt, konstruert og prosessuelt. De parodierer og etterligner stereotypen av "antatt" kvinnelighet,

¹⁰⁰ Sontag, 1966, s.275

en slags performativitet. Denne typen camp er tilsiktet, og ment for å være humoristisk. Den har ingen subversiv styrke siden den underbygger mann/kvinne dikotomien. Likevel fungerer denne type camp som en metode for å demonstrere at Mercury er en artist som ikke tar seg selv høytidelig, men som våger å iscenesette kjønnslige inkarnasjoner som bryter med heteronormativiteten og rockens fokus på autentisitet. Jeg vil trekke frem tre konkrete eksempler på denne form for camp. Det første eksemplet, er det jeg benevner som ”Erotisk dansing” (01:29). Dette vises visuelt ved at drag-inkarnasjonene danser sensuelt med bakendene tett inn til hverandre mens de harmoniserer i falsett (”Ooing”). Denne samhandlingen fremstår som meget ”corny” og ”tacky”. Det andre eksemplet er når de synger lyrikken ”What I’m not, you see” (01:43). I det de fremfører ”You see”, i falsett, vises de visuelt meget oppstilt, rettet mot kamera i full positur. Det tredje eksemplet er når Mercury i drag retter på håret (rosa parykk), og slikker pekefingeren erotisk med tunga. Disse eksemplene representerer en ”too much” estetikk som grenser til det fullstendig patetiske.

Freddie Mercury, *performance personaen*, er i seg selv camp. Han er kledd i en lys rosa dress med sort åpen skjorte under. Han er diskré sminket og fremstår til en viss grad som androgyn, og befinner seg i sjiktet mellom maskulin og feminin fremtoning. Hawkins understreker nettopp dette: ”By the 1980’s the emergence of the, male pop artist was contextualized by representations of a more sensitive, less macho type. For the first time, mainstream culture shifted the focus onto the male by encouraging men to view themselves as objects of desire”.¹⁰¹ Han poserer, fremfører, med akkompagnerende mannerismer og fakter, og viser stor innlevelse og intensitet gjennom hele musikkvideoen. Dette kan leses som at Mercury er en artist som fokuserer på fremførelse, innlevelse, og dynamisk kjønnsposisjonering. Han fremstår som ”over the top”, og representerer sådan en ”larger than life” campness.

Mercury var en artist som utnyttet musikkvideo mediet til det fulle, og han poserer, fremfører, flørter, og kommuniserer med kameraet hele tiden. I forhold til Mulveys gaze begrep, så er Mercury meget relevant og interessant. Mercury er aktiv og passiv på samme tid. Han er aktiv ved at han er musikkvideoens absolutte midtpunkt, samt at han orkestrerer og leder handlingen (narrativet). Han har makt ved at han kontrollerer kameraet; henvender seg direkte til oss, er animert, intens, levende, og forlanger vår oppmerksomhet. Han har tilstedeværelse og utleverer seg selv. Mercury vet at han er et voyeristisk objekt, og både

¹⁰¹ Hawkins, 2004, s. 280

gir (passiv), og tar (aktiv) på en gang. Det er nettopp dette Vernalis diskuterer i boka *Experiencing Music Video*, hvor hun hevder at "[...]the performer crosses the limits of the screen and addresses me as a person, and I can no longer view the body as an object".¹⁰² Samtidig bidrar hans queer fremtoning til at han fremstår som et passivt objekt og blikkfang for både *the male-*, *feminine-*, og *gay gaze*, noe som resulterer i at Mulveys modell ikke kan anvendes fullstendig, men den leder vei og må modifiseres.

I "The Great Pretender" videoen har Mercury den ubestridte hovedrolle og fremstår som et subjekt, samtidig som han er et objekt. I det han henvender seg til oss, forekommer han som et subjekt, en med *agency*. Man får da et "personlig" forhold til han, som igjen gir en følelse av autenticitet. Autenticitet er et problematisk begrep, men i denne sammenheng er det ment for å underbygge at Mercury, i sin iscenesettelse etablerer tette bånd til seeren/lytteren/fortolkeren.

I "The Great Pretender" iscenesetter Mercury ulike representasjoner, i form av maskulinitetsfigurer. Dette gjør han ved å gjenskape inkarnasjoner fra tidligere Queen/Solo videoer. I et intervju med *The Torpedo Twins*¹⁰³ uttalte Mercury følgende om hans iscenesettelse: "[...] Most of the stuff I do is pretending. It's like acting. You go on stage and I pretend to be a macho man and all that. And in my videos you go through all the different characters, and you're pretending".¹⁰⁴ Dette sitatet peker mot det som Auslander benevner som *the performance persona*, som igjen er relevant i forhold til de Lauretis sine teorier om *representasjon*. Hun understreker hvordan ulike diskurser påvirker, og styrer våre handlinger og representasjoner vedrørende kjønn. Representasjoner som blir konstruert, og som befinner seg utenfor heteronormativitetens rammer, opererer og realiseres "under radaren".¹⁰⁵ Dette er relevant i forhold til gay diskurs med dens koder, tegn, og forståelse.

American Heritage Dictionary definerer verbet "to pretend" på følgende måte: "To represent fictitiously in play; make believe", eller "To feign an action or character, as in play". Dette er interessant i forhold til representasjonsbegrepet siden Mercury audiovisuelt iscenesetter følgende maskulinitetsfigurer: "the Clone look", "Faun", "Latino lover", "Pikenes Jens" og "Drag". Figurene fremstår som ulike grader av maskulinitet, og underbygger maskulinitet som et flertallsbegrep.

The Clone Look' (02:31-02:33) - I dette bildet gjenskaper Mercury videoen "I Was

¹⁰² Vernalis, 2004, s. 81

¹⁰³ Et videoselskap som har arbeidet med Queen og Freddie Mercury i fra 1984, og gjør det fremdeles i dag.

¹⁰⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=daer-l6WhzY&feature=related> (3/4-2008)

¹⁰⁵ Lauretis de, 1987, s. 18

Born to Love You”. Det er et image, eller visuelt uttrykk som ofte er forbundet med homofile miljøer. Denne form for image ble brukt som et skalkeskjul, og koding av homofile mennesker. Det kjennetegnes ofte ved at personen bruker singlet, har bart, og tettklippet hårfrisyrer. Idealet var å etterlikne den stereotype arbeideklassemannen; ”the construction worker”, med muskuløst utseende.¹⁰⁶

’*Faun*’ 00:47-00:51 - I dette bildet blir faunen fra ”I Want to Break Free” presentert. Denne type maskulintetsfigur er interessant siden den skaper uklare retningslinjer for hva maskulinitet og kjønn er. Hva slags representasjon er dette? Er han et menneske? Et dyr? Hvilket kjønn? Denne forvirringen gir den en subversiv egenskap siden den omvelter vårt tankesett hva angår kjønnskategorisering. Dette er et eksempel på hva Sontag definerer som *näive Camp*.

’*Pikenes Jens*’ 01:30-01:36 - Denne maskulinitetsfiguren definerer jeg som ’Pikenes Jens’. Her fremstår han som casanova og kvinnemagnet. En som vet hvordan man skal forføre, og å skape interesse hos en kvinne. Opptakets ”location” er i en middelklasse stue, hvor harmoni og kjærlighet er nøkkelord, en slags stereotyp på ”heterofil”, normativ lykke. Lykken er iscenesatt så overdrevet, at den fremstår som camp. Mercury løper etter en blond kvinne, og ”fanger” henne i en sofastol, mens han kjærtegnrer henne. Denne maskulinitetsfiguren er hentet fra videoen ”I Was Born to Love You”.

’*Drag*’ - Denne figuren kan defineres som en type *male femininity* ved at Mercury iscenesetter kvinnen, og viser femininiteten i seg selv. I løpet av videoen er vi vitne til ulike inkarnasjoner av drag. De er gjenskapninger fra ”I Want to Break Free”, og ”Crazy Little Thing Called Love” videoene. Gjennomgående for denne figuren, er at den er overdrevet, artifiisiell, konstruert, og representerer en ”too much” estetikk. Dette er et eksempel på det Sontag definerer som *deliberate Camp*. Det visuelle uttrykket er også et eksempel på *the diva effect*.

’*Latino lover*’ figuren er en representasjon som henviser til Mercurys rolle som videoens forteller og hovedperson. Han er kledd rosa dress, sort skjorte, og håret er gredd bakover, noe som kan fortolkes som et stereotypt latino lover ”look”. Mercury er poserende, flørtende og utleverende. Selvtilliten er stor, og grenser til narsissistisk. Eller for å sitere Mercury: ”I do deliver sex appeal. It’s part of modern Rock. I sell sex appeal with my body movements on stage”.¹⁰⁷ Stan Hawkins undertreker nettopp dette:

¹⁰⁶ Jmf. Village People.

¹⁰⁷ Intervju, 1981, (home.online.no/~hijman/Mercury.htm) (10/3-2008)

Above all, a greater emphasis fell on narcissistic display that challenged traditional norms of virility and toughness. Indeed, the rhetoric of the marketplace seemed to reject conventional masculinity by distancing itself from heteronormativity [...] In the wake of these developments and what preceded them was a spectacular expansion in male representations [...] who could be labeled as queer.¹⁰⁸

I "The Great Pretender" iscenesetter Mercury ulike maskulinitetsfigurer. Han demonstrerer med dette at maskulinitetsbegrepet er et flertallsord, og normativt konstruert i samfunnet. Det finnes ikke en autentisk form for maskulinitet, men flere ulike typer. I siste bilde går Mercury nedover en lang trapp, hvor han er omringet av duplikater av seg selv. Dette kan gi et inntrykk av grader av narsissisme, men også underbygge det faktum at Mercury anså seg selv som en dynamisk person, med mange identiteter, roller og personaer

Representasjonene i "The Great Pretender" er gjenskapelser av figurer han har portrert i tidligere Queen/solo videoer. Låt-tittelen er interessant i seg selv siden den henviser til at Mercury iscenesetter ulike performative, konstruerte identiteter i sine videoer, og i så måte fungerer låten og tittelen som en manifestasjon av Mercury som en kjønnsdynamisk artist, en slags kameleon. Videoen fremstår som et audiovisuelt uttrykk, der han presenterer seg selv i performance persona inkarnasjonen, og er meget interessant i forhold til Mulvey gaze begrep siden han henvender seg konstant til seeren/fortolkeren, og poserer, og selger seg selv. Han fremstår som energisk, utleverende, og 'larger than life'.

De ulike representasjonene underbygger hans performance persona, siden de setter fokus på Mercurys performativitet, maskulinitet som flertall, og hans dynamiske identitet. Han viser male femininity i tre ulike drag konstruksjoner, han viser en form for "macho" uttrykk i "Latino lover" og "Pikenes Jens" inkarnasjonene, og teatralitet i forbindelse med "It's a Hard Life" videoen. Videoen er i seg selv det en vil kalle for camp, en type camp som defineres som "deliberate camp", ved at den er intendert, "over the top", og representerer en "larger than life" estetikk. I forhold til Butlers teorier, er den helt klart et eksempel på hennes performativitets begrep, men den er ikke subversiv selv om den presenterer kjønnsfigurer med en form for 'edge'. Likevel er det en video som problematiserer, og setter spørsmål ved heteronormativiteten i samfunnet.

Representasjonene er også relevante i forhold til "the Closet and the Open secret" ved at de gir artisten mulighet, og frihet til å slippe å være seg selv. Samtidig ser man en tydelig iscenesettelse i videoen, ved at den ser "live" ut. Dette er interessant i forhold til det Auslander forklarer som "[...]The demarcation line between the real person and persona is

¹⁰⁸ Hawkins, 2004, s. 281

ambiguous in performance [...]”¹⁰⁹Selv om Mercury har tatt på seg en maske; performance personaen, fremstår han paradoksalt nok kanskje som nærmest seg selv (“the real person”) i ”The Great Pretender”. Hans maskespill kan forstås som et seriøst forsøk på å forskyve kjønnsbarrierene i samfunnet.

Han fremstår på denne måten som en artist som går sine egne veier, han presenterer seg selv i ulike posisjoneringer som er problematiske i forhold til normativ maskulinitet, og bidrar i så måte kulturhistorisk siden hans iscenesettelser av kjønn utfordrer og setter spørsmål ved heteronormativiteten, og hva som er ansett for å være universelle, essentialistiske sannheter hva gjelder kjønn. Interrelasjonen av campness, Mulveys gaze, og de ulike representasjonene gir videoen et queer uttrykk både auditivt og visuelt.

¹⁰⁹ Auslander, 2006, s. 5

Barcelona – en innføring i ‘the Diva effect’.



Freddie Mercury hadde en lidenskap for den operatiske sopran, og var interessert i klassisk musikk og opera. I 1983 opplevde han for første gang en opera fra scenen, i Covent Garden, London. Oppsetningen var Giuseppe Verdis *Un Ballo In Maschera* (A masked ball), med den italienske tenoren Luciano Pavarotti som Riccardo, og den spanske sopranen Montserrat Caballè som Amelia. Mercury biograf Lesley Ann Jones kommenterer Mercurys møte med operaen:

Freddie was mesmerized, particularly by the famous love duet between the ardent Riccardo and the beautiful Amelia, a woman tormented by guilt but unable to resist – a sentiment with which he readily identified. And for the rest of the performance he could not tear his eyes or ears from the strong but musically delicate Caballè.¹¹⁰

Jones fremhever en form for identifikasjon mellom Mercury, og sopranens skyldighet og skam. Dette er interessant i forhold til divaeffekten og Paul Robinsons teorier om at den operatiske sang kan oppfattes som et metafor for seksualitet.¹¹¹ Mercurys opplevelse av operaen er også interessant i forhold til Brett Farmer, som mener at operaen kan fungere som en form for ”virkelighetsflukt”. Sopranens overdrevne performativitet blir ofte ansett som en identifikasjonsfaktor, ved at hun er en figur som destabiliserer heteronormativiteten i samfunnet.¹¹² BBC reporter Paul Gambacchini kommenterer: ”If I were asked to come up with 10 images of people being happy in my life, I would have to say that one of them is Freddie about to see Montserrat perform at the Covent Garden”. Gambacchini satt like ved Mercury og forteller: “And there is a look of such wonder and

¹¹⁰ Jones, 1997, s. 317

¹¹¹ Robinson, 2005, s. 287

¹¹² Farmer, 2005, s. 169

delight in his eyes [...] his left hand makes a gesture towards the stage, indicating that she's about to appear, and there is such happiness in his face".¹¹³

Mercurys interesse og lidenskap for opera ble for alvor realisert musikalsk i 1988, da han og den tidligere nevnte opera-sopranen Montserrat Caballè lanserte albumet *Barcelona*. Etter at albumet var ferdig innspilt utbrøt Mercury i glede: "I have captured her voice!".¹¹⁴ "Barcelona"-samarbeidet gikk ikke upåaktet hen. En av rockens store artister i samarbeid med en av historiens største sopraner, var ikke den mest åpenbare duett konfigurasjon, noe Laura Jackson kommenterer i boka *Mercury – the king of Queen*: "The music press were hopelessly perplexed when they first heard it [...] they had no idea what to make of it, as their polarized reviews reflected [...] Some critics described Mercury as a total embarrassment to the rock world, while others deemed the song a brave and ingenious digression".¹¹⁵ Jeg vil påstå at "Barcelona"-albumet er diva effekten satt ut i praksis siden Caballè på mange måter er stereotypen på en operadiva.

Albumets musikalske sound er i høy grad preget av campness, og "over the top" mentalitet; en form for "larger than life" estetikk. Dette gjenspeiles i hvordan Mercury med hjelp av musiker Mike Moran skapte et meget artifiisielt lydlandskap, noe som i høy grad skyldes den instrumentering som er på albumet. Det meste av den instrumentale besetningen er spilt med artifiisielle instrumenter ved hjelp av ulike synthesizere. Dette er litt underlig ettersom Mercury hadde tilstrekkelig kapital til å leie inn et symfoni-orkester, for å gi soundet et mer "autentisk", eller mer "korrekt" preg. Mercury derimot går motsatt vei og bidrar på denne måten til å "difusgjøre" sjanger trekk og retningslinjer, samtidig som han bryter med rockens krav til autenticitet. Noe som jeg mener demonstrerer at Mercury ikke var opptatt av korrekthet, normer, og konvensjoner hva gjelder musikk, sjangerbestemmelse, eller kjønn.

Albumets fusjon og møte mellom sjangrene klassisk, opera, og rock er preget av en campness og "over the top" mentalitet som på en "merkelig" måte gir det relevans i dagens populærmusikkdiskurs. Det er dette Sontag forklarer som: "One can be serious about the frivolous, and frivolous about the serious".¹¹⁶ Det vil si at Mercury utfordrer sjangerbegrepene så ekstremt i alle retninger, og neglisjerer autenticitetsbegrepet som er forbundet med både rocksjangeren, og operaens retningslinjer hva angår kompleksitet og struktur. Fusjonen mellom rock og opera har fått sjangerbetegnelsen "Pop opera", eller

¹¹³ Jones, 1997, s. 318

¹¹⁴ 'The Untold Story' – Offisiell Freddie Mercury dokumentar.

¹¹⁵ Jackson, 1996, s. 172.

¹¹⁶ Sontag, 1966, s. 288

”Popera”. Sjangeren kjennetegnes ofte ved at det er en kollaborasjon mellom en operasanger (klassisk) og en pop/rock-sanger (rytmisk), som sammen tolker nytt (nyskrevet) materiale. Sjangeren er omstridd ettersom den bidrar til å utydeliggjøre grensene mellom sjangrene, noe som i følge ”Puristene” fører til at klassisk musikk og opera blir utvannet. Han har på denne måten, sammen med andre vært delaktig i å utviske forskjellene mellom ”høy” og ”lav” kultur.¹¹⁷ Intensjonen er ikke å overdrive den innflytelse Mercury har hatt på sammensmeltningen av nevnte sjangre, men det kan være interessant å informere om at følgende artister har gjort liknende prosjekter i kjølevannet av Mercury og Caballè: Sarah Brightman, Russel Watson, Bruce Dickinson, Katherine Jenkins, Josh Groban, Filippa Giordano og Hayley Westenra osv.¹¹⁸

Lyrikkmessig er ”Barcelona”-albumet interessant. Det viktig å ta forbehold når man skal fortolke lyrikk, men likevel så er det nesten umulig å ikke påpeke en mulig sammenheng og relevans til kjønnsproblematikk når låten ”The Golden Boy” inneholder lyrikken ”A love I dare not name”¹¹⁹. Et annet eksempel på lyrikk som kan fortolkes i forhold til kjønn og ”the Closet, and the Open secret” mentaliteten er lyrikken i låten ”The Fallen Priest”: ”Come a little closer to the fire, To love and live that one desire, Denial of that love is treason, The love that we make, The force of our lives and its reason”. De nevnte lyrikk eksemplene kan som sagt fortolkes på ulike måter, men forbindelsen til Mercurys kjønnslige iscenesettelse er helt klart tilstede i materialet både lyrikkmessig, visuelt og auditivt.

I ettertid kan det virke som at Mercury har hatt en innflytelse i opera miljøet, noe Caballè understreker i følgende intervju:

For the opera world it has been a revolution, a real revolution [...] like a window opened to the world [...] Many, many people, of young people come today to the opera [...] and we are very thankful to him and to you because this way we have met two worlds coming together for the first time [...] one day he (Mercury) was saying [...] ’I love music, and she is the music’.¹²⁰

¹¹⁷ I *Listening to the Sirens* diskuterer Judith Peraino hvordan låten ”Bohemian Rhapsody” hadde en mulig subversiv effekt på rockeestetikken: ”[...] the queer excesses of ’Bohemian Rhapsody’, which reconfigured the masculine rock subject from guitar hero to opera queen [...] (s. 232)

¹¹⁸ Av forløpere til denne type sjangerfusjonering, kan følgende artister nevnes: Michael Bolton, Allison Moyet, og Klaus Nomi.

¹¹⁹ Jmf. Rettsaken mot Oscar Wilde, og utsagnet ”The love that dare not speak it’s name”

¹²⁰ ’The Untold Story’ – Offisiell Freddie Mercury dokumentar

Det musikalske samarbeidet som resulterte i "Barcelona"-albumet har trolig fått virkninger for ettertiden, og albumet fremstår på mange måter som en manifestasjon av gay diskurs, med dens campness, diva effekt, og "the Closet, and the Open secret".

”I kinda flirt with everything and everyone, no matter if it's a tree or a coffee cup. I can't resist”.

Mika – Intervju, 2007.

'Grace Kelly'

”Then I tried a little Freddie, I got identity mad”.



I 2007 kom Mika med albumet ”A Life in Cartoon Motion”. Singelen ”Grace Kelly”, oppnådde høye listeplasseringer i Europa, og gikk til nr.1 i England, Spania, Kroatia, Mexico, Italia, Norge og Irland. Den akkompagnerende musikkvideoen ble hyppig vist på MTV, VH1, og en rekke andre TV-kanaler. I analysen vil jeg drøfte og fortolke hvordan og på hvilke måter Mika iscenesetter maskulinitet og kjønn i det jeg vil benevne for samtiden/nåtid, anno 2007-2008. Tidsaspektet er viktig siden han opererer i en tidsalder hvor AIDS ikke har særlig relevans i populærmusikkdiskursen. Jeg vil undersøke om dette har implikasjoner for Mikas iscenesettelse av kjønn. Grace Kelly videoen er hva man betrakter som en ”performance” video. Mika spiller piano, synger, og fremfører med tilhørende kroppsbevegelser og mannerismer. Han fremstår som ”performer” og

”showman”. I tillegg til Mika, finner vi et band bestående av gitarist, bassist, og trommeslager.

Låtens tittel er både interessant og relevant i forhold til *the Diva effect*. Det at Mika refererer til skuespillerinnen og senere fyrstinne Grace Kelly av Monaco, kan fortolkes som en form for kodifisering av gayness siden hun blir betraktet som et homoikon. I den audiovisuelle analysen av ”Grace Kelly” har jeg valgt å sette hovedfokus på videoens massive fargebruk. Fargebruken vil være gjennomgående til stede i beskrivelsen, tolkningen, og konklusjonen av analysen. Jeg vil fokusere på følgende elementer:

- Fargebruk
- Camp
- Stemmen
- The male/feminine gaze

Det er viktig å understreke at de ulike aspektene vil være overlappende, men fokuset er å strukturere så hensiktsmessig som mulig. Innledningsvis vil jeg gi en kort beskrivelse av musikkvideoen for å skape en plattform for videre tolkning og analyse.

”Grace Kelly” – en beskrivelse:

00:00- 00:19

Videoen innledes ved at refreng-temaet spilles av kun pianoet. Det visuelle aspekt er preget av mange inntrykk. Det vises bilder av ulike hendelser som Mika har opplevd, bl.a. en fest med mange deltakere. I noen av bildene er Mika alene mens i andre så er andre mennesker inkludert. Stemningen er preget av glede, farger, og eksotikk.

00:19- 00:46

Mika sitter ved pianoet i rød genser og henvender seg til en jente i lysegrønn kjole: ”I wanna talk to you”. Jenta responderer: ”The last time we talked Mr. Smith you reduced me

to tears. I promise you, it won't happen again".¹²¹ Etter dette begynner verset, og Mika portrettes visuelt både ved pianoet og oppreist ved et mikrofonstativ. Han fremfører med selvsikkerhet, og et flørtende blikk.

00:46- 01:00

I dette bildet synger Mika følgende strofe "I tried to be like Grace Kelly, but her looks were to sad. So I tried a little Freddie, I've gone identity mad". Når Mika synger "Freddie" refererer han til Freddie Mercury. Dette underbygges ved hans kroppsbevegelser, og spesielt hvordan han løfter den venstre hånda strakt, og bestemt oppover. Dette er hva man betrakter som et av Freddie Mercury sterke visuelle kjennetegn.¹²²

01:00- 01:20

I refrenget synger Mika følgende lyrikk: "I could be brown, I could be blue, I could be violet sky, I could be hurtful, I could be purple, I could be anything you like [...]". Lyrikken passer sammen med det visuelle og det auditive, ved at både bilde og lyd er preget av et fargemangfold. Visuelt så reflekteres dette både ved av Mika og jenta og deres sterkt fargede antrekk, men også valget av videoens "location". Den er stort sett filmet i en stue som er preget av et variert farge-, kontrast-, og lys-forhold. Auditivt så synger han lyrikken "violet sky, I could be hurtful, I could be purple, I could be anything you like" i en meget komprimert falsett¹²³.

01:20-01:36

I det fåfølgende verset underbygges fargebruken ytterligere ved at Mika i disse bildene bruker fire ulike gensere, hvor alle er av forskjellig farge. I første bilde har han en mørk turkis genser, i andre bilde en med grønne og brune striper, mens i tredje og fjerde bilde har han sterk rød og lilla genser.

¹²¹ Det er interessant at den unge jenta ikke snakker selv, men er dubbet av en kvinnelig skuespiller. Kan dette være et forsøk på å forvirre kjønnskategorisering? En kvinne i en jentes kropp

¹²² Det at Mika brukte Freddie Mercurys piano til innspillingen av Grace Kelly, kan være med på å forsterke forbindelsen mellom artistene.
(http://www.metro.co.uk/fame/article.html?in_article_id=34500&in_page_id=7&in_a_source=) (10/1-2008)

¹²³ Komprimert falsett kan forklares som falsettbruk hvor man fokuserer på en smal og tilspisset klangfarge.

01:36-02:08

I disse bildene er stemningen preget av at flere mennesker entrer videoen. Mika og andre deltakere danser og hygger seg, mens de vifter med lysrør og andre lamper. En liten jente går på spisebordet, Mika går i sofaen, mens i et annet bilde sitter Mika og to andre i en sofa med beina på bordet. Dette gir et inntrykk av glede og mot til å gjøre som man vil, og å bryte grenser.

02:08-02:30

I låtens "bridge" synger og understreker Mika følgende lyrikk: "Say what you want to satisfy yourself, But you only want what everybody else says you should want". Visuelt befinner han seg under en sort paraply, mens andre deltakere i en form for koreografi utfører ulike bevegelser med lysrør og andre lyseffekter. Auditivt er det interessant å registrere hvordan låten skifter til halvt tempo. Siden låten til nå har vært preget av en form for fortgang, så bidrar halveringen til et seigere og tyngre musikalsk uttrykk. I samspill med lyrikken, og Mikas visuelle fremtoning gir denne musikalske forandringen musikkvideoen en form for autenticitet og troverdighet. Både bilder, lyrikk og lyd skaper en stemning som kan virke som låtens hovedbudskap – vær deg selv.

02:30-03:24

I disse bildene ankommer flere mennesker videoens "location". Noen eldre damer ikledd fargerike klesdrakter ankommer med ulike salater og andre forfristelser. Etter hvert utvikler dette seg til en stor fest med dansing, hopping, og allsang. Mens festen foregår, regner det fargerik konfetti ned fra taket. Mika er i enkelte bilder ikledd en slags leopard frakk. Både det auditive, lyrikkmessige, og det visuelle er preget av glede, mangfold, camp, ekstravaganse og "flamboyance".¹²⁴

Mika – fargerik, poserende, falsett camp

"Grace Kelly" videoen er preget av en variert og sammensatt fargebruk. Alt fra klær, inventar, "location", lyrikk, videoens deltakere, og musikalske klanger kan betraktes som fargerikt. Dette er relevant i forhold til 'regnbue' metaforen som brukes i homofile miljøer.

¹²⁴ 'Flamboyance' vil jeg her definere som fargesprakende (fargerik)

Regnbuens ulike farger representerer mangfold, og inngår i den homofile bevegelses offisielle flagg. Dette er relevant i forhold til begrepet, Gay diskurs som jeg har diskutert. Regnbuens farger kan forstås som et symbol på "gay pride" - en form for aksept av forskjellighet.

Musikkvideoens fargerikhet kan sies å representere en "happy go lucky" mentalitet, som igjen kan kobles til "happy gayness" begrepet. "Happy go lucky" kan forklares som en mentalitet der man er både lystig, og høy på livet, samtidig som man kan fremstå som uansvarlig og lite redd for konsekvenser. Et slags avslappet syn på livet uten særlige bekymringer og problemer. Videoen er relevant i forhold til "happy gayness" begrepet, som kort kan forklares ved å anvende følgende ordtak: "Come out of the dark and Cross over the rainbow", "We're here, we're queer and we'd like to say hello", og "Out of the closets and into the streets".¹²⁵ Ordtakene demonstrerer en form for stolthet og glede i forbindelse med homofili. Denne mentaliteten sees spesielt i videoen i tidsrommet 02:30 til 03:24 minutter. Dette er det siste refrenget, og Mika omsluttet av mange mennesker mens fargerik konfetti blir droppet fra taket. Sammen med den akkompagnerende lyrikken ("I could be brown, I could be blue, I could be violet sky[...]"), leser jeg Grace Kelly videoen som en "happy gayness" hyllest.

Mikas iscenesettelse av "Happy gayness" er interessant i forhold til AIDS perspektivet siden Mika opererer i en tid post-Aids, og har flere muligheter hva gjelder utfoldelse.¹²⁶ Sontag demonstrerer den stigmatisering sykdommen førte til på 1980-tallet, og hevder at AIDS ble ansett som en homsepest, straff, et tegn på pervershet, og en fiende som angrep kroppen.¹²⁷ I dag hersker det et mer nyansert syn på sykdommen, og den er ikke i samme grad så tilknyttet homofili som den gang, og medisinsk forskning har ført til vaksinasjoner som bidrar til betraktelig økt livslengde. Samtidig har det også skjedd en liberalisering i forbindelse med homofili i en rekke vestlige land, som også påvirker det handlingsrom som Mika befinner seg i. Utrykket "AIDS affects us all" har bidratt til å skape forståelse for at alle kan bli infisert av sykdommen. Mika iscenesetter en tydelig "Happy gayness", og tidsaspektet er åpenbart relevant.

I media blir Mika definert som en camp artist, og i et intervju med den engelske tabloidavisen *The Sun* blir han omtalt som en "[...] flamboyant, ultra-camp musician[...]";¹²⁸

¹²⁵ Ordtak brukt av Queer Nation (Amerikansk organisasjon som kjemper for homofiles rettigheter).

¹²⁶ Jeg ha tidligere presisert at AIDS har liten relevans innenfor populærmusikken, men at sykdommen er tilknyttet geopolitikk, med fokus på Afrika.

¹²⁷ Sontag, 1991, s. 130

¹²⁸ The Sun, 25/1-07

mens websiden www.popbuzzuk.com benevner musikken for å være "[...] an infectious slice of camp pop music [...]".¹²⁹ I forbindelse med hans campness finnes det journalister som trekker paralleller til Freddie Mercury, noe som gjenspeiles i en artikkel i tidsskriftet *Herald Sun*: "Mika's camp antics, flamboyant image and liberal falsetto have fuelled the constant comparisons, and Mercury even gets name-checked in Grace Kelly when Mika sings: "So I tried a little Freddie".¹³⁰ Mika selv er tilsynelatende uforstående til at folk definerer han som en "flamboyant" og "campy" artist. I et intervju med *Daily Mail* hevder han følgende:

I enjoy creating possibilities out of more mundane things. I don't see myself as being particularly flamboyant. I don't think I'm camp. I just do what makes me feel happy. One thing I suppose I do have is a fearlessness that stems from not knowing the rules. When you are constantly rejected, as I was at school you don't get a chance to play by the rules. If I had been accepted earlier on, maybe I would be more of a conformist now.¹³¹

Det er interessant å merke seg at hans fokus på fryktløshet og tilsynelatende mangel på spilleregler, kan ha ført til et anti-konformistisk syn, noe som igjen bidrar til å underbygge videoens "Happy go lucky" mentalitet, ved at han går sine egne veier. Det at Mika betviler at han er camp, er relevant i forhold til selve definisjonen av camp begrepet. Er camp statisk og uforanderlig? Kan det miste sin opprinnelige mening og oppfatning?

Nikki Sullivan hevder at: "In effect [...] it seems that camp may have not only lost its subversive edge – as many gay theorists post-Sontag feared it would – but worse still, has ironically become a successful strategy with which to market heteronormative values and lifestyles".¹³² Er det slik at Camp begrepet kan ha mistet sin opprinnelige funksjon, altså det å være subversiv, og nedbrytende i forhold til heteronormativiteten? Hvis man definerer camp som en kodeks, holdning eller språk for homofile mennesker, så kan denne oppfatningen ha mistet sin virkning og betydning, med bakgrunn i den kjønnslige liberalisering de siste 10-15 årene.¹³³ Om dette er en type camp Mika opererer med, er opp til fortolkeren å avgjøre. På den annen side, hvis man definerer camp som "overlesset", "overdrevet", "prangende", og "larger than life", så innehar Mikas video "Grace Kelly" disse karakteristikkene.

I videoen fremstår Mika som både flamboyant og camp. Det flamboyante reflekteres

¹²⁹ <http://www.popbuzzuk.com/mika-grace-kelly/> (9/2-2008)

¹³⁰ <http://www.news.com.au/heraldsun/story/0,21985,21387352-5006024,00.html> (12/2-1008)

¹³¹ Daily Mail (<http://www.dailymail.co.uk/>)

¹³² Sullivan, 2003, s. 195

¹³³ Jmf. Hawkins – "On male queering in mainstream pop"

spesielt i hans fargebruk hva gjelder kostymer, inventar, valg av "location", bruk av stemmen, eksotiske festdeltakere osv. Stemningen er åpenbart preget av flamboyance. Det at Mika synger strofen "I tried to be like Grace Kelly", er i seg selv interessant i forhold til mann/kvinne dikotomien, og fremstår som et bevisst forsøk på å være "campy". Mika iscenesetter en form for camp som Sontag definerer som *deliberate camp*¹³⁴. Dette gjenspeiles ofte i at den er tilsiktet, og har som intensjon å være artifiisiell, teatralisk, leken, og overdrevet. Mika representerer en estetikk som er preget av å være "over the top" og "too much". Det at Mika bevisst spiller på "regnbuemetaforen", og en "happy gayness" mentalitet harmonerer med Sontags teorier om camp og seriøsitet.¹³⁵ Han iscenesetter på denne måten en tvetydighet ved å være seriøs og "fjollete" på samme tid. Det audiovisuelle uttrykket kan altså virke fjollete, men samtidig inneholder det også et seriøst meningsmateriale – en form for "happy gayness" hyllest. Både hans visuelle og auditive iscenesettelse vitner om et *deliberate camp* uttrykk.

Mikas campness har likhetstrekk med den type camp som er forbundet med Scissor Sisters, Elton John (spesielt i fra perioden fra år 1977-1988), og Liberace. Elton Johns musikkvideo til "I'm Still Standing", og Scissor Sisters "I Don't Feel Like Dancing" demonstrerer en samme form for camp, noe som gjenspeiles i at de er meget fargerike i sine uttrykk. Videoene er preget av en "too much" estetikk.

Lydmessig så tolker jeg selve soundet som camp og fargerikt. Hans bruk av klanger er variert, noe som henger sammen med hans stemmeregister. Stemmen har et omfang på nærmere 3,5 oktaver, noe som gir et allsidig og diverst toneutvalg. I løpet av låten er han innom et toneregister som omfatter omkring 2,5 oktaver. Hans sangteknikk baserer seg i hovedsak på to ulike teknikker/funksjoner; brystklang og falsett. Hans falsettbruk er meget lys, og har en kjønnsinteressant fremtoning. Er det slik at stemme og identitet henger sammen? Er stemmen en iscenesettelse av subjektivitet? Både ja og nei. Simon Frith diskuterer stemmen, og stiller følgende spørsmål: "Is music really so transparently expressive of personality? Is a voice?"¹³⁶ Han deler stemmen inn i fire kategorier. Stemmen som et *musikalsk instrument*; som en *kropp*, som en *person*, og som en *karakter*.¹³⁷ Stemmen som et musikalsk instrument kan forstås ved at stemmen har

¹³⁴ Sontag, 1966, s. 275

¹³⁵ Ibid. s. 288

¹³⁶ Jeg er oppmerksom på at jeg i teorikapittelet, i hovedsak introduserte Simon Friths teorier om 'Performance'. Jeg vil nå anvende deler av hans teori om 'The Voice', siden jeg betrakter det som spesielt relevant i forhold til Mikas stemmebruk.

¹³⁷ Frith, 1997, s. 187

mulighet til å skape lyd. Den kan trenes til å utforme ulike klanger, utvide tonehøyde og registerbredde, samt utvikle ferdighet og teknikker på samme måte som et instrument. Stemmen som kropp vil si at den er en del av menneskets anatomi og en fysisk muskel. Vi bruker munnen, magen og pusten til å forme lyder, vi kan synge med, å identifisere oss med andre sangere.

De to siste kategoriene som omhandler stemmen som person og karakter betrakter jeg som mest relevante for oppgaven, selv om de åpenbart henger sammen med de to førstnevnte kategoriene. Han hevder at "[...] one reason why the voice seems particularly expressive of the body; (is that) it gives the listener access to it without mediation".¹³⁸ Det at stemmen gir en form for direkte og umediert kommunikasjonsvei med et menneske er interessant. Han legger også til at "the voice is a sound of the body in a direct sense".¹³⁹ Likevel er det viktig å understreke at stemmen også kan "lyge". Vi bruker stemmen på ulike måter, i ulike kontekster, eller som Frith hevder: "The voice, in short, may or may not be a key to someone's identity, but it is certainly a key to ways in which we change identities, pretend to be something we're not, deceive people, lie".¹⁴⁰ Det å kategorisere stemmen som en karakter er interessant i forhold til oppgaven. En sang består ofte av en hovedperson som fremstår som låtens sanger og forteller. Samtidig er det også viktig å fremheve et annet aspekt som handler om artistpersonaen eller sangeren som stjerne, altså performance personaen, som handler om aspekter som artistens biografi, hvordan han/hun blir markedsført, og hvordan han/hun kommer til uttrykk i intervjuer og andre mediesammenkomster.

Mika er en sanger som er skolert i klassisk sang. Han har studert ved *Royal College of Music*, og hadde den anerkjente russiske operasangeren Alla Ardakov som sanglærer. Det er i hovedsak Mikas bruk av falsett, som er mest interessant i forhold til hans iscenesettelse av kjønn. Wayne Koestenbaum mener at falsetten kan forstås som pervers, et punkt der stemmen går feil. Han hevder videre at falsetten kan betraktes som "among the greatest of singing shames [...] entire cultures knew how to mock men who sang unconventionally high".¹⁴¹ Ut i fra sangteknisk klassifisering kan Mika benevnes som en kontratenor. Kontratenoren kan forklares som en sanger som har utviklet, og bruker sitt falsett register som fullverdig stemme hva gjelder farge, klang og pusteteknikk. En kontratenor befinner seg i samme stemmeleie som *alt* og *sopran*, som i utgangspunktet er

¹³⁸ Frith, 1997, s. 191

¹³⁹ Ibid. s. 187

¹⁴⁰ Ibid. s. 197

¹⁴¹ Koestenbaum, 1993, s.165

forbeholdt kvinnelige stemmer. Stan Hawkins fremhever at: “Although the description countertenor is usually relegated to trained classical music singers, male pop singers have frequently turned to this vocal class”, og legger til at “[...] nuances in pitch and specific vocal mannerisms can be felt pretentious, loathsome, intimidating, and not least ironic”. Han hevder at Justin Timberlake, som også er en interessant artist i fra et maskulinitetsperspektiv - denaturaliserer og destabiliserer maskuliniteten gjennom “[...] the excess of emotional outpouring and parody”.¹⁴²

Edward D. Miller diskuterer interessante aspekter ved falsett teknikken, og fremhever at falsett-synging fører til at kjønns-distinksjonen blir utfordret og forhandlet, og betegner det som en type drag, eller *vocal masquerade*. Dette medvirker til at falsetten: “[...] challenges the authenticity of gender assigned voices. When voices are so strictly assigned to particular bodies, the falsetto becomes transgendered - it moves between binaries of male and female”.¹⁴³ Miller mener det er problematisk at stemmen kategoriserer i forhold til kjønn (maskulinitet/femininitet), og foreslår at stemmen burde bli kategorisert i forhold til stemmeomfang (‘range’).¹⁴⁴ Han legger likevel til at dagens kategorisering har en funksjon:

But nevertheless these patrolled borders inspire some singers with the impulse to transgress. These transgressions, however odd or “unnatural” sounding they may be, embody an erotic prophesy. This prophesy alerts listeners to the allure of being heard as androgynous, when the “truth” of gender becomes less important than enjoyment of a singer’s desirous expression.¹⁴⁵

Miller mener at falsett teknikken og dens fortolkning må leses i forhold til kontekst og sjanger. I dagens populærmusikkdiskurs utfordrer Mika konkret den normative maskuliniteten og heteronormativiteten når han i ”Grace Kelly” (03:22) synger ”I could be brown, I could be blue, I could be violet sky [...]” i falsett. Han er sådan relevant i forhold til Butlers performativitet ved at han underbygger kjønn som performativt, og som en konstruksjon.

I forhold til Mulveys gaze, er Mika aktiv og passiv på samme tid. Han er aktiv ved at han har kontroll, er låtens forteller, hovedperson og performer. Samtidig er han også et passivt objekt for både the male-, feminine-, og gay gaze. Det vil si at han iscenesetter et queer uttrykk til fortolkning. Dette uttrykket finner vi både i hans auditive og visuelle

¹⁴² Hawkins, 2007, s. 199

¹⁴³ Miller, 2007, s. 2

¹⁴⁴ Ibid. s. 4

¹⁴⁵ Ibid. s. 5

iscenesettelse. Mika iscenesetter stemmen, og en stemme innehar subjektivitet, noe Frith underbygger i følgende sitat:

The star voice (and indeed the star body) thus acts as a mark of both subjectivity and objectivity, freedom and constraint, control and lack of control [...] technology, electrical recording, has exaggerated this effect by making the vocal performance more intimate, more self-revealing [...].¹⁴⁶

The gaze handler om objektifisering og passivisering, men når Mika begynner å synge blir han automatisk et aktivt subjekt, og skaper problemer for Mulveys modell. Han spiller bevisst mot kameraet, og fremstiller seg selv som selvsikker og aktiv – en med agency.

Dette er interessant i forhold til det McClary betegner for ”a musical semiotics of gender”, siden Mika iscenesetter åpenbare visuelle tegn som uttrykker kjønn.¹⁴⁷ En del av hans fakter, bevegelser og mannerismer bidrar til at han har et slags ”dandy”¹⁴⁸ look. Dandy er kort forklart en betegnelse på en person som er opptatt av mote, fremtoning, camp, og selvsikkerhet. Det finnes likhetstrekk med bohemer, men det ansees ikke for å være det samme. Mika fremstår som en dandy både visuelt og auditivt, noe som gjenspeiles i ”happy go lucky” mentaliteten han iscenesetter. I dag finnes det likhetstrekk mellom dandy og det som kalles for *metrosexualitet*. Likheten ligger i at begge former har klare kjønnslige posisjoneringer, ved at de begge bygger på både maskuline og feminine iscenesettelser. Representanter for dette kan være David Beckham, Brad Pitt, Robbie Williams, og Justin Timberlake. Journalist Mark Simpson fra *Salon.com* definerer metrosexualitet som:

The typical metrosexual is a young man with money to spend, living in or within easy reach of a metropolis – because that's where all the best shops, clubs, gyms and hairdressers are. He might be officially gay, straight or bisexual, but this is utterly immaterial because he has clearly taken himself as his own love object and pleasure as his sexual preference. Particular professions, such as modeling [...] pop music [...] sport [...] like male vanity products and herpes, they're pretty much everywhere.¹⁴⁹

Mika fremstår som en nåtidens dandy, altså en metroseksuell karakter.

Jeg har nå analysert og fortolket ”Grace Kelly” videoen av Mika. Jeg har valgt å fokusere på følgende aspekter i min analyse: Fargebruk, Camp, Stemmen, og ”the

¹⁴⁶ Frith, 1997, s. 210

¹⁴⁷ McClary, 1991, s. 7

¹⁴⁸ I filmen ”The Talented Mr. Ripley”, portrerer Matt Damon karakteren Tom Ripley, som kan defineres som en dandy.

¹⁴⁹ <http://dir.salon.com/story/ent/feature/2002/07/22/metrosexual/index.html> (12/2-2008)

Male/Female gaze”. Samtlige av disse aspektene og relasjonen mellom dem, vil jeg mene har innvirkning på Mikas iscenesettelse av kjønn. De er overlappende, og bidrar til å skape en form for helhetlig audiovisuelt uttrykk til fortolkning. Hva fører denne interrelasjonen til? Hva er meningen med videoen, og hvordan kan vi fortolke den?

”Grace Kelly” videoen er en produksjon av tegn som skal fortolkes, og slik sett harmonerer den med det McClary definerer som ”Musikal semiotics of gender”. Jeg tolker det helhetlige audiovisuelle uttrykket som en ’Happy gayness’ hyllest. Dette gjenspeiles i videoen fargebruk, camp sensibilitet, Mikas bruk av stemmen, og the male/female gaze. Mika er det man definerer som ”deliberate camp”. Han iscenesetter en campness som er tilsiktet, overlesset, overdrevet, ironisk og artifiisiell. En slags ”too much” estetikk. Både det visuelle og auditive iscenesetter et uttrykk som fremhever verdiene: mangfold, aksept, og toleranse av annerledeshet på ulike plan. Videoens budskap kan leses som at man skal våge å være seg selv, og ikke la seg affisere av hva andre mennesker mener på tross av legning, kjønn, rase, klasse osv. Auditivt er det musikalske uttrykket preget av ulike klangfarger.

Mikas stemme er vikti hvor hans hyppige falsett bruk bidrar til hans iscenesettelse av kjønn. Maskulinitet er et flertallord, og Mika presenterer ved stemmebruken det som kan kalles for *male femininity*, eller en femininisering av det maskuline. Interrelasjonen mellom stemmebruken og det visuelle aspekt underbygger videoens ”Happy gayness” estetikk. Det visuelle handler i stor grad om videoens fargebruk. Mika har en fremtoning med referanser og likhet til metroseksualitet, og han iscenesetter seg selv som en queer personlighet, med camp sensibilitet. Han fremstår som selvsikker, flørter og poserer for kamera, og henvender seg aktivt til seeren/lytteren. Han er både aktiv og passiv på samme tid, og fremstår som et voyeristisk objekt for både menn og kvinner.

Mika opererer i en tid post-AIDS, noe som har innvirkning på hans iscenesettelse. I dag er ikke AIDS ansett for å være en homsepest i samme grad som den var for 15 år siden. Det har også skjedd en kjønnslig liberalisering på flere felter innenfor populærkulturen, og det har blitt mer åpent for andre posisjoneringer enn den normative mann/kvinne dikotomien. Metroseksualitet er et relevant fenomen som peker mot at både menn og kvinner går i retning av en pluralitetstenkning hva angår maskulinitet og kjønn. Innenfor spørsmål om legning har vi sett en stor liberalisering og åpenhet de siste 10 årene. Flere og flere mennesker innenfor både musikk, film, politikk, media og litteratur har kommet ut av skapet, eventuelt befestet en queer posisjon, og våget å leve etter sin kjønnslige

preferanse.¹⁵⁰ Ut i fra intervjuer og artikler viser det seg at Mika unngår å gi noe entydig svar på legningsspørsmål. I et intervju med *Herald Sun* diskuterer Mika problematikken:

People say `You don't want to talk about sexuality because you're worried about having success in the US and you're worried about sexual taboos'," Mika says. `I say `Have you heard the f---ing album?' There's a song called Billy Brown about a married man who has a homosexual affair and one of my lyrics goes `I tried to be like Grace Kelly'. If I was worried about sexual taboos I certainly wouldn't have made the record I made. It has nothing to do with that. It has more to do with self-respect".¹⁵¹

Det er interessant å notere at Mika i dette sitatet befester en såkalt "queer posisjon" som står i tråd med kjønnsrollemønsteret, som defineres som metroseksualitet. Han vedkjenner at materialet inneholder referanser og tegn som har tilknytning til homofili, og han hevder at han ikke er redd for å skrive om slike temaer, og at det handler om selv respekt. Hawkins diskuterer Justin Timberlakes *queering* og iscenesettelse av kjønn, og argumenterer for at: "For many[...] the pop body has also become the site for a utopian vision of life, where the pain, anguish, and despair of everyday existence is superseded by escapism and pleasure".¹⁵²

Mika iscenesetter en "Happy gayness" mentalitet, som stiller spørsmålet: "Are we all gays now?". Vil dette si at homoseksualitet i musikk er blitt en klisjé, og at "edgen" fra gayculture har forsvunnet eller blitt utvisket? Er det slik at vi kan fjerne skapet? I noen deler av den vestlige verden er nok det realistisk, men i andre land er det helt umulig av ulike politiske, kulturelle, og sosiale årsaker. Er Mika subversiv og kan gay diskurs ansees for å være subversiv i dag? Og er det faktum at Mika opplever stor kommersiell suksess subversivt? Det er vanskelig å gi entydig svar siden det kan virke som homofili finnes overalt i media, og ellers i samfunnet. Det kan virke som mennesker overser gayness, og at det til en viss grad er blitt integrert og akseptert, noe man ser tydelig i populærmusikkdiskursen med representanter som Scissor Sisters, Rufus Wainwright, og Antony and the Johnsons.

På det politiske plan er vi vitne til et nytt lovforslag som fremmer ny kjønnsnøytral ekteskapslov, som vil gjøre det mulig for homofile par å gifte seg i kirken. Vil dette si at familie ideen er truet? Det er opp til hver person å avgjøre, men det er ingen tvil om at den

¹⁵⁰ Det finnes flere eksempler: Rob Halford, Michael Stipe, George Michael, Ellen DeGeneres, Rosie McDonald, Sir Ian McKellen osv.

¹⁵¹ <http://www.news.com.au/heraldsun/story/0,21985,21387352-5006024,00.html> (12/2-2008)

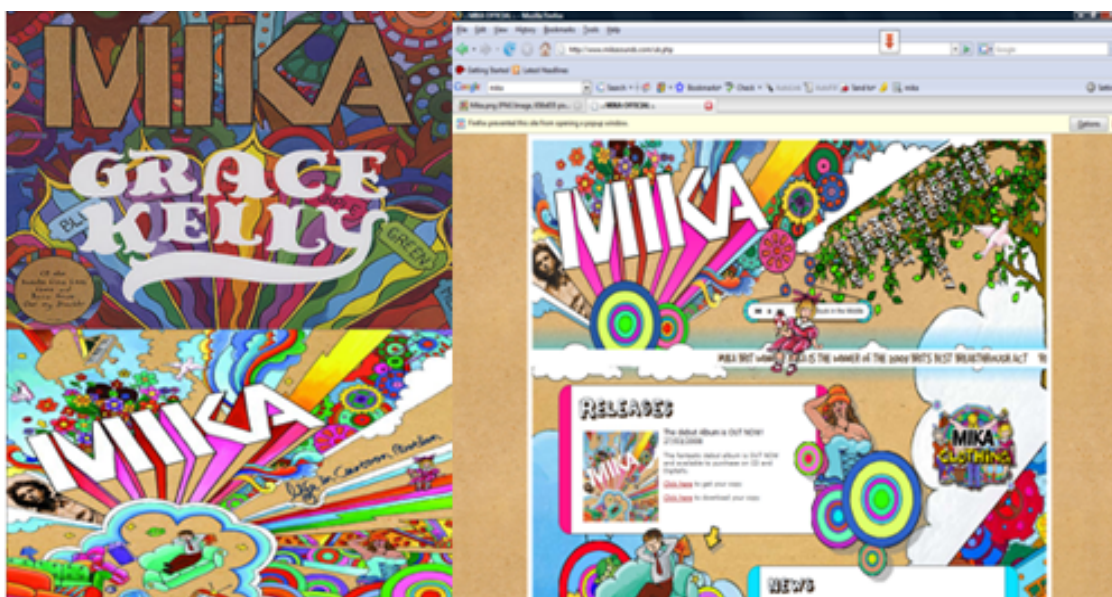
¹⁵² Hawkins, 2007, s. 200

kjønnsnøytrale ekteskapsloven, har skapt enorm debatt med høy grad av polarisering.¹⁵³

I ”Grace Kelly” iscenesetter Mika en ”Happy gayness” estetikk, som gjenspeiles i samtlige av videoens parametere og aspekter, og den underbygger Butlers tanker om at kjønn er en sosial konstruksjon og performativt. Mika våger å vise en maskulinitetsfigur som benevnes for male femininity både visuelt og auditivt, og bidrar aktivt i å fremme andre kjønnslige posisjoneringer enn det som er ansett for å være normativt korrekt. På denne måten kan Mikas iscenesettelse av ”Happy gayness” ha positiv virkning for unge homofile mennesker, som en form for identitetsmarkør, ved at han åpner opp dører for tydeliggjøring av legning og frihet til å være det du ønsker.

¹⁵³ Jmf. ‘Bønneaksjon mot homoekteskap’ (<http://www.fvn.no/nyheter/kristiansand/article492925.ece> (30/4-2007))

Hvordan leses artisten Mika?



”Grace Kelly” – single, ”A Life in Cartoon Motion - album, og www.mikasounds.com - webside

Mikas plateselskap *Universal Records*, promoterer artisten på følgende måte: ”Albumet ’Life In Cartoon Motion’, som også er nr. 1 i UK, ble sluppet den 26.februar og inneholder ’Grace Kelly’ og 9 andre glimrende pop-perler som får en til å tenke på storheter som Freddie Mercury, Elton John, Beck og Scissor Sisters. Dette er fargerik, fengende, funky og eksentrisk pop med STORT potensiale!”.¹⁵⁴ Mika er en artist som iscenesetter kjønn både sangmessig (bruk av stemmen), lyrisk (sangtekst) og visuelt (musikkvideo). Det som er interessant er å finne ut hvordan Mika blir forstått og fortolket av dagens lesere. Jeg har innhentet 15 anmeldelser av hans plate ”A life in cartoon motion”. Anmeldelsene er et tilfeldig utvalg av både norske, engelske, og amerikanske medier. Innledningsvis kan det sies at plata har fått meget varierende anmeldelser, noe som gjenspeiles ved at den både oppnår toppkarakter, og fullstendig slakt. VGs anmelder gav skiva 1 på terningen, og hevdet at:

Å høre på denne platen føles som å bli ”pisket med rosa fjær”. Homoerotikk har lenge vært en vital ingrediens i popmusikk; verden hadde vært et fattigere sted uten folk som Pet Shop Boys, George Michael, Queen og Scissor Sisters. Et viktig

¹⁵⁴ http://www.universalmusic.no/les_mer.asp?newsid=4010 (3/2-2008)

fellestrekk for disse er imidlertid at seksuell legning sjelden har vært hovedpoenget i deres virke, snarere et tilleggselement brukt med kløkt og finesse.¹⁵⁵

Her beskriver anmelderen platelyttingen, som å bli pisket med rosa fjær. Han trekker også frem at Mikas homoerotiske iscenesettelse er for fremtredende. I Tv2 (Side2) får Mika derimot toppkarakter, og blir omtalt på følgende måte:

Albumet er et nyttårskalas presset inn på 45 minutter [...] Hva gjør så «Life In Cartoon Motion» til en slik höj dare? [...] Ta Freddie Mercurys sans for melodi, Robbie Williams talent som entertainer og miks det med et hint av Scissor Sisters og du har essensen av Mika [...] Michael Holbrook Penniman, som 23-åringen egentlig heter, har dessuten ubestridte talenter når det gjelder komposisjon [...] Jeg gleder meg allerede til det neste albumet!.¹⁵⁶

Jeg vil nå undersøke hva slags kriterier, og hva slags argumentasjon som er blitt brukt for å underbygge den estetiske kvaliteten skiva har fått. Hvordan blir Mika oppfattet av dagens anmeldere? Hvilke referanser blir brukt? Hvordan blir hans iscenesettelse av kjønn fortolket? Etter å ha studert anmeldelsene grundig har jeg valgt å konstruere 2 ulike kategorier som jeg anser som kritikernes hovedkriterier i deres bedømmelse av plata:

- Referanser
- Kjønn

Mika har et bredt referansegrunnlag hvis en studerer de ulike anmeldelsene. Likevel er det enkelte av referansene som blir gjennomgående mer brukt enn de andre. Følgende artister er blitt brukt til å beskrive Mika: Freddie Mercury/Queen, Pet Shop Boys, George Michael, Scissor Sisters, Jeff Lynne, Robbie Williams, The Beatles, Mick Hucknall, Bee Gees, Mew, Leo Sayer, Michael Jackson, Frankie Goes to Hollywood, Rufus Wainwright og Gwen Stefani.

¹⁵⁵ <http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=155737> (3/2-2008)

¹⁵⁶ <http://pub.tv2.no/nettavisen/side2/musikk/anmeldelser/article914238.ece> (3/2-2008)

I tabellen under har jeg skissert hvilke av artistene som er blitt brukt hyppigst:

Artist	Antall ganger nevnt:	I hvilke anmeldelse(er):
Freddie Mercury/Queen	14	VG, Moss Avis, furoreiharare.com, lydogbilde.no, www.culturo.no, Dagbladet, Tv2, BBC, www.popmatters.com, www.muciomh.com, inthenews.co.uk, drownedinsound.com, The Times, IndieLondon.co.uk
Scissor Sisters	13	VG, Moss Avis, lydogbilde.no, www.culturo.no, Dagbladet, Tv2, BBC, www.popmatters.com, www.muciomh.com, inthenews.co.uk, drownedinsound.com, The Times, IndieLondon.co.uk
Robbie Williams, Elton John og George Michael	5	
Pet Shop Boys	4	

Freddie Mercury/Queen og Scissor Sisters er de mest brukte referansene i det utvalget jeg har valgt. Hva kan de ulike referansene fortelle oss? Det er viktig å presisere at referansene er blitt brukt på både positiv og negativ måte, for å belyse Mika. Magasinet *Indielondon.co.uk* beskriver Mikas plate på følgende måte: ”It’s a pop confection that embraces the glam-rock of Scissor Sisters, the debonair of Freddie Mercury, the pop savvy of Robbie Williams and Wham! and the balladry of Elton John.”¹⁵⁷ På den annen side kan referansene bli brukt på denne måten, som av planB:

”Det funker bare ikke, for der Scissor Sisters balanserer på grensen mellom perfekt pop og tullete fjas og greier det så vidt, vel så driter Mika seg ut [...] Han er en femi Ikaros som flyr mot solen og brenner opp. Det er det eneste jeg har lyst til å se etter å ha hørt på «Life In Cartoon Motion»; en Mika omgitt av flammer”.¹⁵⁸

BBC derimot, mener at Mikas plate viser en selvstendig artist, og at man ikke skal legge for mye vekt på referansene som blir brukt. Dette viser at referansene blir anvendt på ulike måter. De fleste av anmeldelsene bruker referansene til å beskrive Mikas musikk som en form for kvalitetssikrer, mens andre bruker referansene med humor, ironi og parodi for å underbygge Mikas lek med kjønn. Ut i fra et kjønnsperspektiv så er disse artistene meget interessante. Omtrent samtlige av de referansene som er nevnt, har til tider blitt assosiert med musikk som inneholder aspekter av queerness. Dette leder oss videre til Mikas iscenesettelse av kjønn.

Mika iscenesetter kjønn i sin musikk både auditivt og visuelt. Auditivt så handler

¹⁵⁷ [http://www.indielondon.co.uk/Music-Review/mika-life-in-cartoon-motion \(3/2-2008\)](http://www.indielondon.co.uk/Music-Review/mika-life-in-cartoon-motion (3/2-2008))

¹⁵⁸ [http://www.planb.no/Musikk/Plateanmeldelser/Musikk-anmeldelser/Mika/ \(3/2-2008\)](http://www.planb.no/Musikk/Plateanmeldelser/Musikk-anmeldelser/Mika/ (3/2-2008))

dette ofte om hans bruk av falsett noe som reflekteres i min tidligere analyse av "Grace Kelly". Falsett-sang med sine lyse klang gir ofte assosiasjoner til femininitet, som igjen kan være en utfordring eller trussel for den normative maskulinitet. Mikas bruk av falsettsang bidrar til et hat/elsk forhold hos kritikerne. Anmelderen tilhørende *www.culturo.no*, vektlegger nettopp dette da han trekker frem referanser som Queen, Elton John, og Scissor Sisters, og benevner musikken som "cheesy", og påstår følgende: "Falsettvokal, homoerotiske låter, klisjéballader, gospelaktige sanger, alle elementene er til stede for at dette er et hat/elsk album".¹⁵⁹ Magasinet *IndieLondon.co.uk* underbygger noe av det samme når anmelderen trekker frem skivas evne til å være fengende, selv om den kan være "cheeky" og "tacky".¹⁶⁰ Dette viser at Mika, ved sin massive bruk av falsett og kjønnsrelaterte tekster, produserer musikk med et hitpotensiale som appellerer til et bredt publikum.

Det at hans musikk er influert av disko, er også en faktor som gjør han til en "kjønnet" interessant artist. En form for tilbakevending av diskomusikk. Diskomusikk blir ofte assosiert med homoseksualitet, og på slutten av 1970-tallet kom artister som Donna Summer, Gloria Gaynor, og the Village People. Dette var artister som med sin musikk og artisteri ble ikoner for mange homofile mennesker. I artikkelen *The Last Days of Gay Disco* utdyper forfatter Peter Braunstein forholdet mellom disco og homofili ytterligere:

The rise of disco had brought with it the mainstreaming of *gay*, possibly the opening salvo in the queering of America. Yet it wasn't homosexuality per se that disco ushered in but a sustained exploration of the sexual self, including the femme side of the male persona. [...] disco music allowed men [...] to enter a world of psychic plenitude where the spartan injunctions of machismo had been overthrown. Needless to say, this world turned upside down made another, discophobic America very nervous.¹⁶¹

Visuelt sett opererer Mika i en samtid hvor queerness i populærmusikken er meget tilstedeværende. Mange artister spiller på queerness, og dets assosiasjoner. Enkelte gjør det på bakgrunn av sin identifisering som "queer", mens andre gjør det av promoteringsmotiver, og det å skape en performance persona med tilbøyninger i flere retninger. Mika opererer i en tid hvor queering har fått fotfeste i populærkulturen. Nye kjønnsposisjoneringer (f.eks. metroseksualitet) har vokst ut av en dynamisk kulturell produksjon stadig i endring. Dette gjenspeiles i Mikas iscenesettelse av "happy gayness"

¹⁵⁹ http://www.kulturo.no/anmeldelser/cd/mika_-_life_in_cartoon_motion/37067 (3/2-2008)

¹⁶⁰ <http://www.indielondon.co.uk/Music-Review/mika-life-in-cartoon-motion> (3/2-2008)

¹⁶¹ <http://www.villagevoice.com/news/9826,braunstein,229,1.html> (7/2-2008)

Anmelderen i *www.culturo.no* benevner Mikas musikk som fengende *glad-homse pop*.¹⁶² Mika fremstår som meget flamboyant og camp i sine musikkvideoer, og iscenesetter en form for ”happy gayness”. Han bidrar i så måte til en mainstreaming av gayculture, og ufarliggjør noe av det som er ’edge’ i kulturen.

Mika er en artist som bevisst leker med maskulinitet og kjønn. Både auditivt og visuelt driver han et spill med fortolkeren, og jeg leser det slik at han ønsker å provosere, forhandle, å utfordre heteronormativiteten i samfunnet. Dette gjør han ved en form for queering, ved å iscenesette seg selv som et ”happy gayness” ikon. Dette fører igjen til polarisering hos plateanmelderne. Resultatet er et hat/elsk album, hvor karakterene varierer fra topp til bunn.

¹⁶² http://www.kulturo.no/anmeldelser/cd/mika_-_life_in_cartoon_motion/37067 (3/2-2008)

AVSLUTNING:

I denne oppgaven har jeg arbeidet med et utvalg audiovisuelle tekster som iscenesetter kjønn. Konkret har fokuset handlet om to ulike nedslag av maskulinitet i populærmusikken. Jeg har fortolket og analysert tre musikkvideoer av Queen, Freddie Mercury, og Mika. Det finnes både likheter og ulikheter i hvordan artistene iscenesetter kjønn. Tidsmessig opererte Queen og Freddie Mercury på 1980-tallet, mens Mika opererer i dag. Det er naturlig at endringer vil forekomme på flere plan, når tidsaspektet strekker seg over 25 år. I løpet av oppgaven har jeg forsøkt å gjøre deg som leser til en insider slik at diskursen og materialet, skal fremstå som meningsfullt og forståelig. Ideen har vært at teorikapittelet skal fungere som en introduksjon og verktøykasse, slik at du omsider kan gå fra en outsider posisjon til å bli en insider. Etter at analysene har blitt presentert, har intensjonen vært at du nå kan lese materialet med en type briller som kan kalles for queer/gay gaze.

Hva skjer når det teoretiske rammeverket bestående av audiovisualitet og kjønn, møter det empiriske materialet? For å tilnærme meg svar på dette vil det først være hensiktsmessig å demonstrere hvordan interrelasjonen mellom den audiovisuelle teorien og kjønnsteorien fungerer. I analysene kommer det tydelig frem at det skjer et samspill innad i det teoretiske rammeverket, ved at teoriene komplementerer hverandre, og det oppstår møtepunkter. I fra et audiovisuelt perspektiv kan en si at McClarys ”musical semiotics of gender” setter fokus på tegn og symboler, og fortolkning av disse. Vernalis fokuserer på hovedpersonen i låten, og Frith på kommunikasjonen mellom sender og mottaker. Dette retter et fokus mot frontpersonen, og hvordan han/hun blir fortolket, som er relevant i forhold til det Auslander benevner som performance persona.

I det øyeblikk performance personaen kommer i fokus foran kameraet, blir Mulveys gaze teorier interessante. Foran videokameraet blir Freddie Mercury og Mika iscenesatt og levendegjort. De blir handlende subjekter og begge har et fokus på å henvende seg til seeren, for å posere og for å selge seg selv. Begge inkorporerer elementer av hva man definerer som male femininity, og underbygger at kjønn er performativt, og at maskulinitet og femininitet er flertallsbegrep. I forhold til Mika spores dette tydeligst i hans stemmebruk, og fokus på falsett, mens Mercury iscenesettelse av male femininity er stort sett basert på visuelle representasjoner og figurer. De iscenesetter begge en form for det Mulvey benevner for *to-be-looked-at-ness*. Samtidig som de er aktive subjekt, fremstår de også som passive objekt for både kvinner og menn. Dette demonstrerer at Mulveys gaze

begrep fungerer som en bro mellom den audiovisuelle teorien og kjønnteorien ved at Mercury og Mika blir handlende subjekt.

Innenfor kjønnteorien fungerer Gay diskurs og Queer theory som et teoretisk bakteppe for å dekodifisere de audiovisuelle uttrykkene som blir presentert, mens Butlers performativitet setter fokus på kjønn som konstruert og performativt. Slik sett oppstår en form for kommunikasjon mellom de ulike teoriene, ved at de komplementerer hverandre. Dette bidrar til at fortolkningspotensiale oppstår i møtepunktet mellom teoriene. Slike møtepunkt kan få ulike konsekvenser, noe Cook diskuterer i sitt arbeid om audiovisualitet. Et eksempel er det han definerer som ”contest”, noe som kommer tydelig frem i Queen videoen ”I Want to Break Free”. Selv om det skjer en interrelasjon mellom lyd og bilde i musikkvideoen, kan det virke som at bildesporet tar hovedfokuset, noe som medfører til at lydsporet kommer i bakgrunnen. I ”Grace Kelly” derimot utfyller lydspor og bildespor hverandre på en komplementerende måte, slik at ”contest” knapt finner sted i denne videoen.

Et viktig møtepunkt mellom det teoretiske rammeverket og det empiriske materialet skjer blant annet i artistenes iscenesettelse av campness. Mika iscenesetter en form for deliberate camp som er intendert, overdrevet, og ”over the top”. I ”Grace Kelly” kan dette spores både auditivt og visuelt. Hans falsettbruk, og låtens diskopreg gir det auditive et camp uttrykk, mens det visuelle er campy ved dens fargebruk, og ”too much” estetikk. Mercury iscenesetter også deliberate camp, men på en litt annen måte. De har begge elementer av en ”too much ness”, men jeg fortolker Mercury som mer ”ekstrem” i hans iscenesettelse. Med ekstrem sikter jeg til hans hyppige bruk av ulike kodete representasjoner/figurer, ofte i drag. Hans iscenesettelse er meget teatralisk og til tider så overdrevet, at det grenser til patetisk, noe de *diva effect* inspirerte drag inkarnasjonene i ”The Great Pretender” videoen underbygger. Denne form for ”too much ness” understrekes av *Conteptual Artists*, Jake Chapman:

I think you're talking about rampant, absolute rampant excess. I mean there's something really vehement about his appetite for undermining the male icon [...] on the one hand he is presenting himself as the absolute male hero, but that whole ethos of that image is being torn apart. [...] he stuffs himself into a leotard and is able to draw the attention of housewives and husbands everywhere.¹⁶³

¹⁶³ Don't Stop Me Now dokumentar – Queen dokumentar prod. Av Channel 4

Både Mercury og Mika viser hengivenhet for divaeffekten. Mercury spilte inn plate med den verdenskjente sopranen Montserrat Caballè, samt at han rangerte Liza Minelli, Judy Garland, og Aretha Franklin blant sine største forbilder. Mika viser også hengivenhet for divaeffekten ved at hans første singel heter ”Grace Kelly”, hvor han synger følgende lyrikk: ”I tried to be like Grace Kelly”.

Mercurys camp er kodet i ulike nivåer, dette kan bl.a. sees i hans faun-inkarnasjon, hvor han iscenesetter en form for naïve camp. Det at Mercury refererer til, og gjenskaper Nijinsky ballett *L'après-midi d'un faune* er meget relevant, siden Nijinsky er interessant i forhold til gay diskurs. Nijinsky levde også et dobbeltliv, og skjulte sin homoseksualitet, og forholdet til hans læremester Sergei Diaghilev. Det at balletten i sin tid ble oppfattet som meget kontroversiell i forhold til seksualitet, er relevant siden ”I Want to Break Free” videoen trolig ble sensurert av MTV på samme grunnlag. Mercurys iscenesettelse av naïve camp bidrar til at musikkvideoen har en ’edge’, og fremstår som subversiv. Det finnes altså både likheter og ulikheter i artistenes iscenesettelse av camp. I fra et kjønnsperspektiv mener jeg at de begge fremstår som queer, siden de stiller spørsmål som utfordrer, og kritiserer heteronormativiteten.

Tidsaspektet som skiller de to artistene er som sagt viktig. Mercury iscenesatte kjønn i en tidsperiode hvor homofili og AIDS var tabubelagt av fordommer, og høy grad av stigmatisering.¹⁶⁴ Dette medførte til at Mercury sin iscenesettelse er kodet, noe som gjenspeiles i hans ulike kjønnslige representasjoner og campness. Dette er relevant i forhold til ”the Closet, and the Open secret” mentaliteten, noe som understrekes av BBC producer Trevor Dann:

I think it’s one of the greatest stories of British rock [...] the great hero of male machismo of rock n roll was gay – it’s fantastic. There was something about his strength and toughness that made dockers and miners think he was a cool guy [...] he just had that charisma [...] If you sat out to invent Freddie Mercury, you couldn’t do it¹⁶⁵

¹⁶⁴Det at Mercury den 24. November, 1991, offentliggjorde at han hadde AIDS tjuefire timer før han døde, understreker den stigmatiseringen som var forbundet med sykdommen. Følgende pressemelding ble utstedt: ”Following the enormous conjecture in the press over the last two weeks, I wish to confirm that I have been tested HIV positive and have AIDS. I felt it correct to keep this information private to date to protect the privacy of those around me. However, the time has come now for my friends and fans around the world to know the truth and I hope that everyone will join with my doctors and all those worldwide in the fight against this terrible disease. My privacy has always been very special to me and I am famous for my lack of interviews. Please understand this policy will continue.”

¹⁶⁵ Queen – Rock Case Studies, (Queen dokumentar)

I magasinet *Gay Times* kommenterer John Marshall Mercurys lek med kjønn, og fremhever at Mercury var en meget privat artist som gav få intervjuer, og som nektet å prate om sin oppvekst¹⁶⁶, sin legning, og at han hadde AIDS. Marshall hevder at dette er ganske unikt ettersom artister i våre dager villig deler sine hemmeligheter og følelser. Han argumenterer for at: "He was a 'scene-queen', not afraid to publicly express his Gayness but unwilling to analyze or justify his lifestyle [...] It was as if Freddie Mercury was saying to the world, 'I am what I am. So what?'".¹⁶⁷ Dette sitatet kan sies å understreke at Mercury iscenesatte koder og tegn som var forbeholdt gay diskurs.

Samfunnsmessige repressive funksjoner bidrar altså til at hans audiovisuelle semiotikk, blir et spørsmål om en insider/outsider diskurs. De som befinner seg innenfor en gay diskurs vil fortolke koder og tegn, å betegne hans kjønnslige posisjonering som en åpen hemmelighet, mens han offisielt sett i mainstream er i skapet ('the closet'). I "I Want to Break Free" videoen driver Mercury er dobbeltspill som kan leses på ulike måter; politisk, ideologisk, humoristisk, ironisk, så vel som en uskyldig promo. Jeg leser det dit hen at han prøver å komme ut av skapet, men han fullfører ikke. Slik at han i den tredje og siste inkarnasjonen av gay subjektivitet er nesten ute, men ikke helt.¹⁶⁸ Dette fører til et uttrykk, en slags sårbarhet, nærmest tragisk. Mercury er kneblet, og innestengt; "A love that dare not speak its name".¹⁶⁹

I oppgaven har jeg bl.a. fokusert på å skape en historisk plattform hva gjelder AIDS og homoseksualitetens historie, for å etablere et adekvat grunnlag for kjønns- og audiovisuell forskning. Det at Mika opererer i en tid som er post-AIDS, en tid med økt liberalisering innenfor alle områder av populærkulturen, har helt klart implikasjoner på hans iscenesettelse av kjønn. Vi er i dag vitne til det Erik Steinskog benevner som en mulig "Mainstreaming of deviance". Det som ikke er normativt, altså avvik, promoterer og selges på en slik måte at det kan risikere å miste sin særegenhet, eller 'edge'. Campness som før var en form for koding finnes nå overalt, enten det er i tv-serier som *Will & Grace*, *Little Britain* og *Queer as folk*, filmer som *Austin Powers*¹⁷⁰, *Velvet Goldmine*, *Pirates of the Caribbean*, eller den nylig gjenskapte *Hairspray*, og musikk som *The Ark*, *My Chemical Romance*, og *Robbie Williams*. Det som før var betraktet som unormalt, kanskje "queer",

¹⁶⁶ Mercury pratet sjeldent om sin oppvekst på Zanzibar og i India.

¹⁶⁷ Marshall, 1992, www.gaytimes.co.uk

¹⁶⁸ Dette er interessant i forhold til det Mercurys personlige assistent Peter Freestone kommenterer i Queen dokumentaren, *A Kind of Magic*: "He (Freddie) wouldn't had been able to create the image, if you give everybody the bolt facts about your life, there is no mystery, no mystique to hide behind"

¹⁶⁹ Jmf. Oscar Wilde

¹⁷⁰ Jmf. Halberstam

er i dag blitt en del av mainstream. Dette gjenspeiles i Mikas musikkvideo.

Mika iscenesetter en "happy gayness" estetikk som har likhetstrekk med Scissor Sisters, som kjennetegnes ved en omfattende fargebruk, og tilbakevending av disko. Han promoteres som et "blomsterbarn", en metroseksuell artist hvor det meste handler om fargerikhet. Alt fra album- og singelcover, til webside, konsertkulisser, promoteringsmateriale, og Mikas stemmebruk, er i høy grad preget av farger. Mika virker til å være en artist som tilsynelatende er sikker på seg selv, og som våger å uttrykke/iscenesette det han ønsker både auditivt og visuelt. I "Grace Kelly" videoen refererer han til Mercury, og i et intervju med BBC utdypet han denne relasjonen:

The comparisons to Freddie Mercury are fine. I mean, I never sat down and said I'm going to copy Freddie Mercury. I started to get comparisons like that before I even made my record. So I kind of nodded to it with my new single "Grace Kelly" [...] The Freddie comparison can only really be a compliment. He is a genius, and technically, vocally, you know he is one of the best that there have ever been in pop music [...].¹⁷¹

Det at Mika refererer til Mercury er interessant, siden det bidrar til at Mercury blir mer enn musikkhistorie; han får et nytt liv i dagens populærkulturdiskurs.

Mercurys iscenesettelse av kjønn var forut sin tid, og den vil bli forstått bedre med tiden. Iscenesettelsen av campness, the diva effect, kjønn som performativitet, og de ulike kjønnede representasjonene har helt klart vært med på å forskyve grensene for kjønn, maskulinitet, femininitet, og homoseksualitet. Han har på denne måte vært delaktig i å legge grunnlaget, og å åpne opp for iscenesettelse av ulike kjønnede posisjoneringer, og frihet til å være det man ønsker. Hvis queer theory sitt hovedmål er å utfordre og å kritisere heteronormativiteten, så mener jeg at Mercury lykkes i dag, og i den tid han opererte.

Jeg vil hevde at Mika viderefører denne mentaliteten i dagens populærmusikk diskurs ved å iscenesette en form for *male femininity*. Dette bidrar til det jeg vil benevne som "the Mercury effect", eller Mercury effekten. Det er ikke bare Mika som er årsak til at Mercury effekten holdes vedlike. Disse artistene kan i noe ulik grad sies å gjøre det samme: Robbie Williams, Panic! at the Disco, Green Day, Keane, My Chemical Romance, Mike Myers, Scissor Sisters, Katie Melua, Sam Rockwell, The Feeling, Celine Dion, Franz Ferdinand, Foo Fighters osv. Enten det gjelder coverlåter, etterligning og mimikk, hyllester og siteringer, så har alle disse artistene på en eller annen måte bidratt til at Mercury er

¹⁷¹ Intervju med BBC. (<http://www.youtube.com/watch?v=MdegmowOq5Y>) (1/3-2008)

tilstede i dagens populærkulturdiskurs. Robbie Williams er en artist som henter inspirasjon fra Mercury, noe han vedkjenner i det han kommenterer hans første opplevelse av Mercury:

That's what a pop star looks like, that's what a performer looks like, and ever since I've been doing a mild imitation of Freddie [...] Freddie is somebody that I have adopted onstage, to get me through a performance; Impersonation, you know it's the hardest form of flattery I suppose.¹⁷²

Det er interessant å merke seg at Mercury også har hatt påvirkning på Hollywood og filmbransjen. Mike Myers som portrerer *Austin Powers* i filmene av samme navn, har hatt Mercury som inspirasjon i utvikling av nevnte karakter og andre (Wayne's world). Han omtaler Mercury på følgende måte: "He is a genius [...] He had theatricality, he was larger than life, new, fresh, cool. This is a god that walks as man".¹⁷³ En annen skuespiller som har brukt Mercury i utviklingen av en karakter, er Sam Rockwell som spilte karakteren Zaphod i filmen *A Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Han fremhever følgende: "The thing is when I did get kind of scared about it I realized that Zaphod has to be theatrical and he has to be bigger than life. Watching Freddie Mercury was really important and I worked on that a lot – you have to have that rock star confidence".¹⁷⁴ Han hevder også at Mercury var inspirasjonen bak karakterens svarte neglelakk.¹⁷⁵ Dette viser at Mercury har påvirket, og fortsetter å påvirke nye generasjoner av kunstnere/artister. Jeg tror at mye av dette skyldes det inntrykket, eller image vi har av Mercury som showman, eller performance persona, og i hovedsak hans iscenesettelse av campness, flamboyance, og teatralitet.¹⁷⁶

I 2006 ble Mercury kåret til en av Asias mest betydningsfulle personer av *Times Magazine*, som begrunnet det på følgende måte:

Bulsara duplicated in popular music what other Indians- such as Salman Rushdie and Vitram Seth – have done in literature; taking the colonizers art form and representing it in a manner richer and more dazzling than many Anglophones thought possible [...] No other Asian musician or pop-cultural figure has enjoyed the same universal appeal: that Bulsara was able to achieve this as an openly gay man from India is further testament to his gift.¹⁷⁷

¹⁷² A Kind of Magic dokumentar.

¹⁷³ http://thundermatt.com/2006/11/war-hero-freddie-mercury_21.html (16/2-2008)

¹⁷⁴ <http://www.timeout.com/film/newyork/news/386/hitchhikers-guide-to-the-galaxy-sam-rockwell-tells-all.html> (17/2-2008)

¹⁷⁵ http://www.bbc.co.uk/films/2005/04/25/sam_rockwell_the_hitchhikers_guide_to_the_galaxy_interview.shtml (17/2-2008)

¹⁷⁶ Dette synes jeg personlig er interessant, siden det kan virke som at mange mennesker husker Mercury, først og fremst som en versatil stemmekunstner.

¹⁷⁷ http://www.time.com/time/asia/2006/heroes/at_bulsara.html (4/3-2008)

Det at Mercury blir omtalt som en “openly gay man”, er en sannhet med modifikasjoner siden Mercury aldri kom helt ut av skapet, noe som er relevant i forhold til ”the Closet, the Open secret” mentaliteten. Paradoksalt nok ble det samme år (2006) arrangert 60-års bursdag til minne for Mercury på Zanzibar hvor han ble født. Dette ble dette møtt med hard motstand av aktivister som forsøkte å avbryte bursdagen siden de fordømte hans legning. Organisasjonen, *The Islamic Propagation Organisation*, sin talsmann Mussa Ame uttalte: “Actually in Zanzibar in the year 2004, we passed a law which prohibits gay marriage. And homosexuality we say that is against our culture in Zanzibar [...] Therefore in Zanzibar also we say that homosexuality and the gay birthday is unlawful and is against the local culture and we are here to be against it”.¹⁷⁸ Dette understreker at stigmatisering og fordommer i forbindelse med kjønn og seksualitet eksisterer i dag også, til tross for at det innen populærmusikken kan virke som en integrert del av mainstream.

Både Freddie Mercury og Mika opererer i populærmusikkfeltet, og jeg har i min lesning prøvd å vise hvordan jeg mener de konstruerer og iscenesetter seg selv, i ulike roller som kan sies å innholde elementer av *queering*. Analysene og fortolkningen understreker at kjønn er performativt - skapt i kulturen av mennesker, og jeg vil hevde at begge artister har et fokus på å utfordre heteronormativiteten i samfunnet, bl.a. ved at de i sin audiovisuelle iscenesettelse fremmer følgende buskap: ”Vær deg selv”. Dette henger sammen med hva jeg anser som artistenes lek kjønn, med fokus på maskulinitetsbegrepet og hvordan de iscenesetter maskulinitetsfigurer som kan forstås som ulike representasjoner, inkarnasjoner, typer av maskulinitet, som igjen demonstrerer at maskulinitet er et flertallsbegrep.

¹⁷⁸ <http://www.abc.net.au/worldtoday/content/2006/s1739277.htm> (4/3-2008)

LITTERATUR

- Attinello, Paul (2006), "Closeness and Distance. Songs about Aids", i *Queering the Popular Pitch*. (Red. Sheila Whiteley & Jennifer Rycenga) Routledge (s. 221-231)
- Auslander, Philip (2006), *Performing Glam Rock – gender and theatricality in popular music*. The University of Michigan Press
- Brett, Philip. (1994), "Musicality, Essentialism, and the Closet", i *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Routledge (s. 9-26)
- Brett, Phillip, Elizabeth, Wood (2002), "Lesbian and Gay Music", i *Revista Eletrônica de Musicologia*, Volume VII (s. 1-27)
- Brett, Philip, Elizabeth, Wood, Gary C, Thomas (1994), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: London, Routledge
- Brittan, Arthur (1989), *Masculinity and Power*. Basil Blackwell Ltd
- Butler, Judith (1997), "Phenomenology and Feminist Theory", I *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. (Red. Sue-Ellen Case) Baltimore: Johns Hopkins UP (s. 401-417)
- Butler, Judith (1999) (1990), *Gender Trouble*. New York: London: Routledge
- Cleto, Fabio (1999), *CAMP – Queer Aesthetics and the Performing Subject*. The University of Michigan Press
- Cook, Nicholas (2004), *Analysing musical multimedia*. Oxford University Press
- Drukman, Steven (1995), "The Gay Gaze, or Why I Want My MTV", i *A queer romance: Lesbians, gay men and popular culture* (Red. Burston & C. Richardson) New York: Routledge
- Farmer, Brett (2005), "The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship", i *Camera Obscura*, Volume 20/2, Duke University Press (s. 165-195)

- Foucault, Michel (1999) (1976), *Seksualitetens Historie I. Vilje til viten*, Pax forlag
- Frith, Simon (1996), *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, New York: Oxford University Press
- Goodwin, Andrew (1992), *Dancing in the distraction factory: Music Television and Popular Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Halberstam, Judith (1999) *Female Masculinity*, Durham: London: Duke University Press
- Halperin, David M (1995), *Saint Foucault - Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford University Press
- Hawkins, Stan (2002), *Settling the Pop Score. Pop texts and identity politics*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited
- Hawkins, Stan (2006), "On Male Queering in Mainstream Pop", i *Queering the Popular Pitch* (Red. Sheila Whiteley & Jennifer Rycenga) Routledge (s. 279-294)
- Hawkins, Stan (2007), "[Un]justified – Gestures of Straight-Talk in Justin Timberlake's Songs", i *Oh Boy! Masculinities and Popular Music* (Red. Freya Jarman-Ivens) Routledge (s. 197-212)
- Isherwood, Christopher (1954), *The World in the Evening*, i *CAMP – Queer Aesthetics and the Performing Subject* (Red. Fabio Cleto) The University of Michigan Press (s. 49-52)
- Jackson, Laura (1996), *Mercury – the king of Queen*. London: Smith Gryphon Publishers
- Jones, Lesley-Ann. (1997), *Freddie Mercury – the Definitive biography*. London: Coronet books
- Kaplan, Elisabeth Ann (1987), *Rocking around the clock: Music television, postmodernism, and consumer culture*, New York: Routledge

Koestenbaum, Wayne (1993), *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, GMP Publishers Ltd

Kopelson, Kevin (1997), *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*. Stanford University Press

Lauretis de, Teresa (1987), *Technologies of Gender – Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indianapolis: Indiana University Press

Maus, Fred (2006), “Intimacy and Distance: On Stipe’s Queerness”. *Journal of Popular Music Studies*, Volume 18/2 (s. 191-214)

McClary, Susan (1991), *Feminine endings – music, gender, & sexuality*. Minneapolis: London: University of Minnesota press

McDonald, Paul (1994), “Feeling and Fun – Romance, dance and the performing male body in Take That videos”, i *Sexing the Groove* (Red. Sheila Whiteley) London og New York: Routledge (s. 277-294)

Middleton, Richard (2006), *Voicing the Popular - On the Subjects of Popular Music*. New York: London: Routledge

Miller, D.A (1988), *The Novel and the Police*. The University of California Press

Mulvey, Laura (1975), “Visual pleasure and narrative cinema”, i *Score Magazine*, Volume 16/3 (s. 6-18)

Peraino, Judith A (2005), *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. University of California Press

Robinson, Paul (1994) “The Opera Queen: A Voice from th Closet”, i *Cambridge Opera Journal*, volume 6/3, Cambridge University Press (s. 283-291)

Rodger, Gillian (2004), “Drag, camp and gender subversion in the music and videos of Annie Lennox”, i *Popular Music*, volume 23/1, Cambridge University Press (s. 17-29)

Sedgwick Kosovsky, Eve (1990), *Epistemology of the Closet*. University of California Press

Sontag, Susan (1966), "Notes on Camp", i *Against Interpretation*. Anchor Books (s. 275-292)

Sontag, Susan (1991), *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. Penguin Books

Steinskog, Erik (2008), "Voice of Hope: Queer Pop Subjectivities". *Nordic Queer Journal* (www.trikster.net)

Sullivan, Nikki (2003), *A Critical Introduction to Queer theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Vernallis, Carol (2004), *Experiencing Music Video - Aesthetics and cultural context*. New York: Columbia University Press

Walser, Robert (1993), *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover: London: Wesleyan University Press

Weedon, Chris (1987), *Feminist Practice and Poststructuralistic Theory*, Oxford: Basil Blackwell Ltd

Whiteley, Sheila (red.) (1997b), *Sexing the Groove. Poplar music and gender*, London: New York: Routledge

Annet:

Freddie Mercury Solo Collection 1973-2000 © (2000) EMI UK

Videografi:

A Kind of Magic, (2006) LWT Productions, ITV 4

Don't Stop Me Now, (1999) LWT Productions, Channel 4

Freddie Mercury - The Untold Story, (2000) DoRo Fiction Film

Rock Case Studies - Queen, (2007) Edgehill Publishing

'I Want to Break Free', fra *Queen – Greatest Video Hits II* © 2003 Hollywood Records

'The Great Pretender', fra *The Freddie Mercury Video Collection* © Hollywood Films

'Grace Kelly', fra *www.mikasounds.com* © (2007) Universal Records