

KAPITTEL 9

Livet og spillet – på, bak og utenfor scenen

The truth is, I think most of us who perform do it for the applause, for what we get back. We have a great need to be loved, preferably by a huge group of people simultaneously. There are, of course, a few performers for whom the audience is completely superfluous, and making music – and, as an aside, earning a living – is their only concern. I'm not as pure as that. I want and need the love and validation.

— Renée Fleming (2005, s. 179)

Usikkerhet er et konstituerende vilkår i sangerlivet. Et hovedfunn i analysen er at usikkerhet kommer til uttrykk gjennom en utstrakt «vurderingskultur». Gjennom sine handle- og talemåter er det tydelig at sangerne legitimerer og vurderer praksisen ut ifra sin plassering i feltet. For å anskueliggjøre vurderingsaspektet er det i dette kapittelet lagt vekt på hva som vurderes, hvordan det vurderes og hvem som vurderer hva, sett i relasjon til kontekstuelle forhold på, bak og utenfor scenen. Samtidig er sangernes bevegelser i det sosiale rommet fulgt ved å søke etter den personlige logikken og innvendige sammenhengen i hver enkelt informants livshistorie. Avslutningsvis diskuteres den underliggende drivkraften sangerne avdekker, sett i lys av usikkerheten sangerpraksisen omsluttes av.

9.1 Frilanstilværelsen – «en potettilværelse»

I det klassiske musikkfeltet som et spesialisert samfunnsområde, er den klassiske musikken ledestjernen. Det er ikke ensbetydende med at klassiske sangere avviser andre sjangre. Alle har vokst opp med et musikalsk mangfold hvor andre musikkjangre har hatt stor innflytelse. Ved å velge klassisk sang som mulig levevei, sosialiseres sangerne suksessivt inn i kultur, orientert mot den autonome polen av kunstfeltet hvor også «the

legitimacy of education is such that those involved in it have no need to relate what is taught to universal principles since it is accepted as autonomous and self-perpetuating» (Potter, 1998, s. 192). Klassiske sangere vil, som de øvrige deltakerne i musikkfeltet, fordele seg langs et kontinuum i spenningsfeltet mellom den autonome og heteronome polen, hvor den førstnevnte polen styres av ikke-kommersielle interesser, og den sistnevnte av kommersielle interesser (jf. Bourdieu, 2000, s. 314ff). Som jeg har vært inne på, dreier det seg om at sangere, i likhet med andre kunstnere, må foreta en krevende navigering mellom 1) kunstnerisk anerkjennelse (en fornektning av økonomien) og 2) økonomiske interesser og behov (som ofte skjules). Samtidig må sangere overleve i et marked hvor det ikke er plass til alle, og de iverksetter derfor ulike «strategier» for få endene til å møtes.

Alle informantene har gjort operaroller og vært solister i ulike andre sammenhenger. Men kun et fåtall er, eller har vært det Fleming (2005, s. 79) kaller *three-prong singers*, altså sangere som hovedsaklig gjør opera, *recitals* med piano og konserter med orkester (også innbefattet kirkemusikalske verk). Å være *three-prong singer* på heltid ser ut til å være den ultimate målestokken for en klassisk sanger, og her tillegges operafaget størst verdi. Posisjonen operasanger, som er historisk frambrakt, gir med få unntak størst anerkjennelse innad i feltet og størst berømmelse utad. Slik jeg tolker det, legitimerer og relaterer sangerinformantene sine løpebaner og valg til denne posisjonen i det sosiale rommet. Dette kommer likevel sjelden direkte til uttrykk slik som det gjør hos Gitte:

De som gjør bare solistting er på en måte på planet høyere opp, altså sangere som er utdannet fra operaakademiene og som har agenter og som får sine oppdrag gjennom dem. Jeg opplever at i undergrunnen, hvis det er det man kan kalle det, er det mange som blir kreative og tar ulike initiativ for å få jobber. Og jo flere som arbeider sammen, jo mer blir det laget og jo større engasjement. Det vil jo si større publikumsglede.

Gitte har som de fleste sangerinformantene måttet beherske «en potettilværelse», også fordi musikkmarkedet og publikums preferanser krever det (jf. Aune, 2003, s. 47). Mulighetene som ligger utenfor den tresidige *three-prong*-aktiviteten kan være å synge til bryllup og fest, og i begravelser. Andre utsikter er å utvikle egne konserter, gjøre underholdningskonserter, delta på festivaler samt å reise på turneer med Rikskonsertene, Den

kulturelle skolesekken og Den kulturelle spaserstokken. Profesjonelle kor og ensembler er også en mulighet (se 9.7). Ved å beherske ulike sjangre har to av informantene (Hedda og Andreas) periodevis beveget seg over i andre kunstarter, blant annet som skuespillere. *Crossover* i betydningen kryssning eller hybrid ved at sjangre blandes er ikke et begrep jeg vil anvende i denne sammenheng.

Mange sangere lever en potettilværelse, men er likevel opptatt av å hegne om den klassiske syngemåten innenfor visse grenser. Fleming (2005), som har gjort både CD-plater og konsertopptredener med repertoar hentet fra andre sjangre, er en av dem som kritiserer at noen kjendiser (for eksempel Andrea Bocelli) omtales operasangere, til tross for at de ikke har en scenisk karriere. Te Kanawa uttrykker tilsvarende, og har gått hardt ut mot sangere som krysser grensen mellom pop og klassisk ved å beskrive dem som «the new fakes for the new generation» (Chapman, 2008). De fleste «poperasangere» vil som Fleming (2005) er inne på, ha problemer med å bære gjennom et orkester og ut i en stor sal, fordi de mangler årevis med utvikling, trening og kunnskap om projeksjon og bærekraft. Kjente poperasangere bruker mikrofon, og livnærer seg ofte av CD-innspillinger med påfølgende konserter og TV-opptredener. Om unge sangeres muligheter uttaler Fleming (2005, s. 132): «The smart ones will either use their overnight success as a launching pad for a career in television or film, or will find a way to develop as musicians and change with the times, as some pop idols can» (s. 132). Slik møter unge sangere karrierevalg som ikke fantes 20 år tilbake.

Publikum flest ser ut til å favorisere poperasangere. Det gjør inntrykk når unge sangere helt ned i 12-årsalderen stiller opp i talentprogrammer med en operaarie. Stemmen er uferdig, men også «lettere» og mer ungdommelig i klangen enn hos de skolerte. Bjørn opplever at den oppvoksende generasjonen han møter gjennom sangundervisningen på videregående skole «er veldig innkjørt på dette med TV». Sjelden treffer han på elever som vil synge klassisk repertoar. De fleste har imidlertid «enormt tro på seg selv, mens målene ligger langt utenfor rekkevidde», vurderer Bjørn. Han mener omgivelsene har stor påvirkningskraft, og illustrerer dette ved å fortelle om «en unggutt» som har blitt løftet fram som operasanger fra han var 13 år:

Noen har kjørt han fram, ikke sant. Og han står jo og synger «Nessun Dorma». Og vi som holder på med dette, vi er helt fortvilt for han blir jo ødelagt. Han er jo ikke klassisk skolert og gjør jo så mye rart. En ting er jo stemmen, men alt det andre da? Og honorar vet du, som er på nivå med oss, når vi gjør konserter. For han er jo «kjent», han har jo vært på TV! Det er forferdelig vanskelig. Men det er jo et miljø bak han som ikke forstår noe og som synes det er stort. Og hvis noen drister seg til å si noe, så er det jo den som sier noe som er problemet i det miljøet, ikke sant.

Heller ikke Hedda synes noe om at uskolerte sangere får samme betaling som de skolerte. Det er tydelig at honorarenes størrelse gjenspeiler sangerens «verdi» i feltet. Videre er det åpenbart at klassiske sangere forsøker å verne om sin sjanger ved å bedømme andre sangere som ikke holder «visse standarder» knyttet til den klassiske syngemåten og det klassiske repertoaret. Slike kvalitetsdommer kommer dels til uttrykk gjennom en «hovmodig» væremåte, knyttet til en gjengs innforståthet av hva klassisk sang skal være. Det avslører en logikk, et smakshierarki som tilsier at noen musikalske sjangre og syngemåter er mer anerkjente og legitime enn andre. I et bourdieusk perspektiv vil det som nevnt være den autonome polen av musikkfeltet som her har definisjonsmakten, hvor kunsten blir verdsatt basert på rent kunstneriske kriterier.

Hedda har ingen rendyrket bane. Hun har gjort både opera, teater, musicals og andre produksjoner, «litt uventede ting, litt *crazy*, litt sånn *psycho*-musikk». For ikke «å dø som kunstner», har hun valgt bort å være det hun kaller «smørsanger», med repertoar á la *O mio babbino caro*. Hedda antar at sangere kan tillate seg å være allsidige når de først har fått et fag (jf. 6.6). Likevel kan en for stor spennvidde gjøre oppdragsgivere usikre på hva de kan forvente, og sangere risikerer dessuten å bli «stemplet i visse miljøer», er Heddas vurdering. Derfor har hun spisset karrieren de siste årene, og gjør nå mest opera. Slik oppnår hun større «troverdighet» i feltet, oppfatter hun.

«Jeg får ikke puste når jeg har en vanlig åtte til fire-jobb», uttrykker Andreas. «Jeg råtner bort, jeg går sur, jeg går lei. Det er en sånn lengsel som jeg har hatt siden jeg var liten å få lov til å være sanger, artist og litt skuespiller». Andreas tror det er viktig for en sanger «å være litt potet», spesielt hvis sangeren velger å bo i distriktet. Noen «rynker litt på nesen» når han gjør ting som ikke er opera eller klassiske konserter. Men det er

lærerikt og artig å holde på med forskjellige ting «så lenge man er bevisst på hva slags type sanger man er, og at man har stilkunnskap innenfor alle epoker og sjangre». Andreas mener det handler om å være profesjonell, uansett hva slags sangerjobb man påtar seg.

Selv om Gitte er sanger på heltid, er det ikke alltid at hun har et heltids arbeid, sier hun lattermildt: «Det er mitt eneste erverv, pluss litt undervisning en gang imellom». Tone er inne på noe lignende: «Jeg er sanger på heltid for jeg *gjør* jo ikke noe annet». Hun har imidlertid hatt vikarjobber som sangpedagog, men reiser mye og finner det vanskelig å kombinere. Det samme forteller Solveig om alle årene hun reiste på rikskonsertturneer: «Det ble helt håpløst å kombinere med andre jobber når jeg var borte to uker og så hjemme litt og så ut igjen». Solveig synes hun har vært heldig som har fått muligheten til å turnere med Rikskonsertene, og opplever at det er en fin måte å møte barn og unge på rundt omkring. De siste årene har det blitt mindre av denne type virksomhet. Solveig mener det har sammenheng med at hun og musikerne fikk for høy ansiennitet ved å gå over tohundredagersgrensen med turnéliv, og dermed ble for dyre å ha på veien: «Det blir rimeligere å bruke yngre sangere som ikke har oppnådd samme mengde konserter», tror Solveig. De siste årene har hun dirigert kor og «tatt det som byr seg for å få det til å gå rundt økonomisk rett og slett», forteller Solveig, som i tillegg har startet gründervirksomhet på det ikke-kunstneriske arbeidsmarkedet (jf. 7.1).

Etter å ha jobbet hardt i bransjen over mange år ved å være veldig oppsøkende og pågående, opplever Gitte at mye har endret seg: «Nå er det jeg som blir oppringt», konstaterer hun, men legger til at «de solotingene blir mer sporadisk, da skal man selv jobbe hardt for det, ikke sant?». Gitte har valgt en arbeidsform basert på samarbeid i ulike konstellasjoner (duo, trio, kvartett) som har utviklet konsepter for ulike typer marked (jf. 7.3). Ofte får hun oppdrag i større ensembler eller kammerkor, «og da er det fest altså», uttrykker hun. Her sikter hun til at prøveplaner og noter blir tilsendt, og at det eneste hun trenger å gjøre er å øve og synge. Å ha en fast jobb som sanger er de færreste forunt, og frilanstilværelsen er etter Ingrid's observasjoner «et steintøft liv», nettopp fordi det bare er en liten del av det som er selve sangen:

Det er så mange andre ting som spiller inn. Og noen takler det. Og så takler du den frilansstilværelsen når du er attraktiv, for det er ikke noe vanskelig. Da er du i flyten. Og du kan si ja og du kan si nei, og de ringer og du får engasjementer og alt mulig og da er det fantastisk å velge og vrake, ikke sant. Tjene gode penger og alt mulig. Og så kommer den dagen hvor det er noen andre som får de telefonene ...

Denne usikkerheten gjør at sangeren prøver å «sikre seg», oppfatter Brage. Selv om han har hatt sangen som fulltidssyssel, har det vært mye mer enn en full jobb. Når han tenker tilbake på storparten av frilansårene, jobbet han nok mellom 60 og 80 timer i uka, anslår han, og det ble litt for mye:

Altså, det er ikke sunt eller bra å jobbe for hardt. Men det er jo fordi det ikke er en vanlig stilling, ingen faste ting. Og som frilanser så vil man prøve å være på den sikre siden hele tiden. Så det blir et ganske stort stress med å si ja til jobber for å fylle opp kalenderen. Og kanskje dukker det opp noen gode jobber i etterkant som er mer interessante, og så må du gjøre dem i tillegg. Plutselig jobber man mye mer enn man hadde tenkt, bare fordi man ønsker å ha den tryggheten. Og kanskje gjør man jobber som noen andre kunne ha gjort, og som kunne vært fordelt litt annerledes. Men det blir jo litt sånn at man bare sikrer seg selv. Og denne mangelen på solidaritet og fellesskapsfølelse, det synes jeg er en svakhet med sangmarkedet i Norge. Det blir litt sånn «konge på haugen-aktig». For det er ikke noe bra for noen at fire solister spørres om og om igjen. Det er ikke bra for sangerne, det er ikke bra for koret og ikke bra for publikum, det er ikke bra for noen ting.

Dette «klippekort-systemet» vil likevel være til noens fordel (jf. 8.3). Et vesentlig spørsmål som aktualiseres gjennom hele kapittelet, er nettopp hvorvidt en slik solidarisk praksis er mulig innenfor et hierarkisk musikkfelt?

Etter at Petter valgte frilanslivet framfor en fast stilling i et operahus (se 9.5), anser han seg selv som heldig, selv om han aldri «har tjent millioner». Med det han betegner som en «normal inntekt» har det alltid gått rundt økonomisk: «Og det preger meg jo litt selvfølgelig», sier han, og henviser til den store gruppen sangere som banker på døren til agenturene og operahusene, og som «ikke har det så lett». Petter opplever at det er stadig flere som tar seg undervisningsjobber eller som gjør andre ting ved siden av sangen. Tilsvarende påpeker Solveig: «Det er mange gode sangere som står og underviser rundt omkring, og til slutt tar undervisningen over fordi de ikke får muligheten til å synge og må overleve økonomisk».

Ser vi til Tyskland viste den reelle arbeidsmarkedssituasjonen for sangere på 1990-tallet og begynnelsen av 2000-tallet seg å være vanskelig, spesielt for sopraner. Kun 38 prosent hadde fulltids arbeid ved et musikkteater enten i kor (26 prosent) eller som solister (12 prosent). Resten var frilansere som spredte sine aktiviteter mellom ulike typer arbeid både i og utenfor musikkområdet. Situasjonen var mest dramatisk for lyriske damestemmer (Gembris & Langner, 2006, s. 165–168).

Selv om noen sangere er frilansere på heltid, opplever Bjørn at de fleste gjør som han, og er frilanser på deltid i kombinasjon med faste stillinger: «Og det kan jo være noe helt annet enn musikk også», opplever Bjørn. Han forteller om tidligere studenter han har undervist da han i en periode jobbet på musikkonservatoriet «som gjør helt andre ting»:

De kan ha omskolert seg eller de kan ha blitt vaskehjelper eller alt mulig egentlig. Og de synger ikke mye. Jeg traff en student senest i forrige uke som nesten ikke synger mer. Og det er jo trist. Men hvor mye orker du? Hvis jeg ikke hadde hatt flere føtter å stå på så tror jeg det blir enda tyngre.

Bjørn får «abstinenser» hvis det går lang tid mellom oppdragene. Fra enkelte sangere som jobber heltid, merker han seg imidlertid en holdning som går ut på at «han greier seg jo likevel, han kan jo bare være på skolen, mens de *må* ha jobbene for å overleve. Og da bruker de det økonomiske som argument», erfarer Bjørn. Selv om ikke alle har tilsvarende holdninger, er det ikke til å komme forbi at det i perioder kan være svært vanskelig økonomisk for mange frilanssangere. Verst er det når behovet for penger er akutt, og det ikke foreligger noen sangoppdrag i nærmeste framtid. Tone forteller at det det «plager» henne veldig, når hun vet at det blir «sånne hull» i kalenderen:

Jeg har ikke hatt anledning til å legge av penger og selv om jeg jobber ganske mye, så bruker jeg mye også. Husleie, strøm, telefon og alle disse faste utgiftene skal jo betales selv om jeg er uten oppdrag en måned. Det er litt vanskelig å forklare. For jeg vet jo at jeg har flere oppdrag fram i tid, men jeg kan ikke be om forskudd. Og da får jeg litt panikk. For hvis det er ultrakrise, så kan jeg ikke plutselig ta meg en jobb, altså sette meg i kassen på Rimi eller noe. For den jobben vil jeg ikke kunne passe om en måned når jeg har nye sangoppdrag.

En fast jobb å gå til er noe Tone har tenkt mye på, spesielt i lave inntektsperioder. Det å vite at det kommer inn penger på kontoen «må jo

være helt fantastisk», konstaterer hun, men avslører et ambivalent forhold til det å søke seg en annen jobb:

Jeg søkte en fast jobb, men fikk panikk andre veien. Jeg begynte å tenke at hvis jeg fikk den jobben og måtte møte opp klokka åtte hver morgen, ville jeg ikke fått nok tid til å øve. Jeg måtte ha sagt nei til en del artige oppdrag også. Jeg hadde aldri trodd at jeg skulle bli redd for det der faste. For en eller annen plass inni meg har jeg trodd at det var det jeg egentlig ville ha. Noe som var trygt og godt. Nå er jeg 40 år og jeg eier ingen ting og har ikke noen unger og ikke noen mann. Og det forventes jo på en måte at du skal ha alle de tingene og det dukker hele tiden opp spørsmål rundt det.

Tone tenker likevel at det går greit så lenge hun er alene, leier leilighet og ikke har barn å forsørge: «Og det er klart at dess mindre du eier dess mindre har du å bekymre deg over». Hun hevder at hun garantert ikke kunne ha jobbet som sanger hvis hun ikke opplevde seg selv som et fullverdig menneske uten hus, bil, hytte eller båt. Men Tone observerer at fast ansatte operasangere heller ikke tjener all verden:

Jeg har pratet med noen som har faste soliststillinger i Operaen og som tjener 100 000 kroner mindre enn orkestermusikere rundt omkring. Så man blir ikke rik uansett. Og musikere synes vi får ganske store honorarer når vi frilansere blir hyret som solister til ulike konserter! Men det er jo vi som står foran på scenen, vi som skal synge utenat, og vi har ikke fast inntekt slik som dem.

«Det er en livsstil», konstaterer Tone om frilanslivet og peker på at sangere gjerne lever «litt på siden av alle andre» med oppdrag i helger og fri når andre er på jobb. Mange klarer ikke å ta seg ordentlig ferie fordi de deltar på festivaler, øver eller innstuderer nytt repertoar: «Man klarer lik-som ikke å slappe helt av», opplever Tone. Som frilanssanger må hun ta på seg mange forskjellige oppdrag for «å tjene penger rett og slett». Når hun gjør forestillinger for barn, tar hun seg i å tenke: «Dette her gjør jeg for pengenes skyld», innrømmer hun. Samtidig blir hun stadig overrasket: «Det er jo mange ganger helt fantastisk». Tone forteller om elever som tar kontakt etter forestillingene, veldig entusiastiske: «Kult show! Og de tilbakemeldingene tror jeg jo på», sier hun en smule sarkastisk (se 9.8). Med konserter på dagtid og mange helger fri, skaper skolekonsertturneer en etterlengtet rutine i hverdagen.

Frilanssangere mangler et eget sikkerhetsnett økonomisk. Noen forteller at de har hoppet ut og inn av «kasussystemet» (NAV), «for sånn er

jo vår tilværelse», sier Gitte, som hvert år kikker igjennom kalenderen sin og tenker «hjelp». Men så dukker jobbene opp likevel, erfarer hun. Nettopp derfor blir det vanskelig å påta seg andre jobber utenfor det kunstnerisk utøvende området på mer permanent basis. Det sitter også langt inne å avlyse oppdrag (jf. 8.9). Men sangere unnslipper ikke forkjølelser og halsbetennelser som enkelte ganger gjør det umulig å gjennomføre et oppdrag. Det merkes økonomisk, og spesielt hvis dette kommer i en periode hvor kalenderen er fulltegnet: «Det er så irriterende hvis du har en uke med fire begravelser og så blir du syk og må avlyse alle. Begravelser er godt betalt, men da sitter du der uten en krone», sier Solveig. Hun påpeker at som selvstendig næringsdrivende hjelper det lite å bli sykemeldt: «Det er seksten karensdager før man får noen støtte, men det er vel ingen som er forkjølt i sytten dager, så det er jo litt håpløst», kommenterer hun.

Underholdning er den oppdragsformen flest musikere (88 prosent) har erfaring med, ifølge Gran (2014, s. 8–9).¹⁴¹ Gitte har gjort mange «underholdningskonserter til fester», men på et tidspunkt sa det stopp:

Jeg orket ikke å stille opp i en kjole og synges lystig å se fjong ut, mens alle mennene i salen bare så på meg og kjolen min og ikke hørte etter hva jeg sang. Jeg følte meg som en utstillingsfigur som kunne synges: «Her kommer sangerinnen og underholder, se for en fin kjole hun har på seg, for noen flotte øreringer og hun synges også meget pent og vi har det da så hyggelig her på festen». Det ble for mye overflate og manglet helt musikalsk substans, ikke sant? For de menneskene som ofte søker til disse her arrangementene, de har jo ikke selv valgt å gå på konsert med en sopran. Og hun synges klassisk! Og på noen kunne man jo se at de syntes det var kjedelig.

Etter hvert takket Gitte nei til denne form for oppdrag, og satset mer inn mot romanser og lieder: «Helt fantastisk», sier hun fordi det utviklet henne som sanger. Det førte henne imidlertid «over i en helt annen grøft og det ble kun seriøst». I dag har Gitte funnet en balanse ved å gjøre nokså forskjellig repertoar, og uttrykker at det er helt nødvendig for å overleve musikalsk. Når det gjelder ulike oppdragsformer og repertoar, er det også sann at frilansere er nødt til å kompromisere. Gitte innrømmer

141 Undersøkelsen til Gran (2014) gjelder for perioden 2008–2011.

at hun i noen sammenhenger, som for eksempel til bryllup og fest, gjør oppdragene «mest for å tjene penger».

Lieder og romanser krever en spesiell form for klangbehandling og tolkningsrepertoar og ser ut til å være dyrebart for flere av informantene. Liedsjangeren er imidlertid ingen publikumsfavoritt, og Stian opplever at sangere har «mistet noe verdifullt på veien». Henrik trekker en forbindelseslinje til studietiden: «Nå øver vi ikke lenger musikk vi har *lyst* til å synge, bare for moro skyld». Om ikke sangeren har et «navn» vil de fleste sangere oppleve at det sitter kun en håndfull mennesker i salen under en liedaften, og disse menneskene er gjerne din nærmeste familie og venner (jf. Holland & Lewis, 2010). Lave besøkstall kan ha å gjøre med at det ofte synges på et språk som publikum ikke forstår, at det blir for ensformig og at det blir for lite «intimt» slik denne sjangeren krever; det vil si for stor avstand mellom utøverne og publikum. Men det koster penger, og for den alminnelige sanger kan det være vanskelig å få støtte til denne type konserter. Til tross for liedsjangerens lave popularitet, hevder Brage at det er sangeres «plikt» å ivareta denne kulturarven «ved å skape noen topper» i de aktive årene. Sangere er privilegerte som får lov til å jobbe med et så godt materiale, mener han: «Vi kan surfe på toppene og plukke ut repertoar som var *highlights* for eksempel i 1748 eller i 1849». Hvis flere sangere bidrar, vil det skape et felles løft som også kan bringe tradisjonen videre til kommende generasjoner, tror Brage.

Flere av sangerne påpeker at holdningen til kultur er annerledes i Norge enn i de øvrige europeiske landene. «Det merker du allerede før du kommer over grensen. Sangere i Sverige er noe annet enn de er i Norge», hevder Bjørn. Han sikter ikke til nivåforskjeller på sangerne, men at de blir «verdsatt annerledes», og at de har «en annen status» i samfunnet. For å illustrere, forteller Bjørn om en konsertturné sørøst i Europa:

Vi hadde noen solistkonserter og sang opera mest da, ikke sant? Og det var blant annet mange musikkstudenter på konsertene. Etterpå sto de i kø for å snakke med deg. Ja, det var faktisk fantastisk. De kommenterte det musikkfaglige og ba oss om å komme tilbake for å holde masterclass. Og det helt vanlige publikum kjente til Grieg! [...] En gang holdt vi konsert i et lite kulturhus i en by litt lengre sør. Det var Frelsesarmeen som arrangerte konserten for byens befolkning, og det var fattigfolk. Men lokalet var fullpakka fra ett- to-åringer og oppover, og de ville ha norsk musikk. Og jeg var heldigvis forberedt, for pianisten hadde vært

der før. For folk kom og la roser på flygelet ved siden av meg mens jeg sto og sang. Og etter konserten så sto de i kø, helt stille, de sa ikke et ord. De sto bare i kø for å få overlevere blomster. Så satte de seg og klappet. De satte seg! De gikk ikke hjem. Og vi måtte bare fortsette. Det var spesielt. Og du kan godt si at det er en del av skikken, men hvorfor? Det er noe med kultursiden. Og det er kanskje de to opplevelsene som har festet seg aller mest gjennom sangkarrieren.

Brage er spesielt opptatt av mediens rolle i kunstformidling (jf. 8.8), og bemerker at det er mer «kunstnerisk tilfredsstillende» å synge for folk som ikke nødvendigvis hører repertoaret for første gang, noe han hevder skjer «veldig mye i Norge»:

Hvis man synger flere steder i Tyskland, Schubert eller noe sånt, så har de hørt det mange ganger, de har et forhold til det. De legger merke til de tingene man gjør, eventuelt de tingene man gjør annerledes. Altså, alle de der små detaljene kommuniseres mye sterkere, mens i Norge så hører de det ofte for første gang. Jeg har i hvert fall den følelsen. Så da blir det mer sånn at man trekker opp hovedlinjene, mens detaljene ikke blir lagt merke til på samme måte. Det handler ikke nødvendigvis om at Norge er et kulturelt u-land. Det handler om interesse, fordi det ikke er en kultur som angår folk flest. Vi er et land med få folk, og sangere får mindre og mindre hjelp av mediene; de vil jo bare selge aviser, få seertall og sånt, så de vil jo ikke nødvendigvis presentere det som er bra, men det som gjør at de selv overlever. Jeg synes det er et gjennomgående problem.

Å være frilanssanger innebærer «å være fleksibel», bemerker Kirsten. Informantene forteller da også at de må takle å tilbringe timer på flyplasser i forbindelse med forsinkelser og kanselleringer. Deretter flyturer med aircondition, lite søvn, opp igjen til tidlige prøver og konserter på kvelden. Den tredjedelen av informantene som har gjort oppdrag for Rikskonsertene, Den kulturelle skolesekken og Den kulturelle spaserstokken forteller om varierende akustiske forhold i lokaler som ofte er trekkfulle, for varme eller for kalde, og med ustemte pianoer og vanskelige forhold for følsomme strengeinstrumenter. I forbindelse med barneforestillinger påpeker Tone at hun er glad for at stemmen hennes tåler mye: «Jeg merker jo at jeg blir litt sliten. Kanskje fordi jeg ofte spiller karakterer som er litt utagerende, med litt roping og skriking innimellom. Men det er jo for unger, og da er det gjerne et høyt støynivå i salen». Nettopp disse arenaene gir muligheter for sangere som ikke får eller ønsker oppdrag på opera- og konsertscenen eller i ensemblesammenheng.

«Det er vanskelig å være klassisk sanger for mange av jobbene er jo ikke klassisk repertoar», erfarer Solveig, som har gjort mer på musikalfronten enn den klassiske de siste årene. Hun har vent seg til å synge flere typer repertoar «for å overleve», men opplever at det er en utfordring å synge både *Solveigs sang* og «en eller annen rocke- eller poplåt» i en og samme begravelse. Slik jeg forstår det, ligger utfordringen i å beherske den tekniske overgangen mellom ulike sjangre og stilarter i løpet av et kort tidsintervall. Flere informanter har sunget mye i begravelser. De forteller at det er krevende både emosjonelt og vokalt, men at det gir en god ekstrainntekt og mulighet for å få opptrådt jevnlig for et publikum. «Ikke krever det så mye forberedelser heller», erfarer Solveig. Etter hvert opparbeider sangerne et standardrepertoar. Her hører det klassiske repertoaret med til sjeldenhetene, forteller Solveig, som blir glad de gangene hun «får noe nytt å bryne seg på». Som regel er det de pårørende som velger sangene, og informantene opplever dessuten at det stilles krav til hvordan sangene skal framføres under begravelsen. Dette blir gjerne formidlet via begravellesbyråene. Andreas, som foretrekker å snakke med de pårørende selv, har ved noen anledninger forsøkt «å veilede de pårørende bort fra ting»:

Jeg synes det er like greit å snakke med dem selv enn at en begravellesagent som ikke har peiling på musikk i det hele tatt skal være mellommann. Det blir så mye misforståelser hvis det er litt sånne spesielle ting. Men en gang sang jeg jo Alphavilles «Forever young» til en dame på 45 som døde av kreft. «Forever young, I wanna be ...» og det syntes jeg nesten var litt morbid altså.

Så lenge presten godtar repertoaret strekker Andreas seg langt, innrømmer han. Til tross for at det oppleves krevende å synge i begravelser, blir det etter hvert overkommelig å distansere seg fra de pårørendes sorg og opptre profesjonelt. I noen situasjoner kan det likevel være vanskelig ikke å la seg påvirke følelsesmessig, spesielt hvis det gjelder barn, selvmord eller ungdom som har tatt en overdose, forteller Andreas. Det kan også være utfordrende med kort prøvetid med organister som alle har sine særegne spillestiler, samt det å kunne tilpasse seg de ulike kirkerommenes akustikk. Solveig kjenner dessuten på et ekstra press til tider, og henviser til en episode hvor en pårørende sa til henne rett før begravelsen: «Nå gjør du ditt livs *performance!*»

Det ser ut til å være en gjengs oppfatning at de pårørende foretrekker mannlige sangere. Synnøve opplever at forespørslene av den grunn har «dabbet litt av». I kontrast har Andreas i perioder hatt mellom 80 og 90 begravelser i året, «så det har jo vært en viktig inntektskilde», konstaterer han. Andreas vet ikke hvorfor menn foretrekkes, mens Solveig tror det er noe som henger igjen fra gammelt av, da det ofte var menn som hadde denne funksjonen. Hun har fått beskjed av begravellesagenten om «ikke å synge med så altfor lys stemme fordi de pårørende er redd for å få en skingrende, skrålete damestemme». Solveig legger til at hun opplever at begravellesbyråene med årene har blitt flinkere til å formidle at det også finnes gode kvinnelige sangere som de kan anbefale. I noen byer har «agenter» etablert seg med egne sangerstaller. Utvelgelsen skjer gjennom prøvesang og det foretrekkes at sangerne har egen bil, slik at de kan gjøre flere oppdrag i løpet av en dag. Disse agentene har nærmest monopol på å «levere» sangere, med sine tette forbindelser til alle begravellesbyråene, forteller Tone, som selv aldri slapp til på denne arenaen fordi hun ikke hadde sertifikat: «Men så vil de jo helst ha menn», avslutter hun. I perioder mellom oppdrag har også Petter sunget i begravelser. «Det er en flott biinntekt», mener han, men peker på at begravellessynging ikke gir «noen prestisje»:

Det er mange sangere som lever av å synge i begravelser, og jeg ser på ingen måte det som noe nederlag. Men selv om du har masse jobber i begravelser, så betyr ikke det at du er en veldig, veldig god sanger, tror jeg. For der kan du komme igjennom med ganske mye. Og du kan aldri bruke begravelser som referanser. Du får ikke en operarolle på den måten, for eksempel. Men du skal til gjengjeld være ganske allsidig for å synge i begravelse.

Petter har altså en klar formening om at begravellessang ikke gir noen anerkjennelse i feltet, men at det kan være en god biinntekt for sangere mellom oppdrag. Det er ikke like muligheter for alle. Noen sangere sikter seg da heller ikke inn mot en solistkarriere, spesielt ikke etter å ha vært noen år i bransjen.

En felles oppfatning i informantgruppen er at opera har blitt mer populært hos publikum. Andreas sier det slik: «Jeg opplever jo det at dette med klassisk sang har fått en oppblomstring, det har blitt mer *folkelig*, hvis man kan bruke et slikt begrep». Her sikter Andreas til operapuber

spesielt: «Det har fått en veldig oppsving i hele landet, og da kommer det liksom nærmere og folk får sett mer hva vi holder på med». Operapub var ikke et begrep da de eldste informantene trådte inn i yrkeslivet. I dag er det en arena hvor sangere og instrumentalister møter publikum på en uformell måte, både i by og bygd. Tone «virkelig hatet operapuber» i begynnelsen, og syntes det «var helt forferdelig grusomt». Så fikk hun anledning til å synge på en operakafé hvor «folk ikke var fulle» og der hun slapp å sitte sammen med publikum mellom ariene. Etter en tid innarbeidet Tone et repertoar hun kunne synge «i søvne», og som kunne gjennomføres selv om stemmen ikke var helt på topp: «Det var liksom ikke lenger noen *big deal*. Hvem bryr seg?» rekapitulerer Tone. «Publikum spiste, drakk vin og ville bare ha det hyggelig. Og sakte men sikkert ble jeg trygg i slike situasjoner. Det er jeg veldig glad for nå, for det er gode inntjeningsmuligheter».

Sangere utvikler også ulike konsepter som *Stand up-opera* (improvisasjonsopera), *Home opera* (hjemme hos-opera) og *Houdini-opera* (tryllekunstopera), forteller Gitte. Alt er basert på humor, og det legges opp til en lett og avslappet tone der operakonseptet nærmest snus på hodet, selv om repertoaret er «seriøst». Publikum kan slappe av med en øl, og sangerne selv har det morsomt. «Dette er jo meget seriøse operasangere, men de lager show med hele sjangeren, ikke sant», opplyser Gitte. Operapub gir sangere mulighet til å få opptre jevnlig og prøve ut nytt repertoar i en uhøytidelig atmosfære. «Og man vil jo ha det behagelig», påpeker Tone. Hun trekker en parallell til en scenisk rolle i et skandinavisk operahus hvor hun var så «fryktelig nervøs» at det ikke ble noen god opplevelse. Dette til tross for fine kritikker. «Det er klart det er prestisje å ha sånne roller, men jeg vet ikke om det er verdt det», reflekterer Tone. En slik form for ambivalens – sangere både vil og vil ikke ha de store oppdragene – ser ut til å gjelde mange i informantgruppen. Å ha det «behagelig», som flere informanter nevner, er etter Brages oppfatning ikke å være kunstner (jf. 8.9). Samtidig handler det om å finne sin plass i sangerverdenen.

Gitte viser stolt fram et bilde av seg selv i rollen som Nattens Dronning for ti år tilbake. Det var en fantastisk oppgave å få forteller hun, men det genererte også «et voldsomt prestasjonspress»:

Jeg husker jeg sto bak sceneteppet og testet stemmen. «Nå skal jeg snart inn». Og da jeg var ferdig, så var det en time å sitte og vente på neste arie. Altså, jeg ble litt sjokkert over at det ikke var et større sus over det hele. Det var jo det her jeg hadde arbeidet for, hvorfor kunne jeg simpelthen ikke nyte det? Men det var jo ikke sånn. Det var et prestasjonspress og jeg var mye alene. Koret holdt sammen og denne rollen er spesielt eksponerende, så jeg var nødt til å være litt for meg selv og ikke snakke for mye. Jeg tenker bare, altså dette er jo en utrolig krevende tilværelse! Og alle kom og skrøt: «Åh, så flott, de var supre de der høye f-ene og bla, bla og det var så flott og – takk, takk. Men jeg syntes ikke jeg følte noen spesiell glede, merkelig nok.

Hvorfor hun opplevde det slik, har Gitte fundert mye på. Hun tror det kan ha med prøveforløpet å gjøre, som etter hennes mening ikke var spesielt godt:

Det var lite prøvetid. Noen ganger så tilkalte de oss alle sammen. Prøvene foregikk to timer fra København, så man måtte hele tiden reise fram og tilbake. Og noen ganger så reiste man over uten å få synge en tone og det var så stressende og jeg tenkte, hvorfor kunne jeg ikke bare bli der hjemme å slappe av. Altså, spesielt denne rollen, ikke sant? Og en dag så kjentes det ut som at jeg holdt på å bli syk. I prøveplanen sto det at jeg skulle være «stand by» i tilfelle de nådde fram til min scene. Men de ble så sinte da jeg valgte å være hjemme og de begynte å tenke på om de skulle tilkalle en cover. Altså, det var så forferdelige arbeidsbetingelser på den måten. Og da vi endelig kom i gang med forestillingene, jeg tror vi gjorde åtte, så var det greit nok, men det ga meg bare ikke noen glede.

Dårlige arbeidsbetingelser er et gjennomgående tema i informantenes fortellinger. Og som Gitte er inne på, er det nok en del «litt høysensitive sangere som har det veldig vanskelig i bransjen». Andre tar det meste på strak arm: «Ja, ja, *shit happens*, jeg gjorde så godt jeg kunne. På mandag dukker det sikkert opp noe igjen, selv om det ikke gikk så bra i dag», resonnerer Gitte. Hun legger til at de fleste sangere hun møter likevel har det nokså vanskelig før de skal inn på scenen (se 9.6).

Enkelte oppdrag handler mest om å tjene penger: «*Easy money*; jeg skal jo ha til brød på bordet», konstaterer Hedda. Som Menger (2014, s. 126) understreker, er ikke kunstneryrkene, i motsetning til yrkesprofesjonene

reliable employment that would provide individuals with economic security and guaranteed social status. The lack of such means for reducing dependency on a complex and unstable demand explains why the majority of artists resort to highly varied employments in order to make ends meet.

Når jeg spør informantene hva som «driver dem», handler det ikke om penger. «Ikke om berømmelse heller», sier Tone, som opplever at det er variasjonsmulighetene yrket gir som opprettholder en form for glede eller «lyst». Bjørn tror kanskje at dreier seg om «ekshibisjonisme», eller muligens om «et markeringsbehov». Han legger fort til at hvis det var kun dette det handlet om, ville det finnes enklere måter å nå fram på som kanskje ikke hadde kostet like mye rent personlig: «Nei, det er vel noe med å få ut noe inni deg, få ut trykket», avslutter Bjørn: «Det er jo likeens med en maler, ikke sant? Behovet for å få ut ting». Dette fenomenet, som jeg også tidligere har vært inne på, kommer tydeligere til uttrykk når informantene forteller mer konkret om livet på, bak og utenfor scenen.

9.2 Institusjonen opera

I svært varierende grad har informantene hatt solistroller i operaen, men denne posisjonen i feltet ser ut til å gi størst anerkjennelse og legitimitet. Kun Ingrid og Stian har vært fast ansatt i forskjellige nasjonaloperaer i Skandinavia over lengre tid: Ingrid som solist gjennom hele karrieren, Stian som korist i ti år. Ingrid har også gjort flere sceniske roller i flere operahus utenlands. I tillegg til frilansoppdrag i mange verdenshjørner, har Petter og Hedda hatt åremålskontrakter (opp til to år) ved flere operahus i Europa. Her har de også hatt korttidskontrakter på linje med Brage, Bjørn, Tone, Ingrid og Gitte. Den andre halvdel av informantgruppen har gjort sceniske roller i ulikt format ved forskjellige region- og distriktsoperaer i Norge. Med dette mangfoldet er det hensiktsmessig å redegjøre for de ulike institusjonstypene på et overordnet plan. En slik kontekstualisering er vesentlig for å forstå informantenes subjektive opplevelser, refleksjoner og vurderinger i lys av strukturelle forhold, slik det kommer til uttrykk i de neste delkapitlene. Derfor konsentrerer jeg meg nå om institusjonen opera og ulike kulturelle forskjeller mellom Norge og andre europeiske land, som også er et tilbakevendende tema i forskningsmaterialet.

De nasjonale operascener i Skandinavia og de velrennomerte operahusene i Europa kan i et bourdieusk perspektiv sies å være institusjoner knyttet til feltet for begrenset produksjon. I dette delfeltet vil forestillingen

om kunstens autonomi stå sterkt, og her vil «kampene» stå om noe annet enn i den omkringliggende verden. Som Berge et al. (2016) er inne på, vil en kulturanalytisk vinkling nettopp rette søkelyset mot hvordan makt gjør seg gjeldende på operafeltet, og søke å avdekke ulike meninger om hva de ulike virksomhetene skal stå for, «hva opera er og kanskje skal være», dens innhold og form, eller «hvor grensene for publikumsfrierte går for ikke å miste sjangerens egenart» (s. 34). Slike spørsmål må ses i lys av feltets relasjon til andre felt, og skrives inn i et kulturpolitisk landskap. Den autonome delen av kunstfeltet bidrar til å gi hele kunstfeltet respekt og legitimitet i store deler av samfunnet (Solhjell & Øien, 2012, s. 298). Kunstfeltet står likevel i en underordnet posisjon, og i relasjon til en rekke andre mer eller mindre selvstendige felt som er posisjonert i maktfeltet (jf. 3.5). Kunstfeltet vil derfor aldri være fullstendig frigjort innflytelse fra andre felt, og det vil alltid slites mellom to poler: den autonome og den heteronome. Denne strukturens differensieringsprinsipp er som kjent en motsetning mellom kunst og penger, en kamp om anerkjennelse og om hva vi verdsetter og hvordan vi blir verdsatt (Bourdieu, 1993, s. 29ff).

DNO&B er, sammenlignet med de andre skandinaviske landene en svært ung institusjon, grunnlagt i 1957.¹⁴² «Operaen» er fremdeles den eneste institusjonen i Norge som er i stand til å produsere fullverdige operaoppsetninger jevnlig. Kungliga Operan i Stockholm ble etablert i 1733, og Den Kongelige Opera i København i 1748 (Røyseng et al., 2015, s. 23). Felles for disse institusjonene er den nordiske modellen for kulturpolitikk, som tradisjonelt har skilt seg fra kulturpolitikken i øvrige vestlige land. I Norge har opera og musikkteater vært en viktig del av scenekunstpolitikken, både i kulturproduksjon og -distribusjon, noe som gjenspeiles i et økonomisk engasjement med faste statlige tilskudd, bevilgninger og støtteordninger (Berge et al., 2016, s. 8ff). Det er både ressurs- og plasskrevende å framføre fullverdige operaforestillinger (s. 33). Imidlertid er en sentral premiss for den statlige støtten til scenekunstinstitusjonene «at

142 Til sammenligning ble den første offentlige operascene *Teatro San Cassiano* i Venezia, åpnet i 1637. Det eldste operahuset som ennå er i drift, er *Teatro di San Carlo* i Napoli, som åpnet i 1737 (Sørensen, 1990, s. 191ff). Når det gjelder etableringen av Den Norske Opera (i dag DNO&B), var sopranen Kirsten Flagstad (1895–1962) en sterk drivkraft i den første fasen; hun ledet også operaen fra 1958–1960 (Røyseng et al., 2015, s. 23).

forholdet mellom politikk og forvaltning på den ene siden og scenekunst på den andre må reguleres av prinsippet om en armlengdes avstand» (Røyseng, 2007, s. 227). Dette «armlengdesprinsippet» blir gjerne forstått som en idealtypisk og særegen kulturpolitisk praksis, også innenfor kulturpolitisk litteratur (se Mangset, 2013).

En måte å bestemme styrkegraden av autonomi i et felt, er nettopp i hvor stort monn det beskytter seg fra inntrengning og eksterne logikker utenfra. Det vil si i hvor stor grad feltspesifikke betraktningmåter omtolker ytre påvirkninger og utøver en brytnings- eller *refraksjonseffekt* på samme måte som et *prisme* (Bourdieu; 1997, s. 65, 2000, s. 320). Det står derfor innskrevet i Bourdieus modell at aktørene som befolker kulturelle produksjonsfelt, framfor alt den autonome delen av feltet, «konstant kommer att försöka skydda sig mot intrång från främmande makter, dit både staten och företagen räknas» (Melldahl, 2012, s. 183). Dette kan illustreres gjennom en egevaluering utarbeidet av DNO&B. I rapporten skinner det ifølge Røyseng et al. (2015) tydelig igjennom «at kunstnerisk autonomi er en avgjørende logikk som legges til grunn for den kunstneriske programmeringen, og at andre hensyn ikke må spille inn på de kunstneriske valgene» (s. 62). I DNO&B (2015, s. 13) s egevalueringsrapport, presiseres blant annet følgende:

«Vi skal gjøre livet større», er styrende for Nasjonaloperaens arbeid. Vi ønsker å tilby kunst som utvider opplevelsen av å være menneske. Det vi skaper på scenen gir oss erfaringer om oss selv, om hverandre og om den verden vi befinner oss i som kun det særegne kunstneriske uttrykket kan gi. Operakunsten som produseres hos oss, har dermed ikke noe annet mål enn å være kunst, men det er samtidig dens store mål. Kunstens frihet til å være unyttig gir den sin mest grunnleggende verdi og gjør at den utfyller sin viktigste – livsutvidende – oppgave. Utfyller vi denne oppgaven, gir vi et vesentlig bidrag til det samfunnet vi er en del av.

I de nordiske landene har staten tradisjonelt sluttet seg til forestillingen om kunstens autonomi. Røyseng (2007, s. 113) skriver i den forbindelse:

Staten gir ikke av egeninteresse. Støtten er uegennyttig. I dette ligger det en tilslutning til forestillingen om at scenekunstinstusjonene representerer et samfunnsområde, altså kunstfeltet, hvor virksomheten i lavest mulig grad bør underlegges andre hensyn enn dem kunsten selv definerer. Kunstnerisk virksomhet er i utgangspunktet et forbudt område for politisk eller forvaltningsmessig inngripen.

I tråd med demokratiseringen av kulturen, herunder og en sterk desentralisert kulturforvaltning i etterkrigstidens Norge, har det overordnede kulturpolitiske målet vært ideen om *God kunst til alle* i befolkningen (jf. 5.1). Røyseng (2007, s. 115) mener at dette motivet kan gis «en gave-økonomisk tolkning» i tråd med Mauss' teorier om gaveutvekslingens funksjon, som Bourdieu anvender i sine analyser. Staten gir; men dette forplikter. Det forventes altså et utbytte – gaven må gjengjeldes. Men som Røyseng (2007, s. 115) videre uttrykker:

Statens rolle er ikke bare å gjengjelde kunstens offer gjennom pengegaver. Statens rolle er også å sørge for at kunstens gave blir «tredjemann», det vil si befolkningen, til del. Dette kan også settes i sammenheng med gavens karakter. Gitt at kunsten er en gave av åndelig karakter, har den fellestrekk med frelsens gave. Og på samme måte som frelsen ikke er et gode den enkelte kan holde for seg selv, men plikter å formidle videre, plikter staten å sørge for at den salighet som følger med opplevelsen av kunst, kommer så mange som mulig til gode.

Men kommer operaforestillinger alle til gode? Berge et al. (2016) påpeker at det er «en utbredt forestilling at opera bare er for «fiffen» – og gjerne den eldste delen av den» (s. 32). Dette ser til en viss grad ut til å stemme. De yngste går sjelden på opera- eller operetteforestillinger, og av de 11 ulike kulturtilbudene i SSBs statistikker, er opera den minst besøkte. SSBs statistikker viser også at det er de med høy utdanning og høyest inntekt som er mest aktive, og Oslo-området er best representert blant tilskuerne (Vaage, 2009, 2013, 2017).¹⁴³

Hvordan kan den klassiske musikkens verdi legitimeres i et samfunn hvor det å gå på en operaforestilling eller andre klassiske konserter ikke er høyt prioritert i befolkningen sett under ett, og enda mindre

143 Ifølge Norsk kulturbarometer 2012 viser SSBs statistikk at 62 prosent av den norske befolkning i perioden mellom 2007 og 2012 aldri hadde vært på en opera- eller operetteforestilling. Kun 8 prosent i alderen 9–79 år hadde vært på opera eller operette i 2012 (Vaage, 2013, s. 25). Tilsvarende tall gjaldt i 2016, mens 7 prosent av befolkningen hadde overvært en opera- eller operetteforestilling i 2008 (Vaage, 2009, 2017). Gjennomgående er det de eldste, i aldersgruppen 67–79 år, som benytter disse tilbudene mest (14 prosent i 2012). Dette er likevel en økning fra 1997, hvor tilsvarende tall var 4 prosent. Etter at det nye det nye operabygget i Bjørvika sto ferdigstilt i 2008 og institusjonen skiftet navn til DNO&B, har Norges største musikk- og scenekunstinstitusjon ifølge Røyseng et al. (2015, s. 18) hatt besøk av 12 millioner på huset, mens 1,5 millioner publikummere har løst billett til forestillingene (både opera og ballett, og på alle scener) i perioden fram til 2014.

samtidskonserter/avantgardemusikk, som ble besøkt av kun 1 prosent i 2012? Dette kontroversielle spørsmålet er vesentlig å stille seg for å sette det klassiske sangeryrket inn i en større kulturpolitisk sammenheng. Jeg har tidligere vært inne på at vi lever i en tid hvor samfunnet tillegger nytteperspektivet stadig større vekt. Den instrumentelle dreiningen både i musikkpedagogikken, utdanningspolitikken og kulturpolitikken fra 1980-tallet, har som Varkøy (2012) er inne på, ført til at musikkfaget i skolen så vel som kulturbegrepet i samfunnet legitimeres gjennom en funksjons- og nyttetenkning og til økonomisk vekst i det offentlige kulturinnsats. Når musikalske erfaringer reduseres til «det harmoniserende, helsebringende og oppbyggelige» og underlegges og underordnes det som er matnyttig, til «det gode liv i det gode samfunn», blir den subjektive erfaringen nedvurdert som kunnskapskilde til fordel for den instrumentelle funksjons- og nyttetenkningen (s. 52). Fordi det handler om overlevelse i et internasjonalt marked, har kulturen blitt «en brikke i et spill» (Varkøy, 2012, s. 52), en strategi for alt og en løsning på alt (Røyseng & Varkøy, 2012, s. 105). Denne samfunnsnytt, eller dette samfunnsoppdraget, hvor kulturinstitusjoner og kulturpolitikere legitimerer seg gjennom kulturens gode samfunnsmessige virkninger, er imidlertid ikke noe nytt i den kulturpolitiske retorikken. Det er ordbruken som de siste årene har endret seg, påpeker Mangset (2017). Når kunsten, og bare kunsten er mål, ender den noe elitære holdningen også opp med at kunstinstitusjonene, for eksempel Nasjonaloperaen, uopphørlig må understøtte sin legitimitet (Røyseng et al., 2015, s. 25).

Det å produsere fullverdige operaoppsetninger krever både økonomi, faglige ressurser, lokaliteter og fasiliteter, og her har distriktsoperaene helt andre forutsetninger enn DNO&B (Berge et al., 2016, s. 32). De ti region- og distriktsoperaene i Norge representerer «ti ulike måter å skape opera på» (s. 82). Fellesnevneren er at de «formidler opera og musikkteater på arenaer utenfor hovedstaden» (s. 19).¹⁴⁴ Det vil være

144 I dag er det ti operainstitusjoner i Norge som får støtte over statsbudsjettet. Til de regionale operaene regnes Bergen Nasjonale Opera, Opera Sør, Nordnorsk Opera og Symfoniorkester og Trondheim Symfoniorkester. Som Berge et al. (2016, s. 54) er inne på, har disse fire operavirksomhetene til felles at de er bygget opp omkring et fast, profesjonelt orkester. Jeg skal senere komme tilbake til profesjonaliseringen av kor i Norge (se 9.7). Distriktsoperaene benyttes følgelig som begrep om de institusjonene som ikke er tilknyttet faste orkester. Disse distriktsoperatiltakene

stor variasjon knyttet til scenefasiliteter og lokaler, kunstnerisk profil og repertoarvalg, organisasjonsform og økonomiske prioriteringer, hvilke typer forestillinger og hvor ofte forestillinger settes opp i løpet av et år (Berge et al., 2016). Fordi aldersspredningen blant informantene er så stor, er det lite hensiktsmessig å redegjøre for alle de endringene som har skjedd på dette feltet, også etter at intervjuene ble gjennomført. Kort sagt anvendes regionopera om operavirksomhet som har til hensikt å være profesjonell i alle ledd, delvis med unntak av operakor. Distriktsoperaene har større innslag av amatører og frivillige, og mobiliserer derfor mange mennesker i lokalsamfunnet til frivillig innsats. Statstilskudd kommer som et resultat av at lokal og regional satsing har vist seg kunstnerisk og økonomisk levedyktig. I tillegg til kunstnerisk verdi, generer region- og distriktsoperaene også stor allmennkulturell verdi som gir viktige ringvirkninger (St. meld. nr. 32(2007–2008), s. 145).

Når Ingrid uttaler at hun har fått anledning til å jobbe i et helprofesjonelt miljø over lang tid, sammenligner hun nasjonaloperaen med region- og distriktsoperaene, i hvert fall slik de var før:

I friperioder har jeg vært med i noen forestillinger ved disse frie operaene. De har prøvesang, ikke sant. Og da kommer det 100 stykker, alt som kan krype og gå, for alle er jo ute etter en jobb. Men du blir liksom aldri sånn ordentlig god ved å jobbe der, for det er bare profitt til et visst nivå, for eksempel dirigent, regissør og solister. Men så kommer liksom «byorkesteret» og da blir det litt sånn: «Spiller de i dur eller spiller de i moll?» Det er noen sanne greier som gjør at det ikke blir profitt på alle områder, før du er i Operaen.

I operadiskursen er det ifølge Berge et al. (2016, s. 36) nokså stor enighet om at kvaliteten på oppsetningene er nært knyttet til kvaliteten på operaorkesteret. Som også Ingrid er inne på er solistene profesjonelle, mens orkesteret i distriktsoperaene kan være sammensatt av både profesjonelle musikere og amatører. Disse orkestrene øver ikke på regulær basis, og kvaliteten kan ikke bli den samme som i de profesjonelle orkestrene.

Julia, som har hatt flere solistroller ved distriktsoperaene, beskriver et godt miljø med hyggelige folk å jobbe sammen med: «Folk kommer og er åpne, det er mer dugnad og en blanding av amatører og profesjonelle,

utgjøres i henhold til Berge et al. (2016, s. 63) av OscarsborgOperaen, Opera Østfold, Opera Nordfjord, Operaen i Kristiansund, RingsakerOperaen og Opera Trøndelag.

og da blir det et litt annet miljø enn i et operahus. Litt mer ned på jorden liksom». Julia peker på at da hun gikk på operahøgskolen skulle «alle bli stjerne», og legger ettertensomt til: «Det var ikke så mange som ble det. Veldig få i grunnen». Det ser likevel ut til at informantene som har gjort solistroller i region- og distriktsoperaene, opplever at dirigentene og regissørene bruker sine nettverk når roller skal besettes (jf. 8.6). Solveig forteller at hun har prøvesunget «på mye forskjellig», at hun har fått noen roller, men at det er svært vanskelig å komme innenfor:

Det er veldig ofte sånn at de bruker de samme igjen og igjen, og så kommer man liksom ikke inn i miljøet. Det kan jeg vel ha opplevd med enkelte regissører, at de har sin faste lille stab som de bruker. Og jo eldre man blir, jo vanskeligere blir det. Det kommer unge gode sangere, og det er klart at de må få en sjanse, det er kjempeflott. Ja, det er ikke så lett. Og derfor må man må ta på seg andre ting utenom.

Solveig erkjenner samtidig at hun ikke har vært av den mest aktive sorten for å skaffe seg jobber. Hvem som i realiteten har det avgjørende ordet i forbindelse med casting til region- og distriktsoperaene, er etter Bjørns oppfatning regissøren. Selv om det er et samarbeid mellom dirigent og regissør, så er det i praksis regissøren «som bestemmer det meste. De er jo castingsjefer, ikke sant? Og det er jo viktig å finne personer som er gode».

Både auditivt og visuelt er opera som scenisk, tverrkunstnerisk og performativ kunstart «et komplekst kunstuttrykk» (Berge et al., 2016, s. 32). En stor gruppe mennesker med ulike fag- og kompetanseområder er involvert. En storskala operaproduksjon er derfor en typisk kollektiv aktivitet hvor mange yrkesgrupper er involvert (jf. Becker, 1982). Det er solister, korister, orkestermusikere, dirigenter, regissører, repetitører, koreografer, språkkonsulenter, kostymedesignere, kostymemakere, syersker, maskeleggere, scenografer, påkledersker, dukkemakere, sminkeører, parykkmakere, rekvisitører, lysdesignere, sufflører, billettselegere, vaktmestere og renholdsarbeidere, for å nevne noen. I tillegg kommer selvsagt administrasjonen med sin operadirektør, castingdirektør og sine produsenter. Alle de involverte er enten kunstnere eller støttepersonell (jf. Becker, 1982), som i bourdieusk forstand står i overordnede eller underordnede posisjoner. I denne studien er det den klassiske sangerens posisjon som er utsiktspunktet. Som vi skal se oppleves ikke denne

posisjonen dominerende, snarere dominert, selv om dette skal forstås relativt.

9.3 «De siste leilendinger»

Med et tilbakeskuende blikk på et helt yrkesliv i den nasjonale operaen opplever Ingrid at mye er uforandret, men at det var mer lukket da hun begynte på slutten av 1970-tallet. Det var ikke så vanlig å gjøre noe annet: «Man sang på Operaen. Enkelte sangere kunne gjøre noen oratorier innimellom, det var det hele», sier Ingrid, som opplever at det i dag er mer vanlig at de fast ansatte sangerne jobber flere steder. «Men jeg synes at vi, i hvert fall helt til nå, har greid å bevare opplevelsen av at Operaen på en måte er vårt andre hjem». Ingrid er opptatt av at det gode miljøet i dette «andre hjemmet» bringes videre til nye generasjoner. Fanesaken har derfor vært å bevare noen faste stillinger:

Det er spennende tider nå fordi det er så mange som går av med pensjon. Og de nye som har begynt er veldig klar over at det er viktig å holde fast ved arven de har overtatt. Men ting endrer seg, og i dag vil de helst ikke ha faste stillinger. [...] Det er et nasjonalt ansvar, og et ansvar for dem som sitter og styrer dette. 15 mennesker må kunne vite at de kan kjøpe seg et hus, og ha et hjem og ha en familie og ha et liv. [...] Jeg mener at noen må få en mulighet til å investere i seg selv. For det er jo det du gjør: Du gjør et valg og de fleste vil jo ha et liv, og leve her og bruke kapasiteten sin til noe som de opplever som sitt. Og gjester som kommer hit synes jo også at det er veldig hyggelig å komme, for vi tar dem imot som om de kommer hjem til oss. For vi er sosiale og vi er venner, og mange som kommer hit har den reaksjonen at: «Åh, her kunne jeg tenke meg å jobbe!»

Det å gå bort ifra faste stillinger er en internasjonal trend i operahusene. Ikke for koristene eller orkestermedlemmene, men for solistensemblet. Her blir det stadig mer vanlig å satse på enkeltkontrakter fra produksjon til produksjon. Åremålskontrakter er et felles system i de fleste operahus i Europa, men en slik ordning møter stor motbør i deler av det skandinaviske sangermiljøet. Spesielt gjelder dette sangere som allerede har erfart å ha en fast stilling. Som Ingrid er inne på, dreier det seg om en investering. Det innebærer i hennes øyne å skape en trygg plattform hvor noen sangere får muligheten til å utvikle seg kunstnerisk, herunder å få «gå gradene» ved at de over flere år får synge stadig flere og større

roller. Ingrid var en av dem som engasjerte seg i kampen om å bevare stillinger før hun gikk av med pensjon. Det ble til slutt gjennomslag, etter en iherdig kamp mellom de tillitsvalgte og ledelsen. Korttidskontrakter bidrar selvsagt til større usikkerhet på alle nivå. Det innebærer blant annet svekket stillingsvern, fordi maktbalansen forskyves ytterligere mot ledelsesapparatet.

I de få årene som har gått etter at intervjuene med sangerinformantene ble gjennomført, har det pågått en intens debatt om både pensjonsordninger og faste stillinger i de skandinaviske operahusene.¹⁴⁵ Som flere informanter er inne på, startet likevel diskusjonen om å gå over til åremålsstillinger flere år tilbake. Men i forkant av tiltredelsen som ny operasjef ved DNO&B 1. august 2017, hadde Annilese Miskimmon et møte med Operaens tillitsvalgte tidligere samme år. På forespørsel la hun fram sin holdning til åremålskontrakter, og skrev også et debattinnlegg i Dagsavisen. Her uttrykte Miskimmon (2017) at hennes mål var å kunne tilby operakunst av høyest mulig kvalitet til Operaens publikum. En viktig forutsetning for å lykkes med dette skulle være å skape et «sterkt og vitalt norsk operamiljø». I motsetning til hva som er tilfelle i mange operahus i dag, uttrykte Miskimmon et ønske om et solistensemble. Samtidig argumenterte hun for at faste ansettelser verken er til det beste for det norske operamiljøet i sin helhet, eller for Nasjonaloperaen. Begrunnelsen var at innføring av åremålskontrakter vil gi kunstinstitusjonen økt fleksibilitet,

145 Ut over det som sies her, går jeg ikke nærmere inn på årsaken til de store utfordringene skandinaviske operahus står i knyttet til lønns- og pensjonsforpliktelser. Ved den Kungliga Operan i Stockholm har debatten blant annet dreid seg om at allerede pensjonerte dansere og sangere risikerer å få opptjent pensjonskapital konfiskert (Lundberg, 2015). Når det gjelder DNO&B, uttaler Røyseng et al. (2015) at pensjonsforpliktelsene har blitt tredoblet fra 2011 til 2014. Kulturdepartementet påla i 2012 institusjonen å gjennomføre en økonomiseringsprosess. Røyseng et al. (2015) skriver i den forbindelse at det likevel er åpenbart «at pensjonsforpliktelsesens utvikling har preget og fortsatt vil prege institusjonens økonomiske handlingsrom, driftsresultat og balanse i lang tid, og dermed vil kunne få synlige konsekvenser for institusjonens virksomhet og aktivitetsnivå» (s. 68). Det er vanskelig å effektivisere og rasjonalisere scenekunststartene teknologisk fordi de er spesielt arbeidsintensive. En opera krever menneskelig arbeid, med solister, musikere og øvrig stab. Det er derfor ikke mulig å kutte i stillinger, mens behovet for offentlig eller annen støtte øker som følge av økte lønnskostnader som ellers i næringslivet. Dette fenomenet som rammer kunstnerisk produksjon overalt, det såkalte «Baumols *disease*» (jf. Baumol & Bowen, 1966), har som Mangset (2004) skriver, de siste hundre årene «medført et stadig økende strukturelt inntektsgap, som har bidratt til å svekke kunstinstitusjonenes og kunstnerens økonomi» (s. 69).

blant annet knyttet til bred programmering. Det vil også bidra til den enkelte operasangers kunstneriske utvikling og til norske sangeres yrkesmuligheter (Miskimmon, 2017). Det er tydelig at det ligger helt ulike forståelser til grunn knyttet til hvilken vei som er den riktige å gå. Herunder et stort motsetningsforhold mellom de fast ansatte operasangerne og ledelsesnivået. Operasjefen forlot for øvrig sin stilling i DNO&B sommeren 2020 for å være kunstnerisk leder i English National Opera (ENO), to år før åremålskontrakten utløp.

Selv om kunstens grenser kanskje har blitt mindre skarpe, finner Røyseng (2007) at kunstens motstandskraft kommer til uttrykk gjennom den betydelige energien som brukes til nettopp å advare mot markedets suksesskriterier og økonomiske vurderingsmåter som nyliberalismens gjennomslag representerer (s. 246). Det er mye som tyder på at det fra slutten av 1990-tallet har oppstått et klarere skille mellom kunst og økonomi. Samtidig produser markedskreftene og nye styringsredskaper en særskilt form for disiplinering, hvor regnestykker anvendes som argumenter for repertoarvalg, rollebesetninger og nedbemanninger av skuespillerstaben ved institusjonsteateret. Dette rammer i særlig grad eldre kvinnelige skuespillere, hvor spørsmålet om utgifter og balanse i regnskapet nøytraliserer at de ikke lengre anses (seksuelt) attraktive på scenen (s. 212). Basert på denne studiens empiri, ser lignende tendenser ut til å gjøre seg gjeldende på operafeltet, og rammer særlig de med lyriske stemmefag på sopransiden, men også sangere innenfor andre stemmefag.

Som et svar til Miskimmon (2017) delte operasanger og tillitsvalgt ved DNB&O, Henrik Engelsviken (2017), sin bekymring knyttet til ønsket om en gradvis nedtrapping av de faste stillingene i Operaen. I et debattinnlegg i Dagsavisen uttrykker han blant annet at innflytelsen over egen arbeidshverdag, herunder lønns- og arbeidsvilkår, vil svekkes betraktelig. Engelsviken ser også for seg at risikoen for represalier vil øke, også muligheten til å kamouflere overgrep mot ansatte. Videre at sjansen for å bli tilbudt ny kontrakt minker kraftig i tilfeller hvor en sanger har reagert eller protestert på urettferdig behandling, knyttet både til egne eller kollegaers opplevelser i løpet av kontraktsperioden. Åremålsstillinger svekker også den enkelte sangers kunstneriske utvikling, noe som vil gå ut over den yngre generasjonen sangere, mener Engelsviken (2017), slik også informant

Ingrid er inne på. Når det er sagt, forteller Ingrid at de fast ansatte har et realistisk forhold til at det kommer frilansere inn og gjør roller:

Men innimellom så lurer vi da, hvis vi ikke synes de er gode. Vi må jo ha gjester, for vi kan ikke dekke alt selv, for eksempel hvis det er et stemmefag vi ikke har. Men vi synes jo kanskje at de burde være minst like gode som oss, og helst litt bedre hvis det skal være noen vits. Men at de bare tar inn andre sangere fordi de ikke vil bruke folk på Operaen, da blir det litt misbruk. Og det er da det kommer opp, ikke sant, at det koster så mye å ha faste. Men publikum identifiserer seg jo med noen etter hvert. De liker på en måte å følge med de faste, de synes de kjenner deg, ikke sant?

Det er verdt å merke seg at Ingrid stadig anvender vi-form, og ord som «hus», «hjem», «familie» og andre begreper som kan assosieres med nærhet, trygghet og identitet. Ingrid forteller at noen av hennes beste venner er dem hun ble kjent med da hun som 21-åring begynte som solist i operaen: «Og de er 15 år eldre enn meg, men de har på en måte vært mine nærmeste». Ingrid tror at det er «et godt miljø rundt omkring», selv om mange sangere konkurrerer om de samme oppgavene: «Men noen har selvsagt mer albuer enn andre». Ingrid beskriver miljøet på arbeidsplassen sin som godt, og opplever at de har levd nokså beskyttet i operahuset:

Selv om vi er konkurrenter, for det er vi jo, og det vet vi, men likevel så har vi det hyggelig sammen. For alle vet at det er ikke min skyld om jeg får en rolle og at du får den isteden, så vi greier å skille. Vi går ikke rundt og er sure på hverandre, men vi kan godt si: «Den rollen hadde egentlig jeg lyst på, så jeg håper du holder på den og nyter den liksom» [latter]. Så vi kan fleipe litt med det.

Dette synspunktet kan sies å ligge innebygd i feltets *nomos*, noe som bidrar til å «stenge aktørene inne i feltets egne spill» (Bourdieu, 1999a, s. 100).

I perioder har Ingrid hatt lite å gjøre på Operaen, mens hun i andre har hatt mye. I noen sesonger fikk hun tildelt flere hovedroller, og innrømmer at det var en del av kollegaene som likte dette dårlig. Noen gikk så langt som å unngå henne i kantinen. Det var imidlertid mange som fikk flotte oppgaver på denne tiden, for det var et uttalt mål å bruke sangerne på huset, forteller Ingrid, «men kanskje ikke fem hovedroller i løpet av et år da». Ingrid er klar over at hun har profittert på at enkelte regissører og operadirektører har likt å jobbe med henne: «Å lykkes innimellom,

er helt avhengig av dette», sier hun, og påpeker at det ikke er hennes ansvar å gjøre valgene. Ingrid er svært takknemlig for å ha fått lov til å bruke mange sider av seg selv gjennom årenes løp, ikke bare i komiske roller, men også de mer lyrisk-dramatiske: «Det er jo gøy å dø litt iblant også da».

Noen utdanningskull har ikke fått muligheten til å få fast jobb og anledning til å gå gradene i operahuset, erfarer Ingrid. I mange år var det nærmest stillingsstopp, og sangerne som ble utdannet i denne spesifikke perioden falt på mange måter mellom to stoler. I den forbindelse uttaler Ingrid:

Jeg blir imponert over sånne som greier seg på et vis. De holder på, og synger og jobber hist og pist. Det er ganske imponerende! For de hører på en måte til det mellomsjiktet hvor ingen har fått jobb. Altså, det er jo et svært hull, ikke sant. Altså fra oss som er veldig mange sånn rundt 50 pluss minus, og så er det noen som er en litt sånn yngre årganger, men i veldig mange år så har det på en måte ikke vært noen ettervekst. Og det er jo sånn at sangere må få litt erfaring. De kan ikke bare gå inn å overta etter oss, sånn plutselig.

Tone er en av dem som opplevde å havne i et slikt mellomsjikt. Dette kan muligens betraktes som en kohorteffekt i nasjonal målestokk. Hun fikk aldri sjansen til å gjøre de «store rollene», og på den måten ble hun holdt litt igjen, mener hun: «For du kan liksom ikke gjøre en *Tosca* før du har gjort en *Mimi*, altså du må gå gradene». Tone kjenner svært få sangere som har hatt anledning til «å vokse her hjemme, i hvert fall ikke på sopransiden. Da må man reise ut».

Er du frilanssanger og blir tildelt en rolle, for eksempel etter prøve-sang, kan du alltid takke nei, selv om dette ikke vil være klokt på lang sikt. Prisen å betale for å ha en fast ansettelse i et operakompani ser ut til å være den lave graden av personlig autonomi. Både Ingrid, Stian, Hedda og Petter forteller at de som fast ansatte i liten grad har kunnet styre sin egen hverdag. Innflytelsen har vært minimal med hensyn til hvilke roller de har blitt tildelt. «Vi er de siste leilendinger, vet du», påstår Ingrid, og legger til at sangere i et operahus har liten medbestemmelse, «men at det egentlig ikke er noe problem, for sånn er systemet. Jeg tror det er to ganger jeg har bedt om en rolle jeg virkelig ønsket meg i løpet av 31 år», forteller hun, og beskriver dette systemet slik:

Det er et x antall roller som skal fordeles på et x antall mennesker. Og noen er mer selvsikre enn andre. Og i noen roller kunne det like gjerne vært deg som det er meg. Og noen ganger vinner du og noen ganger vinner noen andre. Og du kan jo ikke gjøre noe med det, egentlig. Altså, det hjelper ikke noe. Men så har du alle de andre fordelene, ikke sant? At du får jobbet jevnt over mange år i et helprofesjonelt miljø. Så det har vært perioder hvor det har vært masse å gjøre avhengig av om sjefen liker deg eller om det er roller som passer. Og noen ganger så velges et repertoar som ikke passer, og da er det som det er.

Her berører Ingrid flere forhold som bidrar til muligheter og begrensninger i sangerpraksisen, og som involverer konkurranseforhold og rollerepertoar. Verken solistene eller koristene har særlig råderett, enten de er fast ansatte eller frilansere på kortidsengasjement (se også 9.5).¹⁴⁶ Ingrid trekker inn «sjefen» som en viktig aktør. Operasjefen vil i tillegg til sjefsdirigenter og castingdirektører normalt ha betydelig innflytelse knyttet til alle sider av produksjonen. Dynamikken i relasjonene mellom disse posisjonene vil kunne variere. Interne diskusjoner vil blant annet dreie seg om valg av repertoar, tidsrammer og hvilke aktører man ønsker å ha med i produksjonen innenfor de fastlagte budsjetttrammene. Herunder hvilke sangere som skal velges til ulike roller, enten det skjer i egenskap av å være fast ansatt, eller som frilanser gjennom prøvesang eller andre tilganger (jf. kap. 8). Ingrid beskriver innøvningsprosessen i operahuset slik:

Vi øver jo inn på studio. Men prosessen er sånn at du får tildelt en rolle og så setter du deg ned og begynner på den, og så får du timer med repetitør. Og etter hvert kommer musikalske prøver med dirigent og så er det regiprøver. Alt dette skal sys sammen og så blir et kompromiss mellom dirigentens ønsker og regissørens ønsker, og så bitte litt av deg. Du kan ha fire timer prøve på dagtid og operaforestilling på kvelden. Men har du en hovedrolle, har du prøvofri, og du skal uansett ha fem timer mellom prøve og forestilling. Så det kan bli ganske slitsomme dager. Og når forestillingen går, så er det dirigenten som på en måte er hjertet i forestillingen. Det er han som holder i alle tøylenes. Men det er jo perioder hvor det er regissøren som styrer ALT, ikke sant, de tar over fullstendig. Og det minst trivelige er hvis det er konflikt mellom regissør og dirigent. Det er nesten uutholdelig altså.

¹⁴⁶ Kleppe et al. (2010) påpeker at nordiske kunstinstitusjoner (orkestre, teatre, operahus) ofte beskrives som «fordistiske» institusjoner eller «kunstfabrikker», fordi de «langt på vei er selvforsynte med både arbeidskraft og produksjonsmidler» (s. 19). Slike virksomheter består gjerne av store ensembler med fast ansatte, hvor de utøvende kunstnerne selv ikke har særlig påvirkningskraft, og hvor det oppstår et motsetningsforhold mellom rutinemessig arbeid og det kunstnerisk kreative (s. 25).

I prøveperiodene blir alle etter Ingrids oppfatning veldig perfeksjonistiske for å få til en optimal forestilling. Dermed vektlegges de små detaljene som ikke spiller noen rolle når det kommer til stykket, mener hun:

«Oj, den 16-delen var ikke helt bra!» «Nei, men altså – hallo!» Og dét og dét og dét var flott, MEN [...] så kommer liksom musikkpolitiet da, med bøkene sine: Det var for høyt og det var for lavt og den var for kort og den var for lang og der var det ikke linje og der var det ikke [...] alt er fokusert på det som ikke er bra. Hele livet vårt dreier seg om det som ikke er bra i veldig stor grad. Så du skal liksom ha psyke til å tåle det.

Når sangere får kritikk er det, som Ingrid er inne på, lett å tolke det dithen «at de liker ikke *meg*». Flere informanter forteller om dirigenter som ikke bryr seg om at det sitter hundre andre (inkludert orkestermedlemmene) og lytter når sangere blir skjelt ut eller pirket på. Det blir snakket om dem i tredje person, som om de ikke er til stede. «Det er mye primadonnaer rundt og går», fastslår Ingrid, som ikke sikter til sine sangerkollegaer, men til enkelte dirigenter.

I forbindelse med en operaoppsetning forteller Henrik om prøveperiode som gjorde inntrykk. Alle forestillingene var utsolgt. Hovedrollene var bekledd av «storkanoner» og tenoren kom rett fra en oppsetning fra Metropolitan. De mindre rollene ble fordelt etter prøvesang blant lokale sangere, og «de fikk virkelig gjennomgå» forteller han. Henrik opplevde at dirigenten var «etter dem» fra første stund. På sitteprøven fikk han i alles påhør vite at stemmen hans ikke kom til å bære ut i den store salen. Og dirigenten avbrøt stadig de lokale sangerne og sa med mørk stemme: «No, no, no!», minnes Henrik, som grudde seg til alle prøvene. De lokale sangerne søkte felles trøst, og han medgir at uten dem hadde han takket for seg:

Det var en tøff periode og en kinkig situasjon, for man blir jo veldig nervøs på grunn av den personen som står der og dirigerer. Du har jo lyst til å rømme derifra. Du har ikke noen glede av å synge og du tenker: «Åh, vær så snill, ikke ta meg nå igjen når hele orkesteret sitter der». Og når du har fått jobben gjennom prøvesang, så begynner du å lure på hva dirigenten forventet seg på forhånd. Det var en stor operaproduksjon, og det var veldig mye nytt for meg da, og det er ikke så ofte jeg har sunget med svært symfoniorkester heller. Hele situasjonen var ganske skremmende. Så jeg måtte mobilisere ganske mye. Rent fysisk stivnet jeg til under prøvene. Du lager deg nesten et sånn panser i hele kroppen for du skal jo inn på scenen å levere. Men jeg merket at det var godt å få synge mange forestillinger. For da kunne jeg etter hvert finne litt ro i situasjonen og bare

bestemme at: «Jeg gjør det på min måte!» Dirigenten kan ikke gjøre noen ting nå, midt oppi en forestilling. Så det var egentlig en litt god opplevelse oppi det hele, og jeg er veldig fornøyd i ettertid at jeg gjennomførte.

I etterkant av første forestilling fikk Henrik tilbakemelding fra andre musikervenner som satt på bakerste balkong. De kunne fortelle at det ikke var noen balansemessige problemer, og at stemmen bar godt igjennom orkesteret. «Så da tenkte jeg jo – lang nese til dirigenten».

Når jeg i denne boka har valgt å ta med fortellinger som kan forstås som «sladder» eller bakvaskelser, er det fordi dette ser ut til å være et symptom på den usikkerheten sangere opplever. Denne form for empiri er også å betrakte som vurderinger og konstruksjoner av virkeligheten. Slike oppfattelseskategorier i måten å dele inn verden på, forstår jeg i lys av den posisjonen klassiske sangere som gruppe har i feltet, og posisjonene den enkelte sanger har innad i denne gruppen. Dette binder gruppen sammen (se kap. 10).

På generelt grunnlag sammenligner Henrik helsevesenet med musikkfeltets hierarki: «Leger er jo kjent for å være veldig arrogante. Men jeg har tenkt at dirigenter er en egen rase. De kan tillate seg en oppførsel nesten i klasse med *next to God*, altså». Henrik opplever at ingen tør å si noe, heller ikke i orkesterverdenen, hvor han har mange venner: «De er vant til å få en overhøvlings. Så er det nå sånn da; dirigenten har lov til å gjøre hva han vil». Henrik legger til at ingen blir bedre av å jobbe under slike forhold: «Det er jo grader av nervøsitet, men hvis den blir for stor når man skal yte, så synger man nødvendigvis ikke på en sunn måte. Man får ikke med hele kroppen, dypt nede i støtten» Slike kroppslige spenninger generert av det psykiske presset informantene legger for dagen, tas spesifikt opp i kapittel 9.6. Hva angår relasjonen til dirigenter og regissører, er det flere informanter som forteller om hvordan de i ulik grad opplever at dominansforhold påvirker sangprestasjonen fordi det slår ut kroppslig. Det å miste ansikt er kanskje det verste. Og ikke alle takler slike situasjoner like godt: «Altså, du opplever at folk bare kaster noten i gulvet og går», forteller Ingrid. Selvsagt blir ikke sangprestasjonen bedre hvis man er engstelig for å få kjeft. I likhet med Brage mener hun at sangere må lære seg å skille mellom prestasjon og person (jf. 7.3). «Det gjelder å ha en beredskap til å takle situasjonen», sier Ingrid som erklærer at det

hun har savnet mest, er å ha et verktøy «når det virkelig stormer der ute og panikken tar deg». Retorisk spør hun: «Hva gjør du da? Det krever et klart hode, altså». Til sine egne sangstudenter pleier hun å si:

Dere kan ha så mye sangtimer dere bare vil, men når dere står der, så må dere gjøre det selv. Og da må dere vite hva dere skal gjøre, og da må dere håndtere situasjonen. Det er utrolig hva den psyken gjør med deg altså. Opp og ned! Er du i god flyt, så går alt bra. Men er du inne i en bølgedal, så blir de enkleste ting umulig. Og da må du ha noen sånne tekniske knagger å henge det på, sånn at du kommer deg ut av hengemyren. Og det viktigste da er å ha én tanke i hodet: Hvis jeg gjør akkurat dét, så kommer jeg i hvert fall gjennom den passasjen. Man kan ikke grave seg ned.

Når Ingrid etter mange års praksis har blitt en erfaren sanger, er det vanskeligste av alt ikke å få anvendt alt av opparbeidet kunnskap: «Det er hele tiden noen andre som bestemmer hvordan det skal være, og så må du bruke apparatet ditt for å få det sånn som noen andre vil ha det». Ingrid forteller at det er veldig få dirigenter som spør etter solistenes mening. Samtidig erfarer hun at noen dirigenter «slipper deg løs, og da må du bestemme deg for å by på det du har, det er veldig, veldig viktig». Samtidig må alle involverte innordne seg den metrisk bundne rytmen. Ingrid sammenligner operaryrket med skuespilleryrket, og opplever at skuespillere finner dette vanskelig:

Det er jo det som er så spesielt med det vi driver med. Når vi har hatt skuespillere med, får de jo helt panikk. Musikken bestemmer veldig mye. Og når de skal inn spør de: «Er det nå? Skal jeg inn nå?» Og de kan ikke ta seg den tiden de er vant til og liksom gå inn i seg selv: «I dag har jeg lyst til å drøye den litt, eller i dag gjør jeg det sånn». For vi har jo noe metrisk som går, tross alt da, og kan på en måte ikke gi oss hen, for vi må likevel ha den der lille på hjørnet som ser på dirigenten. Så du kan ikke slippe deg helt løs og la det stå til. Det sitter liksom hundre mann som skal følge med. Da hjelper det ikke å si: «Jeg bare følte det sånn, eller jeg tolket det slik». Det er jo helt umulig. Så du må ha den der lille bevisstheten da hele tiden, som liksom er kontrollen: Så har du de der svingene hvor du på en måte skal inn på stamplass og få ned de der blinkene der borte! Nei, det går overhodet ikke av seg selv, altså.

Denne «kontrollen av bevisstheten» Ingrid her er inne på, tolker jeg som en beredskap for å kunne takle usikkerheten mange opplever når de står på en scene og skal prestere, hvor stemmekroppen forstås som et integrert hele mellom kropp og tanke (se 9.6).

Etter en lang innøvningsperiode, møter sangerne ofte en dirigent som vil ha noe helt annet, og dette krever endringsvilje og fleksibilitet: «Og hvis du har sunget en rolle med fem forskjellige dirigenter, så synger du den på fem forskjellige måter avhengig av hvem som står der nede. Vi får et stort repertoar da, i hvordan de vil ha det», sier Ingrid og utdyper:

Du trodde du skulle løpe maraton, men så skal du løpe 3000 meter hinder istedenfor. Det går på tempi. Noen vil ha det langsommere og noen vil ha det hurtig, og der er det store forskjeller ute og går. Og selv om du opplever at du ikke klarer å synge det slik som dirigenten ønsker, så blir det likevel sånn, og det er litt strevsomt. Noen dirigenter er veldig kommunikative og interessert i hva du har å by på. Men med veldig mange er det sånn – dunk, dunk, dunk i dirigentpulten, og du føler at du sitter på skolebenken. Når du har gjort en rolle i 15 år og dirigenten begynner å fortelle deg hva du skal tenke, hva rollen handler om, da går teppet ned hos meg altså. Men ingen sier noe, det er ikke noen vits i. Det er et veldig hierarki. Og mange av dirigentene har et veldig stort ego. Det er nesten litt sånn barnehage. De oppfører seg som 5-åringer av og til, trassalder. «Jo, men han er kunstner liksom», blir det forklart. Men han behøver vel ikke å være en drittsekk for det. Altså, fordi jeg er kunstner så kan jeg herse med folk og trakassere folk og gjøre som jeg vil – det blir jo helt feil. Det er en verden som er utrolig kynisk. Og noen sitter på sin høye hest og har kontakt med Gud omtrent, og vet hvordan alt skal gjøres. Og vi andre som skal utføre jobben, må bare gjøre som de ber om. Du skal være ganske sterk for å by på det du mener du kan by på. Og det tar noen år faktisk.

Dette er sterke vurderinger av praksisen sett fra informantenes ståsted. Jeg legger for øvrig merke til at når sangerne omtaler dirigenter og regissører, produsenter, agenter og direktører, så er de, nesten uten unntak, menn. Dette underbygger den tradisjonelle kjønnsfordelingen i klassiskmusikkfeltet, selv om det de siste årene har skjedd endring også på dette området. Slik oppstår likevel stereotyper (jf. Kvalbein, 2008, s. 25). Videre er det verdt å merke seg den form for autoritet informantene tilskriver dirigenter og regissører i feltet. Selv om de stiller seg negative til at noen opphøyer seg selv til å være «i kontakt med Gud omtrent», som Ingrid sier, må sangerne (og orkestermusikerne) likevel underordne seg slike «karismatiske» ledere og deres autoritative status. Disse kunstnerne har tradisjonelt sett blitt betraktet som unike gjennom sin vilje, drivkraft og lidenskapelige væremåte (kunst for kunstens skyld). Utstrålingen de omgir seg med i kraft av sin posisjon, gir yrkene en form for «mystisk aura» (jf. Mangset, 2004,

s. 15). Denne karismatiske forestillingen kan også legitimere at enkelte dirigenter og regissører oppfører seg som «tyranner».

Den symbolske vold baserer seg på et samspill og en innforstått hos et individ eller en gruppe. Symbolsk vold forutsetter derfor en doksisk innordning. Dette er et sosialiseringsarbeid og en tilslutning til produksjonen av tro, hvor de mentale strukturer samsvarer med de strukturene som en hel gruppe har til felles gjennom den symbolske kapitalen. Aktørene er seg sine handlinger bevisst, men de anerkjenner og aksepterer volden prerefleksivt; de tar den for gitt. Når Bourdieu (1996) opererer med begrepet «miskjent» i denne sammenheng, er det fordi han mener at aktørene ikke oppfatter den som vold (s. 38). Dette fordi symbolsk vold i mange tilfeller frambringer kroppslige følelser som ofte har sammenheng med tidligere erfaringer og relasjoner i oppvekstårene, for eksempel skamfølelse, ubehagelig stillhet eller skyldfølelse (Bourdieu, 1999a, s. 176–178). Slik blir de dominerte også medskyldige i dominansforholdet fordi de stilltiende og mer eller mindre ubevisst, om enn motvillig og ufrivillig, godtar at de blir dominert. Stilt ovenfor «den legitime kulturen og det legitime språket», legitimeres også dominansforholdet gjennom underkastelse (s. 181).

Petter er klar over at han har vært heldig som har kunnet leve av sangen på heltid. Når han ser hvordan andre sangere sliter, mener han at de som har faste ansettelse i operahusene er «heldiggriser», og at det samme gjelder orkestermusikere. Tone opplever på sin side at noen faste ansatte sangere i operahusene kan virke nokså «kaksete». Hun reagerer mest på at noen framstår så usikre, og at de snakker om de samme tingene som hennes omgangskrets gjorde da de var 25 år: «Om produsenter eller dirigenter som ikke liker oss og at vi ikke får den og den rollen og så videre». Tone kan ikke forstå hvorfor dyktige sangere har så dårlig selvtillit, og sier at hun er glad for å slippe å være i et miljø hvor man hele tiden går og måler seg opp mot hverandre: «Og så bestemmer du ingen ting selv. Det er alltid en dirigent eller en regissør og en repetitør og en *casting director* eller en operasjef som bestemmer over musikk som er laget for hundrevis av år siden». Samtidig innrømmer Tone at hun gjerne skulle ha hatt flere oppdrag i operahusene, «men å være fast ansatt uten å ha noe å gjøre, det kan ikke være noe særlig». Her sikter hun til at noen sangere nettopp går ledige i lange perioder «fordi administrasjonene hyrer inn folk utenfra, enten for å trekke

publikum eller fordi de faste ansatte ikke kan gjøre den og den rollen». Slike vurderinger og talemåter kan forstås som en måte å legitimere egen yrkesbane. Ingrid, som i egenskap av å være fast ansatt nettopp har opplevd å ha lite å gjøre i perioder, uttrykker på sin side at hun ikke forstår hvordan sangere overlever som frilansere, i hvert fall ikke hvis de velger å bo i Norge: «Jeg fatter ikke at de klarer det, egentlig. Men at folk som sier at det å ha en fast jobb som sanger er en sovepute, det er bare tull altså»:

Jeg er ikke interessert i å gå ut på scenen og stå der foran 1500 mennesker å drite meg ut. Men har jeg en litt dårlig dag, så blir jeg ikke nødvendigvis sagt opp med en gang. Men kanskje hvis jeg har mange dårlige dager. Jeg trøster meg av og til med at Ole Einar Bjørndalen, han blir jo nr. 38 han også. Skiskytterne vinner ikke hver gang. Men de har på en måte lov til å ha en dårlig dag, men det har ikke vi. Vi skal holde oss på et høyt nivå hele tiden og prestere og prestere. Vi er ikke maskiner: Putt på en krone så synger vi en time til. Du føler deg litt sånn innimellom.

Opplevelsen av frihet og selvstendighet gjør informantenes selvfortolkninger og talemåter mer forståelige sett i lys av plasseringen i det sosiale rommet. Ingrid påpeker at en av fordelene ved å være fast ansatt, er at sangerne får muligheter til å synge jevnlig i et «helprofesjonelt miljø», (jf. gå gradene). Videre at de er sikret en fast lønn hver måned, og at de har «lov til å ta en *timeout* hvis de blir syke». I forbindelse med den personlige autonomien, eller mangelen på den, utdyper Ingrid:

Det har jo vært perioder hvor jeg kanskje har hatt bare én rolle i året. Selvsagt er det frustrerende å ikke bli brukt eller få en rolle, men du kan jo gjøre andre ting. Jeg har hatt solokonsertter og gjort mange frilansoppdrag både innenlands og utenlands. Jeg har ikke sittet hjemme og tvunnet tommeltotter liksom. Og det å ha den faste stillingen ikke sant, hvor regningene blir betalt, gjør at du har en helt annen frihet, selv om du på en måte eies da, og må spørre om lov til å gjøre noe annet. Men hvis du har en ledelse som er interessert i at du skal jobbe i andre sammenhenger, så får du ofte fri. Det er litt mer rigid nå. Men før var de veldig velvillige: «Ja selvfølgelig får du fri, det ordner vi, liksom». Og det er jo viktig for Operaen også, at folk profilerer seg andre steder.

Det er grunn til å merke seg at flere informanter opplever endringstendenser på det administrative planet i operahusene. Bjørn, som har gjort over 50 roller i ulike operaoppsetninger, mest i Skandinavia, mener at det er vanskelig å høre forskjell på de sangerne som blir leid inn og de som er fast ansatt. Han har alltid følt seg godt mottatt i operahusene, og forteller at det

har vært «trivelig» å være med på oppsetningene. De siste årene har Bjørn imidlertid erfart at miljøene har forandret seg betydelig, med nye sjefer; direktører, dirigenter, regissører og castingdirektører «som har kommet og gått». Han påstår at det har blitt et «kaldere klima i husene», og «en type antiskandinavisk holdning [...] hvor det det vi før kalte husmannsånd er helt fraværende». For å forstå denne antiskandinaviske holdningen, vender jeg nå blikket mot informantene som jobbet mye på den internasjonale arenaen og mot hierarkiet i de tyske operahusene spesielt.

9.4 «Spillet i krinkelkrokene»

Visse kulturkretser i Sentral-Europa, spesielt i Tyskland, har mer konservative omgangsformer enn i Skandinavia, erfarer informantene. Det er også en mer «kynisk verden». I den forbindelse forteller Ingrid fra en episode i forbindelse med et engasjement i Berlin:

Jeg hadde vært der uka før og gjort noen forestillinger med Cosi fan Tutte, så jeg kjente jo noen i ensemblet. Jeg reiste ned igjen og kom rett fra flyplassen til prøven på en fransk opera jeg aldri hadde gjort før, og der satt hele ensemblet på musikalsk prøve med dirigenten. Og jeg hadde syvhundreognitti i puls, og bare humpet meg igjennom, og det var jo ikke bra! Og den franske dirigenten bare brøt av til slutt og sendte alle de andre hjem, mens han henvendte seg til repetitøren: «Kan hun ikke partiet?» Jeg syntes jo det var helt grusomt. Men i stedet for å bli helt knust, så jobbet jeg med repetitøren sånn at jeg fikk disse tingene på plass, for det var mye småplukk og tenkte: «Jeg kan det jo! Jeg skal vise dem!» Så hadde jeg et par prøver dagen etter og så skulle jeg gjøre to forestillinger med Cosi samme uken oppi det hele. Men jeg øvde som besatt med en språkcoach og etter to dager hadde vi prøve med dirigenten og da sa han: «Ja, De lærer fort frue». Da snakket han til meg. Men akkurat den der opplevelsen husker jeg. Du er på et av de største operahusene i Europa, og mukkk alene. Og en kort stund tenkte jeg: «Pokker, jeg reiser hjem». Men jeg visste at jeg ville dette og sto på. Og innen uka var omme, så var dirigenten så blid og fornøyd og det var så fantastisk og liksom ingen ende på det. Og regissøren godtok meg også, og ble så glad i meg. Men jeg kunne jo ha risikert å bli sendt hjem, for det hadde vært masse folk og prøvesunget i mellomtiden.

«Sånn er verdenen ikke sant?», konkluderer Ingrid, og framhever nok en gang at en sanger må tåle motgang, «å ha psyke til å stå i det». I en periode over fem år hadde Ingrid flere gjestesolistroller i et av Tysklands største operahus parallelt med jobben som fast ansatt sanger. Det var «en

optimal ordning», forteller Ingrid, som likte seg godt i begge miljøer. Dette var rett før muren falt. Om kulturforskjellene utdyper hun:

Ute i Europa så blir du behandlet helt annerledes. Da jeg jobbet i Berlin, hadde jeg min egen påkleder. Hun hang fram morgenkåpen min og spurte om jeg ville ha te, eller om jeg ville ha kjolen min strøket. Og alt var så annerledes enn jeg var vant med. Hjemme så møter du til avtalt tid i sminken liksom, men der så kom de til deg i garderoben. Og de spurte høflig: «Når passer det at jeg kommer?» Du blir behandlet på en annen måte, vet du. Og det var litt gøy, for det er en annen verden. Og så går jo forestillingene så lenge der. Så du kan jo leve på det en stund. Miljøet sangerne imellom var ikke så mye annerledes synes jeg. Det var et stort hus, mye gjestesolister og de var vant til at det var nye sangere og dirigenter og stjerner og alt sånt. Men det var uvant med den veldige servile formen: Frau ditten und Frau datten. Vi er jo vant til å være på fornavn, og vi sier «du» og «hei». Og regissøren spurte pent om hun kunne få lov til å bruke fornavnet mitt. Da blir man litt himmelfallen. Vi er helt annerledes i omgangsformen her hjemme, vi er så veldig joviale. Litt sånn enkle, og det er jo bra egentlig.

Det kan også tenkes at denne «enkle» måten å være på kan føre til at utenlandske gjester misoppfatter omgangsformen. Det kan ta noe tid å forstå at den noe avslappede atmosfæren i huset verken dreier seg om latskap, uhøflighet eller ignorering. «Vi bare er sånn», konkluderer Ingrid, og sikter til sangerne, orkestermusikerne og «støttepersonalet» på og bak scenen, slik jeg forstår det. Og hvis det kommer gjester «som bare er opptatt av meg og mitt i n-te potens, så skal de være sinnssykt gode før vi kjøper det, altså». Enkelte gjestesangere har store divafakter, opplever Ingrid, og ofte er det «de som er under dem i hierarkiet» som får gjennomgå. Det kan være påkledersker eller sminkører, «som nærmest må liste seg rundt, men når du er på samme nivå på en måte, så går det greit»:

Det verste er jo at en del av disse sangerne er utrolig gode. Men hva som gjør at de blir sånn, det skjønner jeg ikke. Det må jo ha skjedd noe på et eller annet tidspunkt i deres karriere, som skaper en virkelighet som for oss er veldig uvanlig. Og her hjemme dyrker vi jo ingen, ikke sant? Vi dyrker ikke kongen, vi dyrker ikke øvrighetspersoner. Det er nok noen regissører og dirigenter som blir utrolig skuffet når de kommer hit. For de har ikke noe hoff som bare beundrer dem. Så det er mange sånne kulturforskjeller.

Også Bjørn tror at miljøet blir «mindre sosialt dess høyere opp du kommer», og henviser til en operastjerne som isolerte seg fullstendig fra de andre sangerne. Han understreker at det er to helt forskjellige ting å være

med på operaforestillinger hvor det er satt sammen et helt ensemble som bor på hotell i en og en halv måned, enn når sangere bor hjemme og kommer til prøver og forestillinger (jf. 9.2)

Da Petter kom til Tyskland som ung mann, opplevde han det som «litt rart» å måtte bruke høflighetsformen «Sie» til en rekke mennesker. Han ble fort satt på plass av en kvinne som hadde ansvaret for de unge sangerne da han kom i fare for å kalle de andre i ensemblet for sine kolleger: «Herr XX, Sie haben keine Kollegen' – altså de eldre sangerne i ensemblet var ikke mine kollegaer, og det er det rareste jeg har hørt». Petter forteller at han ble dus med operasjefen etter hvert, og at det var noen fine år i Tyskland, men at han likevel valgte å gå ut som frilans. Han så ikke fordelene ved å være fast ansatt den gang:

Hadde det vært i dag, og hadde jeg vært interessert i å være i Tyskland å jobbe, så hadde jeg vel kanskje klamret meg til fastlønsordningen på et operahus der. Jeg så ikke den da jeg skulle frilanse. Jeg hadde jo også jobbtilbud da, så jeg gikk jo ikke ut i ingenting, og hadde gode økonomiske utsikter. Jeg husker jeg gjorde en tittelrolle på en Rameau-opera i Tyskland. Da fikk jeg vite at jeg hadde tre ganger så mye per forestilling som en av de faste sangerne tjente i løpet av en måned. Dette var en ung koreaner som sang for et eller annet latterlig eurobeløp. Og da skjønner jeg at det fortsatt er litt forskjeller ute og går. Men det er klart at hvis etablerte sangerne på høyt nivå velger å bli fast, da får de en lønn de kan leve av, det er lagt til rette for det, og det er gode pensjonsordninger selv om det ikke er noen luksus. Det er jo også mange som har gode avtaler i forhold til at de har maks 30 forestillinger i året for eksempel, så de kan fylle på med ting utenom. Etter hvert lærer man seg også et system, for det er mye papirer og mye ordninger å sette seg inn i. Men det gjelder jo for frilansere også.

Etter mange år i Tyskland, ble Petter «flink til å gi litt faen», som han sier: «Når du som ganske ung møter dirigenter eller regissører som skal markere seg og som står og skriker til deg og skjeller deg ut, så preller det bare av til slutt». Petter opplever seg selv som «litt tøff sånn» og formidler at «der andre sangere ville ha begynt å grine, så tenkte jeg at det er bare sang og musikk vi holder på med». Denne holdningen kan indikere at han var uinteressert, og at sangen ikke betydde så mye for han (se også 9.5).

Da Petter var yngre tok han imot kritikk uten å si noe, mens han i dag tror han ville ha sagt: «Du trenger ikke å snakke sånn til meg». Petter legger til at han aldri har opplevd å bli sendt hjem fordi han ikke har vært bra nok. Og han har aldri kranglet med dirigenter og regissører, men har

nok likevel sendt ut signaler på at han har følt irritasjon «fordi jeg har syntes at de har vært helt håpløse». Petter har opplevd at andre sangere har blitt sendt hjem – og det «med rette». Disse sangerne har enten vært «ufine og frekke i munnen og har ikke hatt normal folkeskikk i måten de snakker til dirigenter og regissører på» mener han. Det kan også dreie seg om «at det ikke er bra nok vokalt, eller at de ikke kan tingene sine. Da må de jo ha inn en ny», konkluderer Petter.

Rett etter at Hedda var ferdig med operautdanningen, fikk hun etter en audition fast jobb ved et tysk operahus. Hun sang mange roller, alt fra koloratur til lyrisk sopran, og opplevde at det var «masseforbruk av stemmen»:

Altså, man lærte seg åtte roller på åtte måneder Det var knallhard jobbing. Men jeg syntes jo det var helt fantastisk og var jo så stolt som en hane over at noen ville ha meg. At jeg fikk jobbe der. Jeg var helt i sjokk og syntes det var kjempe-spennende og kjempegøy. Og jeg hoppet inn så fort noen spurte: «Kan du være cover?» Ja! I morgen? Ja, ok, jeg ser på det i natt [ler] – sånn var det.

Hedda var godt likt og gjorde en bra jobb, opplever hun, og ble rådet til å prøvesyngte andre steder for å komme seg videre; «weiter gehen». Hedda prøvesang ved et større tysk operahus og fikk umiddelbart tilbud om en stilling. Problemene startet allerede under flytteprosessen:

Jeg var nokså sliten og begynte i det nye operahuset med litt tomme batterier, og gikk på en smell med en gang. For det første hadde de forespeilet meg en masse roller, så jeg begynte å øve inn disse. Men da jeg kom på jobb første dag, så hadde de rokert om på alt: «Nei, du skal ikke være med i den produksjonen, du skal syngte i den andre istedenfor. Og du skal ikke gjøre den rollen, men en annen rolle. Og vi begynner de musikalske prøvene i morgen, men dette lærer du deg». Jeg var så sliten og i tillegg måtte jeg finne meg et sted å bo. Jeg hadde gjort en del oppdrag hjemme i løpet av sommeren. Jeg holdt på med tusen ting på en gang. Og så stoppet nyrene å virke, hele immunforsvaret bare kollapset.

Operaledelsen var ikke spesielt opptatt av hennes helse, men desto mer opptatt av hvordan hun var blitt syk, forteller Hedda. Det viste seg å handle om forsikringsordninger. Hun ble mistrodd og plassert «i en bås» før jobben egentlig hadde startet:

De spurte meg hvordan jeg hadde blitt syk. Og det hadde ikke noe med meg personlig å gjøre, men med forsikring. Jeg svarte at jeg var i ferd med å flytte inn i en leilighet og ventet på flyttelasset. Og så spør de meg: «Ja, du, det er sponsorkonsert

om tre dager. Kan du gjøre Blondchen-arien for dem?» Og jeg svarte at jeg ikke hadde gjort den før, men de mente at den kunne jeg jo lære meg fort, for jeg skulle jo likevel gjøre den rollen om tre måneder. Og så gjorde jeg oppdraget, men kjente at jeg begynte å få enorm feber. Det skulle være prøve med dirigenten dagen etter. Derfor gikk jeg inn på administrasjonskontoret og sa: «Jeg er syk, jeg klarer ikke å komme på prøven i morgen». Men de bare lo og sa i et nedlatende tonefall: «Ja, det ble vel for mye for deg i går». Og jeg måtte bare stå på mitt og si at jeg ikke var bra. «Ja, vel, så du er en sånn!». Altså, jeg følte meg dømt med en gang. Men jeg gjentok likevel at jeg kom til å bli borte neste dag og dagen deretter. Og da kjørte de meg på at siden jeg hadde møtte opp på jobb, så kunne jeg ikke være så syk. «Jo, men jeg er her nå for å si ifra at jeg er syk». Men da bar det bare rett inn på sykehus, og der ble jeg i 14 dager. Problemet var at siden jeg nettopp hadde skiftet jobb, så hadde jeg ingen forsikring. Så det ble en sånn kjempekrangel om hvem som skulle betale. Det var jo dette operahuset som hadde ansvaret og det løste seg. Men jeg følte at jeg var en pest og en plage i det huset.

Det var vanskelig å komme helt inn i miljøet og selvtilliten falt til bunns, forteller Hedda. Hun var helt utslitt, og nærmet seg en ny «megasmell». Likevel holdt hun ut i to år for å fullføre kontrakten. Det gikk ikke så bra med sangen etter hvert heller: «Altså, det gikk ikke dårlig, men jeg følte meg ikke *shiny* og jeg følte meg ikke velkommen. Og da bestemte jeg meg for å slutte å synge», sier Hedda, og ler selvironisk. Men miljøet i operahuset var ikke godt:

Altså, det var et at de bedre operahusene i Tyskland. Men de slet enormt med økonomien akkurat da. Det ble gjort om på noen politiske vedtak, og det var næringslivet som finansierte det meste av operahuset. Jeg har ikke peiling på tysk politikk, men de fikk et vanvittig mindre budsjett enn tidligere. Så de slet med å produsere nok forestillinger og med å gi gode roller til ensemblet. Men de ville ikke skjære ned på ensemblet heller. Så de hadde et ganske stort ensemble og lite roller. Og det fører selvsagt til en del hard kniving om partier. Og det var en del østeuropeere og russiske sangere der som er ganske tøffe altså. Jeg har selv en russisk venninne. Men de har ingenting å komme hjem til. De er helt avhengige av å være synlige og få jobber og gjøre karriere. For de brødfør sin familie hjemme i Russland. Eller de har kanskje med seg mann og barn og alle lever på dem. Og det er dårlig betalt, for sånn er systemet. Dessuten må du ha fast jobb i fem år, ellers så blir du sendt rett hjem igjen fordi Russland ikke er medlem av EU. Og jeg opplevde disse sangerne som beinharde altså. Jeg forstår dem og respekterer dem, men de er nådeløse. De går over lik. Det hadde sikkert også jeg gjort, hvis jeg ikke hadde kommet fra lykkelige Norge hvor vi kan komme hjem å få sosialstønad og ha et lite sted å bo, liksom. Så vi er født med sølvskje i munnen. For jeg kan bare si: «Ha det, Tyskland. Jeg kan reise hjem til Norge og klare meg selv eller gå på NAV, æda bæda. Ja, men altså, vi har det jo så bra.

Hedda merker at hun har fått et annet perspektiv på livet etter årene i Tyskland. Hun forteller om en sanger som ble kastet ut av dirigenten «fordi han ikke likte nesen hennes»: Det handler alltid om «å like eller ikke like et eller annet», erfarer hun og illustrerer med nok et eksempel vedrørende en «fantastisk amerikansk sopran» som skulle gjøre en stor rolle – «et aldeles nydelig vesen, men hun var ikke sexy. Hun sang helt greit og kunne partiet sitt. Men dirigenten kastet henne ut av produksjonen og fikk inn sin venninne i stedet, selv om hun ikke gjorde noen bedre jobb». Hedda vet ikke hvordan slikt er lovlig, men tror det kommer an på agenturet og kontrakten. Det gikk rykter om at dirigenten skyldte på at denne amerikanske sangeren var for dårlig i italiensk: «*Bullshit*. Du kunne høre en amerikansk aksent, ja. Men den tyske sangeren som kom inn for henne var ikke noe bedre. Det bare stinker, og sånt skjer hele tiden», er Heddas vurdering.

Om livet i det tyske operahuset forteller Hedda at det var mye som foregikk «bak ryggen». Hun presiserer at hun ikke er ute etter å utlevere noen, og at dette kan være «farlig» av henne å si, men synes likevel det er viktig å få fram. Her må det skytes inn at intervjuene med informantene foregikk før #metoo-kampanjen startet høsten 2017. Det har blitt mer ufarlig å snakke om at presset blant sangere er stort, og at spesielt kvinnelige sangere, men tidvis også menn, blir sårbare i sin evige kamp om roller og oppmerksomhet. Og mektige menn, også homofile menn ifølge flere av informantene, vet å utnytte situasjonen når sangere ikke har noe annet valg enn å by på seg selv for å opprettholde sin posisjon i feltet, og som

driver mye lobbying mot dirigenter for å få roller, for å få premierer. En del utroskap, mye smisking og i det hele tatt beintøft. Altså, folk brukte alle midler for å synes og for å bli hørt. Og veldig mye «bitching». Ikke alle gjør det, men noen. Altså, det finnes veldig bra folk der, men også sånne drittsekker som driver en del rå utnyttelse av andre. Og enten så liker de deg eller de liker deg ikke. Og når folk får makt; det er sikkert sånn i næringslivet også, eller over alt kanskje, men når de skal ansette sangere, så tar de dem de liker. De som de mener er medgjørlige å jobbe med og som de stoler på, på en eller annen måte. Dine venner. De du drikker øl med. Tar med hjem. *Whatever*. Verden er simpel da. Den er det. Men altså, det hjelper jo å være dyktig. Du får jobb hvis du er veldig god, uansett. Men for noen hjelper det også at andre ting spiller inn. Alt teller.

En ukultur hvor det spilles på sex og kjønn er det man ønsker å unngå når det kjempes om å bevare faste stillinger i de skandinaviske operahusene. Det er nettopp tyske forhold Engelsviken (2017) trekker fram når han i Dagsavisen skriver at «det markedet mange sangere i dag møter, er en holdning hvor ledelsesapparatet i operahusene vil ha *yngst mulig sangere til å gjøre størst mulige roller i et størst mulig antall på kortest mulig tid*». Engelsviken påpeker at det ikke er ønskelig at det skal vokse fram en frykttkultur hvor de færreste tør å si ifra i fare for å miste jobben.

Det vakte stor oppsikt da den østerrikske mezzosopranen Elisabeth Kulman gikk ut i mediene (først i *Opernnetz*) og fortalte om hvordan konsertorganisatorer og portvoktere i kunstinstitusjoner kutter i gasjer. Hun nevner blant annet at reiseutgifter ikke blir dekket, honorar uteblir om sangerne skulle bli syke, selv etter mange uker med prøvetid, og det tas høye billettpriser til generalprøver uten at sangerne får betalt. Kulman hevder at portvokternes argumentasjon er at sangere har gjort sin hobby til yrke – at de synger for gledens skyld. Fordi det alltid står hundre sangere i kø bak den som er utvalgt, blir en slik utnyttning mulig. Kulman startet det som ble kalt en «sangerrevolusjon», men forteller at hun ble advart fra mange hold fordi hun bega seg ut i en myr, mye dypere og farligere enn mennesker som lever i denne verden kan forestille seg, ifølge Broermann (2013).

Hedda meddeler at hvis det var noe hun lærte seg gjennom årene i Tyskland, var det at hun sluttet å ta ting så personlig. Hun innså likevel at det å ha en fast kontrakt i et operahus ikke var noe for henne:

Jeg kjente at jeg ville hjem. Jeg ville ikke være der nede. Gode Norge. Det er mye bra med Norge, selv om det er mye dritt her også. Sånn karrieremessig så er det kanskje ikke verdens navle. Men jeg fikk meg en jobb ved et teater og gjorde musikal, 130 forestillinger. Jeg har full respekt for musikalsangere altså. De jobber hardt. Og jeg ble dratt ut av det der hullet, og det var da karrieren min begynte, da jeg egentlig hadde bestemt meg for å slutte med opera. For etter hvert ble jeg kontaktet av en dirigent som er et stort navn internasjonalt. Herregud han er jo på La Scala, Metropolitan, over alt. Han hadde sett meg i en produksjon i Tyskland. Det visste jeg ikke da. Han ville ha meg med i en Strauss-opera utenlands. Men før jeg skulle synge for denne dirigenten, sto jeg og gråt på øvingsrommet. Jeg var så sliten og jeg skulle jo ikke synge opera mer. Var det slemme mennesker i dette operahuset? «Det her klarer jeg aldri, jeg sier opp kontrakten», tenkte jeg. Men så måtte jeg jo bare gjøre den musikalske prøven med dem, og så var de strålende fornøyd og jeg fikk helt sinnssyke anmeldelser etter premieren.

De siste årene i Tyskland gjorde Hedda «litt skadeskutt», forteller hun. Og ennå får hun en «elendig følelse» når hun passerer den aktuelle byen: «Jeg blir dårlig. Kroppen min husker bare sykdom og dårlige ting der nede». Hedda innser at hun tidligere nok levde i en «illusjonsverden»:

Jeg syntes det å synge var så magisk, at det var så fantastisk spennende, men jeg var så utrolig naiv. I Tyskland fikk jeg oppleve bransjens kyniske side, og den var råttan. Derfor har jeg valgt å gå min egen vei i stedet for å være i den kjøttkverna, den der fabrikken hvor disse maktsyke menneskene sitter på toppen. For det er det som irriterer meg, at de bestemmer over deg. «Du får ikke det partiet. Jeg liker ikke ditt og jeg liker ikke datt». Jeg klarer ikke det spillet der, og kan jo bruke det som unnskyldning også da, hvis det er noen som ikke vil ha meg. Men det er så mange som er opptatt av å bli sjefer, og mange av dem har ikke peiling. De er «wannabes», som ønsker makt, som sitter i styrer og stell. Nei, det er deilig å være blåøyd. Jeg husker da jeg først begynte i Tyskland, hvor fantastisk det var på den store scenen: «Ah, jeg skal få lov til å være en del av dette, jeg skal få lov å jobbe her. Jeg skal få gå og løpe over den scenen. Åh, Gud, tenk å boltre seg her». Men når jeg i dag ser den samme scenen, så ser jeg det politiske spillet og makthierarkiet. Jeg ser spillet i krinkelkrokene og det er litt trist.

Hedda ser ironien i at hun har lyst på jobber utenlands «for anerkjennelsens del», men at hun samtidig ikke har lyst til å gjøre disse jobbene. Når hun likevel takker ja til en del engasjement, slipper hun i egenskap av å være frilanssanger «å ta like stor del i spillet». Frilanssangeren kan styre unna alle interne konflikter, selv om et prøveforløp kan gå over flere uker før forestillingene: «Det er faktisk deilig å være frilanser. Jeg *kan* ikke være fast ansatt, jeg blir dødelig ulykkelig. Og jeg er ikke opptatt av den tryggheten en fast ansettelse gir. Det er ikke derfor jeg synger, for å ha trygghet», påpeker Hedda. Dette kan etter min oppfatning ses i sammenheng med at Hedda er gift, og i stor grad økonomisk sikret gjennom familien (se 9.5). Hun har altså et reelt valg. Med Bourdieu (1999a, s. 156) kan Heddas avgjørelse nettopp forstås som at hun, ledet «av sympatier og antipatier, velvilje og aversjoner, smak og avsmak», har laget seg et miljø hvor hun føler seg «hjemme».

Realiseringen av Heddas hjemflytting kan nærmest «identifiseres med lykken» (Bourdieu, 1999a, s. 156). I en bourdieusk verden, vil det være et paradoks at denne lykken, forstått som en indre tilfredshet, ikke vil avhenge av de sceniske sangprestasjonene på et gitt tidspunkt, men at sangeren behersker og underordner seg den legitime kulturen. Sangerne

i feltet tegner opp en hierarkisk og «kynisk» verden. I denne verdenen har menn tradisjonelt besatt de anerkjente og fremtredende posisjonene (jf. 9.3). Ideen om at menneskers kroppsliggjorte disposisjoner bidrar til å opprettholde dominansrelasjoner og maktstrukturene i feltet er derfor relevant. Sangere, også de mannlige, inntar i vesentlig grad en dominert posisjon, mens dirigentene, regissørene og direktørene kan sies å være den dominerende part. Dette er historisk frambrakt. Slik vil handlemåtene i feltet være formet av sosial situering og strukturelle krav (jf. Aarseth, 2009). Et spørsmål i denne sammenheng er likevel om en bourdieusk forståelseshorisont blir for deterministisk. Det ser unektelig ut til at mange av informantene har mistet sin *illusio*; herunder sitt engasjement og interesse for spillet underveis i sangerlivet. De kaller det selv «et spill» (Hedda), og stiller tilsynelatende spørsmål ved *doxaen*, det selvfølgelig som tas for gitt. Derfor kan det, i hvert fall ureflektert, se ut til at mekanismene i feltet ikke virker å være like skjult bak aktørenes rygg, slik Bourdieu vil ha det til.

I lys av Bourdieus tilnærming opplever jeg at andre teoretiske perspektiv på makt kanskje kunne ha bidratt til denne diskusjonen, det vil si teorier som ikke handler om én type makt (symbolsk makt) men om makten. I bourdieusk forstand vil det være snakk om seiglivede strukturer som ligger nedfelt i kroppslig form hos aktørene, i posisjoner som er sosialt og kulturelt betinget. Spillanalogien er etter mitt skjønn formålstjenlig for å beskrive praksisen. Muligens kan det «å være sympatisk» bli et «trumfkort» på sikt i dette spillet. Men å være sympatisk; hyggelig, omgjengelig, positiv og grei, er ikke en egenskap som alltid blir oppfattet som troverdig eller autentisk (se 9.8). Den sosiale praksisen, både den fortidige, nåtidige og framtidige, framstår tvetydig.

Flere informanter påpeker at de virkelig gode sangerne er mer avslappet og hyggelige. Gitte formidler at hun møter mange sympatiske mennesker «som liksom har kommet det der nivået høyere, og som har stor forståelse. De merker jo også på egen kropp at det kan være vanskelig å få en jobb». Også Henrik opplever at de beste sangerne «er greie personer; at de ikke har et så stort behov for å hevde seg på andres bekostning eller markere seg så veldig mer enn at de gjør jobben sin». Henrik tror at hvis du har en god stemme og synger bra, så kommer du deg fram som sanger

uansett: «Da kan det heller være folk som kanskje ikke er de største sangerne, som er mer på hugget, og som har et markeringsbehov», mener han. Tone sier det slik: «Desto høyere nivå, eller desto mer kvalifiserte folk er, jo mer avslappet er de». Dette kan ha med selvtillit å gjøre: «Hvis du føler at du får gjort det du vil her i livet, så utstråler du jo selvtillit. Og da trenger du ikke å sparke de andre [...] men det stemmer kanskje ikke helt, likevel», legger Tone til, og blir med ett litt usikker: «Folk snakker om hverandre, men det tror jeg de gjør i alle miljøer. Og det har jeg blitt mye mer bevisst på. Spesielt de siste årene».

Slik jeg forstår sangerpraksisen, vil usikkerhet gjøre seg gjeldende på alle nivå, og komme til uttrykk på ulike måter. Så lenge sangeren befinner seg på toppen av pyramiden i konstallasjonene hun eller han inngår i, vil sangeren også være på høyden med seg selv. Bourdieu (2008a, s. 56) uttrykker at aktører som opptar en høyere posisjon i hierarkiet, symbolsk benekter den sosiale distansen. Den opphører ikke å eksistere, men gjør at disse aktørene framstår upåvirket av sin stilling, og dermed autentiske og troverdige.

9.5 Det hjemlige - ensomhet og hjemlengsel

I boka har jeg ved noen anledninger konstatert at sangerinformantene vurderer og legitimerer sine egne valg ved å sammenligne med andres valg og handlemåter. Flere av sangerne har fått en eller annen form for hjemlengsel etter en tid i utlandet, og mange har gjennom hele karrieren hatt en lengsel etter det hjemlige eller det trygge. Mye tyder på at noen sangere ikke opplever den samme grad av frihet som de på forhånd har forestilt seg, snarere det Zygmunt Bauman (2000b) kaller «savnet fellesskap». Dette fellesskapet kan dreie seg om velferdsstatens kollektive trygghet, men ikke minst om behovet for nære, tette relasjoner og et identitetsskapende fellesskap. I sine samfunnskritiske og til dels svartmalte beskrivelser av det usikre samfunnet vi lever i, anvender Bauman (2000a, s. 2) metaforen *fluiditet*. Flytende substanser peker i retning av letthet og vektløshet, som i sin tur kan assosieres med mobilitet og omskiftelighet. Bauman hevder at det i økende grad forventes at enkeltpersoner selv former sine livsvalg samtidig som det er få stabile punkt å guide sine

liv etter. Hastigheten på endringene ligger utenfor vår kontroll og fører med seg mareritt om å bli akterutseilt. Denne eksistensielle frykten leder dermed til at vi alle prøver å kontrollere det som kan kontrolleres, både når det gjelder personlig sikkerhet og ved å innta sentrum av scenen for å gi livet mening. Det finnes ikke lenger innlysende eller selvsagte regler og koder å samsvare eget liv med, og heller ingen klart definerte forhåndstildelte referansegrupper med tilsvarende mønstre og forventninger å tilhøre, «the sky is the only limit» (Baumann, 2000a, s. 76).

En generell samfunnsbeskrivelse er ikke denne bokas anliggende. Det gir likevel en viss mening når Bauman (2000b) peker på at oppfyllelsen av våre drømmer om et fellesskap i mange tilfeller øker usikkerheten, snarere enn å minke den. Sangeryrket kan være et ensomt yrke, og medfører til dels store forsakelser. Brage er en av dem som har gjort seg mange refleksjoner rundt frilanstilværelsen. Han mener at den største kunsten ved å være frilanser «må være å få det man driver med, og selve livet, til å henge på greip». Brage opplever at det er mange temaer knyttet til frilanstilværelsen som kommer i konflikt med det personlige livet man ønsker seg. Utfordringen er å finne en balanse hvor det hele smelter sammen, mener han:

Den største kunsten er å kunne jenke litt på kravene. Det handler om holdning, og der er jo folk på forskjellige steder. Hvis man tenker mest på seg selv og ikke på helheten mister man det samfunnsmessig tenkende nivå. Man blir tenkende på sin egen rolle, eller sangerens rolle eller kunstnerens rolle. Og jo mer man går ut av helhetstenkningen, jo ensommere blir man. [...] Det er kommet en slags tanke inn i befolkningen de siste tjue årene om at det å være fri, det er det samme som ikke å være i en relasjon. Og man kapper bånd, man kapper ulike avhengighetsfunksjoner som man måtte ha for hverandre. Og selvfølgelig, hele kvinnefrigjøringen har ført til masse sånne typer kapp, om at man skal greie seg selv, man skal ikke være avhengig av noen. Og dette gjelder frilansere også. Man skal på en måte få det til på egen hånd. Og resultatet er ikke frihet, resultatet er ensomhet. Og jeg tror at frihet, det er et velfungerende nettverk. Altså, frihet er gode relasjoner, frihet er relasjoner hvor man faktisk kan realisere sine interesser i samarbeid med andres interesser. Det er frihet. Men å stå helt alene et eller annet sted på en haug, det er ikke frihet, det er bare ensomhet og bitterhet.

Denne fusjonen mellom liv og virke, og mellom frihet og trygghet er det flere av informantene som berører. Også den form for ensomhet som frilanstilværelsen ofte medfører. Brages refleksjoner bunner muligens i

erfaringer han gjorde seg i en periode hvor han hadde «masse jobber og tjente masse penger», og turnerte i blant annet i Tyskland, Japan, New York, Paris og London. Oppdragene kom via bekjenskaper og uformelle nettverk, ting han ble invitert med på eller forespurt om fordi noen hadde hørt han synge «et eller annet sted». Det ble opp mot 260 reisedager i året og tilsvarende mange netter på hotell: «Så jeg har for så vidt fylt kvoten og sunget masse steder. Men jeg tenkte etterpå at det ikke var noe bra for meg, det hentet ikke ut noen gode sider og jeg ble sånn kald og guffen», forteller Brage. For å kunne få jobbe i ro med prosjekter som var gode for han personlig, valgte han «å kløre seg fast her hjemme» Brage har ikke hatt noen interesse av å være med i store operaproduksjoner utenlands, og har «ikke lyst til å bo i et annet land i månedsvis, mye på grunn av familie og sånne ting», sier han, og legger til: «Men det utdannes for mange sangere, og det er jo mange som *må* reise ut».

Mange sangere vender ofte hjem etter en tid eller noen år ute i verden, slik som Hedda og Petter (jf. 9.3). Også Ingrid kom til et punkt da hun måtte velge om hun skulle satse internasjonalt. Da hadde hun rundet 30 år, fått et barn og var lei av å pendle: «Og skal du være med på den internasjonale karusellen, så må du hoppe på den altså. Med begge beina». Ingrid ble bedt om å prøvesynge i Bayreuth, og forteller at agenten som formidlet dette ikke snakket med henne på flere år fordi hun takket nei: «For du sier ikke nei, vet du. For *der* kan du ikke bare melde deg på. Dit blir du *invitert*. Så jeg gjorde noen sånne valg», forteller Ingrid, som syntes det var «veldig gøy» så lengde det varte. Ingrid henviser til kollegaer som har hatt et uttalt ønske om å gjøre en internasjonal karriere. Selv oppfatter hun seg ikke «skrudd sammen» slik at hun kunne ha reist med familien og bodd på hoteller «hist og pist. – Det er sikkert hyggelig det», legger hun til, «men du må ha en mann som dyrker deg. Jeg tror ikke dét er noe særlig å trakte etter. Så blir du 50, og hva har du gjort da?» Ingrid har imidlertid satt pris på de periodene hun har vært ute og reist, bodd på hotell og hatt tid for seg selv. Hun påpeker at det er helt essensielt for en sanger å kunne trives i eget selskap. Trass i at det var godt med disse avbrekkene, og at hun «tjente gode penger», kom Ingrid likevel fram at hun gjorde samme jobben hjemme: «Hvorfor skulle jeg sitte mukkk alene nede i Tyskland, når jeg hadde

familie og et liv, og mange ting jeg syntes var hyggelig å gjøre. Hvorfor skulle liksom alt dreie seg om sangen og om meg?» Ingrid er klar over at hun faktisk hadde muligheten til å velge, i motsetning til flertallet av sangerbefolkningen.

Petter ble «litt lei av det tyske systemet». Han vil ikke skylde på hjemlengsel da han valgte å forlate sin faste stilling ved operahuset for å gå ut i frilanslivet, men han slet med et forhold som skrantet og hadde dårlig samvittighet overfor sønnen hjemme. Petter opplevde at Tyskland ble forbundet med hans personlige liv, og at dette innvirket på stemningen i produksjonene han medvirket i: «Du savner barnet ditt, du går og er litt småkvalm hele tiden, men det er jo ikke operaen sin feil, det er ikke musikkens feil eller menneskene rundt». Petter opplevde at han ikke klarte å slappe helt av å ha det hyggelig sosialt. Han isolerte seg, men innrømmer samtidig at det er et valg man tar. Det kan også føre til at man projiserer egne problemer over på andre, slik at regissøren med ett «framstår teit».

«Jeg har sort belte i å reise», kunngjør Hedda. Etter at hun vendte hjem og ble frilanssanger, har hun hatt med seg mann og barn på ulike produksjoner. Mannen tjener godt og kan ta seg fri i perioder. Hedda forteller at det er hennes trygghet, og at det gir henne frihet. Hun trenger ikke å være redd for «å råtne opp» fordi ingen har bruk for henne: «Jeg trenger ikke å synge fordi vi må ha penger. Altså, jeg må ingen ting. Jeg kan faktisk gjøre det jeg synes er gøy og si nei til det jeg ikke har lyst til å gjøre». De fleste sangere har neppe tilsvarende muligheter. Når Hedda forteller om en episode etter at hun hadde fått sitt første barn, kan det forstås som en legitimering av valget om å flytte hjem:

Tre måneder etter fødselen skulle jeg være med i en forestilling på Bayerische Staatsoper. Jeg visste ikke og jeg tenkte ikke på at kroppen forandret seg så mye. Regissøren sa at han ikke kjente meg helt igjen. Jeg klarte å synge, men jeg følte meg tjukk og det var ikke noe sted å amme og ikke noe sted å pumpe, måtte på do hvor hele koret på 50 damer også skulle bruke toalettene. Og der satt jeg og okkuperte det ene med en pumpe som bråkte og alle lurte på: «Was ist los?» Hva skjer der inne og sånn? Og så fikk jeg allergi, og det var noen prøver hvor jeg ikke var særlig bra. Fikk mareritt om at jeg ville bli sagt opp. Men regissøren trodde på meg, og lot meg få lov til å være svak. Han oppmuntret meg: «Jeg vet at det kommer seg, jeg vet at du kan», og det trengte jeg virkelig da, for jeg hadde

begynt å psyke meg ned og plutselig var det ingenting som funket. Stemmen funket ikke, kroppen funket ikke, jeg var ikke fin, jeg husker at jeg følte meg fem år eldre. Jeg så at rynkene mine hadde aldri vært så store, posene mine hadde aldri vært så store, og etter det har det bare blitt mer av alt. Jeg har akseptert det nå. Men det var liksom første gang kroppen min virkelig forfalt og jeg innså at: «Oj, jeg er ikke så ung og lovende lenger. Nå er jeg moden dame. Nå har jeg blitt mamma!» Det skjer noe med en når en blir mamma. Du går over til et annet sted.

Alt blir annerledes når du får barn: «Man blir mye mindre egoistisk», opplever Hedda. Hun er opptatt av at familien skal ha litt stabilitet, men innrømmer at det krever mye planlegging: «Vi er veldig organiserte, for det er en knallhard kabal. Og mannen min må jo få lov til å holde på med sine ting også». Hedda opplever at det er vanskelig å takke ja til alle tilbudene som kommer, spesielt store produksjoner i utlandet.

Jeg kunne ikke ha valgt annerledes, og angret ikke. Hadde jeg valgt å bli værende i Tyskland, så hadde jeg ikke truffet mannen min. Jeg hadde sikkert vært død nå. Jeg har måttet si ifra meg masse jobber etter at jeg fikk barna, men har også prøvd å gjennomføre noen oppdrag med dem. Og jeg ser i ettertid at det har vært viktig, klokt og riktig av meg å si fra meg teaterjobber, musicals og alt mulig annet, og bare tørre å satse på færre ting.

De gangene Hedda reiser uten familien, opplever hun ikke ensomhet, sier hun, men føler seg kanskje «litt rotløs og alene». Det er ikke tid til å være så veldig sosial, og prøveplanen i tyske operahus kan være svært krevende. Etter hvert har Hedda opparbeidet et stort nettverk, og treffer alltid noen hun kjenner uansett hvor hun er: «Verden er liten, altså. Men jeg kan godt være alene. Jeg trenger ikke å ha nære venner på jobb, bare jeg har det privat. Og jeg har ikke en eneste nær operavenn faktisk», forteller Hedda. Selv om Hedda på et vis plasserer seg selv «utenfor», er hun likevel «innenfor». Enten hun vil eller ikke, er hun fremdeles gjennom sin måte å investere i praksisen med i «spillet» i kampen om anerkjennelse.

Verdien av et inkluderende sangermiljø er et poeng Solveig vektlegger og har erfart. I hjembyen har det vært lite kniving og misunnelse, heller et miljø hvor sangerne unner hverandre godt: «Sånn har det alltid vært her, sier hun, også på konservatoriet». Julia reagerer på at så mange sangere samler seg i hovedstaden. Hun ser hvordan de sliter for å få jobber, «at de synger lite og må gjøre tusen andre ting». Selv har hun fått bruke

allsidigheten sin til å gjøre et variert og spennende repertoar, og opplever det har vært til berikelse. Fordi hun er gift med en musiker møter hun stor forståelse på hjemmebane. Men den dagen det er konsert får familien «gjennomgå», forteller hun. Kroppen er anspent, hun blir irritabel og «utrolig ego», og merker at hele familien reagerer. Julia opplever seg selv som «litt komisk» når hun unnskylder seg med at «vel, mamma skal synges i kveld». Fordi det går i ett hjemme er det en helt annen verden å være med i produksjoner hvor sangerne bor mange uker på hotell, forteller Julia, som for øvrig beskriver seg selv som «en litt sånn sofagris». Behovet for det hjemlige har vært sterkere enn det å skape karriere:

Jeg vil ha den der mitt hjem, min bastion, min trygghet, min tekopp i sofakroken. Det å kose seg betyr enormt mye for meg. Å ha ro og tid til familien, og ha noen som er glad i en rundt seg, det har vært så viktig at jeg ikke har ikke higer etter å dra ut. Den store drømmen var jo å bli operasanger. Under operautdanningen ble vi jo innpodet med at vi skulle opp og fram og ut for å få roller. Jeg har kanskje tenkt på hvor langt jeg egentlig kunne ha kommet. Hvis jeg skulle ha satset og lyktes, måtte jeg kanskje ha dratt familien med ut og fått meg au pair. Og hver gang jeg jobber med et operaprojekt så kjenner jeg bare: «Åh, dette er livet. Dette her er fantastisk. Jeg elsker det her!» Og inn på scenen og spille ut og bo på hotell, det er deilig en periode. Og da kan jeg kjenne at da bare lever jeg der. Og da bare kutter jeg ut altså, da har jeg ikke familien i tankene; da er jeg i det livet og så er det hjem og da er det bare godt å være hjemme: Åh så godt jeg har det!

Tilpasningsdyktigheten Julia avdekker, ser ut til å ha gitt et godt balansert sangerliv. Hun har fått utfolde seg på operascenen og i andre musikalske sammenhenger parallelt med et stabilt familieliv. Etter tre barnefødsler mener Julia at stemmen har «satt seg bedre på plass i kroppen». Hun har derfor kunnet påta seg noen sopranroller i operaoppsetninger: Men jeg hadde virkelig en jobb å gjøre. Som mezzo er ikke høyden stimulert til å komme opp på b-er og h-er med skikkelig trøkk». Julia tror at sangere kan holde på lenge så fram de synger «sunt» og er bevisst på hvilke roller de påtar seg. Det handler om ikke å synges ut.

«Man blir jo eldre», stadfester Julia, som ikke er sikker på hvor lenge hun fortsetter å være attraktiv i sangmarkedet. Hun vet at det allsids behov for en kordirigent eller for en sangpedagog, og at markedet for privatundervisning er stort. Mer enn 70 prosent fast stilling er derfor lite

aktuelt. Julia vil ha den «friheten». Fordi elevene bor på folkehøgskolen er det stor fleksibilitet. Hun kan flytte på timer eller ta igjen undervisning, også i helger når hun har vært lenge borte på oppdrag. Slik er det mulig å kombinere fast, kunstnerisk tilknyttet arbeid med frilansvirksomhet (jf. 7.2). Julia presiserer betydningen av at sangere som bor i samme region støtter hverandre. Her anskueliggjøres et gaveøkonomisk aspekt ved sangerpraksisen:

Det er klart at jeg har følt meg raus fordi jeg har hatt et trygt ståsted. Folk respekterer meg og synes jeg holder et nivå som er godt nok. Jeg får roller i de regionale operaene fordi jeg holder nivået. Jeg har ikke alltid vært på prøvesang, jeg har blitt spurt om roller også. Så da har jeg kjent at jeg heller vil være med på å gi jobb til andre og så kan de spørre meg tilbake. Da blir det en gjensidighet hvis noen blir syke.

I de første årene etter endt utdanning, da Synnøve hadde mange sangoppdrag, var det motiverende å synge og øve: «Men jeg må jo øve når jeg skal undervise også», legger hun til. Hun opplever det som meningsfullt å jobbe med barn og ungdom, men kan av og til «bli litt lei av å stå og synge de her engelske poplåtene og plutselig glemme hvordan det å synge egentlig skal være; hva det å synge *er*». Synnøve reflekterer over retningen sangerlivet har tatt:

Jeg er 41 år. Jeg har et godt liv. Jeg har det bra. Men jeg kan ha en uro i meg som er sinnet mitt. Jeg kan bli litt nedstemt innimellom og merker at det kanskje er fordi jeg ikke har sunget den dagen. Det går litt på at når sangen forsvinner fra livet mitt, så mister jeg på en måte litt identiteten. Men den identiteten kan jeg likeså godt få ved at jeg bare øver litt hver dag, at jeg står på øverommet og finner at jeg er i balanse. Og så vet jeg jo at hvis jeg skulle synge masse, så måtte jeg hatt mye mer overskudd. Jeg vet jo at det er en hel fulltidsjobb hvis man skal gjøre det ordentlig. Og det ble ikke sånn. Det tror jeg er litt fordi jeg kanskje har sett så mye; for før så var det sånn at jeg beundret de som var kunstnere og sangere, men jeg har sett så mye dritt!

Synnøve har jobbet hundre prosent stilling i Kulturskolen de siste årene, og uttrykker at for henne er det viktig å tjene penger, slik «at jeg har råd til å kjøpe meg klær og reise på ferie, og kjøpe de klærne ungene trenger. At de skal føle seg stolt, sånne ting som kanskje er overflatisk, men som jeg synes er viktig». Hun trekker en parallell til tidligere studievenninner som har «debutert og stått på», men som man aldri hører noe om i

ettertid. Noen sangere bare *må* være sangere for enhver pris, opplever Synnøve: «De bor på en liten hybel og deler do og bad med andre resten av livet, og tjener 90 000 i året, og lar være å få barn og lar være å gifte seg. Det er mange som har det slik», påstår hun, og rettferdiggjør med dette sin egen løpebane. Også Julia har observert at det er flere mannlige solister som har barnefamilier enn de kvinnelige, «svært få», mener hun.¹⁴⁷ Slike observasjoner kan selvsagt ikke betraktes som faktaopplysninger. Et vesentlig poeng er det likevel at vurderinger av andres veivalg (eller «skjebne») også legitimerer ens egne. Slik som når Ingrid sier: «Det er et tankekors at mange sangere ofrer seg helt for en karriere som er litt sånn passe. Jeg forstår ikke at noen er villige til å forsake, sloss og leve fra hånd til munn, er det verdt det liksom?». Ingrid tror det skal en «usedvanlig drivkraft til», og at det å synge må være det eneste man vil her i verden.

Uten en fast arbeidsplass å gå til, må frilanssangere strukturere arbeidsdagen etter beste evne. Solveig opplever at sangertilværelsen kan være ensom, men at hun har god støtte fra ektemannen, som også er hennes kollega. Det merkes imidlertid godt på økonomien at begge er frilansere, røper Solveig. Og når de reiser sammen på turné, for eksempel med Den kulturelle Spaserstokken, er det en vanskelig kabal å få hverdagen til «å gå i hop» med flere barn å forsørge. Tone, som er enslig, forteller på sin side at det blir svært mange timer på øvingsrommet alene, og at lengselen etter «det rutinemessige» til tider er stort. Hun lever et «totalt forskjellig liv» enn det hun vokste opp med, erfarer hun. Til tross for savnet av det hjemlige som her skinner igjennom, er det rimelig å si at Tone i kraft av sin interesse for sangen, har gjort et investeringsarbeid ved å forsøke å tilegne seg de spesifikke disposisjoner som kreves i feltet. Dette finner i henhold til Bourdieu (1999a, s. 171) sted

147 Ifølge Lappegård (2001) er sannsynligheten for barnløshet for kvinner med høyere utdanning innen estetiske/kunstfaglige retninger høyest, mens den for kvinner innen helsefag (som sykepleiere og leger) er svært lav. Årsaken kan være vanskelig å forklare. Det ser ikke ut til være varigheten på utdanningen som er mest utslagsgivende for antall barn eller for utsetting av barnefødsler, men selve utdanningstypen. Størst variasjon i barnetall finner Lappegård mellom kvinner med høyere utdanning innenfor kunstfag og kvinner med høyere utdanning innenfor sykepleie- og medisinfag (s. 421ff).

i forholdet mellom de opprinnelige disposisjonene (som er mer eller mindre fjernt fra disposisjonene som kreves av feltet) og de pålegg som står skrevet inn i feltets struktur. Det spesifikke sosialiseringsarbeidet bidrar til omformingen av den opprinnelige libido – dvs. av de sosialiserte følelser som er dannet i det hjemlige felt – til en eller annen form for spesifikke libido, nettopp ved at denne libido overfører sitt fokus til aktører og institusjoner som hører til feltet.

Tilegnelsen av en sangerhabitus er ingen mekanisk prosess (jf. 5.9). Sosialiseringarbeidet innebærer forsakelser som det å ha usikker inntekt, smått med materielle goder, ensomhet og odde arbeidstider, for å ramse opp noe av det som er brakt på bane. Sosialt konstituerte interesser oppstår nettopp ved å velge «riktig» hva som er viktig og hva som er mindre viktig i relasjon til det sosiale rommet, basert på de mulighetene som foreligger til enhver tid og på ethvert sted.

At operahuset er sangerens «andre hjem» blir tydeligere når Ingrid forteller om mange slitsomme dager med prøver på formiddagstid og forestillinger om kvelden. Ingrid erfarer at operasangere får «et litt spesielt forhold til hva som er morgen og kveld». Hun kan nesten ikke huske å ha kommet seg i seng før midnatt, «for du jobber jo til elleve, ikke sant». Etter forestillingene er det mange som drar rett hjem, mens noen går ut for å ta seg et glass vin eller en øl sammen, «fordi det tar litt tid å lande». Det hjemlige får et bredere innhold når også barna blir tatt med i operahuset fra de er små. Ingrid forteller at datteren «kjente alle», og at hun hjalp til med rekvisitter og påkledning etter hvert som hun ble eldre. Brage formidler at datteren fikk «musikken inn helt fra vuggen». Senere tok han henne med på prøver i operaen og på konserter: «Jeg lærte henne å sitte dønn stille. Hun fikk lese Donald», sier han, og påpeker at barn har godt av å høre den samme musikken om og om igjen: «Da får de referanser».

Sangerlivet har vært «en ensom reise på mange måter», erfarer Stian. Han har savnet «personlig støtte og engasjement», og trekker en parallell til sangere som har hatt «noen som bare dytter og legger til rette». Stian tror det kan ha vært vanskelig for hans nærmeste å håndtere prosessene han har vært igjennom. At det kan være krevende for mange kunstnerektefeller å leve sammen med en sanger, er Kirsten sikker på: «Og de skal jo ikke være tjenere», legger hun til. Kirsten forstår godt at noen sangere drømmer om å undervise, til tross for at de har sunget alle de store partiene som de fleste studentene går og fantaserer om: «Den kampen og den

innsatsen som ligger bak, det er ikke sikkert at det er drømmelivet. Og på det private plan, så hender det jo at kjæresten flytter fra deg. De orker ikke mer opera».

Bjørn erkjenner at det vanskeligste med å være frilanssanger på et lite sted, er ensomheten. «Hadde jeg ikke fått kommet meg ut og gjort ting, så hadde det blitt mye verre». Tilsvarende opplever Andreas, som legger til at uten kona og foreldrene kunne han ikke ha vært frilanser: «Det blir mye reising hvor jeg er borte mange uker ad gangen. Men når man skal være en del av et lite lokalsamfunn, kan det være ensomt å være hjemme også», erfarer han. Med unntak av familien, kan han ikke snakke om «sine ting», slik lokalbefolkningen gjør om sitt: «Jeg har prøvd noen ganger. De detter av lasset med en gang. Ensomheten går ut på at du ikke har noen rundt seg som forstår hva du egentlig holder på med», opplever Andreas og utdyper:

Å være sanger, det er ikke rød løper og sjampanje. De tror vi drar fra premierefest til premierefest, at det er rødvin og kos og sånn hele tiden. Det er jo minst det. Så det er mye jobb, ikke sant, det å være sanger. Det er jo ofte man møter på den der: – Hva gjør du? – Jo, jeg er sanger. – Ja, men hva jobber du med? Kan du jobbe som det? Og den tankegangen møter man ennå. Det er helt utrolig. Men hvis du sier at du er en fiolinist eller pianist så er det noe annet.

Informantene, særlig frilanserne, strever med å legitimere det å være klassisk sanger utad. Det blir diffust for mange, kanskje nettopp fordi det ikke er et sertifisert yrke, og fordi den klassiske sjangeren er noe fremmedartet når det gjelder musikksmaken hos folk flest. På grunn av «den Idol-verdenen», opplever Henrik at folk generelt «har et veldig forenklet bilde av sangere». Hans kollegaer i helsevesenet blir overrasket når han forteller at han øver to timer hver dag etter jobb: «Ja, men hva gjør du når du øver? Står du liksom og ...? Det blir en fremmed verden», konkluderer han. Stian forteller at i løpet av de ti årene han hadde stilling i et operakor utenlands, var det flere folk, blant annet i hjembygda, som ikke forsto hva han drev på med. «De kunne si – ja, men jeg synger jo også i kor, jeg synger i et bygdekor, liksom på den måten. Så de skjønner ikke riktig dimensjonene i det da, for å si det sånn», erkjenner Stian. Slik blir det også et ensomt yrke, opplever noen av informantene. Men denne ensomheten kan også være «selvvalgt». Bjørn har hatt et ambivalent forhold

til det å bo ukesvis på hotell. Det kan bli lange dager før forestillingene går. Det gjelder å sysselsette seg selv. Men det blir ikke til at han oppsøker bekjente: «da kommer du ut av din egen boble, og blir stresset». Mer naturlig blir det å være sammen med sangerne og musikerne i ensemblet, selv om også dette kan bli nokså ensformig i lengden. I noen livsfaser har frilanslivet ført til at Bjørn har vært inne på tanken om å slutte som sanger. Spesielt da barna var små: «Men det koster jo uansett. Og ekstra vanskelig blir det fordi du har et miljø rundt deg som ikke skjønner noen verdens ting».

Petter opplever at ensomheten gjør det vanskelig å bevare pågangsmotet:

En side av saken er at det ikke er så mange som vet hva du driver med. En annen side er at når du drar på en jobb, for eksempel i Tyskland hvor alle de andre er faste ensemblemedlemmer og du er gjest, da har de sin arbeidstid og så drar de hjem til familiemedlemmene sine. Og du drar på hotellet ditt, og du spiser noen ganger sammen med noen, men du spiser mye alene. Og så er det prøver igjen om kvelden. Og ellers så sitter du i leiligheter og leser bøker og prøver å finne på noe. Men det gir ikke energi. Det er jo noen sangere som er veldig flinke til å finne på ting sammen, og som skaper seg et liv rundt dette. Det er så mye dødtid. Og jeg kunne ha funnet meg et treningssenter. Men når du ikke har motivasjon nok til selve yrket, hvordan skal du da ha motivasjon og krefter til alt det andre? Og så ser du en film og drikker litt rødvin. Det blir litt medisin rett og slett. Og man gjør seg selv nesten vondt verre. Det er paradoksalt. Sånn har jeg det ikke nå etter at jeg sluttet å synge.

Slutte å synge gjorde Petter i midten av 30-årene. Da hadde han en stund kjent at han måtte begynne å jobbe «virkelig hardt for å holde nivået oppe». Alt brytes ned på et tidspunkt, og hvis sangeren ikke vet hvordan det skal løses, vil han fort falle fra. Og som Fleming (2005) uttrykker: «the voice is like an inheritance: no matter how great it is, you still have to figure out a way to make it last» (s. 48). Petter tok ikke signalene tidlig nok, men var heller ikke motivert for å ta sangtimer. Etter å ha gjort et par store solistoppgaver som han kom seg igjennom «med et nødskrisk», og et par oppdrag deretter som «ikke var bra», ble Petter sykemeldet. Men han presiserer: «Det er liksom ikke noe trist ved dette her, det var en befrielse å komme av dette hjulet som bare gitt og gikk». Det endte med 17 kansellerte konserter. Petter er likevel glad for at han «kom ut av det med æren i behold». Når han hører de vakreste partiene i *Mattheuspasjonen* eller i *Skapelsen*, hender det at han får tårer i øynene. Men når han tester stemmen på de ariene

han sang best da han var på topp, kjenner han umiddelbart «at her skal det mye jobb til for å få det opp på et ordentlig nivå. Såpass kvalitetsbevisst er jeg», legger han til. Om sitt sangerliv reflekterer Petter:

Jeg var veldig god til å synge, men har aldri følt at jeg tok valget, det bare skjedde. Men når jeg nå har sluttet, da tok jeg et valg for første gang på ordentlig og fulgte ikke bare det jeg trodde jeg skulle gjøre. Og folk ble overrasket, selv om de visste at jeg fant det slitsomt med så mye reising. Men så må man jo ha noe annet å gjøre. Jeg hadde bare utøvende studier og ingen pedagogikk, så jeg startet opp mitt eget firma. Etter hvert fikk jeg tilbud om en fast jobb i kultursektoren, og det er helt rått hvordan jeg føler at jeg er på plass nå i forhold til det å være sanger. Jeg reiser litt fremdeles, men ikke tre måneder ad gangen. Jeg har fått rutine og struktur på livet mitt, står opp til samme tidspunkt hver morgen og har masse energi. Det er helt fantastisk. Og jeg slipper å tenke: «Ja, i dag skal jeg øve, og i morgen skal jeg øve» – det ble et ufattelig destruktivt liv, særlig i periodene mellom jobbene for du var så alene om det du drev med. Det var dritkjedelig, et tomrom, det ble bare mørkt og ensomt. Og så kom ikke lønnen da den skulle, det var null kroner på kontoen og alt var så usikkert.

Gjennom sin korte karriere har Petter «stått mye i sentrum», men han orker ikke tanken på «prestasjonsbiten». Han er ennå ung, og opplever at det ligger flere muligheter åpne nå som han har sluttet tjue år før sin tid: «Jeg er glad nå, og alle merker det», sier Petter og tilføyer: «Jeg har funnet ut at sangerlivet det var ikke for meg. Så kan man jo si at det er utrolig hva jeg har fått til på så kort tid. Men det var det der talentet som bare gjorde det». Noen av sine beste og mest emosjonelle musikalske opplevelser har Petter hatt i profesjonell korsammenheng. Det er dette han vil komme til å savne mest, og han holder derfor døren litt på gløtt: «Men jeg har en følelse av at jeg ikke kommer til å være med der heller, at jeg tar skrittet helt ut og ikke gjør det bare halvveis», sier han. Alt tyder på at Petter har funnet hjem.

Til tross for at habitusformene endrer seg ustanselig etter hvert som nye erfaringer kommer til, skal det inntreffe store endringer, gjerne på strukturnivå for at det i bourdieusk forstand fører til et brudd (Bourdieu, 1999a, s. 168). Habitus kan forklare hvorfor Petter på bakgrunn av sin oppdragelse og utdanning valgte sangerbanen. Det er mer komplisert å forklare hvorfor han brøt ut av denne banen som var «tilskrevet» han. Selv om Bourdieu innrømmer at habitus kan ha «sine feilslag» som kan føre til «en form for refleksjon» som avviker fra det vanemessige (Bourdieu,

1999a, s. 169), finner jeg her en mer adekvat forståelse i Shillings (1993, 2004, 2008) pragmatiske kroppssosiologiske tilnærming, som jeg snart kommer til (9.6). Forskningsmaterialet anskueliggjør at eksterne faktorer bidrar til ulike former for «kriser» og kroppslige reaksjoner hos informantene. En strategi for å bøte på usikkerheten som ligger nedfelt i musikkfeltets hierarkiske struktur, er at sangerne søker etter det hjemlige å trygge. Veivalgene hver enkelt sanger tar for å finne «hjem», får avgjørende betydning for løpebanenes retning.

9.6 Stemmekroppen

I boka har jeg med utgangspunkt i Bourdieus praksisteori beskrevet et kontinuerlig samspill mellom individuelle og eksterne forhold for å forstå klassiske sangeres løpebaner og praksis. Sangerens instrument *er* kroppen, og mange kroppslige temaer i livshistoriene belyser usikkerhet, herunder muligheter eller begrensninger for handling i praksisen. Bourdieus begrep «kroppsskjema» dreier seg om aktørenes egne forståelser av kroppslige begrensninger og kapasiteter, og er en hovedkomponent i habitus, styrt av *klasse* (Shilling, 2004, s. 480). Informantenes egne opplevelser av sangutøvelsen er nettopp temaet i dette delkapittelet, men med særlig vekt på hvordan de vurderer egen kropp og andres stemmekropper.

Musikken *er* et kroppslig formål, og det å synge dreier seg nettopp om en spesifikk anvendelse av kroppen, en kroppsbruk (jf. Bourdieu, 1991, s. 173). Tilsynelatende nærmer Bourdieu seg en aristotelisk forståelse av praktisk kunnskap når han legger betydelig vekt på det kroppslige element (*body hexis*) i sosiale aktørers praksis. Men til forskjell fra Aristoteles' *hexis*-begrep, som beskriver ferdigheter mennesker bevisst etterstreber, dreier det seg hos Bourdieu om et sett ubevisste kroppsliggjorte disposisjoner, eller om kroppslig hukommelse (Bourdieu, 2000, s. 265). En «sangerhabitus» er en kroppsliggjøring av det sosiale (jf. Bourdieu & Wacquant, 1993, s. 111). En sangerhabitus vil også innebære opparbeidelsen av vokalmusikalsk kapital, altså vokale, musikalske og personlige ressurser (jf. 5.9). Denne fysiske kapitalen krever en fysisk kompetanse og en legitim bruk av kroppen (Bourdieu, 1991, s. 197) som står i et relasjonelt forhold til sosiale og kulturelle betingelser, verdier og normer.

Det kan være utfordrende å endre handlemåter, kroppslige rutiner og syngemåter, slik det har framgått tidligere i boka. Shilling (2004) tar til orde for at mennesker kan endre sine handlingsmønstre og sine kroppsskjema på et mer dyptliggende plan enn det Bourdieu anerkjenner. En adekvat teori om menneskelig handling er etter Shillings (1993, s. 13) oppfatning ikke gjennomførbar uten å ta i betraktning de refleksive og praktiske potensialer som er muliggjort av vår kroppsliggjorte erfaring (*embodiment*). Våre kropper gjør handling, involvering og endring mulig. Et kroppsfenomenologisk perspektiv innenfor rammen av en livshistorisk tilnærming, kunne ha vært et alternativ i en analyse av klassiske sangeres opplevde kroppserfaring og endring gjennom livsløpet. Og kanskje spesielt Merleau-Pontys (1994) forståelse av kroppssubjektet. Kroppen retter seg mot verden; den er relasjonell og subjektiv. Slik sett er kroppen samhandlende og intersubjektiv, men samtidig styrt av den individuelle bevisstheten selv om den ikke alltid er begrepsliggjort. Fordi denne studien har som formål å utvikle en helhetlig forståelse av klassiske sangeres løpebaner og praksis, må nødvendigvis en dyptgående analyse av kroppslige temaer vike for helheten.

Med utgangspunkt i begrepet fysisk kapital (Bourdieu, 1991) utleder Shilling (2004) tre handlingsmodaliteter: 1) vanehandlinger (*habitual action*), 2) krise og 3) kreativitet (s. 481). Dette er fundert i perspektiver hentet fra Bourdieu, Dewey, Giddens, Joas og Merleau-Ponty (Shilling, 2004, 2008). Vanehandlinger ligger nært opp til Bourdieus habitusforståelse, som innebærer opprettholdelsen av eksisterende handlingsmønstre, det rutinemessige og stabile (trege strukturer). Det habituelle kan som kjent være vanskelig å bryte. I enkelte situasjoner eller perioder av livet, kan selv de mest suksessfulle vaner bli blokkert, og flyten i de rutinemessige kroppslige handlingene blir forstyrret enten av personlige konflikter, fysiske endringer eller sosiale omstendigheter (Shilling, 2008, s. 16). Vanene oppleves enten mindre akseptert eller hensiktsmessige. Slik jeg forstår det, kan også sangeres opplevelser rundt det å opptre forstås som små «kriser» eller «brudd» med det vanemessige, hvor det kreves en scenisk beredskap og en tilstedeværelse i nuet. Selv om mestringsstrategier knyttet til dette kan forstås som innlært eller inkorporert, vil det likevel kunne føre til endringer av handlingsmønstre som

en følge av refleksjoner, både rundt kroppen og av kroppen i relasjon til verden.

Når Petter opplever at stemmen svikter, blir han tvunget til å reflektere over vaner som han tidligere tok mer eller mindre for gitt (jf. 9.5). Kriser fører gjerne til en følelse av at endring blir essensielt. Dette utløses ofte av «åpenbaringer» eller kreative løsninger, som kan bidra til at aktøren finner andre og nye løsninger for å overkomme hindringene. Også tidligere manglende selvtillit kan utvikles gjennom nye kroppslige handlinger. På sikt blir nye handlemåter også en del av en ureflektert vane. Men kriser og livshendelser kan også føre til fortvilelse, og «a severe loss of physical capital, and downward mobility» (Shilling, 2004, s. 482). Som Shilling poengterer, er det avgjørende å forstå handlingsmodalitetene som kontingente og relasjonelle. Det involverer både kognitive, kroppslige og sosiale aspekter ved handling som et hele. Denne sammenfiltreringen trer fram når informantene forteller om egne forståelser av kroppslige muligheter og begrensninger i sangutøvelsen. Her inngår selvvurderinger som en vesentlig konstituent.

Ingrid gruer seg sjelden til å opptre. «Du profitterer på god fysikk i et sånt yrke som vårt»:

Du er så veldig avhengig av kroppen din og det å holde deg frisk, og du er friskere hvis du holder deg i relativt god form. Du tar litt vare på helsa og trener litt. Ikke maratonløp, men slik at du er sterk i kroppen og ikke et sånt persilleblad, for da blir det veldig slitsomt. Da har du det bedre og du tåler mer.

Ingrid har likevel hatt perioder hvor det ikke har fungert kroppslig. Hun beskriver en slik «kritisk periode» som strakk seg over noen år:

Det er en veldig fysisk opplevelse når det ikke fungerer teknisk, hvor du nærmest mister kontrollen, det er det verste altså. Kroppen bare nekter å lystre. Og i en periode var det virkelig ille, litt av og på alt etter hvilket repertoar jeg gjorde. Jeg ble så nervøs: «Jeg går ikke inn på scenen hvis de ikke bærer meg inn». Men du gjør det jo, og tenkte: «Nå må jeg bare overleve». Og en stund tenkte jeg at «dette orker jeg ikke mer. Nå slutter jeg. Jeg klarer ikke å være nervøs en gang til, liksom». Men så flater det ut og det løser seg, og så er det helt greit igjen. Så det sier jo mye om det å være sanger. Det er ikke nok å ha en stemme og en teknikk og alt mulig. Det er så mye annet som skal til.

Ingrid belyser her en sammenfiltrering av både kognitive, kroppslige og sosiale aspekter ved handling i sangerpraksisen.

Julia tar seg i å sjekke stemmen ved å produsere klynkelyder, også om morgenen når hun våkner og mannen henne spør: «Du har ikke noen oppdrag i dag, hva? – Nei. – Hvorfor varmer du opp da?». Det er helt ubevisst, bemerker Julia, som tror at det har med «den der usikkerheten» å gjøre. «Er stemmen der?». Hun gruer seg litt til konserter, men det går greit når hun kommer til konsertstedet. Hun har laget seg en mental sjekklister som hjelper henne å finne trygghet. Med familie og undervisningsjobb strekker ikke alltid tiden til. Julia blir mest nervøs for at hun ikke skal rekke å øve inn repertoaret, og har våknet opp av mareritt hvor hun står på scenen og synger noe hun ikke kan. «Det er grusomt». Hun ligger sjelden søvnløs, selv om det kan være et ekstra press når hun har store hovedroller. «Men jeg setter meg aldri i situasjoner som gjør at jeg ikke rekker å øve inn stoffet. Da takker jeg heller nei til oppdraget», sier hun.

Ofte har Solveig spurt seg selv hva hun er redd for, og hva det verste som kan skje egentlig er. Hun opplever at det handler om en redsel for å bli så nervøs at hun skal «dumme seg ut». Dårlige kritikker spøker også i bakgrunnen. Fordi hun stiller store krav til seg selv, blir presset større. Når det går bra, opplever hun det nesten som «en slags rus; altså man blir jo gira, nesten høy på en måte». Dette nærer selvfølelsen, og hun føler at hun har gitt publikum en god opplevelse fordi hun får en ro og trygghet i kroppen. Men som alle informantene gir uttrykk for, sitter «det meste i hodet». Solveig beskriver det slik:

Det skal så utrolig lite til, en liten tanke som bare setter i gang full alarmberedskap i kroppen. Det er veldig ubehagelig når det begynner å prikke i fingrene, kroppen blir stiv og hjertet banker. Og da gjelder det å snu disse tankemønstrene. For det henger veldig sammen, og det skal lite til før det slår enten den ene eller den andre veien. Og de negative tankene har jo ofte mye større kraft enn de positive. Så det har jeg jobbet mye med. Men jeg tror jo ikke at det er publikum som merker det mest, og jeg har jo aldri falt helt sammen liksom. Og stadig har jeg tenkt at jeg ikke orker å utsette meg for dette presset mer, men så går det jo bra hver gang. Kanskje er det derfor jeg trives så godt med konserter i litt mindre format? Jeg har ikke behov for å stå på en operascene og ha stor hovedrolle, for jeg kjenner at det koster for mye. Men vet du, jeg tror at det er mange som sliter med prestasjonsangst. Men det kommer aldri fram i lyset. Alle virker så trygge og kule og sikre og sånn. Men jeg har også snakket med mange sangere som sier at de holder på å dø hver gang de skal ha en konsert. Og selv om jeg har gjort en del roller i operaoppsetninger, så kjenner jeg at jo eldre jeg blir, jo verre blir det nesten.

Det krever ryggrad å være sanger, poengterer Andreas, som prøver å unngå «å tolke for mye», fordi det fort fører til at han begynner å dra seg selv ned. Når han skal inn i nye konstellasjoner blir «ting veldig usikkert». Andreas opplever å bli «matt i kroppen» og det blir lite substans i det han gjør. I slike situasjoner går han gjerne på et rom for seg selv og prøver å være veldig «overfysisk», for å få opp energinivået, men også gjennom «jording», slik at han kommer helt ned i kroppen og blir avspent uten å miste energi.

Henrik kjenner at nervøsiteten setter seg i diafragma: «Jeg kommer ikke godt nok ned i kroppen, og det kjenner jeg ganske konkret. Og da kan jeg få problemer med høye toner som ellers ikke er et problem». Selv om han er seg dette bevisst, finner han det vanskelig å gjøre noe med «der og da». Henrik tror det har med rutine å gjøre. På konserter blir det aldri så bra som på øvingsrommet, selv om det heller aldri blir «helt ravgalt», fordi han «tross alt har en viss erfaring». I likhet med Henrik tror Solveig at hvis hun hadde hatt muligheten til å opptre oftere på en operascene, så hadde det også blitt en mer innarbeidet og trygg situasjon: «Men når det går ett år mellom hver gang du står på en stor scene med orkester og ny dirigent som stiller krav og forventer seg det beste, så blir den prestasjonsbiten mer merkbar», erfarer hun. Redselen for ikke å lykkes med et oppdrag bunner i en redsel for ikke å bli spurt igjen og dette blir til «en ond sirkel».

Også Tone har jobbet med å bli kvitt konsertnerver, men forteller at det plaget henne mest i begynnelsen av karrieren. På et kurs ble hun bedt om å skrive ned noen setninger om hvorfor hun begynte å synge, og kom fra til

at det ikke var noe som var viktigere enn akkurat det, ingen ting som var så fantastisk. Det hadde jeg nesten glemte. For hver ting jeg skulle gjøre var det helt forferdelig, og jeg snakket om det til alle hvor mye jeg gruete meg. Og det har jeg jo tenkt, at det skal man være litt forsiktig med. Ikke fordi man aldri skal snakke om disse tingene, men fordi man dyrker nervene på en måte. Men etter det kurset ble det mye bedre. For av en eller annen merkelig grunn fikk jeg en så utrolig bra feedback fra professorene og agentene som var på kurset. Og i etterkant fikk jeg noen sangoppdrag, og det hadde jeg ikke hatt på mange måneder, ikke en gudstjeneste en gang. Men plutselige snudde alt, og jeg klarte å få litt bukt med nervøsiteten. For jeg tenkte at gleden ved å synge skal ingen ta ifra meg. Hadde jeg fortsatt å være like nervøs, så kunne jeg ikke ha fortsatt med dette her.

Tone har også erfart hvor trygt det oppleves når musikerne hun samarbeider med er dyktige: «Det smitter over», sier hun. Heddas kroppslige

opplevelser før en konsert er at hun får «litt vondt i magen og et adrenalin-kick» rett før hun skal inn på scenen:

Men stort sett så har du en ramme når du går ut på scenen. Du kan sangen, men du vet ikke helt hvordan det går. Og jeg har lært meg at selv om jeg ikke husker teksten eller tonene rett før, så er det bare å kaste seg utpå. Jeg føler meg vel med det. Jeg står likevel støtt på beina og stoler på instinktet mitt faktisk. Jeg begynner aldri å tenke på hva som kommer i neste strofe, og det pleier som regel å gå bra.

Hedda har lært seg ikke å stresse, og sier hun hadde «blitt sprø» hvis hun aldri kunne ha slappet av og hatt et vanlig liv ved siden av.

Informantene opplever de ulike arenaene på forskjellige måter. Julia er en av dem som finner det mer utleverende å gjøre opera enn å synges kirkemusikk

for på operascenen må man jo bare kaste alt, liksom, da kan man ikke ha noen hemninger [...] Selv om det er en rolle, er det jeg som spiller rollen, mens når jeg gjør kirkemusikk så er det deilig bare å få gi av seg selv. For da er det fortellingen, musikken og stemningen som er viktig, hvor jeg bare er et medium på en måte.

I motsetning til Julia, opplever Hedda at det å gjøre oratorier er svært konservativt, og at det blir som «å stå på utstilling», som på en audition. Hun påpeker at prøveforløpet er mye lengre i operasammenheng, og at sangerne sånn sett «glir mer organisk inn i det». I oratorier er det ofte to prøvedager «og så er det fullt kjørt», og Hedda sier hun føler seg som «en bløff». Da oppleves det mye friere å gjøre sceniske roller: «Det er rart det der, men jo mer jeg får spille meg inn i roller, slipper jeg å tenke og tulle med plassering, jeg slipper å ha noter og stoler mye mer på min *attitude*, og da kommer mye av seg selv». Det oppleves ikke som utleverende når hun spiller en scenisk rolle, forteller Hedda: «Jeg tenker ikke så mye på meg selv, egentlig. Men det er klart at når du skal gjøre en rolle i bare trusa og hun som alternerer med deg i rollen har en sånn modellkropp, så tenker du jo på det». Heddass mestringsstrategi er å tro på at det folk bryr seg om er «attitude, attitude, attitude».

Jeg liker ikke å føle meg tykk så klart. Så det betyr noe for selvtilliten, men det spørs hva du skal spille. Det er greit så lenge jeg ikke må være fin barbiedukke. Da tvinges jeg til å være noe jeg overhodet ikke er liksom. Men det må jo være enda verre for de som er ti kilo tyngre enn meg da.

Her ser vi et kroppspress skinne igjennom, noe som særlig har sammenheng med typecastingen i praksisen. Hedda gir likevel uttrykk for at hun er trygg i kroppen sin, og presiserer at stemmen reflekterer energien kroppen utstråler, at fysikken avslører om sangeren er en veldig eksplosiv person eller litt treg, langsom eller elegant: «For folk er det veldig bra om stemmen din ligner på det du ser ut som, at du ser ut som ditt rollefag. Der har jeg vært heldig til nå i alle fall». Slik jeg oppfatter informantene, er det personligheten i stemmen som blir projisert i sangutøvelsen. Og her nærmer vi oss en kjerne i vurderingsregimet livshistoriene er gjennomsyret av: Sangerne vurderer seg selv, men også andre basert på aldersnormer, væremåter, handlemåter, talemåter og syngemåter. Dette har i stor grad å gjøre med sangerkroppen i relasjon til verden. «Klang er noe du har», konstaterer Hedda: «Om det er Barbara Bonney, Barbara Hendricks, Cecilia Bartoli eller Kiri te Kanawa, så høres særpreget i stemmen med en gang. Og noen er åpnere, noen er trangere, noen er mer nasale noen har mer tungespenninger». Også Henrik mener at klangen har med sangerens personlighet å gjøre. Han hører mye på stemmer og får «litt lyst til å analysere folk ut ifra hvordan de snakker», bekjentgjør han.

Stemmeklang, definert som lydens kvalitative karakter, er ofte det som umiddelbart identifiserer en sangers kvalitet eller særpreg og det personlige ved stemmen. Vi sier blant annet om en (sang)stemme at den klinger metallisk, nasalt, vakkert eller hult. Begrepet klangfarge beskriver mer spesifikt hvordan stemmen (eller et instrument) klinger, og den metaforiske rikdommen sangere omgir seg med i praksisen er nærmest uendelig.¹⁴⁸ Deltakerne i feltet kan også anvende karakteristikk som gir aldersassosiasjoner. Indirekte assosierer vi en sangers alder når vi sier om en stemme at den er lett, solid eller tung. Når stemmen vurderes som moden, velutviklet eller ung, trenger det ikke nødvendigvis å være i overensstemmelse med de akustiske parametere som man kan forvente (til tross for store individuelle variasjoner) av en sanger i en gitt kronologisk

148 For å kategorisere, beskrive og kartlegge stemmens særpreg kan vi for eksempel sette følgende uttrykk foran begrepet klang: anspent, avspent, bløt, dempet, dyp, fattig, fet, flat, fyldig, gjennomtrengende, himmelsk, hul, innestengt, jevn, kald, kraftig, lys, mektig, metallisk, mild, myk, mørk, nasal, overtonerik, rik, ru, rå, skarp, sjenerende, skjærende, skurrende, smatrende, spiss, sprø, stor, svak, tynn, tørr, ujevn, uklar, varm, velklingende eller vulgær. Noen av disse beskrivelsene og metaforene er lånt fra Musikkordboken.no (Klang, ord og uttrykk, 2013).

alder.¹⁴⁹ Slike stemmekarakteristika må samtidig ses i sammenheng med både stemmens volum og repertoaret sangeren framfører. Videre i relasjon til tradisjonsbundne klangidealer og den oppføringspraksis som holdes levende innad i samme musikkultur og de ulike musikkulturene imellom, både på kryss og tvers av landegrensene. Kroppstype og utseende vil selvsagt også innvirke på totalinntrykket. Knyttet til de ulike stemmekarakteristika vil det alltid eksistere subjektive smaksforskjeller.

Når det ikke er gitt at den kronologiske alderen «stemmer» overens med det akustiske inntrykket, vil det opplevde misforholdet mellom stemmeproduksjonen og alder nødvendigvis ikke ha biologiske årsaks-sammenhenger. Derfor er *vokal alder* et begrep jeg mener det kan være fruktbart å innføre i sammenheng med aldersdimensjoner og aldersidentiteter. Vokal alder åpner etter min mening opp for å integrere både biologiske, psykologiske og sosiale aspekter i aldersdimensjonen og forsterker den komplekse sammenfiltringen av ulike faktorer som innvirker på stemmefunksjonen og sangerens utvikling og uttrykksrepertoar.

Det er ikke mulig å spille godt på et bra instrument hvis kroppen er slapp, påpeker Brage, som illustrerer hvordan sangere kan føle seg «avslørt» gjennom stemmen:

Personlig opplever jeg at stemmen, akkurat som kroppen, avslører meg hundre prosent. Men hvis jeg spiller på et instrument så blir jeg ikke like avslørt, fordi det er mer min musiseringsevne eller min teknikk eller min intensjon som blir avslørt. Men nå har jeg ikke noen gang spilt et instrument så godt at jeg har

149 Både unge og eldre stemmer har sin karakteristiske akustiske signatur både i sang og tale som er relatert til endringer i den underliggende stemmemekanismen. Men det kan være en signifikant forskjell mellom kronologisk og biologisk alder knyttet til sangstemmen (Thurman & Welch, 2000). Det er mulig å høre flere tiår yngre eller eldre ut, avhengig av sangerens livslange stemmebruk og vokale helse. Stemmer som høres eldre ut kan ha relativt svakere muskulatur og redusert funksjon i respirasjonssystemet, noe som leder til kvalitative endringer i vokalproduksjonen, slik som en mer luftig stemme, redusert styrke, større variasjon i *pitching* (intonasjon) og en sannsynlig vokal tremor (skjelving/vibrato) på utholdte toner. Imellom disse aldre som befinner seg i hver sin ende av et kontinuum, er det andre sangaldre som hver og en er relatert til den underliggende anatomiske og fysiologiske realiteter knyttet til stemmemekanismen. Disse fysiske realitetene har akustiske korrelasjoner som i henhold til Welch (2005, s. 252, 2009, s. 179) indikerer at den vokale utviklingen over hele livsløpet kan deles inn i minst syv faser: Tidlig barndom fra 1–3 år, senere barndom fra 3–10 år, pubertet fra 8–14 år, ungdom fra 12–16 år, ung voksen fra 15–30/40 år, voksen fra 40–60 år og alderdom fra 60 år og oppover. Welch påpeker at det er store individuelle forskjeller og en rekke faktorer som spiller inn i den fysiologiske vokale utviklingen, slik som kjønnsforskjeller og forskjell mellom kronologisk og biologisk alder og det faktum at noen faser overlapper hverandre.

kommet til det punktet. Jeg tror kanskje at hvis man virkelig spiller et instrument veldig godt, så føler man seg like naken der. Akkurat som hvis en veldig god fotograf tar bilde av meg, så kan jeg stå der og smile. Men i det øyeblikket jeg glemmer å ta meg sammen, så tas bildet – «snap». Det er den følelsen av å bli avslørt i de ene mikrosekundet hvor jeg var uoppmerksom; det er jo det som blir de gode bildene. Og sånn opplever jeg at stemmen er. Den viser deg fram uansett hva du vil eller ikke vil, og det er det som er skremmende ved å synge, men på den annen side også det som er gøy da.

Dette fenomenet opptar også Ingrid, fordi hun opplever at sangere ofte kan karakteriseres ut ifra hvordan de synger «fordi det er så veldig deg». Hun utdyper:

Er du veldig ordentlig og skikkelig, så synger du gjerne ordentlig og skikkelig. Er du veldig emosjonell som type, så synger du også veldig sånn emosjonelt, og da er det kanskje litt uryddig. Eller er du veldig følsom, så synger du gjerne følsomt, så du skjønner? Det avspeiler deg. Og er du litt sånn bitchy, så synger du litt bitchy også, ikke sant? Ja, men det er noe med at personligheten din kommer tydeligere fram gjennom sang enn gjennom et instrument som er utenfor deg selv. Og derfor blir det så vanskelig for mange også.

Vurderinger av en sangprestasjon kan farges av hvilket forhold man har til den som synger, erfarer informantene. Derfor blir det i noen sammenhenger viktig å holde avstand til potensielle «dommere» (se 9.8). Som Ingrid påpeker, dreier det seg til en viss grad om å unngå

den der liker, liker ikke [...] for det jo det vi driver med da, det er ikke objektiv kvalitet. Altså, det er objektivt til et visst punkt; at du synger riktig, at du er teknisk bra nok og har en viss musikalitet. Men derfra så er det jo subjektivt herfra og til månen hva du liker og ikke liker. Og du kan sitte på en konsert sammen med folk du kjenner godt, og som du har et fellesskap med, men så opplever man likevel ting helt forskjellig. Så det gjør at det blir veldig mye synsing i miljøet.

Dette smaksfenomenet som er så framtreddende i praksisen, vil også kunne bidra til usikkerheten sangere opplever når de skal opptre. Et viktig poeng er at det ikke kun er sangerne som blir bedømt av andre, de stiller også selv estetiske smaksdommer (se 9.8).

Da Stian var som mest aktiv opplevde han at det «kostet veldig mye», og at han måtte bygge seg opp igjen etter hver konsert. Han kjenner seg ikke igjen i sangere som «bare kan skru seg på», sier han, og opplever at han kan høre «når det blir enn sånn hverdagsgreie». Han spør fordringsfullt:

Hvor er sjela i det på en måte? Jeg er veldig opptatt av det som berører, ikke at det skal være så riktig etter boka. De synger høyt og lavt og koloraturen går sånn og alt er riktig. Men det er liksom noe som mangler. Det er en følelse jeg svært ofte sitter igjen med. Jeg vil berøres altså.

Stian opplever at sangere som «er høyest på strå» og teknisk avanserte, er veldig beredt, men at mange av dem «kalkulerer det emosjonelle». Med dette vurderer Stian at det er en skapt effekt som gir publikum «en følelse av et eller annet», men at det ikke integrerer hele personligheten. Flere av sangerne erfarer at «perfeksjonismen» har fått forrang i sangutøvelsen. Som jeg har vært inne på flere steder i boka, ser det ut til å være et motsetningsforhold mellom teknikk versus musikalitet og formidling. Stian tilkjennegir den nokså allmenne oppfatningen om at «alt påvirker personligheten», og at ting som oppleves vanskelig eller problematisk farger mennesket: «Enten blir du veldig reservert, eller så prøver du å dekke over, og får en overkompensert væremåte». Dette kommer også til uttrykk i sangutøvelsen, mener han.

«Hva gjør en stemme verdt å høre på», spør Bjørn retorisk. «Det er jo et spennende spørsmål, ikke sant? For det er ikke nødvendigvis de som synger best teknisk som er de mest spennende å høre på», sier han, og henviser til en tidligere elev som har nådd veldig langt: «Det har liksom gått greit hele veien og hun har arbeidet til tusen, men jeg synes ikke hun er noe spennende». En annen sanger kan ha slitt veldig mye med seg selv, «men har noe i stemmen sin som er helt fantastisk».

Synnøve mener det er «litt leit» at det bare skal være toppsolister som er noe. Samtidig kunne hun ikke ha stått på en scene og prestert like bra som disse sangerne, presiserer hun. I likhet med Stian, opplever Synnøve at hun ikke alltid blir berørt av disse «flinke sangerne»:

Jeg var på en konsert og hørte en sanger som er veldig i tiden nå, og veldig populær. Hun synger jo fabelaktig flott, men jeg blir ikke berørt en tøddel. Det er ikke en fjær som løfter seg på kroppen. Og jeg husker jeg satt der og ventet på at det skulle løfte seg litt. Men det gjorde det ikke. Det var helt ok, men at hun er internasjonalt anerkjent forstår jeg ikke. Det er ikke noe verdensstjerne over henne. Jeg kjenner henne ikke, og hun er sikkert snill og flink og hyggelig og alt det der. Men er hun er flink til å manøvrere seg også, tenker jeg. For hva er det som gjør at alle sier liksom «wow»?

Slike mekanismer viser seg imidlertid på alle nivå. Også mindre kjente sangere kan «snakke med en sånn overbevisning om sin egen posisjon,

at de får folk til å *tro* at de er bedre enn de er», vurderer Synnøve. Hun påpeker at disse sangerne har mange oppdrag, men spør seg hvorfor oppdragsgiverne lar seg overbevise. Forstår jeg Synnøve rett, har det med oppdragsgiverens usikkerhet å gjøre. Ut ifra sine egne opplevelser i feltet ser hun ut til å ha en formening om at en usikker person som mangler denne evnen til å overbevise, ikke får oppdrag selv om de vokale kvalitene kan være gode.

Den omfattende vurderingskulturen i praksisen fører til at sangerne blir svært selvkritiske. Midt i en arie kan Julia plutselig ta seg i å bedømme toner som allerede er sunget og forteller at hun «reflekterer og jobber hele tiden». Sjelden går det på autopilot:

Jeg prøver alltid å være til stede i det jeg gjør, så det er sjelden at jeg plutselig begynner å tenke: «Åh, hva gjorde jeg nå?». Det kan jeg oppdage når jeg kjører bil liksom: «Har jeg kjørt den biten nå? Det har jeg ikke lagt merke til». Men noen ganger i begravelser når jeg står på galleriet og ikke har folk foran meg, og jeg synger en sang jeg har sunget tusen ganger før, da kan det nok skje. Men jeg prøver virkelig alltid å jobbe med teksten, å jobbe med formidlingen, slik at jeg hele tiden skal være levende på en måte. Det setter jeg høyt. Jeg tror jeg scorer på det også; at det er noe som bidrar til at folk synes det er bra, fordi jeg hele tiden gir energi.

I bourdieusk terminologi, vil vokalutøvelse aldri kunne skje uten «en viss åndsnærværelse [...], en viss form for praktisk tanke» eller «*praktisk refleksjon*» (Bourdieu, 1999a, s. 169). Denne refleksjonen er nødvendig for å kunne vurdere situasjonen umiddelbart, og eventuelt korrigere den utførte handlingen, gesten eller tonen. Som Synnøve sier det: «Vi synger ikke bare i vilden sky». Informantene er imidlertid opptatt av at korrigeringen må skje i forkant av handlingen i en bevisst tilstedeværelse. Ingrid forteller:

Det er så mye av det vi driver med som sitter mellom ørene! For det er jo mye av det vi gjør som det ikke er mulig å styre fysisk. Alle de der småmusklene som du egentlig ikke skal bruke. Så du må styre det med tanken. Og det er kanskje den tøffeste jobben.

Slik jeg forstår informantene, dreier det seg nettopp om et intrikat samspill mellom kropp og tanke som en enhet. Det er vanskelig å endre kroppslige vaner, og i sangutøvelse er ofte tanken raskere enn kroppen, er Kirstens erfaring. Hun var fryktløs som ung, «eller nær sagt hodeløs», og

kastet seg ut i det, både fordi musikken var fin og fordi hun gjerne ville vise seg fram, forteller Kirsten. Etter hvert som kravene steg, måtte hun finne hjelp i kroppsarbeidet som gradvis ble mer automatisert.

Også Stian forteller at han var nokså optimistisk da han begynte å få sangoppdrag, men at optimismen fort forsvant. Han fikk «en mental låsning» og tenkte alltid: «Det kommer til å inntreffe noe» framfor «det kommer til å gå bra på konserten». Dette førte også til søvnproblemer i en periode, men han vil ikke kalle det prestasjonsangst, snarere en redsel for å «bli gjennomskuet»:

Jeg følte nok veldig at jeg ikke strakk til eller at det var sånn på grensen. Og fordi jeg tror at jeg har vært ærlig mot meg selv, det velger jeg i tro i alle fall, så greide jeg likevel å finne løsninger. Sangere blir jo veldig gode på å kompensere, til å fikse og trikse. Men man føler at man faller igjennom. At man egentlig bløffer, selv om man tilsynelatende overlever sånne konsertsituasjoner.

Stian tror han har «en litt sånn rar» form for nervøsitet og utdyper: «Plutselig blir alt borte, som at jeg nærmest står ved siden av meg selv og er litt fremmed overfor meg selv». Han opplever å bli veldig rolig, og føler seg «apatisk, nærmest død liksom, og det er jo litt ekkelt». For å komme i gang må han spenne musklene, forteller Stian. Også Tone opplever at hun blir «litt kraftløs og paralyisert, og at det kribler i alle ledd» før hun skal inn på scenen: «Men det har jeg lært av kroppen min, at når jeg først står der, så er det akkurat som at kroppen har ligget på lading».

For de fleste sangere går det «veldig opp og ned, nesten som en jo-jo», tror Brage. En konsert består av mange «frie fall», og i det ene øyeblikket føler man seg fin, og i det neste nærmest dårlig, erfarer han. Å stå på scenen og synge, kan slik jeg tolker det, nettopp oppleves som en rekke små «kriser» som utløser refleksjon og handling i nuet. Brage er inne på lignende når han sier:

Det handler veldig mye om å finne noe å sysselsette seg med i fallet, sånn at man kommer opp igjen, ikke sant. Så man må hele tiden ha noe å hekte seg fast i som gjør at man ikke havner under en viss strek da. For under der blir det rett og slett kjempedårlig, så der vil man ikke være. Men det er masse man kan gjøre, både fysisk og mentalt, enten ved å knytte det til aktivitetens innhold eller til fysiske funksjoner. Når jeg synger bra, er det mer sånne korte øyeblikk hvor jeg tenker at «den tonen var fin», ikke sant. Så hvis jeg får et par sånne optimaliserte toner hvor jeg ikke gir for mye kraft, men heller ikke for lite i løpet av en konsert, så

er jeg kjempeglad. For man har vel kanskje en tendens til å gi for mye når man føler at det ikke er i orden, og klemmer til og drar i nødbremsen på en måte. Så når man finner den optimaliserte følelsen, har man gjort maksimalt ut av den energien man satte inn.

Brage opplever det som «å spille fløyte på rommet» når han synger optimalt. Han har «selvsagt» opplevd prestasjonsangst, gjerne rett før han skal inn på scenen. Brage setter ord på sin tolkning av konsertnerver: «Jeg tror at nervøsiteten sitter i en sprekke, hvor sprekken handler om hva du ønsker å få til og hva du tror at du kommer til å få til. Hvis sprekken er veldig stor, er det veldig mye nerver». Brage mener det handler om å ha realistiske forventninger, «at det blir mindre nerver hvis sangeren klarer å få egne ønsker og forestillinger om hva konserten skal være, hvilken mottakelse den får, og dens ettermæle til å være i mest mulig overensstemmelse med virkeligheten». En «rekke temaer» kan likevel forstyrre, sier Brage, og tydeliggjør relasjonen mellom de kroppslige, kognitive og sosiale aspektene under en opptreden:

Plutselig kommer det noen på konserten som kanskje ikke vil deg vel. Eller det har oppstått noe som gjør at man blir urolig. Kanskje har det vært uenighet om betingelsene som er knyttet til konserten, eller at man tar et honorar som ikke passer til det man skal synge. Eller det kan være samspilling, ikke sant, at man jobber sammen med folk man ikke føler at man kan musisere med. Men stort sett så føler jeg at nervene ligger i den sprekken. Så der er jeg blitt ganske hårdnakket og insisterer på å strekke meg etter det jeg faktisk tror at jeg fikser, og ikke mer. Jeg må senke forventningene til konserten til det nivået som jeg faktisk tror at jeg kan få til. Og da blir jeg ikke så nervøs.

Et godt sangerliv vil altså i stor grad handle om å minske avstanden mellom det arbeidet sangeren faktisk utfører og de ambisjoner sangeren måtte ha.

Nervøsitet inngår i form for spenningsmønster som rent fysisk kan låses opp hvis man er oppmerksom på det, mener Brage. Mye av det fysiske arbeidet har en selvforsterkende effekt, men ved «å endre måter å bruke kroppen på, vil også holdning, følelser, fornemmelser og tanker endres», sier han. Dette blir en slags «kongevei inn til det å sette kroppen inn i en mer opplagt posisjon som springer ut ifra en bevegelse eller en spenningsendring i kroppen». Han opplever at det å låse opp spenningsene og animere de slappe partiene som oppstår i spenningsmønster som har med nervøsitet å gjøre, vil kunne roe sangeren veldig ned:

Når det gjelder hjernen, så tror jeg det fungerer sånn at hvis du har en slags mental ro, så vil du slippe til andre informasjonen enn hvis du ikke har det. Signalene om hva slags spenninger det er i muskulaturen vil ikke kunne slippe til like godt hvis du er i en angstsituasjon eller i angstmodus. Men disse tingene er selvforsterkende, ikke sant, så det blir som om du setter i gang en bevegelse i en retning. Og noen retninger vil føre deg mot angst og noen vil føre deg mot det som jeg kaller for en musikalsk tilstand. Angstens retning er stiv, rigid og låsende, mens den andre er åpen og går i musikalsk retning. Og det valget må du ta hvert eneste sekund på en konsert, du må hele tiden velge: Skal jeg gå i den ene eller den andre retningen?

Et stadig tilbakevendende tema for Brage er altså distinksjonen mellom «det reproduserende og det kunstneriske modus». Det reproduserende modus blir å forstå som «en låsende og umusikalsk retning, hvor sangeren gjentar tidligere mønstre, mens en kunstnerisk modus dreier seg om «en skapende kunstnermodus» som genererer «de livgivende prosessene hvor det blir morsomt å gjøre en konsert». Da blir det «en absolutt selvforsterkende ting», som krever arbeidsinnsats både kroppslig, mentalt og følelsesmessig. Forstått i lys av Shilling (2004) vil rekonstruksjon og refleksjon knyttet til gode musikalske og vokale opplevelser kunne føre til økt kunnskap og muligheter for å endre mindre adekvate handlemønstre.

Relatert til Brages arbeidsmetode, legger Hedda til grunn en annen tilnærming som handler om å stole på instinktet. Hun oppfatter seg selv som «en megabløffer» fordi hun stadig gjør ting hun «ikke kan». I øvings-situasjoner både hjemme og under orkesterprøver, hender det at hun ikke når toppnotene. Likevel sitter de på forestillingene, forteller hun. Da opplever Hedda at hun ikke har noe valg: «Du kan ikke trekke deg, du taper alt om du trekker deg». Det handler om å spare krefter til ekstra vanskelige partier, om å lytte og være til stede:

Jeg tror jeg er veldig til stede, men uten kontroll, og at det er dette som bidrar til at noe av det jeg synger blir bra. Fordi jeg lytter. Jeg tar inn situasjonen sånn at det blir organisk. Jeg beveger meg etter hvordan de andre beveger seg. Hvis jeg bare tenker at nå skal jeg gå til venstre og til høyre og så skal jeg hit og dit og så skal jeg snu meg, så blir det noe uekte over det. For da har du stengt verden ute. Jeg tror jeg er en sånn person som sanser kollegaer og at det blir min trygghet. Jeg vet at jeg ikke skal ut der for å bevise noe, jeg skal ut der for å reagere. Min jobb er å lytte og spille med de andre. Det dreier seg ikke om meg. Men jeg er jo selvsagt redd når jeg skal opp på de høyeste tonene: «Kommer d-ene? Og det kan jeg tenke på underveis. «Å, herregud nå har jeg ingen d-er, og plutselig skal

jeg opp på en e. Jeg har egentlig ingen e». Men så er det ingen vei tilbake. Jeg står i det. Nå kommer den snart, dette er et spill. Akkurat som et skihopp. Du vet jo ikke om du står på beina når du setter utfor, men du må tro på det.

Heddas tilnærming må etter min oppfatning forstås i lys av at hun har et solid sangerfundament: det at hun som tidligere beskrevet, vurderer seg selv som sterk, både musikalsk, kroppslig og mentalt. Instinktet Hedda snakker om, kan forstås som en kroppslig hukommelse. Det vil si kroppsliggjorte erfaringer som ligger innbakt i hennes sangerhabitus og som er en relasjon mellom kroppen og verden. I sin kroppssosiologi, legger Shilling (2004, 2008) større vekt på de individuelle forhandlingene av erfaringene enn Bourdieu. Betydningen av den ubearbeidede fysiske opplevelsen som forener og koordinerer kroppsholdning samt den taktile, kinestetiske og visuelle sansen tillegges større vekt (Shilling, 2004, s. 480). Sangutøvelse er ikke å forstå som en rutinebasert handling, men en fysisk aktivitet som stadig blir forstyrret av små «kriser» (også eksistensielle), utløst av enten interne eller eksterne hendelser, for eksempel sykdom eller dominansforhold. For å konvertere vokalmusikalsk kapital som en fysisk kapital, kreves refleksjon, ikke bare over kroppen, men over at kroppen er en del av den sosiale verden. Derfor opplever jeg at sangerinformantene har en større sosiologisk selvinnsikt enn Bourdieu ville ha vært ved. Sangeren er da også den eneste musikkutøveren som har et instrument, en stemmekropp med en bevissthet.

9.7 Solist, korist eller begge deler?

Korsangen i Norge har røtter helt tilbake til midt på 1700-tallet, og rundt 1859 skjøt den norske koretablingen fart (Simonsen, 2010, s. 7). Norge har imidlertid ikke hatt en tradisjon for profesjonell korsang i motsetning til våre naboland og i Europa for øvrig. Kun DNO&B har hatt et profesjonelt kor med heltidsansatte sangere, og Simonsen plasserer derfor dette koret på toppen av en pyramide innenfor korsangens område (s. 10).

Enkelte informanter har prioritert kor- og ensemblesang framfor en solisttilværelse, og ti av dem har sunget i et profesjonelt kor eller vokalensemble i voksen alder. De fleste på prosjektbasis, noen få i helprofesjonelle

kor i Norge og utenlands. Det har skjedd mye på den profesjonelle korfronten nasjonalt de siste årene. Informantene forteller imidlertid ut ifra en kontekst hvor mye ennå var uavklart, og de relaterer i stor grad sine opplevelser til tiden lenge før eller i kjølvannet av *Forsøksordningen for profesjonalisering av kor* som ble initiert i 2009. Ut over det som er nevnt i tidligere kapitler om denne prosessen, kan det være verd å tilføye at den mangeårige diskusjonen som har pågått vedrørende profesjonalisering og «et løft» av korfeltet, blant annet har hatt sammenheng med en utbredt oppfatning om «et påfallende misforhold mellom ressurser til henholdsvis instrumentalmusikk og vokalmusikk» (Simonsen, 2010, s. 5).¹⁵⁰ Dette gjør seg fremdeles gjeldende. Når Heian et al. (2008, s. 280) påpeker at musikere er den kunstneryrkesgruppen i Norge med størst andel faste ansettelsesforhold, gjelder altså dette instrumentalister i orkestre.

«Du må ikke være solist liksom», sier Ingrid, som mener at flere bør få mulighet til å være profesjonell sanger i et ensemble. Ingrid har tidligere reist på turneer med Operaen: «det gjør vi jo ikke lengre», men kommenterer amatørkorenes medvirkning på disse oppsetningene: «Det er det som alltid er ødeleggende, for de greier ikke å holde det gående», opplever Ingrid. Hun snakker derfor varmt om at det burde ha vært et profesjonelt kormiljø rundt omkring «som kunne bidra når det er større oppførelser eller operaer eller hva som helst, sånn at man har en kjerne av proffer, litt sånn som distriktsmusikerne». I det følgende skal vi se at

150 Antallet statlige finansierte symfoniorkesterstillinger økte markant i løpet av 1980- og 90-tallet (Mangset, 1998, s. 29). Det er en kjensgjerning at mens flere norske orkestre og instrumentalesembler mottar faste tilskudd, har det ikke vært et eneste kor eller vokalensemble i Norge med noe som ligner de samme rammebetingelsene. Her ser jeg bort i fra DNO&B, med sine fast ansatte korsangere. Allerede for 18 år siden grep Fylling (2002) tak i det faktum at tildelingsforskjellene i kulturbudsjettet var «skrikende urettferdige» med ca. 495 millioner til instrumentale ensembler og orkestre mot ca. 5 millioner til vokale ensembler. Denne forskjellen ble ikke mindre da nok et statsfinansierte orkester (Nordnorsk Opera og Symfoniorkester) ble opprettet i 2009. I 2012 hadde dette orkesteret et budsjett på 62,5 millioner kroner («Beholder styreverv», 2012). Går vi til 2016 ble det til sammenligning fordelt 16 296 000 totalt til profesjonelle kor og ensembler i Norge (Kulturrådet, 2020). Grovt skissert fikk Det Norske Solistkor og Edvard Grieg Kor fast støtte over statsbudsjettet i 2018. I tillegg til det veletablerte ensemblet Nordic Voices, har ensembler som Vokal Nord, VocalART, Kristiansand Solistensemble og Trondheim Vokalensemble fått finansiering gjennom Kulturrådets støtteordning for musikkensembler. Flere av ensemblene har et tett samarbeid med kunst- og utdanningsinstitusjoner, festivaler og kirker. De fleste har fast ansatte sangere i delstillinger, men baserer også sin virksomhet på innleie av frilanssangere.

det å synge i et profesjonelt kor eller ensemble er en stor mulighet for klassiske sangere, men at det også fører med seg begrensninger og til dels uvilje. Igjen kommer dette til uttrykk som holdninger og vurderinger i forskningsmaterialet.

Da Julia kom ut av operahøgskolen som nyutdannet, var hun «lik-som operasanger og solist», forteller hun. Hun savnet «veldig» å synge i ensemble. Henrik opplever på sin side at det er et ekstra press å være «sånn stor solist» som står i forgrunnen til enhver tid. Da gir det bedre mestringsfølelse å være ensemblesanger. Samtidig er det «veldig sosialt». Han sammenligner korsangen før og nå og uttrykker: «Jeg har en følelse av at vi har levd i et u-land når det gjelder profesjonell ensemblesang og kor, men at det nå er mer aksept for at man faktisk kan lønne korsangere». Der man tidligere brukte amatørkor i operaproduksjoner og andre konserter med symfoniorkester, har det blitt stadig mer vanlig å bruke egne forholdsvis nyopprettede ensembler eller å leie inn profesjonelle sangere til produksjonene, i hvert fall som et supplement. I starten opplevde Henrik det som «litt vanskelig» og henviser til amatørkoristene

som har gjort en kjempegod jobb og vært veldig entusiastiske i mange år og har stilt opp på alt! Og nå sitter vi noen profesjonelle og får betalt for det, så jeg tenker at det er nesten som man skjemmes litt for at man har betalt for å synge i kor. Men jeg kjenner jo mange orkestermusikere, og det ville vært helt uhørt å tilby dem en jobb som ligger under tariff. Det skjer jo ikke. De har en kultur på at de ikke sier ja til jobber som er underbetalt. Så vi har en vei å gå der ennå, føler jeg.

Mye har som nevnt endret seg bare på de siste ti årene. Å ha lønnet arbeid som profesjonell sanger i kor er i dag legitimt. Også faste prosentstillinger. Det å legitimere posisjonen ensemblesanger er noe annet, slik Henriks fortelling gir en pekepinn om. Denne tråden følges opp senere i delkapittelet.

Flere informanter har tatt til orde for at ensemblesang bør være et tilbud i musikkutdanningsinstitusjonene. Solveig, som alltid har sunget i kor, har fått mer eller mindre kritikk for det: «Det er ikke så bra for stemmeutviklingen, som noen sier». Jeg oppfatter at det er enkelte sangpedagoger ved musikkutdanningsinstitusjonene Solveig her sikter til. Sangstudenter blir sjelden oppfordret til å synge i kor, fordi de risikerer å

få en koristisk stemme framfor en solistisk. Dette har etter min oppfatning alltid vært en diskurs i utdanningsfeltet.¹⁵¹

I USA er det på langt nær de samme gode betingelsene for sangere i operakor som i Europa. Ifølge Keil (2011) er det en økende trend blant amerikanske operasangere, som i utgangspunktet hadde en drøm om å være solister, at de reiser til Europa og søker faste stillinger i operakor. Sangerne opplever det som en «degradering» i starten, men erfarer etter hvert at det nærmest er luksus. Her slipper de unna den stressende solisttilværelsen og alle kravene som det fører med seg å være solist. De får fast lønn, pensjonsrettigheter og stabile liv. Samtidig får de synge på scenen sammen med verdenskjente solister. Også Keil (2011) hevder at ingen snakker særlig positivt om det å synge i profesjonelle kor ved musikkutdanningsinstitusjonene. Dette kan være en av årsakene til at mange vegrer seg for å søke slike stillinger: Det gir ikke samme status som det å være solist.

Brage har sterke vurderinger av hva et profesjonelt kor skal være og hvilken funksjon det skal ha, også hva utdanningene bør vektlegge (jf. 7.4). Han fastholder at mange sangere er kulturarbeidere «som kan brukes til veldig mange typer ting og som synger det samme repertoaret hele tiden, men de er ikke kunstnere» (jf. 8.9). Det handler om å tydeliggjøre hva vokalsemblene skal være, og at det er en holdningssak om man velger å forvalte kulturen eller om man vil bygge opp vokalsembler «med kunstnere som skal tilføre kunst». Brage mener det må legges til rette for at sangere kan få være nyskapende og at de kan få anledning til å jobbe på helt andre måter; gå inn i kunstneriske prosesser, jobbe flermedialt, jobbe med ulike former for regi, med samtidsmusikk, bestillingsverk og «ikke rølpe opp et juleoratorium», men være kulturfornyer. «Da tror jeg at det vil være mange gode sangere som vil være med», hevder Brage.

Både Henrik og Solveig framhever at det er mange profesjonelle sangere som har drømt om en fast prosentstilling i et kor gjennom et helt sangerliv. Henrik gikk sågar ned i 75 prosent stilling i helsevesenet en

¹⁵¹ Her skal det føyes til at UiA høsten 2017, opprettet ensemblesang som en fordypning innenfor hovedinstrumentet sang. Høsten 2020 ble dette omgjort til en spesialisering på masternivå. Dette er unikt i nordisk sammenheng (Universitetet i Agder, 2020).

periode for å kunne synge mer. Begge har fått merke at de har kommet i en alder (over 45 år) hvor de ikke lenger er like attraktive ensemblesangere når det kommer til faste stillinger, og har opplevd at det har blitt innkalt til prøvesang uten at de har bli invitert: «Sangerne ble bare plukket ut på forhånd», sier Solveig. Det kan dreie seg om at de vil ha stemmer som er «formbare», men også om «at den liker ikke den og den liker den og sånt». Solveig forteller at hun føler seg litt «skviset ut», og at det er nokså tungt å svelge, fordi hun innerst inne vet at hun er god nok til å få anledning til å prøvesynge. Det oppleves ikke som en «fair prosess», det er måten det blir gjort på som er vanskelig å takle. Nå er det ikke sikkert at slike prosesser foregår over alt. Den kunstneriske profilen til hvert enkelt kor kan innebære ulike idealer om hva korsang skal være, og mange har nok en mer profesjonell tilnærming i rekrutteringsarbeidet.

«Man er ikke ung og lovende lenger når man nærmer seg 40 altså», sier Henrik. Fordi han har en sikker jobb i helsevesenet, er han økonomisk uavhengig – «så er det ikke noe pes i forhold til økonomi når det gjelder sangen». Han opplever at det har blitt mange gode ensemblesangere etter hvert, og at han er heldig som synger tenor, fordi det ofte er mangelvare, spesielt i mindre byer. Slik får han jobber på prosjektbasis. Andreas, som er trygg i sitt stemmefag, opplever likevel at stemmen har endret seg etter at han passerte 30. Uvaner han har lagt seg til gjennom årene uten sangpedagogisk veiledning har han jobbet mye med å avlære. I den forbindelse har han hatt mye fokus på avspenning: «Du vet når tenorer får skryt for at de har en stor og flott stemme, så vil du gjerne fylle lokalet med lyd, litt for å imponere», innrømmer han, og forteller at det var «en felle» han gikk i tidlig i karrieren. Derfor ser han det som «veldig fornuftig» å være med i «ensembler som holder et nivå» for å jobbe litt mer mot det lyriske.

Gitte har i mange år sunget i et profesjonelt kor i Danmark. Storkoret består av 56 sangere, og har prosjekter minimum ti ganger i året. I vokalensemblet er det 18 heltidsansatte sangere. Lignende profesjonelle ordninger har lenge eksistert i Sverige. I egenskap av å være «formann» har Gitte sittet i opptaksjuryer og vet hvor høy kvalitet det er på sangerne som søker seg til koret. Til to sopranstillinger kan det være 50 søkere. Gitte er svært opptatt av at sangerne skal være stolte av sin arbeidsplass, og at de skal fungere godt sammen: «Når vi alle har konkurrert oss inn,

behøver vi ikke å ha en konkurranse internt. Det er altfor mange sangere som ikke har noe å gjøre og som vil ha våre plasser». Da det åpnet seg en mulighet for å prøvesynge for vokalensemblen, fikk Gitte likevel en del betenknninger: «Altså, som sopran er du så utsatt. I ensemblet skulle vi hele tiden synge med meget slank stemme og idealet var at vi nesten skulle høres ut som guttesopraner». Når hun i helgene skulle gjøre operakonsserter eller underholdningsjobber og være «en *flamboyant*», ble hun nærmest «schizofren i stemmen», som hun uttrykker det. Kontrasten var stor, og hun opplevde tilnærmingen til samtidsmusikken og gammelmusikken i vokalensemblen som «matematisk» hvor det essensielt spennende ble: «Åh, der kommer tre oppløsningstegn, en b og et kryss og en tritonus. Åh, det var fint», ironiserer Gitte, som opplevde at målet i seg selv ble «å løse en vanskelig oppgave», ikke å bli stimulert av stemningen i musikken eller av «en deilig tekst». Gitte valgte å takke nei til en fast stilling i det profesjonelle vokalensemblen, og forteller i den forbindelse:

Det var en stor beslutning å si at jeg ikke ville inn. Men det ble for vanskelig å forholde seg til å måtte synge med en stemme som ikke ubetinget er min, og tilpasse meg hele tiden. Jeg ville ha mistet seg selv som musiker hvis det hele tiden var en annen som skulle bestemme og løse alle mulige oppgaver andre har bestemt, altså at det er andre som velger musikken og sier: Syng! Det er jo dirigentens fortolkning. Som frilans solist kan du velge selv, ikke sant? Men jeg gikk glipp av fast inntekt, full lønn, kun 130 timers arbeid i året, selvfølgelig forberedelser, men også masse fritid. Og jeg ville ha fått pensjonspoeng. Så det er veldig mange ordninger som det hadde vært godt å komme inn under. Men jeg ville ha blitt en ulykkelig sanger simpelthen, jeg ville ha blitt en ulykkelig robot.

For å unngå å bli «en ulykkelig sanger» slik også Hedda har formulert det (jf. 9.4), velges paradoksalt nok det usikre framfor det trygge. Det handler om å finne sin plass. Og personlig autonomi ser ut til å være et sterkt behov hos disse informantene. Det er for øvrig flere informanter som har bestemte oppfatninger av hva korsang skal være eller ikke være, og som vurderer ulike idealer i ensemblevirksomheten. Tone er en av dem som har sunget en del i prosjektbaserte ensembler, men opplever at det alltid blir for kort tid til «å synge seg inn på de andre». Slike prosjektkor, hvor sangere i mange tilfeller også kommer tilreisende, er økonomisk krevende. En konsekvens blir kort prøvetid kompensert med lange prøvedager. Videre erfarer Tone at «det nordiske eller svenske idealet» blir

vanskelig å få til rent stemmemessig, og hun synes den «typiske korskopranen» ofte ligger for høyt, mens mezzostemmen blir for tung å synge. Derfor må hun alltid få informasjon om repertoaret før hun takker ja til å være med i slike prosjekter. Også Tone innrømmer at hun finner det «krevende» å tilpasse seg et ideal hvor dirigenten nærmest forlanger at man skal være «anonym», og hun føler seg tvunget til å synge med «en bitte liten stemme. Det blir ikke min stemme», opplever hun. Tone har også vært vikar i operakoret tidlig i karrieren: «Og da blir det omvendt ikke sant? Da skal du peise på, og de rundt deg synger med en sinnssyk vibrato sånn at du ikke hører deg selv». Bruk av vibrato vil for øvrig være gjenstand for motstridende oppfatninger ut ifra ulike smakspreferanser, stilidealer og uttrykksformer. Sangerens klangplassering og muskellarbeid spiller en viktig rolle når vi estimerer alder (jf. 9.6).¹⁵²

Flere informanter vurderer fordeler og ulemper ved det å synge i kor. Solveig forteller at hun har sluttet å synge i kor som vektlegger homogenitet framfor alt annet. Operakor vurderer hun som friere, «hvor du kan få lov til å synge solistisk uten å måtte holde igjen». Ensembler med få sangere på hver stemme, gir tilsvarende frihetsfølelse. Heller ikke Ingrid er begeistret for dirigenter som vil at solister skal høres ut som en «vanlig korsanger», og snakker fra sitt utenfraperspektiv litt nedlatende om «sanne *mezzopianokor*». Henrik opplever for sin del at sjangerblanding i en og samme konsert, kan være krevende: «Det er ikke så enkelt, for når vi synger operarepertoar, blir vi oppfordret til å synge på vår måte, altså det skal være solister i et kor, mens vi i barokkmusikken skal smelte sammen til en klang». Denne klangsammensmeltingen er enklere å få til i amatørkorsammenheng, hevder Henrik, som «nesten aldri har opplevd dette i et profesjonelt ensemble». Det mener han har sammenheng med

152 En naturlig vibrato krever en fri og balansert stemmeproduksjon, men det er ikke uvanlig å høre klassiske skolerte stemmer med uhensiktsmessig vibrato og det som ofte kalles skjelvestemme – eller *wobble* på sangerspråket. Stor vibrato eller «pensjonsvibrato» kan gi aldersassosiasjoner, og nærer dessuten opp under myten om eldre operasangere som kanskje burde ha gjort sin sorti for lenge siden. Reelt sett kan vibrato med for store og langsomme utsving like gjerne dreie seg om yngre sangere som av ulike årsaker har hatt en ubalansert kompresjonsgrad og feilbelastning på stemmen over tid. Vibrato med for hurtige svingninger kan på sin side ha å gjøre med en for høy kompresjonsgrad (jf. Rørbech & Høgel, 1990, s. 25). Dette forteller om en ubalanse i kroppens muskelkoordinering (jf. 6.7).

at de profesjonelle korene «består av så mange egenartede stemmer at det nesten er umulig å få det homogent».

Informantene har altså ulike oppfatninger knyttet til det å synge i kor- og ensembler og hvilke muligheter det gir i forbindelse med det å skaffe seg oppdrag. Det skinner i gjennom hos flere at de helst vil være solister, mens andre finner det optimalt å kombinere solistisk med koristisk arbeid. Med en delstilling i et kor (for eksempel 60 prosent), kan sangeren kombinere ensemblesang med andre oppdrag. Samtidig kan det rent praktisk være vanskelig å få til arbeidstidsmessig. Det kan fort oppstå kollisjoner med hensyn til prøvetid og konsertering. På den måten vil sangere kunne tvinges til å velge enten det ene eller det andre.

For å slippe presset med å være solist, søkte Stian seg til et operakor i Skandinavia på begynnelsen av 1990-tallet. Han forteller at det ble utlyst prøvesang, og at det var et «beinhardt nåløye å komme igjennom» for allerede på den tiden var veldig rift om faste jobber i operakor. Stian sto i jobben i ti år, og det opplevdes på mange måter som en befrielse: «Det var utrolig deilig å komme inn i den anonymiteten i det koret, og kjenne at her står det ikke og faller med meg. Og hadde jeg en dårlig dag, så var det greit nok, for jeg kunne fungere!» Men saken har flere sider: «Du måtte jo underordne deg veldig. Og da tok jo solistkarrieren mer eller mindre slutt, fordi det ikke gikk an å søke permisjon i forbindelse med andre engasjementer. Det måtte være om dine nærmeste døde eller noe sånt». Lønnsnivået var lavt, og det ble trekk i lønn i forbindelse med permisjoner. «Men det ble et valg da, på en måte», forteller Stian, som i perioder av livet nærmest har følt seg «hemmet for alt». Han reflekterer også over hvorvidt alle årene i operakoret har bidratt til at han har lagt seg til uvaner som kanskje «ikke har vært konstruktive i lengden». I slutten av 40-årene erfarte han at han var «sånn annenhver uke i form», og at dette er «status quo i dag». Fra sitt ståsted som operakorist, har Stian sine klare oppfatninger av hvilke kriterier som ligger til grunn når solister blir valgt ut til ulike roller:

Det har jeg iblant lurt på faktisk. For jeg har jo sett dette gjennom mange år på nært hold, både som deltaker og litt fra sidelinjen, og jeg tror det dreier seg om at noen har en type smidighet i selve yrket. Og da tenker jeg ikke stemmemessig, men personlig. At de hele tiden er i stand til å nærme seg beslutningspersoner,

etablere kontakter og holde en dialog gående på en sånn passelig måte. Men mange ganger har jeg vært veldig skuffet over beslutningstakerne som sitter i juryer og i ledende stillinger i operaen og som skal plassere folk i ulike roller. Det kan være dirigenter, regissører, repetitører og operasjefer naturligvis. Og jeg har ofte tenkt annerledes: «Hvorfor valgte de henne? Hun har jo virkelig ingen ting å gi. Hun berører meg ikke, og har heller ikke noe spesielt ved seg teknisk».

Noen ytterst få valg er «selvinnlysende», mener Stian: «Da er det ikke er noen tvil om sangerens kvaliteter, men det er sannelig et lite fåtall altså» legger han til.

«Det er jo et slags hierarki», forklarer Ingrid, «men vi sitter ved samme bord i kantina for å si det sånn». Ingrid opplever ikke holdninger som at noen er mindre verdt, men uttrykker likevel:

Det er klart at det er veldig mange som sitter i det koret og mener at de absolutt burde vært solister og at de er mye bedre enn oss, selvfølgelig. Men med en gang de får en sjanse, så viser det seg jo at det er en egen profesjon å være solist. Samtidig så er det jo mange som er veldig gode sangere, men de har kanskje verken psyke eller det siste som trengs for å være solist. De har likevel lyst til å leve av å synge. Det blir jobben din. Sånn var det særlig i operakoret før. Masse mennesker som var flinke, men de hadde lyst til å være i kor for å slippe å ha det presset på seg. Samtidig så fikk de med seg alt. Det er jo en bragd å få jobb i operahuset egentlig. Sist det var utlysning var det hundre sopranner som søkte, flest utenlandske. Men ingen av dem ble tilbudt jobb, de var ikke gode nok. Så det er beintøft. Og jeg synes det er veldig synd at det ikke skal ha sin egen verdi i utdanningsinstitusjonene.

Det er tydelig at konkurransen om å få synge i et operakor er økende, men tydeligvis ikke blant norske sangere. Ifølge Gembris & Langner (2006, s. 163) viser trenden blant tyske sangerkandidater at de fleste sangstudenter på høyt nivå trakter etter å gjøre karriere som solister, mens det å være sanger i et profesjonelt kor anses som mindre attraktivt. De utøvende sangstudiene har høyest status, og her er også konkurransen størst. Også Havrøy (2015) finner at ensemblesangere må legge ned mye arbeid i å legitimere sin status som sangere i et felt som favoriserer solister og opera. Dette stilltiende hierarkiske systemet mellom sangere og de som engasjerer dem, hvor operasangere har høyere status enn for eksempel korister, gjør det også vanskelig for ensemblesangeren å balansere mellom disse to vokale uttrykksformene. Fordi det i global målestokk finnes så få jobber

for solister, er det i ensembler og kor at de profesjonelle mulighetene ligger for skolerte sangere. Havrøy konkluderer med at musikkutdanningsinstitusjonene, som i dag i stor grad retter oppmerksomheten mot utviklingen av solistiske stemmer, bør ha som målsetting å gi klassiske sangere bedre ensembleferdigheter (Havrøy, 2015, s. 273ff). Forskningsmaterialet i denne studien tenderer i samme retning.

Å være profesjonell korsanger er hardt arbeid, og krever andre kompetanser enn å være solist (se Havrøy, 2015). Som Gitte er inne på, er det ikke slik at korsangere «slipper unna» vanskelige situasjoner. Hun forteller om møter med dirigenter som virkelig «psyker ned» enkeltsangere foran resten av ensemblet, og som stiller enorme krav, både sangteknisk og musikalsk: «Man er nødt til å ta ansvar for seg selv hvis man vil ha respekt som sanger, for det er ingen andre som gjør det, vel, noen få kanskje». Gitte erfarer at det innimellom dukker opp «en fantastisk dirigent som virkelig viser forståelse». Det kan dreie seg om å få lov til å oktavere i krevende partier under prøvene, for eksempel når sopranene ligger og filer på tostrøken f over fem takter. «Men det er ikke mange av dem», hevder Gitte. Hun opplever at dirigenter som er romslige og som ikke har et behov for å promotere seg selv, er de som forstår, og som viser hensyn og empati. «Men noen er sånn: *Look at me! I am the King of the world*, og da blir korsangerne marionetter». I likhet med solistfeltet gjør den symbolske makten seg gjeldende i den profesjonelle korpraksisen. Også her dreier det seg om et asymmetrisk forhold mellom sangere og dirigent, hvor dirigenten med få unntak er den dominerende part.

9.8 Coda: Takk for konserten!

I kapittelet har vi sett at informantene har beveget seg på ulike arenaer. De har sunget i sal og på scene, store som små, lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Noen har kun vært solister, mens andre har kombinert solistoppdrag med kor- eller ensemblevirksomhet. Repertoaret spenner fra tidligmusikk til dagens avantgardemusikk. Mange har også sunget til bryllup og fest, eller i begravelser med et variert repertoar også utenfor det klassiske området, både bruksmusikk, funksjonell musikk og underholdningsmusikk i mange sjangre. Omtrent halve informantgruppen har

gjennom det meste av sine yrkesliv kombinert utøvende virksomhet med kunstnerisk tilknyttet arbeid og ikke-kunstnerisk arbeid. Ut over yrker som sangpedagog/musikklærer i kulturskolen eller i grunnskole, videregående skole, høyskole og universitet, kan nevnes arbeid som musikkprodusent, skuespiller, helsepersonell, barnehageassistent, taxisjåfør, kelner, renovasjonsarbeider, gårdbruker og bilvasker. Et mindretall frilanssangere lever av sangen på heltid. Enda færre klarer å livnære seg av å være operasangere alene. Likevel er det opera informantgruppen er mest opp-tatt av i sine livsfortellinger, forstått som en «målestokk» på den ultimate posisjonen i klassiskfeltet. Profesjonell ensemblesang viser seg å være en arena som gir mange muligheter, men det er delte oppfatninger om hva ensemblesang er og skal være sett i lys av kunstneriske kriterier. Også på dette vokalområdet er dominansforhold i spill.

Usikkerhet gjør seg gjeldende på mange plan i sangerpraksisen, og kommer altså ofte til uttrykk som subjektive vurderinger. Dette, som er et hovedfunn i forskningsmaterialet, diskuterer jeg samlet i kapittel 10. Fenomenet er imidlertid svært fremtredende også i dette siste delkapittelet. Gjennom boka har jeg tegnet opp et bilde av det klassiske musikkfeltet som hierarkisk oppbygd, hvor det å synge ikke bare forbindes med glede, men også med makt og dominansforhold. Et vesentlig spørsmål i denne sammenheng, er hva det er som driver sangerne. Hvorfor holder de på?

«Det å synge er så eksistensielt», framhever Stian, «altså noe man ønsker for alt i verden, men samtidig ikke våger»:

Hele den sanglige tilværelsen har vært veldig følelsesoppbygd. Og jeg har kjent at det jeg gjør, det som skal komme fram i stemmen, må ha en gjenklang i min personlighet og mitt følelsesliv. Så det å åpne seg utover, det har betydd mye for meg. Det handler om inspirasjon, at du fyller uttrykket med et eller annet liv, for ellers har det ingen mening. Når jeg har sunget på mitt beste, har det alltid vært en følelse av vemod på bunnen av det hele, også når repertoaret har handlet om eller annet som er veldig muntert uttrykk av glede. Så det er kanskje snakk om en balanse i rommet mellom vemod og smerte og det som skal være lett og lyst.

For Hedda er det «skapertrangen» som er drivkraften. Prosessen fram mot en forestilling opplever hun som mer givende enn forestillingene, «selv om ingen dager er like, og at det er gull der også». Formidlings-evne har høy verdi i informantgruppen, og det å få «synge så mye fantastisk musikk», slik Solveig uttrykker. Sangerne uttaler seg nærmest i

ærbødighet om det å få lov til å bruke stemmen sin som «et medium» i et klassisk repertoar som er velkomponert og krevende å synge. Gitte kommer i det filosofiske hjørnet:

Det er på en måte å kommunisere ut ifra sin sjel. Å bruke musikken til å kunne uttrykke følelser som man ikke kan med ord. Og noen spesielle sanger taler til meg, sanger som jeg er helt nødt til å synge fordi den vil gjøre min sjel godt på en måte. Den vil kjærtegne min sjel. Og det er en form for terapi også. Jeg har jo mistet min far, og det er jo et savn. Og jeg tror at musikk kanskje kan hjelpe en å få ut noe som ligger ubevisst i sjelen. Altså, det er den egoistiske siden av det, at musikken simpelthen gjøres til min. Og så er det jo også det der med å merke at publikum blir berørt. Man har fått en gave. Man kan noe spesielt med sin stemme, og da har man på en eller annen måte et ansvar å gjøre noe med det.

Det hviler unektelig noe karismatisk over informantenes selvfortolkninger av hvorfor de holder på med sangen. I likhet med kunstnere flest, finner jeg at sangere snakker om et «indre driv» snarere enn et «guddommelig kall» (jf. Mangset, 2004, s. 252). Når Julia uttrykker at det «å jobbe med musikken er drivkraften», er det ikke musikken i seg selv, men selve musikkaktiviteten som vektlegges. Dette vil også involvere andre (jf. Becker, 1982; Small, 1998). Julia forteller da også at «det viktige» er er å kunne musisere slik at det gir energi, og at publikum blir sugd inn i noe, at man finner den der kontakten, enten det er som solist eller ensemblesanger». Så er det heller ingen av informantene, bortsett fra Synnøve, som forteller at de synes det er spesielt givende å stå på et øvingsrom alene i timevis. Da er det en jobb som skal gjøres. Drivkraft handler om å sette seg nye mål og delmål for å komme videre i utviklingen, tror Kirsten.

Synnøve gir uttrykk for resignasjon når hun uttaler at hun «ikke er egoistisk nok» til å være sanger, og at det er andre ting i livet som er viktigere enn å få stå i sentrum å synge: «Jeg kan godt stå på øvingsrommet å være fornøyd med det». Samtidig formidler hun at «ingenting er så deilig som å synge en konsert og føle at det går bra. Da lever jeg. Da er jeg lykkelig. For vi har jo et uttrykksbehov». Hun legger imidlertid til: «Men det må være greit å ha det som hobby». Synnøve angreer ikke på at hun tok en sangutdanning. Jobben som sangpedagog opplever hun som svært meningsfull, og gjennom den lever hun fremdeles av å synge. Hun innrømmer likevel at hun innimellom blir «både litt sår og sint» fordi hun ikke får hentet ut alle ressursene sine i kulturskolen. Men også fordi

enkelte fraksjoner i det lokale musikkmiljøet synes å ha kuttet henne ut: «For jeg vet selv at jeg er bedre enn det noen ser ut til å tro. Og jeg forstår ikke helt hva det dreier seg om, for ingen sier noe».

«Anerkjennelse betyr masse for alle», sier Julia med ettertrykk, og tilføyer at tilbakemeldinger «på en måte er lønnen». Informantene legger ikke skjul på at anerkjennelse har stor betydning: «Da lyver vi hvis vi sier at det ikke betyr noe, for det handler jo om å bli respektert og løftet fram, og at noen ser en verdi i deg», påpeker Stian. «Det er jo det som er mat for oss da», erkjenner Ingrid. «Hvis du ikke får noe anerkjennelse, hva er vitsen da – hvis du bare får pepper?». Hedda skulle på sin side «ønske at det ikke betydde noe: Men jeg kjenner i magen min at jeg faktisk bryr meg. Å få respekt for det du har gjort, altså at folk skal vite om at du faktisk har gjort ting».

Gitte finner det meget vanskelig å definere anerkjennelse, fordi «det er en så utrolig subjektiv vurdering om man er en god eller dårlig sanger». Responsen fra publikum blir derfor en målestokk – «når jeg virkelig føler at jeg har oppnådd noe større enn meg selv». Solveig opplever at det er anerkjennelse fra familien og bekjente som betyr noe, snarere enn tusen personer i en sal som hun ikke kjenner. Å føle seg verdsatt av familien og de nærmeste betyr også mye for Andreas, som graderer anerkjennelse inn i fire nivåer, hvor familien er viktigst. Deretter kommer lokalmiljøet, musikkmiljøet og publikum. For Ingrid symboliserer anerkjennelse fra aktørene i feltet det ultimate, mer enn betydningen av å vinne publikums gunst:

Det viktigste er å få anerkjennelse fra de rundt deg, de som vet hva det handler om. Altså kollegaer og regissører og dirigenter. De som utgjør teamet egentlig, det er det som betyr noe. Altså, det er veldig hyggelig når publikum liker det, det er jo dem vi gjør det for. Men for meg personlig, så er fagpersonellet det viktigste. [...] Jeg gjorde en rolle litt utenfor eget stemmefag og komfortsone. Det ble faktisk noe av det beste jeg har gjort både vokalt og scenisk. Selv om jeg hadde gjort mye bra gjennom 20 år, hadde jeg aldri hatt den vanvittige opplevelsen. Pushet alle grenser, men utrolig morsomt. Nesten sånn at jeg gledet meg til hver tone. Jeg visste det var bra, for alle var så opplødd rundt meg. Og i det du kommer ut og applausen bare dunderer mot deg, og folk hyler; det var helt vanvittig altså. Det var sånn «once in a lifetime» med de seks forestillingene. Og alle snakket om det, vet du. Jeg fikk en pris også. «Åh, det er et sånt nytt gjennombrudd». Men så var det å følge det opp da [ettertenksomt]

Også Bjørn er inne på at selv om anerkjennelse betyr mye, handler det om hvor den kommer fra: «Når en operasjef inviterer deg tilbake for å gjøre en ny rolle, da er det jo en anerkjennelse». For Petter er det å bli engasjert på nytt av de samme aktørene en målestokk. Å være «anerkjent i miljøet» innebærer fra hans ståsted at sangeren er dyktig, og at konsertarrangører på et «visst nivå» vet hvem sangeren er. «Det handler jo rett og slett om kvaliteten på det du leverer, for anerkjennelsen svekkes idet du gjør en dårlig jobb», mener Petter.

Informantene legger altså ulike forståelser til grunn når de reflekterer rundt begrepet anerkjennelse. For noen ser den subjektivt opplevde verdsettelsen ut til å veie tyngst. Men det mest positive ved det å være sanger, er etter Kirstens mening «å få masse oppmerksomhet når det går bra; det er jo virkelig å bade i noe som svært mange ikke får oppleve, et slags adrenalin-*kick* eller en slags rus». Flere informanter anvender tilsvarende beskrivelser. Gitte konstaterer at hele essensen med det å opptre koker ned til ønsket om at noen skal klappe: «Hvem klapper, hvem klapper? Er det noen som klapper? Altså, hvorfor har vi bruk for denne nærmest masochistiske tendensen?», spør hun. Fleming (2005) tror på sin side at sangere har et komplisert forhold til applaus. Og det som i bourdieusk forstand kan kalles et ritual i praksisen, utføres stilmessig forskjellig. Det å ta imot applaus, er etter Flemings oppfatning en form for forførelse: «Sometimes a bow has more of an effect on the audience than the music itself» (s. 179). Måter å ta imot applaus på blir dermed gjenstand for vurderinger både fra publikum og de involverte på scenen: Hvem får mest applaus? Hvem får *Brava* ropt etter seg?

Kunstnerens kapital er som nevnt en symbolsk kapital (Bourdieu, 1996, s. 98). Hver enkelt kunstner er gjennom sine løpebaner avhengige av symbolske tilganger for å bygge opp symbolsk kapital, det vil si «en kapital av anerkjennelse som gjør det mulig for vedkommende å utøve symbolske virkninger» (s. 89). Som jeg har vært inne på, er anerkjennelse en relasjonell størrelse. Sangere blir ikke anerkjent ved å anerkjenne seg selv, men blir «anerkjent av noen vi selv anerkjenner som anerkjennende» (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 28). Og fra vi er små, lærer vi oss gjennom en kompleks sosialiseringssprosess at oppfattelsen av vår væren, «defineres i sin virkelighet gjennom andres sanseoppfattelse» (Bourdieu, 1999a,

s. 173). Se, på meg nå! – Ja, hun er sannelig dyktig. Som Bourdieu påpeker, dreier det seg om en sterk følelsesladet utveksling mellom mennesker (s. 174). Denne symbolske avhengigheten, er «å investere i seg selv i det sosiale spillet», noe som også utgjør «én av de drivkreftene som blir grunnlag for alle senere investeringer: *jakten på anerkjennelse*» (s. 173). Den masochistiske tendensen Gitte er inne på, vil slik sett kunne forklares med at applaus på den ene siden dreier seg om «en egoistisk søken etter tilfredsstillende av «egenkjærligheten»», slik som berømmelse, tro, ære, aktelse, omdømme og ry, men samtidig om «en jakt etter ens medmenneskers anerkjennelse» (Bourdieu, 1999a, s. 173). Slik framstår den symbolske kapitalen tvetydig.

En gjengs handlemåte i feltet ser ut til å være iverksettelsen av ulike strategier i etterkant av egne og andres konsertopptredener. Julia forteller at hvis hun ikke synes at andre har gjort en god jobb, «så sier jeg kanskje ikke noe eller jeg sier bare takk for konserten, for de har jo tross alt gjort en jobb. Men jeg sier ikke at det er bra hvis jeg ikke mener det». Ingrid opplever at folk sier noe når de synes det er bra: «Man sier jo aldri at noe er utrolig dårlig eller at noe er helt fantastisk hvis det egentlig er grusomt. Da lar man være å si noe. Det er noe med de nyansene ikke sant», poengtere Ingrid, som *alltid* gir respons hvis det er noe hun synes er fint: «Da går jeg bak og sier at dette var helt supert eller noe sånt». Gitte, som har diskutert fenomenet med sin sangersamboer, forteller på sin side:

«Superbra» er en standardkommentar du kan regne med ikke er ekte, en som ikke kommer rett fra hjertet. Eller «det var så flott i kveld», «åh, så flott du synger». Jeg vil brette meg. Og den der, særlig sangere imellom: «Kjempebra sunget, oau, oau». Vi har snakket veldig mye om det, samboeren min og jeg. Vi har ledd av det. For hvordan går man bort til en kollega og sier: «Du sang utrolig dårlig i kveld!» Det gjør man selvfølgelig ikke. Men man skal jo heller ikke lyve å si: «Tusen takk, det var så flott». Vi har funnet fram til en standardsetning som vi synes er dekkende, og det er bare: «Takk for i kveld».

Det knytter seg en usikkerhet til om folks tilbakemeldinger er oppriktige. Spesielt når det kommer fra andre kunstnere i feltet: «Man stoler ikke på alle, liksom», opplever Julia, som prøver å tenke at det er «hyggelige mennesker og at de mener det». Hun legger merke til at noen sangere aldri gir tilbakemeldinger, mens andre gjør det hele tiden, «og da er man ikke helt sikker på hva som er hva». Bjørn tror på folk som beskriver sin

egen opplevelse, men ikke hvis de «bedømmer og samtidig ikke kan så mye». Det merkes også på klisjeer – «fantastisk og alt det der», erfarer han. Hvem som gir tilbakemelding får derfor betydning. Bjørn stoler på folk han kjenner godt, «men det er klart at det er mange jeg kjenner godt som jeg ikke stoler på også da», legger han til. Og med dette blir spille-reglene og det tvetydige i sangerpraksisen fremtredende. Usikkerheten som oppstår fører dessuten til en rekke selvvurderinger. Så er det heller ikke slik at sangeres egne opplevelser under en konsert alltid stemmer overens med responsen fra omgivelsene. Ingrid opplever at hun innimellom blir overrasket:

For de gangene jeg opplever at det går veldig greit, er det ikke et eneste menneske som sier at det er bra. Mens de dagene hvor jeg strever vettet av meg så får jeg god respons. Jeg tror det har noe med energi å gjøre. Du blir så utrolig fokusert og jobber hardt for å få det til. Mens når det flyter, så kan det lett bli litt sånn laidback.

Dette er et fenomen som blir beskrevet av flere. Tone opplever at det har å gjøre med at «psyken og fysikken henger veldig mye sammen»:

Hvis jeg har en periode hvor jeg har lite å gjøre, kan jeg føle at ingen vil ha meg, og at ingen synes jeg er flink, for det tenker vi jo stadig vekk, ikke sant? Jeg har en venninne som kaller det for sånne «Olga Marie-dager», hvor du er sikker på at du er alene om å synes at du er noen ting. Og selv om alle andre rundt deg skryter, så tenker du bare selv at «dette var helt forferdelig». Så man går jo rundt og er litt paranoid på at de kanskje bare sier ting for å være greie. Det er klart, man kjenner seg selv etter hvert og vet jo ofte om man har gjort det bra eller dårlig. Men jeg blir stadig overrasket over hvor mange ganger jeg tar feil. For jeg tror at jeg har gjort det kjempedårlig og så kommer det masse folk bort og skryter og som samtidig kan sette ord på hva som var bra. Da blir du litt sånn «hva?» Eller du føler at «yes, i dag gjorde jeg det skikkelig bra» og så er det ingen som sier et ord.

Tone formidler at hun oppfatter dette fenomenet som «et mysterium». For øvrig ser de fleste informantene ut til å fornemme at responsen fra publikum er mer troverdig, fordi det ikke ligger noen «agenda» til grunn, at det «kommer rett fra hjertet», som Tone uttrykker. Folk som har kompetanse og betydning i miljøet gir gjerne respons «uten de her følelses-greiene», og det er spesielt i slike situasjoner at Tone begynner å tolke: «Hva synes de egentlig når de sier at det er fint?»:

Og det er nesten verre hvis du treffer dem etterpå, og så sier de ingenting. Samtidig må man må jo gå litt i seg selv også. For når du sitter på en konsert og ikke synes at det er bra, og de samtidig vet at du er der og hører på; da er man jo nødt til å si et eller annet. Det blir feil å la være å si noe, så et helt vanlig «takk for konserten», det tenker jeg er alminnelig høflighet.

At det stort sett er bedre at folk gir tilbakemelding, opplever også Henrik: «For hvis de ikke sier noe, da begynner man jo virkelig å spekulere, hvordan var nå det her, egentlig?». Henrik tror dessuten at sangere som ikke konserterer regelmessig blir mer «på hugget etter tilbakemeldinger». Han har ikke behov for tilbakemeldinger i jobben i helsevesenet, men opplever at det blir «så veldig mye viktigere» når han synger. Han skulle ønske det ikke var sånn, «for man blir mer sårbar»:

Ofta lager man seg mye verre bilder inne i hodet enn man trenger. Hvorfor sa ikke noen noe? Og man begynner å tolke signaler fra andre sangere eller dirigenter, og legger for mye i ting. Jeg liker egentlig ikke å ha det sånn, men det er vel det at jeg føler at det er så mye mer personlig når det dreier seg om sang og musikk, at det går på meg som person hvis det er kritikk. Samtidig er det jo sikkert derfor jeg driver på med sang, fordi det gir meg så mye. Og når det klaffer og når man får gode tilbakemeldinger, da har man det veldig bra med seg selv.

Det er tilfredsstillende at det stilles høye kunstneriske krav, mener Andreas: «Det skal være krav til kvalitet når du velger å være profesjonell sanger eller musiker». I den forbindelse mener han at utdannede sangere ikke må fjase bort tilbakemeldinger fra «den vanlige mann». Selv om de ofte sier «åh, så fint du synger, så er det jo fordi de har lyst til å si noe». Når sangerkollegaer gir tilbakemeldinger velger Andreas å være «litt naiv». Han har ikke lyst til å begynne å tolke. «Men er det totalt falskt, så oppdager jeg jo det. Jeg er ikke så blåøyd».

Også Brage er inne på at det føles mer genuint når «vanlige folk som egentlig ikke har peiling på sang» gir tilbakemeldinger, enn når fagpersoner gjør det. Han blir usikker på hensikten: «Når man får tilbakemelding fra kolleger eller fra andre i miljøet, så blir man i tvil om de sier det for på en måte å sleike deg opp etter ryggen; om de ønsker noen fordeler, eller om de faktisk mener det», bekjentgjør han. Derfor blir han ikke så glad heller. Brage opplever for øvrig at anerkjennelse fra andre musikere ofte foregår på det nonverbale planet: «Man kan føle seg veldig glad i musiseringens øyeblikk, når man føler at kommunikasjonen funker veldig bra. Når

kjemien stemmer med de andre musikerne kan man gjennom nonverbal tilbakemelding føle kjempestor anerkjennelse og utrolig flott glede».

«Takk for konserten» kan tolkes som en form for gaveutveksling (jf. 9.2). Dette sosiale spillet som har en dobbelt betydning, kan bare spilles hvis spillerne nekter å kjenne, og især anerkjenne den objektive sannhet om spillet. Den som mottar noe, det være seg en materiell gjenstand, en gest eller et performativt utsagn (positivt eller negativt) må (underforstått) gi noe tilbake, men ikke før det har gått en tid (Bourdieu, 2007b, s. 168). Dette tidsintervallet bidrar til å understreke det formålsløse ved gaven, men skaper samtidig en usikkerhet, fordi å «udskyde gengælden» af gaven eller hævnens kan være et middel til at skabe uvished om de intentioner, man måtte have» (s. 169). Og ved å gjøre mottakerne forpliktet, er det en måte å binde dem på, å få dem i sin makt (Bourdieu, 1997, s. 176). Dette er ikke å forstå som kynisk beregnende handlinger, snarere et resultat av habitus. I virkeligheten er det derfor snakk om en handling som ønsker å være uegennyttig, og det er slik forskeren må forholde seg til den, slik den oppleves i virkeligheten (s. 177). Prisen må forbli implisitt. Når informantene formidler sine opplevelser og vurderinger av takkeritualet, avdekkes implisitte handle- og talemåter som i praksis forblir uuttalt blant feltets aktører. Tausheten omkring utvekslingens virkelige sannhet er en taushet som alle er enige om, altså en felles kunnskap om at jeg vet, at du vet, at jeg vet, at du vil gi meg noe igjen når jeg gir deg noe. Selvfølgelig knyttet til gaveutvekslingen i form av et takk for konserten, er på sin side preget av stor usikkerhet.

Det er i de minste settingene at Stian har følt seg mest fri og verdsatt som sanger. I større sammenhenger har han alltid vært «litt skeptisk» når noen har kommet i etterkant av konserten og sagt noe positivt: «Jeg har ikke trodd på det». Dette mener Stian har å gjøre med at han selv har stått med en annen grunnfølelse. Derfor har han hatt et nokså ambivalent forhold til det å ta imot applaus, noe han beklager i dag: «For nå som karrieren er over, har jeg blitt flinkere til å takke og å ta imot. Men om folk ikke hadde sagt noe etter en konsert i det hele tatt, så hadde jo det vært veldig vondt også, det må man jo være ærlig på».

Når publikum takker i etterkant av en konsert, kan det tenkes at de gjør det uten å forvente noe tilbake. Her er det nærliggende å tenke at en

kunsterfaring også har en egenverdi som rokker ved noe fundamentalt og emosjonelt i oss, som «en *handling* – uten noe mål utenfor seg selv» (jf. Varkøy, 2014, s. 179). Tidligere i boka har jeg vært inne på at den klassiske musikken har en betydelig lavere oppslutning enn andre musikk-sjangre (jf. 2.7 og 9.2). Hvem publikum er og hva de erfarer, blir imidlertid en nærmest umulig oppgave å svare på. Publikum, som en del av et uformelt nettverk, er en form for offentlighet som må forstås ut ifra den spesifikke konteksten de inngår i. Dette innebærer svært mange variabler, som geografisk sted, historisk tid, alder, kjønn, familie- og utdanningsbakgrunn. En konsertopplevelse vil for mange springe ut av den mening den sosiale sammenhengen rundt opplevelsen gir, altså som en særegen sosialitetsform (jf. Danielsen, 2006). Under visse vilkår vil det å inneha kulturell kapital kunne gi tilgang til et større sosialt felt. Tilstedeværelse på en konsert uttrykker med andre ord sosial identitet og symboliserer sosiale kategorier (Bourdieu, 2006).

Usikkerhet handler i bourdieusk forstand om relasjonen mellom kroppen og verden. Mens forholdet til usikkerhet varierer, er vurderingspraksisen likevel et fellestrekk i informantenes livshistorier. Når det å være sanger bringer med seg usikkerhet på så mange plan, gjentar jeg spørsmålet: Hvorfor holder de på? Det er åpenbart at det å synge, musisere og formidle musikk er meningsfulle handlinger som har en verdi i seg selv, og kan forstås som en dyd av nødvendighet. Med Bourdieu vil sangerens ulike synspunkt innebære en kamp om anerkjennelse hvor evnen til å overbevise utgjør forutsetningen. Spillereglene handler om verdsettelse av seg selv og andre, og om *tro* – å få andre til å tro *noe* – altså en måte å definere virkeligheten av en situasjon på som kan få andre til å anerkjenne svaret som det eneste legitime (Bourdieu, 2007b, s. 166). Til tross for at noen sangerinformanter har avsluttet sine karrierer, viser de gjennom sine vurderinger at det er fremdeles er mye som står på spill i sangerlivet.