

KAPITTEL 10

Fra usikkerhet til vurdering – et sirkulært fenomen

Yes, singing is how we make our living. But sometimes it really is a labour of love and, for most of us, the artistic satisfaction of a challenging role is far more alluring than a big fee. If not, why would we have become classical musicians in the first place?

— Renée Fleming (2005, s. 134)

Denne bokas formål har vært å bidra til helhetlig forståelse av klassiske sangeres løpebaner og sosiale praksis. Usikkerhet på mange nivå har vært et utgangspunkt, og har senere blitt et omdreiningspunkt i analysen med basis i hvordan musikkverdenen ser ut fra en variert gruppe sangeres ståsted. En helhetlig forståelse har ikke skapt en ny entydighet. Snarere har sangernes livshistorier avdekket det flerdimensjonale knyttet til muligheter og begrensninger for handling gjennom sangerlivet. Dette ved å undersøke noen av de forutsetninger som ligger til grunn for sangeres praktiske kunnskap, og de egenskaper som karakteriserer klassiske sangere som gruppe sett i lys av relasjoner som finnes utenfor denne gruppen. Livshistoriene er forstått i en bred kontekst. Relasjonen mellom det individuelle og kollektive har åpnet opp for å rette søkelyset mot historiske, sosiale og kulturelle mønstre som bidrar til å forme de sosiale løpebanene og praksisen. Det er de felles interessene knyttet til sang- og musikkutøvelsen som binder aktørene i feltet sammen.

Kontekstualisering av livshistoriene i tid og sted, samt endring over tid, har stått sentralt i boka. Betydningen av informantenes bakgrunn har vært viktig, men framtidsmulighetene er likevel ikke forstått som forutbestemt. Sangernes subjektive erfaringer og selvfortolkninger har blitt analysert og tolket i relasjon til ulike mulighetsbetingelser av både konkret og symbolsk art som i større eller mindre grad bidrar til å strukturere

praksisen på bestemte måter. Dette har blitt realisert ved å søke både på langs og på tvers i livshistoriene, i pendlingen mellom helhet og del, nærhet og distanse. Videre ved å se enkeltsangeres handlinger, valg og *strategier*, deres erfaringer, refleksjoner, meninger, preferanser og vurderinger i relasjon til andre sangeres handlinger. Slik har det vært mulig å få øye på likheter og forskjeller, samt å få synliggjort hvordan praksisen konstitueres fundert i dem som selv har erfart den. Her har jeg tatt utgangspunkt i Bourdieus arbeidsverktøy: felt, kapital og habitus. Ved å oppfatte det kulturelle produksjonsfeltet som relativt autonomt, forstås *konstitusjon* nettopp som feltets lover, spilleregler og trosforestillinger (*nomos*). Dette bidrar til å strukturere praksisen på bestemte måter. Det er i dette rommet av forskjeller at sangeres mulighetsbetingelser oppstår i relasjon til andre aktørers posisjoner i feltet.

Den historisk og kulturelt betingede klassiske sangens tradisjon, innbefattet av både solo- og ensemblesang, legger tunge strukturelle føringer i det klassiske musikkfeltet hvor sangere sikter seg mot og handler i. Dette gjelder både utdanningspraksisen og yrkespraksisen. Handlemåter, væremåter, syngemåter, aldersnormer, sosiale konvensjoner, ritualer og myter går i «arv» fra den eldre sangergenerasjonen til den neste. Samtidig bringer yngre generasjoner inn nye holdninger og verdier. På den måten viser studien hvordan generasjonens vekslinger vever kulturelle mønstre sammen.

Denne boka omfatter selvsagt ikke alt; snarere *noen* muligheter og begrensninger gjennom livsløpet som jeg har fulgt opp og tematisert på forskjellige måter. Blant annet har jeg underveis i analysekapitlene og i hvert siste delkapittel løftet fram og diskutert spesielt viktige forhold: fundament, talent, utdanning/skolering, profesjonelt arbeid, drivkraft og anerkjennelse. Disse temaene kan bare atskilles i analytisk sammenheng. I dette avsluttende kapitlet vektlegger jeg trekk og mønstre i analysen som kan bidra til en mer helhetlig forståelse. Dette vil jeg se i lys av et gjennomgående fellestrekk ved søkingen på tvers i informantenes livshistorier, som viser at usikkerhet i overveiende grad kommer til uttrykk som vurderinger. Når en slik betydelig vurderingskultur trer fram i forskningsmaterialet, forstår jeg dette som en konsekvens av usikkerheten, samtidig som vurderingskulturen forsterker usikkerheten. En kan

derfor snakke om et sirkulært fenomen, hvor usikkerhet genererer vurderinger, og hvor vurderingene i neste omgang virker inn på usikkerheten. I det forestående presiserer jeg også hvordan en praksisteoretisk forståelse av livsløp har bidratt til å få kunnskap om klassiske sangeres mulighetsbetingelser og hvordan de forholder seg til usikkerhet som et konstituerende vilkår for sangerlivet. Kapittelet avsluttes med noen betraktninger knyttet til veien jeg har gått, og mulige veier videre i forlengelsen av denne boka.

10.1 Usikkerhet i parentes

De 14 sangerinformantene har alle lang fartstid i det utøvende musikkfeltet. Noen har avsluttet sine sangerkarrierer, mens omtrent halvparten fremdeles er aktive utøvere i en eller annen form og på et eller annet nivå; lokalt, regionalt, nasjonalt og/eller internasjonalt. Noen har gått inn i pensjonistenes rekker, noen underviser, mens andre kombinerer sitt utøvende virke med jobber av ulike slag – både kunstnerisk, kunstnerisk tilknyttet og ikke-kunstnerisk arbeid. Mange er altså multiarbeidere, eller mangesylsere. Det som trer fram i livshistoriene preges ikke bare av tilbakeblikk, men peker også framover i en imaginær sangerbane hvor framtidshorisonten synes å være alt fra svært åpen til mer eller mindre lukket. Livsfortellingene representerer derfor ikke bare retrospeksjon av tilbakelagte løpebaner, men i vesentlig grad vurderinger og betraktninger som kretser rundt det framtidige sangerløpet og de muligheter informantene opplever at de har i et hierarkisk musikkfelt preget av både samarbeid og konflikt.

Når sangerne i etterpåklokskapens lys reflekterer over veien de har gått, er det åpenbart at den posisjonen de har i feltet ved intervjutidspunktet preger deres selvfortolkninger. Sangerlivene er samtidig under innflytelse av den historiske tiden de vokste opp i, geografisk tilhørighet og familieforhold, men også sosiale, kulturelle og vokale praksiser både lokalt og internasjonalt. Flere av informantene tilhører samme kohort eller historiske generasjon, men aldersspredningen på 33 år plasserer informantgruppen i ulike generasjoner. Å være i samme aldersgruppe er likevel ikke ensbetydende med at sangerne har fulgt hverandre parallelt

gjennom livsfasene. De har for eksempel ulike startpunkt for både studier og yrkeskarrierer. Fortidens opplevelser og forestillingene om den framtidige løpebanen er heller ikke ensartet, selv om det er mange fellestrekk.

En tidlig start med formell sangopplæring, gode kunstneriske prestasjoner i ung alder og et variert musikalsk utgangspunkt med flere høydepunktoplevelser høstet gjennom oppvekstårene, forklarer ikke isolert sett hvorfor noen sangere lykkes godt i det profesjonelle musikklivet. Heller ikke støtte fra familiemedlemmer, musikkfaglige personer og venners betydning kan alene forklare dette. Snarere er det den komplekse helheten som virker konstituerende sett i lys av framtidige muligheter. Opplevelser i oppvekstårene ser suksessivt ut til å ha gitt sangerne «en tro» på valget av en sangerbane. Mange har blitt rost for sitt talent på et eller annet tidspunkt fram til ung voksen alder. Det er lite som tyder på at sangerne har tatt inn over seg den usikre framtiden de går i møte. De kan derfor sies å ha satt usikkerheten i parentes, til tross for advarsler eller reaksjoner fra miljøet rundt. Samtidig skaper de optimistiske beskrivelsene av denne livsfasen en type dramaturgi i livsfortellingene, som enten understreker det selvfølgelige eller kontrasterer det som skal komme. Dette forstår jeg som etterhåndskonstruksjoner som bidrar til å legitimere valget av en kunstnerisk bane.

Informantene ser i stor grad ut til å fortolke sine baner fram mot yrkeslivet som et kall, men kallet begrunnes på ulike måter. Mangset (2004, s. 93) finner at «en karismatisk fortolkning av egen livsbane» står sterkere blant unge kunststudenter enn blant profesjonsstudenter (f.eks. lærer, sosial- og helsearbeider, journalist og ingeniør). Også Røyseng et al. (2007) konkluderer med at til tross for «the processes of deinstitutionalisation and dedifferentiation the charismatic myth of the artist is a surprisingly important resource in the identity construction of young artists today» (s. 14). Den romantiske eller karismatiske kunstnermyten kan imidlertid oppleves nokså svulstig og fremmedartet slik den opprinnelig er konstruert og framstilt. Som Røyseng (2007) er inne på, framheves det i dag fra mange hold at det er få kunstnere som problemfritt identifiserer seg med en slik rolle som denne myten representerer (s. 38). Fordi kunstnerrollen stadig utfordres av substansielle og kontekstuelle endringer i det senmoderne samfunnet, kan en forståelse være at også innholdet i

kunstnermyten refortolkes og omformuleres i takt med strømninger i tiden (Røyseng et al., 2007, s. 11). Men til tross for postmoderne utsagn om en desakralisering av kunsten, beskriver mange kunstnere, herunder klassiske sangere, sine egne profesjonelle karrierer i lys av den romantiske kunstnermyten.

Selv om miljømessige faktorer tillegges stor vekt i livsfortellingene, knytter informantene stemmekroppslige egenskaper til ideen om talent. På bakgrunn av instrumentets egenart er det en gjengs overenskomst i vokalfeltet at talent, og spesielt stemmeklangen, er noe medfødt. Det dreier seg særlig om troen på at enkelte har fått «utdelt» et bedre genetisk utgangspunkt enn andre – et potensial, og at alt ved stemmeproduksjonen ikke kan utvikles gjennom skolering. Kunnskapsutviklingen innen ulike forskningstradisjoner som sosiologi, psykologi og pedagogikk på den ene siden, og biologi og medisin på den andre, viser også at det eksisterer nokså motstridende oppfatninger. Også innad på disse fagområdene finnes det ingen konsensus. Striden mellom arv og miljø er en evig diskurs i forskningsfeltet, slik jeg diskuterte i kapittel 6.9. Som argumentert for, ser jeg ikke at det å ta høyde for sangeres stemmemessige egenskaper som noe delvis medfødt, skal hindre forståelsen av at sosial forming har stor betydning. Og for å si det med Menger (2014, s. 142), ville denne boka neppe hatt noen mening hvis det kun dreide seg om talent. Et annet vesentlig poeng er at talent alltid vil påføres av noen andre. Å ha talent innebærer differensiering, og det skaper usikkerhet. Vurdering av talent medfører derfor en moralsk forpliktelse fordi det dreier seg om å stille estetiske dommer (jf. Kingsbury, 1988).

I bourdieusk forstand vil det ikke være slik at sangere, i motsetning til andre yrkesutøvere, er naturlig kalt til yrket på bakgrunn av særskilte ansamlinger av «estetiske nådegaver» (jf. Bjørkås, 1998, s. 31). Snarere vil det dreie seg om et møte mellom habitus og felt. Klassisk sanger kan forstås som en på forhånd fastsatt identitet. Men identiteten blir utfordret fordi den blir gitt i spesifikke kontekster, og derfor må relateres til feltets strukturer og muligheter (jf. Hammerslev, 2009, s. 82).

Informantene som vokste opp på bygda har spesielt savnet tilgang til en sanglærer. De åtte som hadde sin oppvekst i byer av ulik størrelse har helt klart hatt et bedre tilbud, både privat og gjennom den kommunale

musikkskolen, men ser ut til å ha tatt dette tilbudet mer eller mindre for gitt. Mye tyder på at de seks sangerne som vokste opp på bygda er mer opptatt av muligheter og begrensninger for handling i sine livshistorier, både musikalsk og personlig. Åpenbart vurderer de sine egne sjanser og egenskaper i lys av den kunnskap de senere har innhentet om andre jevnaldrende eller yngre generasjoners muligheter på musikkområdet. Slik veves kulturelle mønstre i samtiden inn i de tilbakeskuende individuelle livshistoriene. Fødestedet virker spesielt formende på individet (Bourdieu, 1996, s. 154–157). Selv om informantene anvender hverdagslige begrep, ser noen av sangerne ut til å nærme seg en forståelse som tilsier at de ikke har vokst opp på steder rike på kulturell kapital. Dette kan ha innvirket på måter å beherske «den legitime kulturen», både gjennom studietiden og videre gjennom yrkeslivet.

Sangerfundament er et begrep som har vokst ut av denne studiens empiri, og innbefatter både vokale, kroppslige, personlige og musikalske faktorer. Et slikt ideelt fundament må, i overført betydning, være utformet med tilstrekkelig bæreevne, slik at det tåler belastning over tid og uten at det oppstår store endringer eller varige brudd. Og selv om alle informantene har sine helt særegne sangerbiografier, har de på ulikt vis erfart at kompetansen de besitter langt ifra er sikker i møtet med det utøvende feltet. Som livsfortellingene illustrerer, dreier det seg ikke kun om å besitte vokale og musikalske ferdigheter, men å ha fysisk og mental styrke for å kunne mestre usikkerheten. Sagt på en annen måte, krever det en sangerhabitus rik på kulturell og til dels sosial kapital.

Bestemte historiske perioder åpner handlingsrommet for unge generasjoner. Velstandsutviklingen og utdanningssamfunnet ga generelt sett helt nye muligheter for utdannings- og yrkesvalg i befolkningen (Frønes et al., 1997). For noen informanter var det likevel ingen selvfølge å ta «gymnaset», og enda mindre musikklinjen. Andre hadde ikke denne muligheten overhodet. Ut ifra omgivelsenes reaksjoner, opplevde noen at det var et nokså uvanlig valg for en ungdom å ta musikklinje både på 1970- og 80-tallet. Valget som indikerte en framtidig yrkesbane ble vanskelig å legitimere: «Sanger, hva er det, liksom?» Flere tilkjennegir at det ikke lå helt klart opp i dagen at det var denne veien de skulle gå. Yrket skulle helst ha relevans, være til nytte og gi trygg inntekt. Sangerne kan

derfor ikke sies å være styrt av gjengse tradisjoner med hensyn til utdanningsvalg og yrkesbane, snarere foretar de fleste av dem «utradisjonelle valg» (jf. Frønes, 1998, s. 138). Noen møtte liten forståelse og nokså sterk motstand, enten hjemme eller i nærmiljøet, og slik sett kan vi si at det ble skapt et brudd i forhold til de forventninger som var tilskrevet dem, det vil si i forhold til det å ta utdanning for å skaffe seg «et ordentlig yrke». Samtidig blir dette en litt forenklet framstilling, med tanke på at eldste informant i studien (født 1945) opplevde det som «helt naturlig» å følge en vokal løpebane, til tross for flere omveier.

Informantenes livsfortellinger fra oppvekstårene, videregående skole, folkehøgskolen og studier i musikkvitenskap omtales i overveiende grad i positive termer relatert til musikalske aktiviteter generelt og sang spesielt (kap. 5). Det er ingen som beskriver studieløpet ved de utøvende musikkutdanningsinstitusjonene på tilsvarende måter (kap. 6). For enkelte blir møtet med musikkutdanningsinstitusjonen nærmest et «kulturelt sjokk» sett i lys av tidligere erfaringer og forhåpninger, og studietiden framstår svært krevende for disse informantene. Denne perioden kan derfor sies å ha fungert som en slags oppvåkingsfase for noen og en justeringsfase for andre med tanke på framtidige muligheter (jf. Mangset, 2004). Fra en nokså ubekymret tilværelse, hvor sangen og andre musikkaktiviteter utelukkende har vært forbundet med noe tilfredsstillende og med «lykke», får alle på ulike vis erfare at sang også kan utestenge, og at vokal aktivitet er forbundet med makt, dominansforhold og hierarki. Usikkerheten står ikke lenger i parentes.

10.2 En voksende usikkerhet

Relatert til studietiden legger sangerne for dagen en voksende usikkerhet. De forteller om krevende omstendigheter knyttet til bytte av sanglærer, stemmefagsproblematikk, sangtekniske problemer, intern konkurranse, utøvende virksomhet på andre arenaer; kort sagt om en rekke personlige, kroppslige, relasjonelle og kontekstuelle forhold både innenfor og utenfor musikkutdanningsinstitusjonen. Dette har på ulikt vis bidratt til å stake ut kursen. Ulike livshendelser har utløst forskjellige former for vendepunkt eller «kriser» (jf. Shilling, 2004). De to eldste informantene gikk

utradisjonelle veier for å bli sangere relatert til dagens utdanningsnorm, og to valgte å skolere seg utenfor musikkutdanningssystemet. De skaffet seg erfaringer direkte i praksisen, og deres handlinger framstår mer selvstendige og rasjonelt overveide (kap. 7).

Den prosessuelle forståelsesrammen som denne boka legger opp til, innebærer at selv om verdier og sosiale mønstre endrer seg hurtig historisk sett, er det likevel en treghet i den sosiale og kulturelle materien. Sosiale og kulturelle utviklingstrekk er ikke trender. Holdninger, kulturelle idealer, forestillinger og verdier kommer gjerne «listende» (jf. Frønes & Brusdal, 2001, s. 12–14). Den historiske utviklingen slår også ulikt ut for forskjellige grupper og individer. Selv om eksisterende løpebaner virker inn på framtidige løpebaner, influeres de bare indirekte av om det er gode eller dårlige tider. Dette fordi ethvert menneskes komplekse livsløp «skapes i et vekselspill av allmenne historiske betingelser, lokale forhold, livsfase og individuelle handlingsevne» (Elder & Shanahan, 1997, s. 22).

I dag er det ikke uvanlig at folk starter en ny yrkeskarriere i midten av 40-årene. I motsetning til mange andre yrker, opprettholdes en status quo i struktureringen av sangeres løpebaner gjennom generasjonene, uavhengig av historisk tid og samfunnsmessige endringer. Det henger selvsagt sammen med stemmekroppen. Selv om det kan være store individuelle forskjeller, forstås dette i lys av biologisk gitte og fysiologiske endringsprosesser gjennom livsløpet. Yrkeslivets varighet vil være forbundet med hver enkelt sangers funksjonelle alder; herunder den enkeltes fysiske konstitusjon og helse til enhver tid. Måten aldersrelaterte forandringer i stemmen virker inn på stemmeproduksjonen, dreier seg også i stor grad om tilbakelagte læringsprosesser og øvingsmengder, i mange tilfeller helt fra barndommen av. Ut fra et kulturelt perspektiv vil det tilbakelagte øvingsfundamentet og kroppslige muskelsamarbeidet profesjonelle sangere har opparbeidet over lang tid, i henhold til Gembris (2006b, s. 148) gradvis utvide gapet mellom profesjonelle og amatører. Etter hvert som årene går, vil løpebanene derfor bevege seg i helt motsatte retninger.

Relatert til endringstendenser vil sangernes egen kultur, og sangfagets opphav og utvikling prege nåtidens forståelser og tenkesett (jf. Schei,

2007, s. 48). For å forstå hvilke faktorer som konstituerer praksisen, har det vært avgjørende å se klassiske sangeres livshistorier og deres praktiske kunnskap om den sosiale verden, både som knyttet til historisk tid og til et felt som er dypt forankret i den kulturelle tradisjonen klassiske sangere tilhører. Når det er sagt, har det verken vært hensiktsmessig eller gjennomførbart å gjøre rede for alle endringer på musikkfeltets mange arenaer helt tilbake til slutten av 1960-tallet, da eldste informant trådte inn i arbeidslivet og fram til i dag. Ved hjelp av ulik dokumentasjon har jeg likevel, men innenfor rimelighetens grenser, forsøkt å kontekstualisere og situere informantenes livsfortellinger. Ut fra studiens delproblemstillinger er det likevel meningsnivået, eller informantenes erfaringer og forståelse av mening knyttet til endring over tid, som har vært hovedanliggendet. Derfor har jeg vært opptatt av hvilke opplevelser og tolkninger av endring som kommer til uttrykk i sangernes livshistorier, med utgangspunkt i perioden da intervjuene ble gjennomført, det vil si mellom 2010–2013. Som også Røyseng (2007) er inne på, vil slike beskrivelser av endringsprosesser «være interessante innganger til å analysere hva som er kjernen i de forståelsesmåtene aktørene anvender i dagens situasjon» (s. 98).

Vesentlige muligheter og begrensninger for sangerløpet ser ut til å ha sammenheng med mindre overganger og livshendelser gjennom studietiden (kap.6). Å bli musiker er ikke en prosess som dreier seg om sekvenserte passeringer gjennom spesifikke utviklingsstadier (Juuti & Littleton, 2012). Prosessen innebærer tvert imot forhandlinger av betydningsfulle og komplekse overganger som involverer stadig endrede kontekster (s. 6). Hver enkelt informants håndtering av disse overgangene ser ut til å innvirke på den videre progresjonen, både personlig og musikalsk.

Ut ifra denne studiens forskningsmateriale kan utdanningsinstitusjonene vanskelig forstås som ideelle livsverdener utviklet på basis av en felles søken etter mening. Uansett om det gjelder moderne eller tradisjonelle samfunn, innebærer Bourdieus framstilling av sosiale maktforhold at kulturen har en tendens til å reproducere seg selv. Slik fortsetter neste generasjon å leve opp til de krav som er nødvendige for å bevare nettopp denne kulturen (Olesen, 2004, s. 166–168). På tross av utdanningsinstitusjonenes endringsvillighet og innovative innstilling, sleper den pedagogiske

diskursen etter det moderne samfunnets fortsatte utdifferensiering. Tregheten i institusjonene, spesielt innenfor skolesystemet, beholder i henhold til Bourdieu (1995a) et «tilsynelatende monopol på legitime kulturelle virksomheter» (s. 128). Kanskje forklarer dette til dels hvorfor ensemblesang inntil nylig ikke har vært et reelt valg i sangutdanningen.

For de fleste informantene ligger studietiden flere tiår tilbake i tid. Det er ikke slik at alle de ni sangerne som søkte seg til en høyere musikkutdanningsinstitusjon er spesielt opptatt av denne fasen i livet. Enkelte sangere ser ut til å ha hatt en nokså problemfri studietid. Samtidig er det et analytisk poeng at noen ser ut til å ta opptaksprøven og studietiden mer eller mindre for gitt. Seleksjonsprosessen gjennom opptaksprøven, og selve «overgangsritualet», kan i et bourdieusk perspektiv nettopp forstås som en innvielse i de verdier som også yrkesfeltet gjennomsyres av og en legitimering av sangerpraksisen, uten at informantene nødvendigvis er seg dette bevisst. Sett framover i banen, viser forskningsmaterialet at informantene som ikke forteller spesielt mye fra studietiden samtidig ser ut til å ha hatt de mest sømløse overgangene til yrkeslivet, selv om yrkespraksisen på ingen måte har forløpt problemfritt. De samme informantene har, i tillegg til sangerne som valgte andre skoleringsveier, også de sterkeste vurderingene knyttet til utdanningens verdi sett i lys av hva som kreves i yrkeslivet. Dette inkluderer vurderinger knyttet opp mot utdanningens lengde («oppbevaring») og til aldersnormer i feltet. Her dreier det seg om muligheter for oppdrag sett i lys av stemmefag, sceniske roller og repertoar som er tette sammenvevde faktorer i yrkespraksisen (jf. 7.4).

Noen informanter opplever at dagens sangstudenter nærmest utdanner seg «til besvimelse» (Ingrid), uten at dette sikrer en framtid som profesjonell sanger. Et langt utdanningsløp kan forstås som en måte å mestre den voksende usikkerheten på. Samtidig fører aldersnormene i feltet til at noen sangere får det mer travelt enn andre med å komme seg inn på markedet, spesielt lyriske sopraner. I operafeltet vil det for alle sangere i tillegg handle om å få tid og anledning til å gå «gradene», noe som i praksis viser seg å være bare et fåtall forunt, nettopp fordi det finnes for få faste stillinger.

Stemmefaget, som en historisk konstituert mulighetsbetingelse, strukturerer praksisen på bestemte måter (8.5). Herunder hvilket repertoar som passer stemmen, hvilke sceniske roller som er aktuelle, hvilken kroppstype

og personlighet som gjenspeiler stemmefaget og de aldersnormer som følger av dette. Regiteater og nye krav til sceniske ferdigheter gjør at sangerne helst skal kunne synges og samtidig hoppe, danse, ta armhevinger, være sexy, henge i trapes, se pen ut og ha karisma, for å sette det litt på spissen. Typecastingen blir derfor vesentlig i prøvesangssituasjoner. Portvokternes funksjon i feltet, både som «*vaktposter* og *speidere*» (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 30), er å dele ut «belønninger» i form av å velge sangerne ut.

Også musikkutdanningsinstitusjonenes portvoktere vil vurdere stemmefaget. For sangeren kan dette få konsekvenser under opptaksprosessen, spesielt til operastudier. Videre kan stemmefagsforvirring underveis i studiene føre til at sangeren revurderer sin framtidige karriere. Inndelingen i stemmefag får på den måten konstituerende kraft i feltet. Usikkerhet knyttet til stemmefaget oppleves av noen informanter som et hinder for utviklingen av en sangeridentitet, mens andre, som aldri har vært i tvil, opplever stemmefagsinndelingen som hemmende for den kunstneriske utviklingen. Noen gir også «blaffen» i denne «båsinndelingen» og skaper seg nisjer, for eksempel på samtids- og avantgardemusikkområdet. De går sine egne veier, og dette kan fungere så lenge sangeren allerede har opparbeidet anerkjennelse i feltet.

Jeg har i boka vært inne på at sjansene kunstnere flest har i markedet ofte sammenlignes med et lotteri, noe som innebærer at kunstutdanningene spiller en tvetydig rolle. Men den sosiale verden er ikke et lotteri med like muligheter for alle (Bourdieu, 1999a, s. 223). Lotterianalogien kan dessuten få oss til å tro at det er helt tilfeldig hvem som når fram, når det i stor grad har med individuelle ferdigheter og personlig egenart å gjøre (jf. Menger, 1999, s. 554). Det er nettopp denne særpregede egenarten som konstituerer forutsetningen for å kunne overbevise og forutsetningen for symbolsk makt. Kanskje er det likevel slik at det stilles for tidlige dommer? Som forskningsmaterialet viser, bruker noen sangere lang tid på å finne «sin stemme» i vrømmelen, mens andre har et noe mer problemfritt studieløp, både vokalt og sosialt. Dette har også sammenheng med stemmekroppens modning og utvikling, som foregår i forskjellig tempo (jf. Welch, 2006). Analysen viser dessuten at flere av informantene som formelt sett startet sent både med tanke på utdanning og karriere, i dag jobber heltid som profesjonelle sangere både nasjonalt og internasjonalt.

Det mangetydige vil nettopp kunne bidra til den opplevde usikkerheten som vokalfeltet altså ser ut til å gjennomsyres av.

Det vil være ulike praksiser knyttet til forskjellige områder (eller subfelt) av klassiskfeltet, for eksempel vokalensemblefeltet (Havrøy, 2015) eller kirkemusikkfeltet (Christensen, 2013). På samme måte eksisterer ulike vokalpraksiser innen klassisk, jazz og pop (Schei, 2007). I studien har det ikke vært rom for å trenge dypt inn i strukturelle forhold på hvert av disse virksomhetsområdene. I boka er blikket rettet mest mot opera og ensemblesang, fordi det er disse arenaene og systemene informantene er mest opptatt av i sine livsfortellinger. Det handler også om at hvis sangere vil leve av å synge på heltid, er det med få unntak her at de største mulighetene for mer langvarige oppdrag finnes (se også 10.3).

Kapitalformen som jeg i studien har kalt *vokalmusikalsk kapital* vil kunne få en symbolsk funksjon når den konverteres til kulturell kapital. Sammen med sosial kapital, har disse kapitalformene størst verdi i vokalfeltet. Faglig dyktighet opparbeidet gjennom en lang skoleringsprosess, gir ingen automatisk vei til framgang, men skaper forutsetningene for den. Denne evnen til å overbevise andre om at man besitter en særpreget individuell egenart er ikke et tilstrekkelig vilkår, snarere en tvingende nødvendighet for å skape en kunstnerisk karriere (jf. Broady & Palme, 1992). Det å lære seg spillereglene, slik de formidles gjennom utdanningen og direkte i praksisen, gir ingen nøkkel til suksess. Det blir å forveksle den symbolske kapitalen med dens innhold. For eksempel vil ikke sanglærerens oppgave, slik vi kjenner mesterlæren i sin opprinnelige form, være å introdusere til yrkespraksisen og dens ofte skjulte eller uutalte normsystem (selv om dette også skjer). Som informant Brage er inne på, bør oppgaven være å utdanne sangere som «er i stand til å definere seg selv». Det vil si å utvikle kompetente selvstendige individer, dyktige sangere med personlig egenart og integritet som gir mulighet for anerkjennelse. Den vokalmusikalske kapitalen innebærer derfor å ha en evne til refleksjon og vilje til endring av rutiner (jf. Shilling, 2004). Slik blir det mulig å konvertere den vokalmusikalske kapitalen til en kulturell kapital som på sikt kan få en symbolsk funksjon.

Det kan ta mange år befeste sin posisjon i feltet, og tålmodighet ser ut til være en viktig faktor. En sanger kan «dunke navnet igjennom»

ved å starte i det små (Brage). Hvis sangeren er «god nok», vokser anerkjennelsen, noe som gjerne fører til økt oppdragsfrekvens, større utfordringer og høyere honorar. I mange tilfeller vil en TV-opptreden eller det å vinne en sangkonkurranse kunne sette fart på karrieren. Helt avgjørende er det likevel å ha tilstedeværelse i jobbmarkedet, spesielt i startfasen, for å ha tilgang til nettverk. For deltidssangeren som sysler med flere arbeidsoppgaver både i og utenfor kunstrområdet, blir dette ofte vanskelig å realisere. Videre svekkes den daglige motivasjonen for øving når tiden blir en knapphetsressurs og oppdragsfrekvensen er lav. Slik vil deltidssangeren ofte kunne tape terreng over tid (kap. 8). Og slik vokser usikkerheten.

Pensjonsalderen ved operahusene ligger på rundt 52 år for solistene og 56 år for koristene. Det er ikke ensbetydende med at yrkesløpet er over. Noen sangere, spesielt mannlige, holder det gående på et høyt nivå til langt opp i 60-årene og i enkelte tilfeller enda lenger, til tross for at den anatomiske og fysiologiske *stabile* fasen i en sangers liv har en estimert varighet på mellom 15 og 20 år (jf. Spahn & Richter, 2006, s. 121). Det jeg med en samlebetegnelse har valgt å kalle *vokal alder*, herunder sosial, biologisk, psykologisk og subjektiv alder, representerer helt andre aldersdimensjoner enn kronologisk alder. De er bundet sammen på en kompleks måte, men det finnes likevel ingen absolutter knyttet til det å være *on time*, *off time* eller *out of time* i den kulturen man tilhører (jf. Krueger et al., 1995, s. 83). Idealet om å bevare ungdommelighet og vital helse gjennom livet endrer likevel ikke det faktum at vi blir eldre, og at kropp og helse og vår totale kapasitet forandres kontinuerlig. Med tanke på at alderen «tynger» allerede før fylte 30 år, er det heller ingen tvil om at aldersidentiteten innvirker på folks personlighet og selvbilde. I vokalfeltet får dette konsekvenser nettopp fordi aldersdimensjoner, aldersnormer, stereotype oppfatninger og timing av livshendelser innvirker på struktureringen av sangeres løpebaner og praksis, slik boka har vist. Og dette aspektet ved praksisen fører også med seg en rekke vurderinger både av egne og andres synge-, være- og handlemåter.

I forbindelse med den voksende usikkerheten blir et vesentlig spørsmål hvordan *suksess* skal defineres, siden det ikke finnes eksakt kunnskap om hva som er nøkkelen til suksess på kunstfeltet (jf. Menger, 2014, s. 180).

En sentral faktor for å nå fram i den risikofylte sangerverdenen, vil likevel være å bygge opp et omdømme. For å få anseelse, oppstår et paradoksalt fenomen: For å komme innenfor porten, kreves det at sangeren allerede må være innenfor. Det å tilhøre stallet til et agentur gir i dag den største muligheter for oppdrag, særlig internasjonalt. Men for å få en impresario må sangeren nå fram ved prøvesang, og for å få tilgang til betydningsfulle arenaer for prøvesang, må sangeren ha en impresario. Et lignende paradoks oppstår i forbindelse med søknader om støtte til egne prosjekter: Sangeren får ikke innvilget støtte uten anseelse, men får ikke satt i gang egne prosjekter uten støtte. Samtidig er det viktig å presisere at sangere har mange arenaer å utfolde seg på, og de er kreative.

Arbeidet med å konstituere en spesifikk sosialisert *libido* eller interesse, krever et investeringsarbeid. Til syvende og sist vil det å beherske den legitime kulturen dreie seg om å beherske kulturelle koder, altså spesifikke smakspreferanser, handlemåter, talemåter og måter å ferdes på i det sosiale rommet. Denne «kultivering» er et tilegningsarbeid. En tidlig start betyr derfor å vinne tid. Det vil imidlertid være en feilslutning å tro at det å være sanger ikke har med vokale kvaliteter å gjøre, eller andre faktorer som aldersnormer og stemmefag. Og kanskje er det ikke slik at kroppsliggjort kultur, som kulturell kapital, i like stor grad fungerer «som et middel til å oppnå eksklusive fordeler» i relativt udifferensierte samfunn, hvor midlene for å tilegne seg kulturell arv er nokså likt fordelt (Bourdieu, 2006, s. 11). Med Bourdieu er poenget likevel at sangerhabitusen må være tilpasset de feltspesifikke verdier som bebor feltet. Det vil ikke bare kreve at sangeren kan framvise vokale ferdigheter, men at hun og han behersker spillereglene.

10.3 Et rom av usikre plasser

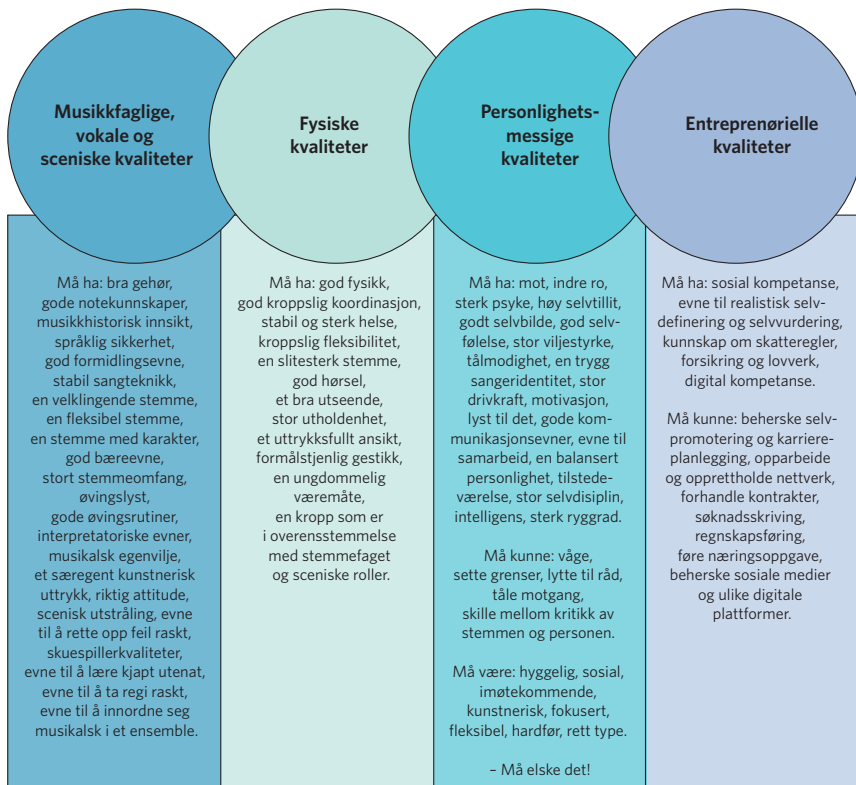
I boka har det usikre sangerlivet blitt belyst fra ulike ståsted med et utenfra- og et innenfrablikk. En sangers karriere kan med Menger (2014) sies å følge «a trajectory of projects realized through a string of contractual transactions, and for which there exists none of the guarantees associated with ordinary wage labour» (s. 179). Usikkerhet genererer både angst og glede, og karakteriseres av Menger (2014) som avstanden mellom de

anstrengelser som investeres og målene som blir realisert (s. 118). I motsetning til Bourdieu, er Menger opptatt av kunstneres *frie* handlingsrom innenfor et handlingsfelt preget av usikkerhet og risiko.

Det har skjedd betydelige strukturelle endringer i musikkverdenen i løpet av den tiden sangerinformantene har virket i feltet, fra 1970-tallet og fram til i dag. I boka er endringer forstått i lys av både «interne prosesser» i det klassiske musikkfeltet og eksterne utviklingstrekk i samfunnet omkring (jf. Bjørkås, 1998, s. 20). Selv om sangermarkedet både nasjonalt og internasjonalt «alltid har vært vanskelig» (Stian), opplever informantene at antallet dyktige sangere, og spesielt teknisk dyktige sangere, har økt de siste tiårene. Mye tyder dessuten på at en ny «sangertype» er i framvekst, selv om dette framstår tvetydig. Sangeres være- og handlemåter er i endring, men mye består. Sangere kan derfor sies å spre seg langs et kontinuum som i hver sin ende kan illustreres ved to representanter i feltet, begge født i 1971: Anna Netrebko (sopranen som på mange måter inkarnerer den klassiske forestilling om en operadiva) og Barbara Hannigan (den selvstendige, grensesprengende sopranen som gir blaffen i stemmefag og sangerattityde). Også Abbing (2002, s. 298) mener å se framveksten av nye «typer» kunstnere med nye holdninger. Kunstneres holdninger beveger seg hovedsakelig i fire retninger, hvor hver retning eksemplifiserer de ulike typene: Kunstnerforskeren, den postmoderne kunstneren, kunsthåndverkeren og kunstnerentertaineren. De fleste moderne kunstnere har trekk fra alle fire, men med ulik vektlegging. Overført til denne studien gir dette mening, selv om slike idealtyper ikke vært denne studiens anliggende, heller ikke å definere ulike «kunstnerroller».

Ofte er det slik at konsekvensen av sosiale endringer først kommer til syne etter lang tid (Elder & Shanahan, 1997). Når det ser ut til å være en felles forståelse innad i informantgruppen at yngre sangere (født etter 1975) framviser mer strategiske og beregnende handlemåter for å posisjonere seg i feltet, kan dette nettopp skyldes generasjonsforskjeller. Den «nye» sangertypen, som for informantene framstår mer kalkulerende og iscenesettende, kan også forstås som en gradvis endring av sangerhabitusen. Musikkverdenen er da heller ikke et isolert univers, upåvirket av generelle samfunnsendringer. Abbing (2002) har registrert at selv om «personlighet» er essensielt i popverdenen, er det i større grad blitt sånn

at «soloists and above all directors try to ‘steal the show’. This is probably essential if live classical music is to survive at all» (s. 173). Samtidig gir informantene uttrykk for at det er de mest sympatiske og samarbeidsvillige sangerne som når fram. Det er altså mange ulike og til dels motstridende oppfatninger av de egenskaper en klassisk sanger må inneha for å muliggjøre det å bli, være og forbli profesjonell kunstner. I illustrasjonen nedenfor (figur 2) har jeg samlet noen av de kvalitetene som har blitt uttrykt gjennom livsfortellingene, og som sangerinformantene framstiller som ideelle. Disse har jeg delt inn i fire hovedkategorier: 1) musikkfaglige, vokale og sceniske kvaliteter, 2) fysiske kvaliteter, 3) personlighetsmessige kvaliteter og 4) entreprenørielle kvaliteter. Kvalitetene kan samtidig forstås som et svar på det sangerne opplever er usikkert. Det vil si de ideelle kvaliteter som kan bidra til å sikre det usikre:



Figur 2. Ideelle kvaliteter for å sikre det usikre.

Kvalitetene henger også sammen på intrikat vis. For eksempel kan fleksibilitet innebære både det å ha en fleksibel stemme, musikalsk fleksibilitet, kroppslig fleksibilitet og en fleksibel væremåte. Men bare et «overmenneske» vil kunne inneha alle disse kvalitetene alene og på en og samme tid. Likevel indikeres her en felles kunnskap om de ferdigheter som sangere forstår som optimale. Sett i lys av Bourdieus kapitalformer, er dette kompetanser som faller inn under sosial og kulturell kapital. I den kulturelle kapitalen inngår også vokalmusikalsk og fysisk kapital (ervert gjennom oppvekst og utdanning) som to vesentlige komponenter i de oppsamlede ressurser som legitimerer forskjeller i feltet.

Når informantene forteller om overgangen mellom «det gamle» og «det nye», blir vurderingsaspektet i livshistoriene svært fremtredende. Det er tydelig at den klassiske sangens tradisjon og feltets *nomos* legger tunge føringer på hva som er de rette handlemåtene, væremåtene, syngemåtene og talemåtene knyttet til nettverksbygging, entreprenøriell virksomhet, tilganger i feltet og til livet på, bak og utenfor scenen (kap. 8 og 9). Den klassiske sangens tradisjon overleveres fra den eldre til den yngre sangergenerasjonen. Men også livsløpene endres. Store felles forandringer i ungdomstiden (formingsfasen) vil kunne prege hele samfunnet over lang tid (jf. Frønes & Brusdal, 2001, s. 38). Unge sangere bringer andre væremåter, holdninger og verdier inn i feltet, som kan befeste seg etter hvert som disse sangerne blir eldre. Og slik avdekkes generasjonenes dynamikk i boka. Likevel er det bred enighet i informantgruppen om hva som kreves av en sanger i det kunstnerisk profesjonelle arbeidet, men det eksisterer ingen konsensus knyttet til hva en profesjonell sanger (eller kunstner) er og skal være. Hvordan denne legitimeringen konstrueres, forhandles og utfordres, er nettopp stridsspørsmålet i feltet.

Muligheter for personlige valg, frihet og overskridende livshandlinger kombinert med en stadig voksende usikkerhet er et generelt utviklingstrekk i samfunnet, ikke minst i forbindelse med arbeid og relasjoner. Når Bourdieus praksisteori er anvendt som et overordnet teoretisk rammeverk for studien, innebærer det en forståelse av at klassiske sangeres løpebaner verken er privatiserte eller fullstendig preget av frie valg. Med tregheten (*hysteresis*) i habitus markerer Bourdieu (2008b, s. 99) at det ikke eksisterer en atskillelse av tid og rom. Som også forskningsmaterialet

viser, kan ikke hvem som helst bli profesjonell klassisk sanger etter «*do it yourself*-metoden» (jf. Aakvaag, 2008, s. 82). De tilbakeskuende livsfortellingene vitner om at fortiden har stor betydning. Videre at avgrensede sosiale posisjoner, aldersdimensjoner, den kulturelle tradisjonen og sosiale konvensjoner samt nokså klare forventninger fra omgivelsene, bidrar til å strukturere sangerløpene og praksisen. Likevel finnes det ikke én standard sangerbiografi.

Informantene tegner opp et bilde av det klassiske musikkfeltet som et hierarkisk system og «en kynisk verden», hvor de inntar en dominert posisjon med lav grad av personlig autonomi. Det er spesielt operafeltet som beskrives slik, men de samme mekanismene ser ut til å gjøre seg gjeldende på mange arenaer; både lokalt, regionalt, nasjonalt og internasjonalt. Her beskrives og vurderes ulike former for makt, konkurranseforhold og dominansforhold. Videre forteller sangerne om prestasjonskrav og prestasjonsangst, om ensomhet, utnyttning, trakassering og økonomisk usikkerhet som følge av ulike muligheter i feltet. Det fortelles også om en lengsel etter det hjemlige og trygge. Sangerne drives likevel av et «indre behov» for å synge, kombinert med et ønske om anerkjennelse både innad i feltet og utad. Det er helt tydelig at musikalske erfaringer har en eksistensiell dimensjon som vanskelig kan forstås på bakgrunn av kunnskapsarven alene (jf. Varkøy, 2012). Slik kan Bourdieus tilnærming på et vis oppleves reduksjonistisk.

Som jeg har løftet fram flere steder i boka, er det lite som tyder på at hierarkiene i kunstfeltet har brutt sammen og at skillet mellom dagligliv og kunst er oppløst. Dette til tross for nyliberalismens frammarsj, også på kunstfeltet. Generelle utviklingstrekk i samfunnet påvirker selvsagt feltets aktører. Når jeg har valgt en Bourdieu-inspirert tilnærming er musikkfeltet forstått som relativt autonomt, hvor de som bebor feltet kjemper om noe annet enn i den omkringliggende verden. Dette er historisk frambrakt. I løpet av 1800-tallet ble sang en av de betydelige måter å artikulere det intime forholdet mellom klasse og musikksmak (Potter, 1998, s. 86). Og helt opp til våre dager har den klassiske vokaltradisjonen hatt en dominerende posisjon overfor andre vokaluttrykk i musikkutdanningsinstitusjonene (jf. 2.3). Til tross for den potensielle tendensen i retning av en vokalstilistisk pluralisme, blir sangere troligvis

fremdeles bedømt i forhold til hvor konforme de er i tråd med gjeldende normer, snarere enn som enkeltindivider (Potter, 1998; Schei, 2007). De siste tiårene har vi imidlertid sett endring ved at den klassiske vokalstilen presenteres og formidles på nye måter. Dette blir særlig muliggjort av sangere med høy anseelse i feltet.

I kunstfeltet er det ikke nødvendig med samme nedarvede økonomiske kapital som i det økonomiske feltet, heller ikke med like stor akademisk kapital som kreves i universitetsverdenen eller i visse sektorer av maktfeltet. Musikkfeltet er nettopp «en av dessa osäkra platser i det sociala rummet» som tilbyr vagt definerte posisjoner som snarere må skapes enn å overtas i ferdig tilstand (jf. Bourdieu, 2000, s. 328). Framtidsutsiktene er ekstremt varierende, og posisjonene elastiske og krevende. Dette er forklaringen på at kunstfeltet trekker til seg og tar imot aktører med svært ulike egenskaper og disposisjoner. Fordi kunstneryrket (herunder sangeryrket) er så vanskelig å definere, vil det ikke være snakk om en profesjon eller et yrke i sin egentlige betydning. I motsetning til for eksempel en universitetskarriere, er kunstneryrket

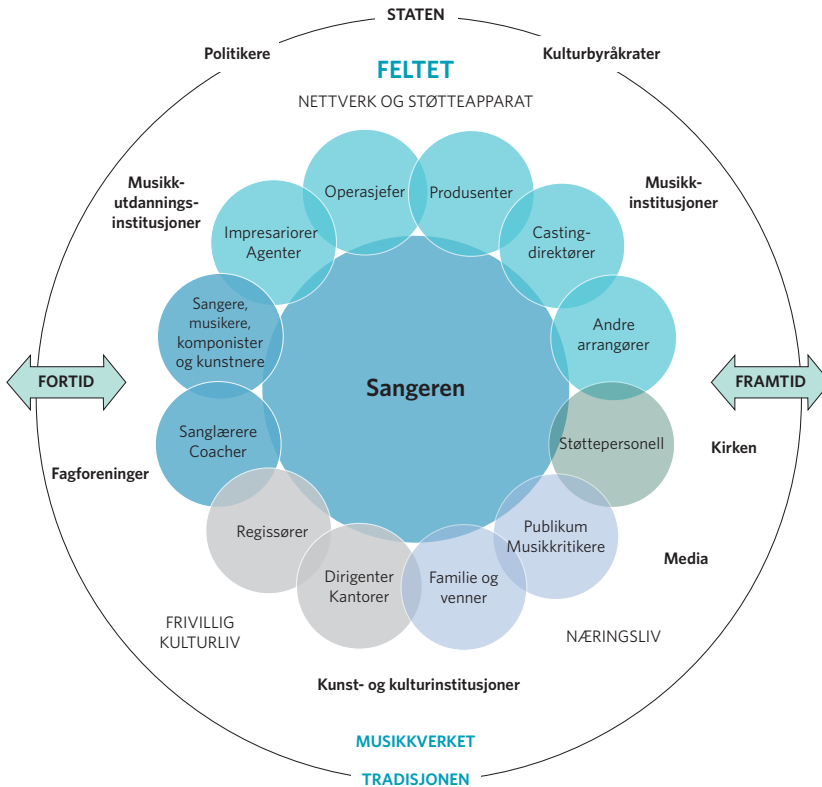
i själva verket ett av de minst kodifierade som finns; det är också ett av de yrken som har svårast att tydligt definiera (och att försörja) dem som åberopar sig på det, och som ofta inte kan ägna sig åt denne uppgift som för dem är den viktigaste utan att ha ett annat arbete bredvid, som ger dem deras huvudsakliga inkomst. (Bourdieu, 2000, s. 329)

Dette sær- og fellestrekket ved kunstneres arbeidsmarked er redegjort for i boka. Jeg finner også at yrket «klassisk sanger» kan være vanskelig å legitimere, og at det framstår diffust for utenomverdenen. Sangerinformantene forteller at de stadig må forklare og forsvare hva de holder på med og hvorfor. Dette kan også ha å gjøre med at sangeryrket ikke har oppnådd samme autoritet som andre kunstneryrker i det offentlige rom, for eksempel forfattere. Å forstå det klassiske sangeryrket som profesjon vil kunne dekke over noen problemer; som at sangeryrket lar seg utdanne til. Med dette mener jeg at «profesjon» i enda større grad vil kunne underkjenne det usikre ved yrket. Men usikkerheten forsvinner ikke ved å kaste blå i øynene på dem som søker seg til vokalfeltet. Det er ikke plass til alle. Og som jeg har vist i boka, har de konstituerende trekkene ved sangeryrket og musikkutdanningsinstitusjonene en innebygd treghet

som er dypt befestet i den klassiske sangens tradisjon. Disse konstituerende trekkene lar seg ikke fjerne ved å kalle yrket ved et annet navn. Til tross for høy mobilitet i samfunnet, er det altså en form for stabilitet ved praksisen, som kan forklares ved hjelp av Bourdieus feltbegrep.

I bourdieusk forstand eksisterer ikke sangeren uten et kunstnerisk felt. Men konstitueringen av feltet gjennom en gradvis prosess, kan heller ikke konstrueres uten å gå veien om sangeren. Når sangeryrket er såpass vanskelig å definere, har jeg i studien anvendt feltbegrepet som «et orienteringskart» (jf. Gustavsson et al., 2012, s. 16). Dette primært for å få å danne et bilde av musikkfeltets posisjoner og hierarkiske struktur/maktdimensjoner. Fordi alle produksjonsfelt har en spesifikk struktur som avhenger av fordelingen av ressurser (kapital), slites sangere langs et kontinuum mellom den autonome og heteronome polen i feltet. De synger ikke bare for sangens skyld, men også for å «overleve». Samtidig er det ikke penger som driver dem – da ville de ha valgt et annet yrke, forteller informantene.

Makten til å kunne ha innflytelse på de interne kampene er ikke likt fordelt, men avhenger i stor grad av den posisjon som kapitalen gir. Klassiske sangeres praksis: Hvor sangerne synger, hvordan de synger, hvilket standpunkt de tar i feltet, hva slags repertoar de foretrekker, kort sagt hva som er ettertraktet, er ikke bare avhengig av kapitalen alene, men også av deres habitus. Feltet har også en internasjonal utstrekning, både ved at utenlandske aktører praktiserer i hjemlige trakter og at nasjonale aktører praktiserer utenlands. Dessuten krysser ofte kunstnere grensene mellom de ulike kunstfeltene og kunststartene. På samme vis står også nasjonale og internasjonale musikkinstitusjoner, det være seg operahus, konserthus eller utdanningsinstitusjoner, i relasjon til hverandre og til det økonomiske og politiske feltet. Musikkfeltet består til enhver tid av spesialiserte aktører og institusjoner av ulike typer som involverer sangere/musikere (frilansere og fast ansatte på heltid eller deltid), dirigenter, regissører, produsenter, impresarioer, sanglærere, direktører, administrativt personale, ulike typer støttepersonell, musikkritikere, politikere, kulturbyråkrater, musikkinstitusjoner, kirken, andre typer oppdragsgivere, utdanningsinstitusjoner, agentbyråer, fagforeninger, medier osv. Disse posisjonene står i relasjon til hverandre, slik figur 3 illustrerer:



Figur 3. Musikkfeltet – et rom av muligheter.

Det som i bourdieusk forstand binder musikkfeltets aktører sammen, er kampen om definisjonsmakten. Som forskningsmaterialet viser, dreier det seg sett fra sangernes ståsted blant annet om hva som er god eller dårlig musikk (altså smakshierarkier), herunder en symbolsk kamp om hva som er «riktige» syngemåter, handlemåter og væremåter. Det kan altså dreie seg om hvordan sangere skal synges, te seg, takke, hilse, protestere og tale. Kort sagt hva som skal sies og gjøres, både på og utenfor scenen. Slik oppstår også stereotyper i feltet. Den underliggende grunnstriden er å forstå som en «kamp» om hvem som til enhver tid er gode sangere og hvem som ikke er det, eller snarere – hvem som er profesjonelle, og hvem som er amatører.

Klassiske sangere står som nevnt i en rekke ulike yrkesrelasjoner både i og utenfor kunstfeltet parallelt med eget sangerverke. Å være solist på heltid og *three-prong-singer* (jf. Fleming, 2005), trer fram som den ultimate posisjonen. Dette trenger nødvendigvis ikke være uttalt, men slik jeg ser det, er

det denne posisjonen som legger føringene, og det er her den høyeste prestisjen og anerkjennelsen i feltet ligger. Det innebærer å være fortrinnsvis operasanger, men også å kunne gjøre klassiske konserter på andre arenaer, for eksempel med orkester og kor, eller liedkonserter. Noen få sangere har fast ansettelse, men disse stillingene er under hardt press til fordel for åremålskontrakter og korttidsengasjement. Fordi konkurransen generelt er stor, og ekstra stor innen det lyriske sopranfaget, sjonglerer svært mange frilanssangere mellom oppdrag utenfor *three-prong*-området. Mange heltids- og deltidssangerne må beherske en «potettilværelse». Sangere er derfor ikke endimensjonale individer med begrensede sosiale relasjoner. De deltar på tvers av ulike arenaer, både i og utenfor kunstrområdet, og kan sies å ha «multiple identiteter» (jf. Hammerslev, 2009, s. 83).

Klassisk sanger, som en dominert posisjon i musikkfeltet, står altså i relasjon til en rekke andre posisjoner, både over- og underordnede. Som i andre felt, er ikke posisjonene i musikkfeltet fiks ferdige. Klassiske sangere utdannes derfor ikke til faste posisjoner, men «kan flytte (og blir flyttet) fra den ene posisjonen til den andre» (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 74). Feltets løpebaner; de individuelle bevegelser i tid gjennom posisjoner i det sosiale rommet, kan ha mange ulike retninger (oppover eller nedover) og bevegelige gjennomgangspunkter hvor folk treffes for kortere eller lengre tid. Dette midtre området mellom den autonome og den heteronome polen, blir «til et sted for forholdsvis mye usikkerhet og ubestemthet [...] fordi menneskene som treffes der for kortere eller lengre tid skaper bevegelse i posisjonene gjennom sine egne bevegelser» (Bourdieu, 1995a, s. 168). Jo lengre tid det tar, og jo mer krefter man bruker for å flytte seg mellom posisjonene, desto større avstand er det mellom dem. Denne skjellsettende avstand er konstituerende for hans eller hennes posisjon eller synspunkt. Sangeren inntar, som andre aktører, den estetiske posisjonen som er potensielt mulig «inden for feltet af muligheder» (jf. Bourdieu, 1997, s. 69). Usikkerheten eller spenningen som oppstår, er det som gjør vurderingskulturen så fremtredende i sangerpraksisen.

10.4 Vurdering som svar på usikkerhet

Vurderingsaspektet blir en helt sentral akse i min teoretisering av sangeryrket. Hele feltet oser av verdsettende vurderinger som også er knyttet til følelsesaspekter og personlighetstrekk. Det innebærer at informantene i

stor grad forstår og «dømmer» både egenskaper, løpebanene og praksisen vurderingsmessig. Selv om det er individuelle forskjeller, er det et generelt trekk i forskningsmaterialet at sangerne forteller og reflekterer over sine livshistorier samtidig som de vurderer sine egne baner opp mot andres baner, og hva som kunne ha vært, eller hva som kan komme til å skje i framtiden ut ifra hvor de befinner seg i sine potensielle baner. Informantene vurderer også de egenskaper, både stemmemessige og personlige kvaliteter, som de mener er nødvendige for å kunne oppnå en profesjonell sangerkarriere, herunder egne og andres handlemåter; talemåter, syngeomåter, musiseringsmåte, formidlingsmåter, væremåter, utseende, gester og så videre.

Det handler alltid om «å like eller ikke like noe», erfarer informantene. Dette forstås i lys av de relasjoner sangere står i, det være seg sangerkollegaer eller dirigenter, produsenter, musikere, regissører, castingdirektører, operasjefer, impresarioer, professorer, publikum, medier, familie og venner, samt hendelser i eget liv som i deres selvfortolkning har innvirket på løpebanene og muligheter for handling i feltet. Egenvurderinger er også fremtredende, og slik jeg tolker forskningsmaterialet vurderer kort sagt alle alt og alle, nærmest uavbrutt. Denne vurderingspraksisen tolker jeg altså som et svar på den usikkerhet som preger både sangutøverne, sangopplæringen, sangutøvelsen og sangeryrket.

Noen vurderinger er sterke, mens andre oppleves vage eller snarere tveytidige når de uttrykkes skriftlig eller overføres til prosa. Det kan være vurderinger av typen: «Egentlig synes jeg at kunstnere kan være noe herk, på alle nivå og i alle miljøer. Og de har bare skjønt hvordan de skal manøvrere seg og er hyggelige med de rette menneskene». Eller som dette:

Operasangerne som går inn i kirkemusikken har ikke peiling altså, for de tror at de skal ha lyset på seg hele tiden. Men plutselig er det en oboist som skulle ha hatt lyset, eller en cellist. Og hvis man ser på partiturene på den måten der, så blir de veldig morsomme og levende og inkluderende for alle musikerne å være med å spille, og det merker publikum.

Eller som dette:

Noen av disse gutta, de knytter kontakter og er utrolig flinke til å holde på dem hvis de først får en kontakt et sted. Og de mener noe i det ene øyeblikket som kan være ganske negativt, og i neste øyeblikk når de treffer vedkommende som

de snakker om, så er de så hyggelige som bare det. Og hvis en jente hadde sunget sånn som mange av disse gutta gjør, så hadde de aldri fått jobb. De må være så utrolig mye bedre. Og da har det noe å gjøre med hva den som sitter og bestemmer liker. Og hvem den som sitter og bestemmer liker.

Og som dette:

Det forundrer meg at sangere som er kjempeflinke både vokalt og på scenen begynner å skifte til de litt større tingene alt for tidlig, og som hele tiden drar det et hakk videre. Så blir det kjempesvært nede og så mister du toppen, og skal prøve å lappe dette sammen etter hvert. Det er sangerinne på sitt verste synes jeg. Det blir jo grusomt å høre på, og de er jo helt ute å kjøre. Men da har de allerede oppnådd en status. Gjort stor karriere, og du kan leve lenge på en sånn status, i ti år, mens andre som er hundre ganger bedre, de er ukjente fordi de kanskje ikke har psyke til å sloss for roller og som fungerer best innenfor faste rammer med folk som bryr seg.

Og til slutt:

Man blir litt provosert og litt irritert over hvordan noen sangere bruker sine attributter både på den ene og den andre måten. Og koketterer og griner, og gjør alt mulig. Og det må jeg si også, at da jeg studerte, så måtte vi jo gi ekstra støtte til de kvinnelige sangerne, for «de var jo så følsomme». Men alle har vi jo følelser. Og der synes jeg faktisk at kvinner har hatt et monopol til å bruke et eller annet altså, i tillegg til utseendet. At det har vært mer akseptert at de spiller på et større register, sett utenfra.

Sangernes vurderinger kan forstås som en symbolsk kamp om hvilke oppfatninger av den sosiale verden som skal være gjeldende. Den praktiske kunnskapen som kommer til uttrykk i praksisen, drives av en praktisk sans gjennom en forestilling om hva som er det riktige, gode, kloke, sanne, rasjonelle eller fornuftige å gjøre til enhver tid. Slik kommer vurderingene til uttrykk gjennom forskjellige klassifikasjonsskjemaer eller klassifikasjonsprinsipper for hvordan man skal anskue og oppdele verden, det vil si forskjellige former for smak (jf. Bourdieu, 1997, s. 24). Uttrykk for holdninger, personlig uttrykk og stil som for noen sangere kan oppleves naturlige, kan for andre oppleves prangende eller vulgære. Slik blir ulike smaksdommer til symbolske forskjeller som konstituerer seg som et «egentlig sprogsystem» (s. 24). Om dette utdyper Bourdieu (1999a, s. 251):

Å være kjent og anerkjent betyr også å besitte makt til å gjenkjenne og å anerkjenne, å stadfeste, å kunne uttrykke seg med en viss suksess om hva som fortjener gjenkjennelse og anerkjennelse, og mer generelt, å kunne uttrykke det som er, eller enda bedre, å kunne uttrykke hva som er ved det som er, hva man skal mene om det, gjennom et performativt utsagn (eller en forutsigelse) som kan bringe det som er sagt til eksistens i samsvar med utsagnet.

Symbolisk makt er en makt til å skape ting med ord, gester og kroppsspråk; en makt til innvielse eller til å skjule eller åpenbare ting som allerede er der (Bourdieu, 2008a, s. 68). Symbolisk makt dreier seg i siste instans om en makt til å konstruere den sosiale virkeligheten. Kampen om den symbolske makten kan for eksempel handle om hvilke oppfatninger som hvem som er «ute» og hvem som er «inne» på et gitt tidspunkt, det være seg sangere, instrumentalister, regissører, dirigenter, lærere, utdanningsinstitusjoner eller kulturinstitusjoner. Kampen kan også dreie seg om hvilke kunnskapsformer og egenskaper (for eksempel personlige, vokale, musikalske, sceniske, musikkfaglige) som er verdifulle og hvilke musikksjangre eller framføringspraksiser som er legitime eller ikke. Men som nevnt er sangere (med unntak av de aller største), først og fremst i en posisjon til å *ha* kunstnerisk anerkjennelse, ikke til å *gi* en slik anerkjennelse (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 320). De kan heller ikke anerkjenne seg selv, og dette understreker en slags maktesløshet som nettopp vil kunne gi seg utslag i vurderinger.

Sangernes vurderinger kan også forstås som legitimerende «unnskyldninger», noe enkelte informanter selv er inne på. Alle vet for eksempel at stemmefaget i stor utstrekning er bestemmende for hvilke sceniske roller som er aktuelle, og på den måten kan stemmefaget anvendes som et forsvare, en sovepute eller en trøst. Når det gjelder selve sangutøvelsen, kan en annen legitimerende unnskyldning være at stemmen er sårbar. Som informantene uttrykker, finnes det få dager i året hvor sangformen er helt på topp. Overdrivelser, bakvaskelser, ironi og sarkasme av ulike typer kan dermed tolkes som performative eller standardiserte bortforklaringsprinsipper hvor ting blir satt på spissen. I noen tilfeller kan vurderingene dessuten forstås som et retorisk grep for å senke forventningene eller for å høste empati.

Som presisert flere steder i boka, er det sangutøvelsen og musikken som er omdreiningspunktet i praksisen. Det er sangen det «forhandles» om. Men å synge er ingen sikker kunnskap, og vurdering av sangfaglige prestasjoner er bare «objektivt til et visst punkt, men deretter subjektivt herfra til månen» (Ingrid). Vurdering av vokale prestasjoner forutsetter i henhold til Gynnild (2010, s. 7) at vurderingskriteriene, altså kvaliteten på det som skal vurderes, alltid står i forhold til et normativ standard, men at begge størrelsene ofte blir utilstrekkelig konkretisert. Den største utfordringen i utøvende disipliner innebærer at standarder ikke er direkte målbar (s. 13). Dette skaper usikkerhet. Vurderinger står alltid i relasjon til noe eller noen. Den sosiale praksisen involverer sangutøvelsen, musikken og estetiske og kroppslige erfaringer, men også sosiale forhold, arbeidsmarked, makt og hierarkisering. Og i siste instans er det jo slik at alle mennesker har et forhold til stemmen og en mening om den, bevisst eller ubevisst. Stemmer gjør inntrykk på oss, både positivt og negativt.

Idealsangerlivet finnes ikke. Det å stå på de største scenene er heller ikke alle sangeres drøm. Jeg har vært inne på at usikkerhet kan forstås som avstanden mellom de investeringer som gjøres og de målene som oppnås (jf. Menger, 2014). Snur vi på det, vil suksess slik den oppleves, innebære at dette gapet er betraktelig redusert. På den måten vil sangere uansett posisjon kunne oppleve at de har funnet sin plass i sangerverdenen. Sangere som lever på en drøm som aldri nås, blir ulykkelige. Dette er selvsagt trivielt. Men på grunn av sangeryrkets egenart og de krav som hører til praksisen, vil det være rimelig å si at en «lykkelig sanger» har funnet en livsstil hvor forholdet mellom de subjektive forhåpningene og de objektive mulighetene er i mest mulig overensstemmelse (jf. Bourdieu, 1999a, s. 224–225). Sangere bør utfordre grensene (Brage), men ikke stå «på grensen av sin egen utilstrekkelighet til enhver tid» (Stian). Det gjelder å finne en god balanse.

Investeringen i sangerpraksisen vil alltid være forbundet med usikkerhet, «men en begrenset usikkerhet, som på en måte er regelstyrt» (jf. Bourdieu, 1999a, s. 222). Derfor er spillanalogien så treffende:

For at dette spesielle forholdet mellom subjektive forhåpninger og objektive muligheter, dette forholdet som bestemmer investeringen, interessen, *illusio*, skal kunne opprettes, må de objektive mulighetene plassere seg mellom det

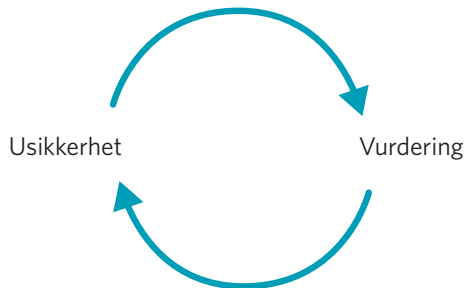
absolutt nødvendige og det absolutt umulige; aktørens muligheter for å vinne må hverken være lik null (uansett hva man gjør, så taper man) eller garantert sikre (uansett hva man gjør, så vinner man), eller sagt på en annen måte: Ingenting må være absolutt sikkert, uten at alt av den grunn skal være mulig. Spillet må ha en porsjon uvisshet, en porsjon eventualitet, eller «spillmargin», men det må også være en viss nødvendighet i eventualiteten og dermed en mulighet for kunnskap. (Bourdieu, 1999a, s. 222)

For sangeren gjelder det altså å tilpasse målene og «begjæret» etter å synge til muligheten for å tilfredsstille det (jf. Bourdieu, 1999a, s. 225). Som studien viser, er det flere sangere som har mistet sin «interesse» eller justert sine ambisjoner i møte med feltet. Noen har også falt fra underveis i yrkeslivet. Faktorer som nevnes i den forbindelse er blant annet trygg økonomi, barnefødsler og prioritering av familieliv. På grunn av markedets harde betingelser er det mange sangere som «knekker» og mister troen på både seg selv og det de driver med. Og mange blir tiet i hjel. Studien viser også at sangere søker «det hjemlige» for å kompensere for usikkerheten og det de opplever som utrygt.

Sangerinformantene gir uttrykk for at de ikke bare synger for anerkjennelsens del. De synger også for å synge. Å lykkes som sanger innebærer å ha «en indre glede, som er en kroppslig følelse», hvor det ikke alltid handler om å få «sånn voldsom oppmerksomhet» (Solveig). Bak kampen om anerkjennelse ligger det en drivkraft som knytter seg til den eksistensielle meningsdimensjonen i sangutøvelsen, musiseringen og formidlingen, selv om den alltid er relasjonell. For som Fleming (2005, s. 134, min oversettelse) uttrykker: «Hvorfor skulle vi ellers holde på?» Sang er kroppslig. Det å synge er «så veldig personlig, så veldig deg» (Ingrid). Sangernes valg kan derfor forstås som en «nødvendighetsdiskurs» (jf. Mangset, 2004, s. 141). Profesjonelle klassiske sangere kan sies å investere hele sin kropp og sin væren i et felt hvor ikke alle har de samme mulighetene. Mange opplever derfor skuffelser. De får ikke livet og karrieren, altså sangerlivet, til å henge sammen.

Vurderingskulturen blir fremtredende i møtet mellom sangerne og feltets «krefter». Den opplevde usikkerheten genererer vurderinger, men vurderingene slår på sin side tilbake på usikkerheten. Dette sirkulære fenomenet (figur 4) oppfatter jeg som doksisk; så selvfølgelig at informantene ikke legger merke til det. De har alle mer eller mindre samme

klassifiseringssystem i hodet (jf. Bourdieu, 1991, s. 107). «Det er bare sånn det er», sier mange når de forteller om sine sangerliv. Og selv om informantene gir uttrykk for en stor uvilje mot «systemet» og viser til en reflektert oppfatning av sangerverdenen og sangerpraksisen, er det ikke like sikkert at de forstår sammenhengen knyttet til hvordan denne logikken har oppstått (se også kap. 10.5).



Figur 4. Usikkerhet og vurdering – et sirkulært fenomen.

Den praktiske tro er konstituerende for tilhørighetsforholdet til feltet (jf. Bourdieu, 2007b, s. 112). *Doxa* hindrer at det stilles spørsmål ved selve prinsippene, fordi dette truer den gitte orden og overenskomstene som danner grunnlaget for virksomheten i den klassiske musikkverdenen. Når sangerne vurderer den sosiale praksisen, er det sjelden i direkte opposisjon til dem som innehar de betydningsfulle posisjonene i feltet, selv om også dette skjer med alt hva det måtte innebære av sanksjoner. I det sangerne for eksempel iverksetter «sangerrevolusjoner» trues ikke feltet «ovenfra», men «nedenfra». Fordi feltets strukturer er historisk frambrakt, og dermed har en tendens til å reprodusere seg selv, er det sannsynligvis ingen garanti for at slike utspill skal endre allerede etablerte praksiser i feltet, i hvert fall ikke på kort sikt. Så lenge troen på at noen kan nå toppen av pyramiden er i spill, vil sangerlivet alltid være usikkert. For til syvende og sist dreier det seg om et felles anliggende knyttet til troen på spillets verdi. Med utgangspunkt i Bourdieu (1991, s. 239) vil det si at uavhengig av posisjon, bindes feltet sammen av alle aktører som har tilknytning til sangen (musikken), som er interessert i sang, som har interesser i sang og i sangens eksistens. Kort sagt de som lever av sangen og for sangen.

10.5 Betragtninger

I kapittel 4 redegjorde jeg for forskningsforløpet og reflekterte over anvendelsen av livshistorie som metode, vitenskapsteoretisk ståsted, utvalgs-kriterier og etiske hensyn og dilemma knyttet til mange sider av forskningsprosjektet. Også kvaliteten av livshistoriestudien ble diskutert i lys av undersøkelsens troverdighet. Jeg vil nå avslutte med noen betraktninger omkring anvendelsen av livshistorier som metode sett i lys av det teoretiske rammeverket.

I boka har livshistorier vært en kilde til å få en forståelse av klassiske sangeres selvfortolkninger, deres refleksjoner og vurderinger av veien de har gått. Gjennom livshistoriene har jeg fått innblikk i hvilke muligheter og begrensninger de i lys av usikkerhet på mange nivå har opplevd som sentrale for å få tilgang til, men også for å kunne opprettholde en posisjon i det klassiske musikkfeltet. Også hvordan sangere forholder seg til usikkerhet som et konstituerende vilkår. I den biografiske forskningstradisjonen jeg har lagt meg tett opp imot, understrekes betydningen av kontekstualisering av den enkelte informants livshistorie i tid og rom. «En historie» vil nettopp kunne bidra til å fange inn både konteksten hvor livsfortellingen er lokalisert, og rammeverket for tolkningene av den. Goodson og Sikes (2001) uttrykker i den forbindelse: «In this way it is possible to gain some glimpse of, and insight into, the rupture and the marriage between individual lives and the social settings in which they are lived» (s. 107). Fordi livshistorieforskning trekker på kontekstuelle faktorer som virker inn på livsfortellingene, skiller denne forskningstradisjonen seg fra narrativ forskning, selv om det er et slektskap.

Jeg har i studien fulgt hver enkelt sangerinformants løpebane, og lagt vekt på å skrive inn disse banene i et sosialt rom. En *sosial løpebane* er i bourdieusk forstand et alternativ til *livshistorie* (Barrett, 2015, s. 4). Det sosiale livsløpet livshistoriene forsøker å gjenskape, kan på den måten defineres «som den *serie av positioner* en agent eller en viss grupp av agenter successivt innehaft i en rad rum» (Bourdieu, 2000, s. 372). For å forstå sangernes livshistorier (eller løpebaner) har jeg til dels gått «omveien» via konstruksjonen av rommet – for som Bourdieu (2004, s. 93–94) retorisk spør – «hvem ville finne på å snakke om en reise uten å ha en viss forestilling om hva slags landskap den finner sted i?». Anvendelsen av ulike

dokumenter som supplerende kilder har bidratt til å utvide forståelsen av dette landskapet. I boka har jeg lagt vekt på å plassere klassiske sangere og den klassiske vokaltradisjonen inn i vitenskapen, i historien og i relasjon til musikkfeltet som sangerne sikter seg mot og handler i. Ved å fokusere på den historiske forankringen, erfaringen og alt som inngår i praksis, har konteksten blitt ontologisk forankret.

Livshistoriene er forstått som moderate sosiale konstruksjoner, og innebærer at jeg har undersøkt om sangerens livsfortellinger har fulgt noen bestemte mønstre eller spor (jf. Mangset, 2004). Informantenes fortellinger helt fra tidlig barndom og gjennom alle livsfasene med sine overganger, kan sies å representere en måte å forstå og organisere egne livshistorier på; som et prosjekt som har en kronologisk og logisk orden, med en begynnelse; et utgangspunkt og en slutt (Bourdieu, 1995b, s. 68). Livshistoriene, eller de selvbiografiske fortellingene, er sannsynligvis inspirert av et ønske om å skape mening, hvor blikket er rettet både bakover og framover for å skape begripelige forbindelser mellom successive stadier eller faser i en nødvendig utvikling (s. 69). En slik «artifisiell meningsskapning» om livsløpet, og en spontan oppfattelse av eget liv som en serie hendelser på rekke og rad, er gjerne forskeren tilbøyelig til å akseptere (jf. Broady, 1991, s. 391).

Ved å anvende Bourdieus perspektiver på handling, har jeg forsøkt å bryte med det som kan karakteriseres som en «hverdagsforestilling» om livsløpet. Til tross for at jeg har forsøkt å unngå å framstille sangerlivet som en «totalitet», er det likevel en viss fare for at det kan oppfattes slik når jeg har beveget meg på langs i de tilbakeskuende livshistoriene. Også fordi analysekapitlenes overordnede struktur følger en form for kronologisk rekkefølge som kan gi inntrykk av at hvert enkelt sangerliv har en endelig mening, en finale. For å sikre den interne sammenhengen i dette rikholdige materialet, har denne innfallsvinkelen likevel vært nødvendig. Parallelt med bevegelsen på langs, har jeg søkt på tvers i livshistoriene (jf. Haavind, 2000). Denne hermeneutiske pendlingen mellom helhet og del har gjort det mulig å få øye på og tematisere informantenes subjektive oppfatninger i lys av ulike mulighetsbetingelser gjennom sangerlivet.

Når jeg i hovedproblemstillingen spør hvordan profesjonelle klassiske sangeres løpebaner og praksis konstitueres, har dette hatt en dobbelt

funksjon. I et praksisteoretisk perspektiv er det ikke nok å søke i *sanger-subjektet* «etter mulighetsbetingelsene og begrensningene for den objektive kunnskap» (jf. Bourdieu, 1999a, s. 125). Det dreier seg også om å søke hver enkelt sangers habitus og en gruppe sangeres habitus sett i relasjon til musikkfeltet og de mulighetene som finnes der, det vil si «en særlig relation til et særligt univers af sandsynligheder» (Bourdieu, 2007b, s. 108). Sangerpraksisen er verken slik jeg har konstruert den, men heller ikke slik sangerinformantene i retrospekt grunngir den.

Utgangspunktet for det bourdieuske perspektivet i boka, er at i løpet av sangerlivet går den enkelte sanger gjennom en sosialiseringsprosess hvor bestemte forståelser og praksiser utvikles og internaliseres og blir en del av sangerens *habitus*. Oppkomsten av deltakernes habitus innebærer de forskjellige holdningssystemer eller system av disposisjoner som er ervervet gjennom et bestemt livsløp, og som gir mer eller mindre fordelaktige muligheter til å kunne virkeliggjøres i feltet (Bourdieu, 2000, s. 312; Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 91). Slik kan ethvert sosialt livsløp forstås som en spesifikk måte å ferdes gjennom det sosiale rommet, hvor habitus' disposisjoner kommer til uttrykk. Hver forflytning mot en ny posisjon markerer en etappe i den sosiale aldringen (som må ses i forhold til biologisk alder), og på veien forkaster man en mer eller mindre omfattende mengde erstattelige posisjoner, noe som ugjenkallelig begrenser registret av opprinnelige forenelige muligheter (Bourdieu, 2000, s. 373).

Hver enkelt produsent, det være seg en skribent, en kunstner eller en vitenskapsmann, konstruerer sitt eget skapende prosjekt ut fra en oppfatning av de tilgjengelige mulighetene, og denne oppfatningen er sikret gjennom de kategoriene for persepsjon og verdsettelse som er skrevet inn i hans eller hennes habitus gjennom en bestemt løpebane. (Bourdieu, 1996, s. 121)

Forholdet som etableres mellom den enkelte aktør og feltets krefter, forstås derfor som «et forhold som objektiverer seg i en *løpebane*» (Bourdieu, 1996, s. 128). Slik avhenger sangutøvelsen og løpebanenes retning av sangerens situerte erfaringer og de tilgjengelige kontekstuelle ressurser som hver enkelt til enhver tid har til rådighet. Gjennom dette konstrueres nye individuelle handlemåter. De objektive strukturene, forstått som ikke-determinerende mulighetsbetingelser, blir sånn sett viktige for regulering av handling. Disse strukturene eksisterer to ganger, det vil si som objektivitet

av første grad (fordeling av materielle ressurser og midler til å tilegne seg knapper og goder og verdier sosialt sett). De eksisterer også i andre grad i form av klassifikasjonssystemer (mentale og kroppslige skjemaer) som «på et *symbolsk plan* fungerer som ramme for den enkeltes handlinger, adfærd, tanker, følelser og vurderinger» (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 21).

Når det er sagt, har jeg flere steder i boka tatt til orde for at disse mulighetsbetingelsene ikke synes å være like skjult «bak ryggen» på informantene, slik Bourdieu fastholder. Et eksempel er når Gitte uttrykker følgende: «Oppdragsgivere må jo tenke på to ting: Det ene er om sangeren er god, om han kan utføre oppdraget på en tilfredsstillende måte. Det andre er markedsføring av den sangeren». Som Gitte er inne på handler det «om navn og om man er kjent, og at noen andre tror på dem»:

Men det er selvfølgelig også fordi det er noen andre som kan tjene penger på dem. Og det er klart, hvis du har en kjempegod sanger som ikke er kjent så kommer det ikke noen folk og da er det bedre å ta en som har et navn. Så det er et viktig moment. Og det er jo også meget interessant, ikke sant? De agenter som sitter ute i verden skal også tjene penger. Og selvfølgelig vil de ikke sende noe skitt ut i verden. Det er en synergieffekt.

En lignende uttalelse har Brage: «Det er klart at oppdragsgiverne skal finansiere sin virksomhet, og da må de jo ta noen som de tror selger. Så kvalitet er bra, og kjent navn er bra for dem». Umiddelbart kan det derfor forstås dithen at Bourdieu ved å insistere på sitt eget prosjekt om objektivisering, opphøyer seg selv og sin praksisteori som den eneste veien å gå vitenskapelig fram for å oppnå en adekvat forståelse av verden. Overført til denne studien blir det derfor betimelig å reflektere over hva det er jeg ser, som informantene ikke ser. Har jeg klart å avdekke noe av praksisens tvetydighet ved å søke den dobbelte sannhet? Et annet spørsmål er om anvendelsen av Bourdieus prakseologi har sperret utsikten for noe annet? En måte å se dette på, er at når Bourdieu insisterer på at forskeren skal foreta et «dobbelt brudd», dreier det seg om å forstå en helhet som er større enn forståelsen av en enkelt hendelse eller en enkelt opplevelse. Den samme skolastiske logikken bør med andre ord ikke reflekteres likt både på helheten og på delene. Som nevnt flere steder, dreier det seg ikke om å komme fram til en ny entydighet, snarere om å understreke det mangetydige (jf. Frønes, 2001). Derfor har det også vært viktig å anvende

livsløpsperspektivet for å få en bedre forståelse av tid og endring over tid. Videre har en tverrfaglig innfallsvinkel og noen kontrasterende perspektiv og begreper stedvis bidratt til å belyse delene. Men det er bevegelsen på tvers i sangernes livshistorier som har gjort det mulig å utvikle en analytisk forståelse som skiller seg fra informantenes selvforståelse (jf. Haavind, 2000, s. 176). Dette fordi det ikke dreier seg om forståelsen av hver enkelt sanger, men relasjonene mellom dem og feltet.

Bourdieu's habitusbegrep har tidvis bydd på motstand i arbeidet med denne studien. En forståelse kan med Broady (1991) være at sangeres eller sangergruppens habitus, som et system av disposisjoner, genererer de måter å handle, tenke, oppfatte og vurdere verden på som kreves i bestemte sosiale sammenhenger ut ifra et begrenset antall prinsipper (s. 229). Et argument er at det i sang, som i mange andre yrker, i stor grad krever «en praktisk deltakelse fra kroppens side, og dermed en mobilisering av den kroppslige 'intelligens' som kan være bestemmende for en transformasjon, eller til og med en inversjon av de ordinære hierarkier» (Bourdieu, 1999a, s. 150). Den praktiske kunnskapen Bourdieu forfekter, gjør det mulig for aktøren «å fremkalle tilpassede strategier som hele tiden fornyes, men innenfor de strukturelle begrensninger som de er produkter av, og som definerer dem» (Bourdieu, 1999a, s. 144). Habitusformene vil derfor alltid endres av nye erfaringer, men aldri fullstendig, fordi vi alltid vil bringe fortiden med oss inn i nåtiden. Likevel opplever jeg at sangerinformantene er i stand til å tenke igjennom, vurdere og redegjøre for egne handlingsmotiveer og de forhold som er knyttet til handlingene uten at dette skjer kontinuerlig. Og i likhet med Aslaksen (2004, s. 192) finner jeg at også denne studiens informanter framstår med en reflektert og nokså kritisk holdning, i dette tilfellet til musikkfeltet og yrkesrollen som sanger.

Jeg har tatt til orde for å forstå habitus som «moderat refleksiv», blant annet fundert i Aarseth (2009), Crossley (2001), Giddens (1996) og Shilling (2004, 2008, 2012). Dette innebærer at aktørene er i besittelse av en diskursiv bevissthet som gjør dem mer kapable til å forhandle sine identiteter. Det gir likevel mening at habitus «accommodates past experiences in a cumulative form» (Abbing, 2002, s. 91). Videre gir det mening at selv om ingen sangere har den samme livshistorien og habitusen derfor varierer

fra en sanger til en annen, så deler de ofte en felles bakgrunn og et felles miljø. Derfor er det adekvat å snakke om det Abbing kaller en «modal» habitus eller gruppehabitus.

Bourdieuens praksisteori er anvendt som redskap for å få hjelp til å løfte informantenes livshistorier og mitt eget innenfrablikk ut av feltets verdisystem (selv om noen vil hevde at Bourdieu har blitt feltets verdisystem). Det er sangerposisjonen som er utsiktspunktet i denne boka. Dette innebærer et begrenset utsyn, og at jeg som forsker ikke har kunnet bevege meg fritt mellom sangerposisjonen og andre posisjoner i feltet (jf. Hammerslev, 2009, s. 89). Samtidig tror jeg at et viktig bidrag fra denne studien nettopp kan være at jeg studerer sangere som sådan, mens andre studier studerer musikergruppen, eller enda bredere – kunstnergruppen, under ett.

I boka har jeg argumentert for en abduktiv tilnærming, men det er selvsagt en fare for at teksten stedvis bærer preg av «se hvordan teorien passer med mine funn», hvor sammenfall konstateres. Når det er sagt, valgte jeg ikke enkleste motstands vei da jeg gikk inn i Bourdieu-universet, som var relativt nytt for meg da jeg startet dette prosjektet. Jeg opplever at innfallsvinkelen jeg har valgt, har bidratt til å utvikle min epistemiske refleksivitet som et dialektisk forhold mellom teori og forskningsmessig praksis (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 45). Men fordi det sosiologiske universet ikke ligger innbakt i min «habitus» har dette utenfrablikket på praksisen også bydd på motstand. Teori kan, som Christophersen (2009) skriver, ikke «brukes til å autorisere eller legitimere den praksis man selv er en del av. Teori må tvert om kunne hjelpe forskeren å utvikle et kjølig og kritisk blikk på eksisterende praksis» (s. 35). Det opplever jeg i høyeste grad at perspektivene jeg har valgt har bidratt til. Samtidig har jeg muligens fanget opp sider ved praksisen som et utenfrablikk ikke kan på samme måte.

I intervjusamtalene har informantene delt informasjon av svært personlig karakter knyttet til fortidens opplevelser og framtidige forventninger. Den sensitive informasjonen innebærer etiske dilemma som har bidratt til at jeg har stått overfor en dobbel utfordring: på den ene siden ivaretagelse av, respekt for og hensyn til informantens integritet, og hensynet til studiens formål og problemstillinger på den andre. Informantene (noen mer enn andre) beveger seg dessuten ofte inn på det som på hverdagspråket kan karakteriseres som baksnakking og sladder. Jeg har

valgt å gripe fatt i dette snarere enn å forkaste denne typen empiri, fordi jeg opplever at også slike vurderinger er informasjon som kan forstås som et «symptom» på usikkerheten praksisen gjennomsyres av.

Det er nærliggende å tenke at jeg som innenfraperson til dels ubevisst har lagt til rette for at vurderingsaspektet ble sentralt i intervju-samtalene gjennom mine spørsmål, væremåte og tenkemåte. Videre at jeg fra mitt utsiktspunkt har rettet søkelyset mot sider ved praksisen som kan ha implikasjoner for studiens troverdighet. Samtidig forstår jeg vurderingskulturen som doksisk; så selvfølgelig at det ikke er sikkert informantene er klar over at deres livsfortellinger er fullspekket av vurderinger. Ved å stille spørsmål til materialet knyttet til hvilke mulighetsbetingelser som ligger til grunn for at informantene sier og tenker som de gjør, kan deres oppfatninger av verden som nevnt forstås som en symbolsk kamp om hvordan verden skal inndeles. Slik kan vurderingene, men også sladder, bakvaskelser og insinuasjoner, forstås som «magiske forsøg på kategorisering», altså en egen logikk i sangerpraksisen som til syvende og sist dreier seg om forhandlinger av egen identitet (jf. Bourdieu, 2008a, s. 64).

Når jeg tar opp igjen denne tråden her, er det for å begrunne det åpenbare faktum at boka har blitt lang. En måte å snevre inn på kunne ha vært å konsentrere boka rundt sangeres yrkesbaner. Når hensikten har vært å få en mer helhetlig forståelse av sangerlivet, har det likevel vært nødvendig å finne trekk og mønstre ved å se alle livsfasene i sammenheng. I liket med Merleau-Ponty, tar Bourdieu avstand fra både det subjektivistiske og det objektivistiske. Følgende formulering kan være et passende credo for bokas holistiske tilnærming:

Objektivismen ødelægger en del af den virkelighed, den hævder at afdække, i samme bevægelse, som den griber og fastfryser den. I sin yderste konsekvens kan den kun fremmane konturerne af et spøgelsesagtigt subjekt og må nøjes med at fremstille individer og grupper som passive resonansbrædder for kræfter, der sætter sig igennem mekanisk ifølge deres egen logik. (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 22)

For å ikke stivne i *rigor mortis* har jeg lagt vekt på en narrativ framstillingsform med sirkulære tematiske analyser og diskusjoner. I noen delkapitler har jeg også lagt stor vekt på informantenes egne beskrivelser. Her

anvendes mange sitater i flukt med den fortløpende teksten. Det viste seg å være svært krevende å fortette og parafasere alt tekstinnholdet som hadde karakter av vurderinger. Jeg opplevde at forsøket på å omskrive bidro til at fortellingene mistet sitt meningsinnhold og sin autenticitet. Et viktig poeng i denne sammenheng er at mitt anliggende ikke har vært å vurdere eller (be)dømme informantenes framstillinger, men å anvende det de forteller om sine sangerliv i en større sammenheng. Talemåtene sett i lys av hvilken posisjon det tales ut ifra og i forhold til hva, ble vesentlig i analysen, selv om jeg ikke reflekterer eller teoretiserer dette fortløpende. Det at alle informantene opprettholder sine vurderinger, også de som har avsluttet sine karrierer, tolker jeg som et forsøk på å forstå hvordan sangerverdenen er oppdelt og inndelt. Vurderingene tyder ikke på at sangerne er likegyldige eller interessefrie i sin relasjon til sangerverdenen. Snarere har den betydning og gir mening.

Et resultat av det arbeidet som er gjort, er den reflekterte etterpåklokskap analysearbeidet har brakt. Resultatene gir samtidig et grunnlag for nye analyser. «Denne bevegelsen fra forforståelse til etterforståelse til nye forforståelser er en form for generalisering – og kanskje den form for generalisering som er mest gyldig og relevant i fortolkende metodologi» (Haavind, 2000, s. 158). Når det gjelder veien videre, er det fire spor jeg opplever kan være svært relevante å følge opp. Det ene sporet vil være å undersøke hvordan unge, nyutdannede klassiske sangere opplever feltet, både utdanningspraksisen og yrkespraksisen. Dette som et ledd i den kritisk-konstruktive begrunnelsen som er gitt i denne studien. Det andre sporet kan være å få større kunnskap om aldringens utfordringer hos klassiske sangere som har avsluttet sine karrierer. Hvordan opplever de sine liv, vokalt, kunstnerisk, emosjonelt og finansielt, når de ikke lenger står på en scene? Det tredje sporet, som ikke er eksplisitt teoretisert i boka, knytter seg til kjønnsdominans, kjønnsstereotyper samt kjønns- og seksuell orientering i sangerverdenen. Noe av materialet som jeg har lagt til side, dreier seg nettopp om dette. Andre aspekter er berørt i studien, men jeg opplever at slike kjønns spørsmål krever en mer konsentrert analyse, hvor kjønn er hovedfokuset. Når det er sagt, aner det meg at noen av livshistorienes hvite flekker (jf. Danielsen, 1993b) hører inn under dette temaet. Et fjerde spor, som aktualiserer nåtiden, er selvsagt å

undersøke hvilke konsekvenser koronapandemien har hatt for profesjonelle klassiske sangere spesielt.

Det kan være betimelig å spørre seg om jeg i boka har framstilt musikkfeltet «som infisert av maktbegjær» (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 299). Å forstå maktutøvelse i og omkring kunsten og grunnlaget makt i kunstfeltet hviler på, er en kunstsosiologisk oppgave. I denne studien har jeg ikke tatt for meg alle typer makt, men den symbolske makten (makten til å gi anerkjennelse og jakten på anerkjennelse). I en videre teoretisering av sangeryrket ser jeg det som aktuelt å anvende andre måter å forstå makt på.

Til slutt vil jeg understreke at enhver livsfortelling som handler om egne opplevelser og erfaringer er personlig og subjektiv. Gjennom sangutøvelsen lærer vi at det kan være vanskelig å sette en grense mellom det personlige og private. Jeg har derfor stadig stilt meg selv spørsmål om hvor denne grensen går, og om sangeres erfaringer kan ha interesse for andre. Det har ikke vært en enkel øvelse. Sangernes livshistorier er konstruert i en sosial, kulturell og historisk kontekst, og skapt i en bestemt sammenheng i samspillet med meg som forsker. På et vis «forbryter» mine tolkninger seg mot sangernes livshistorier, fordi de «sier noe mer og noe annet» enn det informantene har sagt eller ment (jf. Ehn & Öberg, 2011, s. 68). Når jeg har vektlagt vurderingsaspektet i livsfortellingene, har jeg kanskje andre interesser enn informantene hadde tenkt seg. Mine tolkninger kan derfor oppleves som en «invadering» av deres liv og selv-bilde. Sangerne har gitt sitt samtykke til å fortelle om sine liv, ikke «til å bli analysert ved hjelp av forskjellige teoretiske kategorier og begreper» (jf. Ehn & Öberg, 2011, s. 68). Sangernes posisjon i feltet kan dessuten ha endret seg etter at intervjuene fant sted. Ut ifra nåsituasjonen tenker de kanskje annerledes om seg selv. Det at noen i ettertid vil oppleve at de er feiltolket, eller sågar føler seg utnyttet, er en risiko jeg må ta og leve med.

Refleksiv sosiologi har en moralsk slagside, blant annet ved dens avslørende funksjon som skal «avmystifisere» det sosiale. Sosiologien blir slik å forstå en politisk vitenskap (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 50–51). Knyttet til de etiske sidene ved yrkesutøvelsen, kan for eksempel kunstnerens normer for hvordan hun skal operere «på en beslektet måte forstås som en form for profesjonsetikk» (Røyseng, 2011, s. 11). Det at den kunstneriske ambisjonen skal gå foran kommersiell interesse, kan virke

fullt ut forståelig innenfor sangernes tradisjonelle yrkesetikk, men besynderlig sett fra andre synsvinkler. Videre vil det å stille estetiske dommer også innebære etiske dommer. Den praktiske kunnskapen som kommer til uttrykk i handling dreier seg ikke bare om sangtekniske og musikalske ferdigheter (*techne*), og kommer heller ikke i aristotelisk forstand til uttrykk som «gode» moralske vurderinger (*fronesis*) alene. Holdninger, verdier og vurderinger blir også et resultat av at sangutøving foregår i sosiale relasjoner som inkluderer makt og dominansforhold. Ikke minst preger utøvelsen av skjønn vurderingene som musikkfeltet ser ut til å gjennomsyres av. Dette bidrar til å understøtte det tvetydige og usikre ved sangerpraksisen. Ut over sterke selvvurderinger, kan ingen vite helt sikkert hva det er som vurderes, hvordan det vurderes og hvem som vurderer hva.