

KAPITTEL 4

Metodologiske overveielser og livshistorie som metode

My memories so often involve someone singing, or me singing, or someone striking the first notes on a piano, that it becomes difficult even to imagine the precise place where those memories began. So while I can't remember first hearing music, I can at least remember the night when I first fell in love with it. [...]

'But it didn't happen like that,' my mother said recently when I was recounting this memory. It didn't? [...] Memory often works that way, splicing together its own greatest hits, so that the perfect night is matched with the perfect song, and the perfect moments of physical beauty and family harmony are set side by side.

— Renée Fleming (2005, s. 8, 10)

Tilnærmingen i boka er å betrakte som mer teoretisk-deskriptiv framfor analytisk i den forstand at jeg i større grad leser datamaterialet gjennom sosiologisk prakselogisk-teoretiske briller, enn å foreta en tradisjonell, trinnvis analyse. Innledningsvis reflekterer jeg fram studiens vitenskapsteoretiske forankring og dialektiske framgangsmåte posisjonert mellom en konstruktivistisk og en fenomenologisk-hermeneutisk tilnærming. Videre presenterer jeg studiens forskningsdesign, deriblant metodevalg, verdien av livshistorier som metode, kriterier for utvalg, presentasjon av utvalg samt refleksjoner omkring den abduktive analyseprosessen. Kapitlet inneholder også en diskusjon av hva som avgrenser en «profesjonell» sanger, herunder hvordan jeg legitimerer de kriterier som er lagt til grunn for det strategiske utvalget av 14 klassiske sangere. Strategi viser i denne sammenheng til en måte å skape et fylldig bilde. Avslutningsvis tar jeg opp etiske hensyn og diskuterer ulike forhold knyttet til vurderinger av livshistoriestudiens kvalitet. En mer utfyllende beskrivelse av veien jeg har gått i prosjektet er for øvrig å finne i Strøm (2018).

4.1 En refleksiv synsvinkel

En rekke forskningsområder har de siste tiårene inspirert hverandre og tatt et oppgjør med positivismen og strukturalismen. De nye tendensene karakteriseres som *den biografiske vendingen* innen samfunns- og helsefagene (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 19). I livshistorietradisjonen jeg har lagt vekt på, inngår konteksten som et sentralt referansepunkt, men ikke som en egen analyseenhet. Ifølge Cole og Knowles (2001, s. 79) skal konteksten hjelpe forskeren å forstå det essensielle ved individuelle livserfaringer. Livshistorier som metode vil i et praksisteoretisk perspektiv kreve «at den minste analyseenheten bør utgjøre triangelet *liv, fortelling og samfunn*» (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 29). Dette kommer jeg snart tilbake til.

Den teoretiske og metodologiske forståelsen som er anlagt i boka, impliserer en vitenskapsteoretisk forankring og et dialektisk forhold mellom en modifisert sosialkonstruktivisme og en fenomenologisk-hermeneutisk tilnærming. Denne konklusjonen har ikke oppstått helt uten videre. Livshistorier som metode står i nær relasjon til det pluralistiske livsløpsperspektivet som ikke lar seg definere i en bestemt vitenskapsteoretisk retning (jf. 3.1). Bourdieus prakseologi oppleves på sin side nokså abstrakt, og han kommer med flere anvisninger av hvem han *ikke* vil settes i bås med (objektivist, subjektivist, teoretikere og empirikere), enn å gi anvisninger av hvordan han selv ønsker å bli oppfattet (Järvinen, 1998, s. 5). Imidlertid forutsetter livshistorier som metode en fortolkende tilnærming. For å tydeliggjøre den vitenskapsteoretiske fortolkningsrammen i boka, vektlegger jeg i dette kapitlet å utdype den forståelsen jeg har lagt til grunn i forskningsprosessen.

For å forstå den helhet og sammenheng den handlende sangeren inngår i, er det alltid nødvendig med fortolkning. Når mitt teoretiske utgangspunkt er fundert i livsløpsperspektivet og Bourdieus refleksive sosiologi, synes det umiddelbart mer hensiktsmessig å snakke om *reflekterende* forskning, som omfatter både tolkning og refleksjon. Refleksjon defineres av Alvesson og Sköldbberg (1994, s. 12) som «*tolkning av tolkning*». Dette refleksive arbeidet innebærer at forskeren tar på alvor hvordan ulike språklige, sosiale, politiske og teoretiske element er sammenvevde

i kunnskapsutviklingsprosessen, hvor også det empiriske materialet konstrueres og tolkes. Men selv om det er et innbyrdes forhold mellom mitt teoretiske utgangspunkt og tendenser i forskningsmaterialet, danner også den vitenskapsteoretiske forankringen et utgangspunkt for hva jeg søker informasjon om og den forståelsen som utvikles (jf. Thagaard, 2009, s. 35). Analyse av livshistorier vil selvsagt alltid innebære en søken etter et dypere meningsinnhold. Inspirert av Bourdieus praksisteori er det likevel en utfordring å plassere forskningsarbeidet inn i en bestemt fortolkende retning uten å reflektere over hvilke konsekvenser dette vil ha for analysen.

Utgangspunktet for analysen er sangerinformantenes erfaringer slik de retrospekt kommer til uttrykk gjennom deres livshistorier. Oppmerksomheten rettes altså først mot sangernes bevissthet og forståelse av verden, slik den har blitt ervervet direkte i praksisen gjennom aktiv deltakelse. Studien har derfor fenomenologiske trekk i vid forstand. Det er minst to måter å forstå fenomenologi på: En vid eller løs forstand og en mer snever forstand, som førstefilosofi eller vitenskapsteori. I vid forstand er det en subjektiv analyse hvor forskeren (slik jeg delvis gjør), «søker å oppnå en forståelse av den dypere meningen i enkeltpersoners erfaringer» (jf. Thagaard, 2009, s. 38). I snever forstand er det en generell subjektiv analyse. I vid forstand kan en studere menneskers horisonter i deres konkrete utforminger. I snever forstand kan en peke på at alle mennesker har horisonter, og at disse har felles formelle trekk (Fuglseth, 2015).

Fenomenologisk filosofi, fundert i Edmund Husserls (1859–1939) tenkning, er en vitenskapsteoretisk retning på et høyt abstraksjonsnivå som ikke nødvendigvis har noen direkte forbindelseslinje med den empiriske tradisjonen som studerer opplevelser bare hos enkeltpersoner (Fuglseth, 2015, s. 180). Fenomenologien i Husserl-tradisjonen forstår jeg som fenomenologi i snever betydning. Denne har bevisstheten som studieobjekt. Teorien tar utgangspunkt i at bevisstheten alltid er rettet mot verden og relatert til verden (mot noe eller noen); den er intensjonal. Menneskers handlinger er et uttrykk for en umiddelbar og meningsfull forståelse av den intersubjektive verden – en naturlig innstilling til verden. En fenomenologisk analyse vil forsøke å fange livsverden gjennom

førstepersonserfaringer. Virkeligheten og sannheten rundt et fenomen beskrives ut ifra individers opplevelser og erfaringer – slik det viser seg (Sokolowski, 2000, s. 8–14). På et subjektivt plan gir dette et perspektiv knyttet til den menneskelige væren som forteller hvordan hverdagskunnskap og praktiske ferdigheter opprettholder en felles språklig formidlet virkelighet skapt av samfunnet. Slik oppfatter blant annet Alfred Schütz (1899–1959) mennesker som sosiale aktører, som forvalter sine egne liv og dermed skaper mening i tilværelsen (Olesen, 2004, s. 142). Imidlertid er fenomenologien hvor forskeren vil studere og forstå fenomenene (og ikke personene som sådan), mindre direkte anvendt innenfor livshistorieforskningen. Dette fordi man nettopp er opptatt av den erfarte livsverden plassert i tid og sted, hvor konteksten inngår og vanligvis er sentral i analysen (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 191).

Et praksisteoretisk utgangspunkt kan som nevnt skape implikasjoner for metodologien. En vanlig kritikk av Bourdieus arbeider er hans manglende balanse mellom aktør og struktur (jf. 3.7), med en overbetoning på eksterne faktorer. Broady (1991, s. 469) er en av dem som ikke istemmer dette. Bourdieus kritikk av fenomenologien er at den ikke fanger inn de strukturelle sidene i det sosiale feltet (jf. 3.4). Men som Broady (1991, s. 188) påpeker, utgjør den fenomenologiske orienteringen en mer eller mindre kamouflert, men likevel spesielt virksom understrøm i hele Bourdieus forfatterskap.⁷⁷ Crossley (2001), som diskuterer de fenomenologiske og hermeneutiske trekkene i Bourdieus refleksive sosiologi, medgir at Bourdieus epistemologiske posisjon har et pragmatisk og perspektiverende aspekt ved seg, men at han ikke gjør nok for å etablere habitus mellom determinisme og den frie vilje. Habitus gir derfor bare en antydning om en mulig hermeneutisk dimensjon for sosial analyse (s. 98). En videreutvikling av habitusbegrepet, slik at det ikke bare styrker de

77 I likhet med de fleste i sin generasjon, viet Bourdieu under studietiden mye tid til å studere fenomenologiens frontfigurer som Husserl, Heidegger og Merleau-Ponty (Broady, 1991, s. 188). Selv var Bourdieu utdannet filosof, og hadde ingen formell utdanning som etnolog eller sosiolog. I ung alder stilte Bourdieu spørsmål som marxistene i Paris var opptatt av på denne tiden, men han besvarer dem ved å anvende et fenomenologisk perspektiv (s. 186).

fenomenologiske aspektene ved Bourdieus teori, men også et mer fortolkende selv, innebærer å legge større vekt på hermeneutikken og «situert erfaring som er kilde til opplevelse av mening» (McNay, referert i Aarseth, 2009, s. 18).

Når jeg følger de hermeneutiske sporene i Bourdieus praksisteori, forkaster jeg ikke ideen om tilpasningen mellom habitus og felt, men åpner opp for at dette involverer en større grad av aktiv selvfortolkning og selvrefleksjon hos aktørene. Tilpasningen mellom felt og habitus forstås på den måten ikke som rent mekanisk (jf. Aarseth, 2009, s. 17). En slik innfallsvinkel åpner opp for andre typer *handlingsmodaliteter*, hvor også «mindre» kriser knyttet til kroppslige (stemmemessige) endringer eller problemer, livshendelser, personlige konflikter og andre sosiale omstendigheter kan blokkere og eventuelt endre det habituelle, fordi det utløser refleksjon (jf. Shilling, 2008, s. 16).

Handling gis mening ved fortolkning, og alle tekster må tolkes for å gi mening. Hermeneutikk, eller «[F]orståelsens og utlegningens kunstlære» (fortolkningslæren), har sine idehistoriske røtter i renessansen og utviklet seg langs to til dels beslektete spor: det teologiske og det filosofiske (Gadamer, 2010, s. 205–206). Nyhermeneutikken, vår mer moderne oppfatning av hermeneutikk, baseres i hovedsak på Gadammers bidrag (Fossland & Thorsen, 2010, s. 191). Imidlertid har hermeneutiske perspektiver utviklet seg i flere til dels motstridende retninger, og de mange ulike tolkningsnivåene kan oppfattes en smule forvirrende (Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 160). Hermeneutikken gir ingen bestemte retningslinjer for fortolkninger slik som i empiribaserte tilnærminger, men framhever «betydningen av å fortolke folks handlinger gjennom å fokusere på et dypere meningsinnhold enn det som er umiddelbart innlysende» (Thagaard, 2009, s. 39). For Bourdieu vil ikke mening knyttes til det kognitive alene, men til sosialt kroppsliggjort mening.

Gjennom vår aktive tilstedeværelse i verden har vi allerede en forforståelse eller det som i bourdieusk forstand vil innebære en prerefleksiv tilhørighet mellom subjektet og verden. Den hermeneutiske regelen med sitt opphav i den antikke retorikken, går ut på å «forstå helheten ut fra delen og delen ut fra helheten» (Gadamer, 2003, s. 33). Når jeg beveger meg i en stadig pendling «på langs» og «på tvers» i det livshistoriske

forskningsmaterialet (jf. Haavind, 2000), kan tolkningsprosessen nettopp sies å være en forståelsens bevegelse eller en «sirkelbevegelse» som pendler mellom «en polaritet av fortrolighet og fremmedhet» (nærhet og distanse) og mellom helhet og del (jf. Gadamer, 2003, s. 33/41). Sett i lys av hermeneutikkens vekt på meningsinnholdet, er det likevel en viss fare for at sangerinformantenes handlinger slik de kommer til uttrykk gjennom deres livshistorier, likevel blir fortolket som tekster og ikke som handlinger i praksis (jf. Thagaard, 2009, s. 41). Det synes mer adekvat å argumentere for at refleksiv tolkning gir en bedre inngang til kvalitative undersøkelser enn tolkning på et visst antall nivåer.⁷⁸ Som Alvesson og Sköldberg (1994, s. 324–325) påpeker, framholder dette vekten av bredde og variasjon i det refleksive arbeidet.

Når Bourdieu gjennom hele sitt forfatterskap forsøkte å slå bro over ulike vitenskapsteoretiske posisjoner, ville han unngå alle former for akademisk vanetenkning. Konstruktivistisk strukturalisme eller strukturalistisk konstruktivism, er en av mange måter Bourdieu (1989, s. 14) karakteriserer sitt arbeid på (jf. 3.4). Her er det, som Olesen (2004) belyser, ikke de språklige fenomener eller språklige strukturer i seg selv som er av betydning, men den språklige praksisen eller språkbruken, det vil si en særskilt kapital som utveksles i et marked, likestilt med andre kapitalformer i feltet. Bourdieu bryter på den måten både med interaksjonistiske perspektiver (språk som kommunikasjon og regulering av sosialt samspill) og hermeneutikk (tolkning av mening som eventuelt ligger gjemt i språket og i teksten som hos Gadamer, eller intersubjektivitet slik som hos Habermas). Etter Bourdieus oppfatning må man være lingvist for å tro at talehandlinger er noe i seg selv (Olesen, 2004, s. 164).

Inkorporert i vår habitus har vi ervervet en praktisk beherskelse av språket, en måte å snakke på som ikke kan ses isolert fra den praktiske beherskelsen av de situasjoner hvor denne språkbruken er sosialt

78 Alvesson og Sköldberg (1994, s. 11–12) mener Bourdieus reflekterende forskning heller mot en type *dobbel hermeneutikk* (tolkning av tolkning). Bourdieu ville neppe ha akseptert en slik båssetting. Dette Giddens-begrepet kunne i bourdieusk praksisteoretiske forståelse likevel innebære at forskeren oppfattes som internalisert i et sosialt felt med spesifikke konkurranse- og maktforhold som genererer visse habitusformer. Østerberg (1997) påpeker på sin side at Bourdieu gjør et forsøk «på å forene mistankens hermeneutikk og strukturell analyse» (s. 41).

akseptert. På den måten blir også den sosiale posisjonen og konteksten det snakkes eller fortelles ut ifra helt essensiell. Språket, som en særskilt symbolsk kapitalform, kan derfor sies å være et symbolsk kompetansebevis i det sosiale spillet i kampen om anerkjennelse i de respektive felt (Olesen, 2004, s. 165). Slik konstituerer systemet av goder seg som et egentlig språkssystem, hvor de forskjeller som kommer til uttrykk i ens praksis, de goder en besitter og de holdninger man gir uttrykk for blir til symbolske forskjeller (Bourdieu, 1997, s. 24).

En vanlig kritikk av Bourdieus tilnærming er nettopp at han distanserer seg fra alle forsøk på å gi det språklige en selvstendig funksjon. Når ordene ikke har noen makt i seg selv, snarere den autoriteten ordene blir uttalt med, blir den sosiale praksisen kun et uttrykk for bakenforliggende realiteter og dominansforhold (Høstaker, 2006, s. 190). Bourdieu legger på sin side til grunn at aktørene ikke står overfor rasjonelle og strategiske handlingsvalg som er helt vilkårlige, hvor det allmenngyldige og universelle utelukkes. Han påpeker videre at ikke alle relasjoner av mening kan reduseres til maktrelasjoner eller interessekonflikter blant annet med henvisning til Foucaults arbeider (Bourdieu, 1999a, s. 111–113). Schei (2007) skriver at det ikke vanlig at selve fortellingen eller subjektet i fortellingen vies særlig plass i en diskursteoretisk analyse, snarere de diskurser som binder det hele sammen (s. 71). Når Bourdieu på sin side stiller seg kritisk til bruk av livshistorie som metode (se 4.5) er det fordi han vil unngå ensidig å betrakte livshistorier som fortelling eller tekst (jf. Fossland & Thorsen, 2010, s. 28). Bourdieu er mest opptatt av aktørens praktiske forståelse og mestring av verden. Når det er sagt, er det ikke slik at jeg i analysedelen hopper bukk over måten sangerinformantene ordlegger seg på, eller hvor de plasserer seg i forhold til kulturelt etablerte uttrykksformer i den sosiale praksisen (jf. Thagaard, 2009, s. 114).

Blant de sentrale kultursosiologene går Bourdieu inn for «et moderat konstruktivistisk perspektiv» (Mangset, 2004, s. 33). Bourdieu kritiserer forskning basert på livshistorie som ukritisk framstiller informantenes konstruerte fortellinger som lineære og sammenhengende, og uten at konteksten tas i betraktning. I denne boka innebærer et moderat konstruktivistisk perspektiv at informantenes livshistorier til en viss grad forstås som konstruksjoner av eget liv fortalt i tilbakeblikk, ikke

rekonstruksjoner. Slik skilles det mellom faktisk liv og fortelling, selv om informantens fortellinger tas på alvor. Et moderat konstruktivistisk perspektiv innebærer samtidig en erkjennelse av at min forskerposisjon, bakgrunn, kjønn og livserfaring bidrar til å påvirke forskningsprosessen, herunder hvordan funnene tolkes og hvilke temaer som velges ut. Forskeren er en medprodusent av fortellingene og har i siste instans «kontroll over bruken og framstillingen av kunnskapen som produseres, selv om intervjupersonene vil ha en form for kontroll over hva de sier til forskeren» (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 67). Det refleksive arbeidet i forskningsprosessen blir derfor avgjørende.

Jeg vil presisere at et moderat konstruktivistisk perspektiv ikke innebærer et ytterliggående postmodernistisk, relativistisk ståsted, hvor teksten dekonstrueres og den intersubjektive relasjonen mellom forsker og informant er gjenstand for analysen (jf. Thagaard, 2009, s. 42). Videre betrakter jeg ikke den type forskningsbaserte tekst som boka representerer «som mer eller mindre vilkårlige ‘fortellinger’» (jf. Mangset, 2004, s. 34). I bourdieusk forstand vil det være «den sosiale konstruksjonen av verdier og forestillinger som skjer innenfor kunstfeltet, det vil si av ‘konstruksjonen’ av tro på det enestående talentet, det unike kunstverket og det uformidlete karismatiske møtet mellom kunstverk og publikum» som er av særlig interesse (s. 33).

Hos Bourdieu er mening å finne i den gjensidige relasjonen mellom feltet og habitus. Et problem som da oppstår, er som Aarseth (2009) påpeker «at meningen dermed også er uløselig klebet til denne relasjonen. I tilfeller der den gjensidige tilpasningen forstyrres, det vil si der habitus ikke lenger står overfor forhold den ble produsert under, forsvinner også meningen» (s. 17). Habitus beskrives av Bourdieu som strukturerende struktur, og i den forbindelse spør Crossley (2001) hvordan vi da kan forstå før-habituelle handlinger, det vil si handlinger som foretas før disse strukturene er inkorporert. Videre innvender Crossley at det er vanskelig å forstå habitus i en sosial verden som stadig utvikles og endres. Som en konsekvens av dette må vi «recognize the potential for creativity and forms of innovation in practice, which generate a transformation of habits» (s. 95). Bourdieu hevder på sin side at habitus stadig gjennomgår endringer som svar på nye erfaringer. Disse endringene tillegges de

erfaringene vi allerede har, om det ikke oppstår et varig brudd. Habitus er under permanent revisjon, men aldri radikalt, og det ligger ingen automatikk i forholdet mellom livsbetingelser og habitus og mellom habitus og handling (jf. 3.6).

Prieur (2006, s. 44) er overbevist om at Bourdieu hadde sagt seg enig i at habitusformene har blitt mer komplekse i vårt moderne samfunn. Dette fordi individene inngår i mange ulike sosiale sammenhenger, men også fordi kunnskapen om livsstiler og andre væremåter har blitt større. I denne bokas sammenheng dreier det seg ikke om en habitus som passer til helheten av samfunnet eller til alle sider av livet (jf. Prieur, 2006, s. 45). Snarere handler det om en *sangerhabitus* som er tilpasset det klassiske musikkfeltet, forstått som et relativt autonomt felt med sine egne logikker og overenskomster, lover og regler (jf. kap. 2 og 3). Og selv om klassiske sangere står i flere «roller» samtidig, har kunstnere i sine habituser en rekke disposisjoner som ikke kan reduseres til et enkelt mål, slik Abbing (2002) er inne på: «Artists are players in complicated games with many prizes. A special 'sense of the game' enables artists to make moves that enable them to remain devoted to art and other moves that serve other goals» (s. 93). Ved å være verken en ren intern eller en ren ekstern analyse, skal kompleksiteten i Bourdieus modell nettopp sikre at forskningen *ikke* blir reduksjonistisk. Funksjonen til habitusbegrepet er som Bourdieu (1999a) understreker, nettopp å «vinne tilbake den praktiske kunnskapens aktive side» (s. 142). Hovedhensikten ved å bruke habitusbegrepet er å ta et oppgjør med strukturalismen. Å innta en refleksiv synsvinkel, innebærer på sin side ikke å ta avstand fra objektiviteten (Bourdieu, 2000, s. 304).

4.2 Teori som *modus operandi*

Vi kommer aldri idemessig tomhendt til en forskningsprosess (Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 23). Bourdieu oppfatter teori som en handlemåte, en måte å gå til verks, en *modus operandi*. Teori og empiri forstås som uatskillelige størrelser, og som en prosess framfor det fullbyrdige verk, et ferdig produkt eller en praktisk beherskelse av hva noe er, et *opus operatum*. Teori er bare en foreløpig og midlertidig konstruksjon som tar form i et samspill med empiriske aktiviteter. *Modus operandi* staker ut

retningslinjene for det empiriske arbeidet og åpner opp for en deskriptiv tilgang til forskningsprosessen (Bourdieu, 2008b, s. 86; Wacquant, 1996, s. 144–145). Praksisen blir på den måten «hjemstedet for dialektikken mellom *opus operatum* og *modus operandi*, mellom de objektiverede produkter og de inkorporerede produkter i den historiske praksis, mellom strukturene og habitus'erne» (Bourdieu, 2007b, s. 92). Prakseologisk viten er en teori om praksis, og praksisteorien gir bare en tilnærmet forståelse av den praktiske praksis.

Praksis er tidsintensiv på en måte som vitenskapen ikke er det. Bourdieu (1990; 2007b) setter tiden i sentrum for konflikten mellom teorier som er utledet fra vitenskapen på den ene siden og praksis på den andre. Han mener at forskere sikter mot å generere teorier og funn som er tidløse (*intemporal time*), mens praksis alltid foregår i nuet (*temporal time*). Praksisen «er uløseligt knyttet til tiden, ikke kun fordi den udspilles i tid, men også fordi den spiller strategisk med tiden og i særdeleshed med tempoet» (Bourdieu, 2007b, s. 131–132). Teoretisk viten og innsikt er nettopp teoretisk fordi det er størrelser som har blitt til under omstendigheter som er løsrevet fra praksis. Selv om teoretisk viten ikke er ubrukelig, har den sine begrensninger og dette må forskeren reflektere over (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 62).⁷⁹ Selv ikke de mest «empiriske» tekniske valg kan tenkes uavhengig av selv de mest «teoretiske» valg i konstruksjonen av analysegenstanden (s. 207). Fordi ethvert fag har sine grunnantakelser, eller faglige *doxa* (felles kunnskap som tas for gitt), bør vi med andre ord reflektere over våre erfaringer og viten som sosiale aktører på samme måte som vi reflekterer over informantenes sosiale viten. Herunder å relatere egen viten til annen viten.

Hele Bourdieus vitenskapelige virksomhet springer ifølge han selv «ut av overbevisningen om at for å gripe den sosiale verdens innerste logikk må en gå inn i det spesifikke i en empirisk virkelighet, som er historisk og geografisk situert» (Bourdieu, 1995a, s. 30). I sin refleksive sosiologi var han opptatt av relasjonen mellom teori og forskningsmessig praksis med ambisjon om å fusjonere det teoretiske konstruksjonsarbeidet og

79 Den tradisjonelle og dualistiske oppdelingen mellom mikro- og makronivåer mener Bourdieu også er et kunstig analytisk skille (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 33).

praktiske forskningsprosedyrer (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 40–41). Refleksiv sosiologi omfatter objektivisering (se også 4.3). Det dreier seg om å undersøke de sosiale mulighetsbetingelsene bak individers erfaringer og hva det medfører: «Å praktisere refleksivitet er å stille spørsmål ved privilegiet til et vitende 'subjekt' som vilkårlig er utestengt fra objektiviseringsarbeidet» (Bourdieu, 1999a, s. 124). Anvendelsen av aktørenes subjektive oppfatninger til å få innsikt i praksisen handler ikke om å ta for gitt de primære erfaringer og umiddelbare forståelser av verden (Bourdieu, 2008b, s. 74). Det dreier seg også om å få øye på og ta på alvor de bak-enforliggende faktorer som gjemmer seg for blikket, altså de tause og ubevisste praktiske orienteringsskjemaer som styrer iakttakelsen, kognisjonen, vurderingen og handlingen (Callewaert, 2008, s. 17).

4.3 Epistemologiske og sosiale brudd

I en refleksiv analyse må forskeren underkastes samme tvil som blir aktørene til del og foreta en analyse av sin egen posisjon og posisjonering (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 217ff). Når aktørenes subjektive forestillinger av virkeligheten; deres preferanser, motivasjoner, vurderinger og refleksjoner har blitt beskrevet og fortolket, må det brytes med disse synspunktene gjennom å analysere fram de mulighetsbetingelser som gjør at de sier og handler som de gjør. Dette første brudd med aktørenes egen selvforståelse følges av et brudd med forskerens egen praksis som forsker, altså et *dobbelt brudd* (Bourdieu, 1997, s. 93). Bruddet med det før-konstruerte, eller vår forforståelse, innebærer egentlig å kunne snu blikket. Det å forske i egen kultur gjør det spesielt viktig å undersøke hvordan eget blick har blitt konstituert. Vi må innta «et fremmed synspunkt» eller «det doble, bifokale synspunktet» overfor synspunktet til de aktører som deltar i praksis (Bourdieu, 1999a, s. 199). Objektkonstruksjonen er å betrakte som det mest fundamentale i forskningsprosessen.

Bruddtenkning innebærer egentlig et brudd med det som framstår naturlig og selvfølgelig. Hvordan jeg konkret har forsøkt å utøve denne formen for epistemologisk oppmerksomhet, beskriver jeg nærmere i kapittel 4.6. Generelt innebærer det å utøve en spesifikk «form for årvåkenhet på et område hvor de epistemologiske hindringene først og fremst

er sosiale hindringer» (Bourdieu, 2007a, s. 144). Den doble objektiveringen krever også at forskeren forsøker å objektivere subjektet som selv objektivierer, og dette skjer på tre nivåer: 1) at forskeren tilkjennegir og foretar en analyse av sin egen posisjon i det sosiale univers, for eksempel forskerens utdannings- og yrkesmessige løpebane, 2) at forskeren analyserer sin egen posisjon i feltet, det vil si i relasjon til de informanter og institusjoner som inngår i undersøkelsen og 3) at det redegjøres for forskningsposisjonen i det akademiske univers som kan forstås som en avdekking av forskerens vitenskapelige «ubeviste», og posisjonering (s. 150–151).

I bokas innledende kapitler har jeg foretatt en form for objektivering. Samtidig er jeg klar over at konstruksjonen av forskningsgjenstanden ikke er en prosess som er gjort unna en gang for alle gjennom «en slags teoretisk åbenbaring» (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 209). En sosiologisk tilnærming kan bidra til at jeg utvikler et mer distansert og kritisk blick på den sosiale praksisen jeg studerer. Det betyr ikke det samme som at jeg som forsker sitter inne med en fullverdig praktisk sans for bruddtenkning og det forskningsmessige håndverk, ei heller den hele og fulle viten om praksisen.

Når Bourdieu anbefaler at forskeren går grundig til verks, er det fordi han mener at det for alle sosiale aktører nærmest kreves et kulturelt sjokk, et brudd med normen eller det før-konstruerte, før vi våkner og blir i stand til å stille spørsmål ved det vi tar for gitt (Bourdieu & Wacquant 1993, s. 234). Kunstfeltets trosforestillinger hevdes å være sterke. Et brudd med dette trosuniverset og de selvforståelsene som bor der, kan få forskeren til å framstå som kjettersk (Bourdieu, 1991; Røyseng, 2007). Epistemologiske og sosiale brudd dreier seg nettopp om å stille spørsmål ved troen, investeringen og interessen som ligger til grunn for praksisen. Slike brudd kan oppleves ubehagelig, og de kan koste, især når forskningen foregår i egen kultur. Informantene har velvillig stilt opp til intervju, brukt av sin tid og gitt av seg selv. Det er åpenbart noe «ubehagelig og usympatisk» ved at de blir utsatt for en analyse som forsøker å avdekke andre sider av praksis i vitenskapelig øyemed som de kanskje verken vil vedkjenne seg eller er seg selv bevisst (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 58).

Det kan være svært vanskelig å redegjøre for alle de sosiologiske «determinanter» som preger et livsløp (Hansen, 2009, s. 76). I livshistorier er det en fare for at forskeren i sin iver etter å se sammenhenger og systematikk i den enkeltes liv, produserer tolkninger som i siste instans er basert på et for løst grunnlag, og av den grunn fungerer mer som symbolsk vold enn opplysende sosiologi (s. 77). Et vesentlig spørsmål er om slike dyptgående intervju lar seg lese sosiologisk. Jeg er villig til å inngå et kompromiss. Dette begrunner jeg med en større tiltro til at sangere selv er i stand til å oppdage noen av de mulighetsbetingelser og sosiale fenomener som Bourdieu hevder skjuler seg bak ryggen på aktørene. Kanskje framstår sangeres virkelighetsforståelse og refleksjoner rundt egen posisjon som mer pragmatiske og kritiske (jf. Aslaksen, 2004, s. 192). I hvor stor grad den empiriske analysen avviker fra informantenes egen selvforståelse, refleksjoner og vurderinger gjenstår å se. En ambivalens er uansett til stede, kanskje nettopp fordi en studie av kunstfeltet er kontrastfylt og janusaktig (jf. Abbing, 2002, s. 12), og ved at deler av denne boka vil kunne oppfattes som kontroversielle, i hvert fall sett fra visse posisjoner i det sosiale feltet jeg forsker i.

4.4 Livshistorier som empirisk kilde til forståelse

Innenfor denne studiens rammer har det ikke vært aktuelt å gjøre en longitudinell undersøkelse, som å følge de samme informantene med tilsvarende undersøkelse flere ganger gjennom et lengre tidsspenn (jf. Johannessen et al. 2010, s. 75). Det har heller ikke vært aktuelt med observasjonsmetoder, fordi studien er konsentrert om sangere som har beveget seg på flere arenaer usynkronisert gjennom tiden og i forskjellige kontekster. Fjorten semistrukturerte livshistorieintervju, gjennomført i perioden mellom 2010 og 2013, danner det empiriske fundamentet i boka. Hensikten med de relativt åpne hovedspørsmålene var å ivareta en fortellende form i intervjusamtalen og samtidig utforme spørsmålene i intervjuguiden, slik at relevante temaer ble ivaretatt. Direkte normert til bokmål, utgjør grunnlagsmaterialet en komplett transkribert versjon på rundt 600 sider, basert på omkring 30 timer med digitale lydopptak.

Livshistorier refererer til en etablert biografisk forskningstradisjon som kan ses i nær relasjon til livsløpsperspektivet og tilgrensende forskningsfelt, med et rikt repertoar av tankegods, metodiske prinsipper og varierte fokusområder. Et fellestrekk er at de betydelige sosiale og kulturelle endringer som har preget etterkrigstiden har skapt økt interesse for livsløpsstudier, generasjonsstudier og biografiske forskningsmetoder på tvers av landegrenser, faggrenser og disipliner. Den biografiske forskningstradisjonen med sine røtter i sosiologien og Chicagoskolens studier ved inngangen til det 20. århundre, brukes i dag som metode innenfor kvalitativ forskning på en rekke fagområder (Fossland & Thorsen, 2010, s. 20–22).

Livshistorie (*life history*), også kalt livsfortelling (*life story*) eller livsberetning, kan beskrives som «menneskers muntlige eller skriftlige selvbiografier, basert på deres egne fortellinger om livsløpet» (Fossland & Thorsen, 2010, s. 16). En annen variant formuleres av Danielsen (1993a) som «*en retrospektiv fortelling eller fremstilling av en persons liv, eller store deler av dette livet*» (s. 11).⁸⁰ Livshistorier gjør mennesker mer forståelige i lys av sin fortid (Fossland og Thorsen, 2010, s. 14). Hovedhensikten er å vise «hvordan historie og samfunnsliv gjenspeiles i den enkeltes liv», og hvor tanken er «at man verken kan forstå enkeltmenneskers livshistorie eller forandringene i et samfunn hvis man ikke forstår begge» (Ehn og Öberg (2011, s. 58). Ved å synliggjøre mulighetsbetingelsene som griper inn i sangernes levde erfaring, blir det individuelle og det kollektive vevd sammen.

Når det er sagt, er retningslinjene innen livshistorieforskningen uklare. Cole og Knowles (2001) beskriver dette slik: «As far as we are concerned, there is no protocol, no neatly defined way of proceeding, no template, no cookbook for sound, innovative life history research» (s. 71). Nettopp fordi livsløpsstudier og livshistorieforskningen kan plasseres innenfor en rekke atskilte tradisjoner, eller som tverrfaglige prosjekter og i kombinasjon med andre metoder som alle endres over tid, finnes ingen teoretisk

80 Basert på livshistorisk tilnærming er «livshistorier» den betegnelsen som anvendes mest i Norge, både i forskningssammenheng og i praksis, ifølge Fossland og Thorsen (2010). Det finnes en rekke betegnelser, både på engelsk og norsk, innenfor den biografiske forskningstradisjonen som har tilnærmet samme betydning som livshistorie. Dette har sammenheng med ulike faglige forskningstradisjoner eller praksiser og den sammenhengen de anvendes i (s. 16–17). Jeg går ikke inn i en problematisering av de ulike begrepene her. I denne studien anvendes både historie og fortelling om hverandre i den betydning som blir gjort rede for i dette delkapitlet.

konsensus og en standard prosedyre når det gjelder å samle inn og analysere materialet. Derfor blir det viktig å tydeliggjøre hvor jeg plasserer meg i dette mangfoldet, slik jeg nå suksessivt skal redegjøre for.

Med utgangspunkt i et innenfraperspektiv, er det sangerinformantenes erfarte verden; deres individuelle og subjektive opplevelser, refleksjoner og vurderinger knyttet til løpebanene og praksisen som danner grunnlaget for analysen. Og selv om et livshistorieintervju er å forstå som en fortelling som utvikles mellom to samtalepartnere ut ifra en her-og-nå-situasjon, strekker likevel fortellingene seg slik Frønes (2001) uttrykker «ut fra fortid til framtid, og danner grunnmønstrene i den meningsdanning som binder livsløp sammen og gir handling mening» (s. 89). Denne sammenbindingen konstituerer tiden som en narrativ struktur, og hukommelsen bygger på fortolkning av det som har vært, mens drømmer bygger på en fortolkning av det som skal komme (s. 133). Men resultatet ligger ikke i beskrivelsene alene, de skal også åpne for ny innsikt. I såkalte blindsoner ligger dessuten informasjon i det informantene ikke sier, eller eventuelt ikke vil svare på (se 4.9).

Livshistorieforskning og biografiske metoder har et slektskap med *narrative metoder* som har fått et kraftig oppsving i kvalitative studier de siste tiårene, men vektlegger i mye større grad de sosiale kontekstuelle faktorer som virker inn på livshistoriene (Cole & Knowles, 2001). Begge retningene er opptatt av det individuelle og komplekse i menneskers erfaringer, men studier som benytter livshistorier som metode, tar et steg videre ved å gå bortenfor det individuelle og personlige «and places narrative accounts and interpretations within a broader context» (s. 20). Kontekst, eller sammenveving, forstås jeg som blant annet de fysiske, geografiske, nåtidige, historiske, kulturelle, musikalske og estetiske omstendigheter eller praksiser som menneskelig handling er vevd inn. Levd liv vil alltid være influert av ulike kontekster til ulike tider og på ulike steder. Der narrativ forskning legger vekt på å skape mening av individuelle erfaringer, trekker livshistorisk forskning på individuelle erfaringer for å skape en bredere kontekstuell mening (Cole & Knowles, 2001, s. 22). Kontekst er i denne studien ikke å forstå som kun bakgrunnsfaktorer eller rammeverk, men som forhold som konstituerer de individuelle løpebanene og den sosiale (kollektive og relasjonelle) praksisen og gir den mening.

I studien benytter jeg både yrkeshistorier, fullstendige livshistorier (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 174) og mer konkret individuelle livshistorier, avgrenset til sangerlivet spesielt. Det innebærer at jeg har vektlagt hele sangerløpet, til dels satt inn i sin historiske og geografiske sammenheng. Jeg har samtidig lagt vekt på sentrale tema som synes å være karakteristiske for sangerlivet. Med tema mener jeg her det fortellingene og den sosiale praksisen handler om på et dypere plan. Og som nevnt før, er Renée Flemings (2005) autobiografi anvendt som sekundærkilde av det mer uformelle slaget. I denne litt «utypiske» boka, som etter min oppfatning er nokså rensket for divanykker, sladder og underholdende fortellinger fra scenelivet, tar den verdenskjente sopranen opp ulike problemstillinger i sitt eget liv som sanger. Fleming deler av sine erfaringer fra tidlig barndom og gjennom de ulike livsfasene på en personlig måte, knyttet til både vokaltekniske problemstillinger, sanglærernes betydning, repertoarvalg, *business* og familieliv. Slik har Flemings førstehandsberetning bidratt til å se måter å organisere sangererfaringer på. I en viss utstrekning har jeg supplert kildematerialet med omtaler, intervjuer, artikler og utsagn i debatter gjennom massemedier og digitale plattformer om, av og med klassiske sangere og andre aktører innenfor vokalfeltet/kunstfeltet. Ulike massemedier henspiller her på nasjonale og internasjonale aviser (både papirutgaver og nettutgaver), tidsskrift, musikkmagasin og dokumentarer (DVD-film). I tillegg har jeg, uten å anvende dette direkte i studien, orientert meg om sangerverdenen ved å studere sangeres handlemåter på Facebook, og via hjemmesider og musikkrelaterte diskusjonsfora på internett. Dette for å kunne danne et mer nyansert bilde av sangeres muligheter i praksisen, slik de selv forteller om det.

Fordi studien plasserer seg innenfor en livshistorietradisjon som trekker på kontekstuelle faktorer, er det levde livet utgangspunktet framfor teksten eller narrative, slik sistnevnte begrep forstås i poststrukturalistisk forstand. Det er altså ikke *måten* informantene forteller om sine liv på, eller forholdet mellom form og innhold som er det primære, selv om form og innhold alltid vil stå i et innbyrdes forhold (jf. Ehn & Öberg, 2011, s. 63; Fosslund & Thorsen, 2010, s. 28). Det som kunne ha vært fortolket som en diskurs mellom tekst og kontekst, et internt arbeidsvokabular eller et arbeidsspråk sangerne imellom, har jeg i bourdieusk forstand

forstått som *gjengse talemåter* i feltet. Samtidig har jeg tatt høyde for at beskrivelser av for eksempel vokal aktivitet alltid vil bære individuell karakter, som nettopp illustrerer det litt diffuse knyttet til eksemplifisering, klassifisering og vurdering av stemmer (jf. kap. 2). Det kan imidlertid fort føre til subtile semantiske øvelser å skille mellom *narrative*, *narrative accounts*, *personal stories*, *personal narrative* og *personal accounts*. Derfor har jeg vektlagt å tydeliggjøre det epistemologiske formålet og prosessen (jf. Cole & Knowles, 2001, s. 19). Når jeg i boka anvender begrepet *fortelling*, er det fortrinnsvis i betydning *livsfortelling*, som både i form og innhold vil variere avhengig av den kontekst den skapes i og for (jf. Bourdieu, 2004, s. 92).

I boka danner intervjuamtalene kilden til klassiske sangeres personlige fortellinger, herunder deres erfaringer, tilværelsestolkninger, tanker, følelser, vurderinger og selvoppfatninger forstått i lys av den kontekst og posisjon det fortelles ut ifra. Den handlingsbaserte og kroppsliggjorte kunnskapen som kommer til uttrykk gjennom informantenes livshistorier rettet mot sangerlivet spesielt, er refleksive og fortalt i tilbakeblikk. Sangerinformantenes livshistorier er med andre ord situert i tid, sosialt rom og den individuelle utviklingsprosess (jf. Elder & Shanahan, 1997, s. 19). I tråd med forståelsen som er anlagt i boka, betraktes de muntlige historiene som konstruksjoner av biografiske erfaringer fortalt med utgangspunkt i nåtid (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 67). Når sangerinformantene forteller sine livshistorier (eller sangerhistorier) og reflekterer over veien de har gått fra tidlig barndom fram til intervjutidspunktet, vil det som Frønes (2001) er inne på, ikke dreie seg om et forløp, det vil si en faktisk handlingsrekke, men om en fortelling som «er en forestilling om en handlingsrekke» (s. 112). Denne tråden følger jeg opp i neste delkapittel.

4.5 Verdien av livshistorier som metodisk innfallsvinkel

Livshistorier utgjør altså grunnlaget for innsamlingen av forskningsmaterialet. Et vesentlig moment er hvilken verdi livshistorier har som forskningsmetodisk innfallsvinkel for å innhente informasjon om klassiske sangeres løpebaner og sosiale praksis. Et utgangspunkt kan være

begrepet løpebane, som har sin opprinnelse i det latinske *currere*. Det avledete angelsaksiske begrepet *curriculum* brukes i dag nærmest synonymt med *curriculum vitae* for ens profesjonelle livsforløp eller livsløype (Snack, 2000, s. 1).⁸¹ En slik framstillingsform i biografier og kortfattede CV-er utgjør også en viktig del av den profesjonelle sangerpraksis. Hver enkelt sanger reviderer stadig skriftlige presentasjoner av seg selv i det offentlige rom: I konsertprogram, på nettet, i CD-cover, i møter med agenter eller oppdragsgivere. Bourdieu (1997) er en av dem som stiller seg skeptisk til verdien av livshistorie og biografi som forskningsmetode, især selvbiografien. Dette fordi livsfortellingen nettopp har en tendens til å nærme seg en slik offisiell framstilling av det private selvet, hvor man implisitt og stilltiende aksepterer at livet er en sammenhengende lineær prosess med begivenhetene plassert på rekke og rad i en logisk orden.⁸² Etter Bourdieus mening har livshistorie blitt et *common sense*-begrep som har sneket seg inn i vitenskapens univers. Bourdieu (1997, s. 79) uttrykker følgende om denne såkalte biografiske illusjonen:

Hvis man taler om en livshistorie, taler man i hvert fald ud fra den forudsætning (og dette er bestemt ikke uvæsentligt) at livet er en historie, og at et liv er det samme som et sæt af begivenheder i en individuel eksistens opfattet som en historie, samt fortællingen af denne historie. Det er præcist det som den almindelige sunde fornuft, dvs. den daglige sprogbrug hævder. Denne sprogbrug beskriver livet som en vej, en rute, en karriere, med en række korsveje (Herkules fanget mellem last og dyd) – eller som en vandring, dvs. en færd, et løb, en cursus, en overfart, en rejse, et forløb i en vis retning, en lineær og ensrettet bevægelse fra sted til sted («mobilitet»). I denne beskrivelse ligger altså forestillingen om en begyndelse («en start i livet»), nogle etaper på vejen, og et mål forstået både som en afslutning og et formål («han skal nok komme frem», betyder jo at han nok skal få succes, at han nok skal få en strålende karriere) – en afslutning på historien.

81 *Curriculum* har ifølge Snack (2000, s. 1–2) også blitt et helt sentralt og nærmest synonymt begrep innenfor engelskspråklig pedagogisk faglitteratur om det vi Nord-Europa (Norden og Tyskland) betegner som didaktikk (undervisningslære).

82 I Bourdieus arbeider var intervju en sentral metode. I boka *The Weight of the World* anvender Bourdieu (1999b) livshistorisk materiale som inneholder svært personlige fortellinger om problemer, konflikter og forandringer som preger intervjupersonenes liv i et globalisert samfunn. I motsetning til de fleste av Bourdieus arbeider, gir han her de skadelidende ordet, og forsøker gjennom deres historier å vise at «en del af den dominans, de lider under, skyldes deres egen måde at opfatte deres problemer på» (Hansen, 2009, s. 64). Det var gjennom dette arbeidet at han ble spesielt oppmerksom på fallgruvene ved å anvende livshistorier som metode.

Livet er altså ikke i bourdieusk forstand en fortelling, og leves heller ikke etter fortellingens form og mønster hvor begivenhetene utspiller seg og systematiseres i kronologisk rekkefølge, med en begynnelse og en avslutning som er logisk ordnet (Bourdieu, s. 1997, s. 79–80). For å rettferdiggjøre en slik sekvensert etappetekning, leter vi etter mening. Men det er en kunstig skapt mening, hevder Bourdieu, fordi vi bruker forklaringsmodeller og leter etter forbindelser som kan forsvare utvelgelsen av betydningsfulle begivenheters lineære plassering i et årsaks- virkningsforhold (s. 81). Man kan også spørre seg om en slik kausalitetsrelasjon hører hjemme i en kvalitativ analyse. I en kritisk analyse må en løpebane forstås som en rekke påfølgende posisjoner som inntas av den samme aktør (eller av den samme gruppe) i et rom som selv er underlagt en uopphørlig transformasjonsprosess (Bourdieu, 1997, s. 87). Vi overser ofte det sosiale roms verdi, og glemmer at livsfortellingene (som ikke alltid har utspilt seg i den presenterte rekkefølgen) vil variere i både form og innhold avhengig av hvor de utspiller seg, hvem de spilles ut på og i hvilken tilstand mottakeren befinner seg i.

Med bakgrunn i Bourdieus uttrykte motstand mot livsfortellinger, er det relevant å stille seg kritisk til hvordan jeg legitimerer anvendelsen av Flemings (2005) bok som sekundærkilde. Et kildekritisk element overfor Flemings biografi vil kunne være at hun presenterer seg selv som en svært hardtarbeidende sanger som likevel framstår vellykket til tross for all motgang (det var hardt, men jeg var hardere). Et annet aspekt vil være at hun ikke framstår kritisk *nok* til den sosiale verdenen hun er en del av. Rimeligvis vil dette ha sammenheng med at Flemings karriere var på topp da boka ble utgitt. For ikke å sette karrieren på spill, er det sannsynligvis gjort fortløpende vurderinger av hvor langt hun har kunnet gå i sine karakteristikk av feltet og dets aktører. Som Hammersley og Atkinson (2004) påpeker, ønsker vanligvis forfattere av denne typen (kjente musikere, sportsutøvere, artister) «å presentere seg selv i et best mulig lys», og med en form for etterpåkløskap som er problematisk knyttet til langtidserindring (s. 186). Denne potensielle kilden til «skjevhet» gjelder imidlertid alle informantene i studien, med den forskjell at de ikke har hatt anledning til å redigere sine livshistorier i etterkant, slik Fleming har.

Selvbiografier er en offentliggjøring av livshistorier, og har som dokumenter sine særtrekk. Bourdieu (1997) hevder at jo mer litterær livshistorien framstår, jo mindre trolig er det at den er sann. Men selv om slike selvbiografier sjelden eller aldri vil handle om de menneskene vi studerer, og at forfatteren er farget av det publikum biografien skrives for, er dette tenkelige misforholdet likevel å betrakte som data. Det Fleming (2005) forteller om sine interesser, perspektiver og forutantakelser, er kanskje like viktig som hvor presis eller «objektiv» selvbiografien er. Med en viss forsiktighet kan slike selvbiografier brukes som grunnlag for sammenligning, mener Hammersley og Atkinson (2004, s. 186). Her er det mulig å få informasjon (selv om den er ufullstendig) om grupper og miljøer som det kan være vanskelig å forske på direkte.

Sangerne som deltar i denne studien visste på forhånd at intervju samtalen skulle dreie seg om yrkeskarrieren. Livshistoriene, forstått som sosiale konstruksjoner, gjør det sannsynlig at de tilbakeskuende fortellingene kan være preget av deres nåværende status og posisjon i musikkfeltet, om de har lyktes eller ikke, eller av planer de måtte ha for framtiden. De utsnittene og begivenhetene som informantene husker eller framhever fra oppveksten, kan derfor bidra til å understøtte og legitimere valgene de har tatt gjennom livet, slik også Mangset (2004, s. 91) er inne på i sin undersøkelse. Informantene velger selv måten de ønsker å framstille seg selv og sine livshistorier på, og hvilke hendelser, refleksjoner og vurderinger de vil vektlegge eller utelate når de forteller om veien de har gått. Fortellingene er altså noe mer enn rene bilder av «virkeligheten» (Frønes, 2001, s. 126). Folk flest har selektiv hukommelse, og informantene kan ha tilpasset sine historier både for meg som samtalepartner og slik at det passer i deres eget selvbylde. Dette er et poeng jeg har reflektert over i analyse- og tolkningsarbeidet.

Livshistorier kan være like forledende som de er fascinerende, erfarer Broady og Palme (1992). Samtidig er det, som Mangset (2004, s. 25) påpeker, minst like interessant å studere «den 'konstruerte' biografien og karrieren» som «den 'faktiske' (i den grad man kan trekke et slikt skille)». Sosiale konstruksjoner av egne biografier betyr ikke, som Mangset (2004, s. 91–92) utdyper

... at informantene «lyver». Men det betyr heller ikke at disse fortellingene representerer den eneste og endelige sannheten. Det fins åpenbart et konstruktivt aspekt ved disse fortellingene, som er historisk og kulturelt bestemt. Samtidig fins det en mer uavhengig virkelighetsbasis utenfor fortellingene, som ikke kan reduseres til en ren kakofoni av ulike, mer eller mindre vilkårlige, fortellinger.

De tilbakeskuende historiene og konteksten de framstilles i uttrykker altså noe om hvordan sangerne fortolker seg selv, hvilke erfaringer de i nåtid opplever som betydningsfulle for den veien de har gått og hvorfor ting ble som de ble. Målet er, som tidligere nevnt, ikke å påvise en «objektiv sannhet», men å oppnå forståelse (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 63). Når vi har som utgangspunkt at det eksisterer et skille mellom levd liv og analyse og muligheter for at det finnes flere utgaver av «sannheten», tas den meningsdannelse informantene ilegger sine opplevelser og erfaringer relatert til kontekstuelle forhold på alvor. I motsetning til den radikale konstruktivismen blir informantenes livshistorier slik sett å forstå som «moderate sosiale konstruksjoner» (jf. Mangset, 2004, s. 91). Forskeren er også å betrakte som medskaper av én av mange versjoner, ikke som «nøytral formidler av en faktisk virkelighet» (Ehn & Öberg, 2011, s. 60).

I tråd med det som er påpekt gjennom kapittelet, er betoningen av å trekke veksler på kontekstuelle forhold betydelig i livshistoriestudier. En relasjonell metodologi er også nødvendig. Av den grunn har jeg valgt å anvende og i noen grad analysere dokumenter, som et ledd i å situere sangerinformantenes livsberetninger. Til tross for at det er begrenset med statistiske data som angår klassiske sangere spesielt, gir en kombinasjon av formelle supplerende kilder likevel grunnlag for komparasjon, blant annet mellom sangeres og andre instrument- eller kunstnergruppers vilkår. For å skaffe et fyldigere bilde av sangerpraksisen har jeg kombinert kvantitative data og hentet informasjon fra offentlige instanser, utredninger, stortingsmeldinger, administrative registerdata/statistikk, studieplaner og fra forskningsrapporter på kunst- og kulturområdet. Videre har jeg benyttet ulike historiske kilder, blant annet faghistoriske bøker, leksika og ulike nettsider for å skaffe informasjon om forskjellige oppvekstmiljø, skoleslag og musikktilbud over et lengre tidsspenn. Bare slik har det vært mulig å skaffe overblikk over den klassiske sangens tradisjon, sangermarkedet og utdanningssystemets overgripende sosiale strukturer

til ulike tider. En slik tilnærming har til en viss grad også gjort det mulig å avdekke hva som kan forstås som mer eller mindre tilfeldig på et individuelt plan, og hva som er konstituerende for sangere som gruppe.

4.6 En abduktiv prosess

En praksisteoretisk forståelse av livsløp utgjør den røde tråden i boka. Klassiske sangeres løpebaner er mangetydige, og det samme livsløpet kan framstilles både som institusjonalisert eller dekonstruert eller som «ordnet eller uordnet» (jf. Danielsen, 2001, s. 14). Analysekapitlene er strukturert etter en prosessuell inndeling i sangerlivets faser gjennom oppvekstår, studietid og yrkesliv (i noen tilfeller pensjonisttilværelsen) og overgangene mellom disse. Til grunn for dette ligger en kulturell forestilling om ulike aldersdimensjoner knyttet til biologisk, fysiologisk, psykologisk og sosial alder som bidrar til å strukturere løpebanene og praksisen på bestemte måter. Dette er både teoretisk og empirisk fundert. Jeg har ikke fulgt en bestemt «oppskrift», og framstillingsformen er heller ikke ensartet. Snarere har jeg forsøkt å følge en framgangsmåte som jeg har opplevd hensiktsmessig og i overensstemmelse med studiens formål om å utvikle en helhetlig forståelse. For å komme dit, har det likevel vært nødvendig å se på de enkelte delene. Her vil jeg understreke at hensikten ikke har vært å nå et endepunkt eller en ny enhet.

Sangerinformantenes forståelser og vurderinger av egne handlinger utgjør stor relevans i analysen. Når jeg har valgt å identifisere informantene med fiktive navn i stedet for å nummere dem, blir de levendegjort framfor fremmedgjort. For å underbygge mine forståelser og tolkninger har jeg anvendt mange sitater fra hver enkelt informant. Slik blir det også mulig for leseren å følge med på «hvem» som sier «hva», samt å få et inntrykk av den interne konsistensen i livshistoriene (jf. Mangset, 2004, s. 25). Gjennomgående er analysekapitlene organisert slik at presentasjon av resultater veksler med analyser og diskusjoner av funn i tilknytning til relevant teori. Jeg går imidlertid i varierende grad dypt ned i alle teoretiske drøftinger. Denne skjevfordelingen har sammenheng med at noen temaer hører inn under en lengre argumentasjonsrekke som analytisk strekker seg over flere kapitler, mens noen temaer har en mer

underordnet funksjon. En grunnleggende framgangsmåte har, som jeg snart utdyper, vært å søke både «på langs» og «på tvers» i informantenes livshistorier (jf. Haavind, 2000, s. 174ff). Studien kan derfor betraktes som til dels gjennomgripende og til dels temabasert, hvor jeg har pendlet mellom helhet og del i analysen. Denne praktiske minivarianten av hermeneutikken (jf. Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 164) i kombinasjon med bruddtenkning har vært et overordnet prinsipp i analysen. Dette har gjort det oppnåelig å få øye på faktorer knyttet til muligheter og begrensninger i sangerinformantenes løpebaner og praksis, slik det med et refleksivt tilbakeblikk kommer til uttrykk i deres livshistorier.

Informantene forteller om ulike hendelsesforløp helt fra «vugga» fram til ulike stadier av yrkeslivet eller pensjonisttilværelsen. De reflekterer over veien de har gått slik de har erfart den, og slik de subjektivt opplever og forstår den i her- og nåsituasjonen. Disse erfaringene er sammenvevd. Her avdekkes også konstituerende faktorer som framstår uforutsigbare og differensierte. Fortellingene gir samtidig innsikt i hvilke trekk og egenskaper som har gyldighet og som ser ut til å gi adgang til og gjennomslagskraft i musikkfeltet. For å få tak på dette, har kunnskap om feltets logikk vært vesentlig ved å fastsette de spesifikke kapitalformene (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 94). Det innebærer en analyse som innlemmer forholdet mellom de *sosiale posisjoner* (et relasjonelt begrep), klassiske sangeres *disposisjoner* (eller *habitus*) og deres *posisjoneringer*, altså de «valg» de gjør innenfor sangerpraksisen (jf. Bourdieu, 1997, s. 20). Fordi det klassiske musikkfeltets historie ikke kan reduseres til den alminnelige historiske utvikling (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 136), er det et poeng at det er vanskelig å oppnå en forståelse av hvorfor sangerne sier som de gjør eller handler som de gjør, uten å ha en viten om feltet de er plassert i. Klassiske sangere forteller altså fra et utsiktspunkt, forstått som en posisjon eller en plassering i feltet, som konstruerer deres spesifikke oppfatning av verden og feltet omkring dem. Dette innvirker også på analysen av livshistoriene. Ved å legge vekt på den historiske forankringen, erfaringen og alt som inngår i praksis, blir det en kontekstnær analyse (jf. Bourdieu, 1997, s. 62ff).

Forståelsen er aldri uten forutsetninger, som et *tabula rasa*. Som jeg flere ganger har vært inne på, har jeg med meg en forforståelse: teorier,

referanserammer, begreper og vurderinger som jeg tolker i lys av og som endres i løpet av forskningsprosessen (jf. Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 165). En alternering mellom helhet og del er også nødvendig for å kunne se sangerinformantenes livshistorier inn i en større sosial, historisk og kulturell sammenheng. For å styrke det refleksive arbeidet, har jeg tidvis anvendt en tverrfaglig tilnærming.⁸³ Ved å velge flere og til dels diskrepante teorier, perspektiv eller begrep, åpner jeg likevel muligheten for flere ulike tolkninger. Det at forskningsprosessen verken skal være rent teoretisk fundert eller rent empirisk fundert, men en sammensmelting til et hele, er i tråd med en bourdieusk tilnærming. Teori og metode, deduksjon og induksjon kommer i spill (jf. Larsen, 2009, s. 61). Et alternativ er å anvende det pragmatiske begrepet *abduksjon* om denne prosessen. Kort fortalt vil en abduktiv prosess i denne sammenheng innebære et dialektisk samspill mellom induktive og deduktive faser. I likhet med induksjonen utgår abduksjonen fra det empiriske datamaterialet, men avviser ikke teoretiske forforståelser og ligger sånn sett nærmere deduksjonen (jf. Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 42–43).

Med en bevegelse *på langs* i livshistoriene «i ettertankens lys, fra episode til episode, fra arena til arena, fra før til nå og tilbake til før» (Haavind, 2000, s. 174), har jeg søkt etter den personlige logikken i hver enkelt sangers livshistorie. Det vil si de innvendige sammenhengene og meningsbærende enhetene i informantenes beskrivelser av veien de har gått, valgene de har tatt og hvorfor det gikk som det gikk både vokalt, musikalsk og personlig. Slik trer også deres holdninger, verdier og preferanser fram. Denne gjennomgripende analysen er hovedsakelig konsentrert om sangerlivet, ikke om informantens livsløp forstått som totaliteten av deres sosiale livsbaner (jf. Elder & Shanahan, 1997, s. 21). Parallelt og vekselvis har jeg beveget meg *på tvers* i materialet og søkt etter «fellestrekk og særtrekk» i livshistoriene, det vil si «en søking både

83 Tverrfaglighet kan defineres på mange ulike måter avhengig av faglig ståsted, og forståelsen av begrepet vil dessuten kunne variere over tid. Ofte anvendes begreper som kryssdisiplinær, multidisiplinær, interdisiplinær eller transdisiplinær for å beskrive ulike former for tverrfaglige eller flerfaglige forskningsarbeider med en eller flere deltakere. Ut over det som er redegjort for i boka, ser jeg ingen grunn til å problematisere disse begrepene ytterligere.

etter noe annet og etter det samme» (Haavind, 2000, s. 176). Det betyr ikke at jeg har vært spesielt opptatt av hvor stor andel av informantene som har gjort «sånn eller slik» (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 195), selv om jeg i noen tilfeller har foretatt frekvensopptellinger, for eksempel i forbindelse med gjennomsnittsalder ved starttidspunkt for formell sangerundervisning (kap. 5.8). Jeg har vært opptatt av hva informantene vektlegger som naturlig eller doksalt, men også av mønstre og tendenser som peker i litt ulike retninger.

Refleksiv forskning innebærer å ha større åpenhet om de beslutningsprosesser som ligger bak det endelige forskningsproduktet. Refleksivitet dreier seg også om å plassere seg selv som medprodusent i møte med forskningsmaterialet, innbefattet å ta kritisk stilling til egen vanetenkning og forutinntatte meninger (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 12–13). Dette krever som nevnt bruddtenkning. En objektivering av en kulturell synsvinkel krever betydelig mer enn å påpeke og kritisere at kjønn, rase eller sosial bakgrunn har influert på vinklingen og resultatene av en undersøkelse (s. 61). Sangerpraksisen forløper verken slik jeg har konstruert den, eller slik sangerinformantene etterrasjonaliserer den i samtalen med meg som intervjuer. Som Callewaert (2008) er inne på, gjør praksisteorien krav på å «medreflektere både den spontane opplevelse og den teoretiske forklaring og de mulighetsbetingelser, som de begge på hver deres måte fortrænger» (s. 17). For å få tak i de objektive strukturene (mulighetsbetingelsene) av både konkret og mer symbolsk art som kan ligge til grunn for informantenes selvforståelse, har jeg gjennom hele analyse- og tolkningsprosessen stilt følgende spørsmål til materialet, inspirert av Christophersen (2009, s. 126): Hvilke muligheter eller begrensninger virker formende på informantenes løpebaner og praksis? Herunder: Hvilke sosiale vilkår har formet musikkinteressen (sosial bakgrunn, utdanning med mer)? Og videre: Hvilke overenskomster; «regler», ritualer, aldersnormer, trosforestillinger, akseptert oppførsel, tradisjoner, musikalske smaksdommer, talemåter, fortellinger, organiseringsmåter, bygninger og rom kan synes å strukturere praksisen på bestemte måter. Med andre ord har jeg søkt etter hvilke egne lover som fungerer i praksisen (jf. Bourdieu, 1997, s. 94).

4.7 Ethiske hensyn og dilemma

Refleksivitet er like viktig innenfor etikk som på andre områder av forskningsprosessen (Hammersley & Atkinson, 2004, s. 315). Bruk av livshistorier som metode innebærer utfordringer fordi kravet om anonymisering kan være vanskelig å ivareta på en fullgod måte. Intervjuene blir ofte svært personlige, hvor deltakerne åpent deler av sine erfaringer, følelser, refleksjoner og vurderinger. Her står jeg overfor et dilemma, fordi hensynet til informantene alltid må gå foran ønsket om å oppnå økt innsikt. Retningslinjene er klare, men det blir likevel en vanskelig balansegang mellom det å ivareta informantenes autonomi, identitet og integritet og på samme tid ivareta studiens formål og problemstillinger. Om livshistorier som metode skriver Goodson og Sikes (2001) at det kan være «extremely difficult, if not impossible, to guarantee total anonymity without substantially altering accounts» (s. 92). Hvis anonymiseringen krever endringer av en slik art at arbeidet ikke lenger kan betraktes som livshistorier, oppstår det altså et motsetningsforhold mellom det som synes metodisk rett og det som framstår etisk rett å gjøre.

Livshistorieintervjuet kan ligne en vanlig samtale, «men er det ikke» (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 180). Fordi forskeren styrer intervjuet og er beslutningstaker i alle ledd av intervjusituasjonen, oppstår det gjerne et asymmetrisk maktforhold mellom forsker og informant. Som en av flokken har jeg fått en unik tilgang til sangernes livsverden (jf. Kvale, 1997, s. 72–74). Når informantene deler svært personlige opplevelser og informasjon, får dessuten enkelte deler av intervjumaterialet et «terapeutisk preg», noe som fordrer at det «behandles med ekstra omhu» (jf. Kleppe et al., 2010, s. 37). Samtidig gir slike følelseladde fortellinger et viktig innblikk i informantenes forståelse av sentrale trekk ved løpebanene, feltet og praksisen. Et vesentlig spørsmål er jo nettopp hvilke konsekvenser det får for de involverte når «forskeren trer inn i andre menneskers private liv og rapporterer om dette for verden» (Ehn & Öberg, 2011, s. 67).

De dialogisk pregede intervjuene fant sted innenfor et miljø jeg selv tilhører, og jeg opplevde at den sosiale avstanden i liten grad var redusert. Informantene er sangere som er vant til å stå i sentrum, både på og utenfor scenen i større eller mindre utstrekning, og som har et rikt

dramaturgisk erfaringsrepertoar å høste fra, vant som de er til å leve seg inn i andre menneskers liv og skjebner foran et publikum. Ikke overraskende er anvendelsen av humor, ironi, sarkasme, karikering og parodiering med noen få unntak gjennomgående i deres fortellinger. De dramatiserte og humoristiske framstillingene som tidvis dukker opp, kan sies å være en gjengs måte å kommunisere på som for veldig mange ligger nært opp til en type hverdagsspråk i feltet. Her inngår også et tydelig kroppsspråk med gester og mimikk som på mange måter kan sies å henge sammen med sangerens sceniske framtredelesformer. Ikke slik å forstå at informantenes framtoning opplevdes påtatt, snarere «naturlig» ut ifra settingen. Det er også mulig at slike talemåter trer tydeligere fram i intervjusituasjoner hvor forskeren har inngående kunnskap om feltet, og er fortrolig med de kulturelle kodene som sirkulerer. Personlige relasjoner og personlig uttrykk og stil er nettopp, i bourdieusk forstand, «sentrale konstitutive trekk ved kunstfeltet» (Kleppe et al., 2010, s. 37).

I de skandinaviske landene er de klassiske sangermiljøene nokså små og oversiktlige. De fleste informantene lar seg lett finne med noen enkle søk på internett. I denne studien, hvor informantene deler livshistorier som strekker seg over hele sangerlivet, oppstår uunngåelig et dilemma mellom det å ta hensyn til sangerinformantenes anonymitet og det å ta hensyn til at resultatene ble framstilt på en måte som «oppfyller kravene til både pålitelighet og etterprøvbarehet» (Thagaard, 2009, s. 27). Samtidig vil en vurdering av studiens kvalitet, avhenge av om jeg har opptrådt på en etisk forsvarlig måte. Her er med andre ord mange hensyn å ta. Hvis jeg skulle ha overholdt de forskningsetiske retningslinjene om anonymisering i strengeste forstand, måtte jeg i stor grad ha utelatt opplysninger om sangerinformantenes stemmekategorier/stemmemefag kombinert med alder, bosted (by/bygd), utdanning og sangerstatus (lokalt, regionalt, nasjonalt, internasjonalt). Dette er kriterier som ligger til grunn for utvalget. Uten disse opplysningene ville problemstillingen med sine forsknings spørsmål ikke latt seg besvare, slik jeg ser det. Når det er sagt, har jeg etter beste evne og fortløpende foretatt avveininger og justeringer for å trygge informantenes anonymitet så langt det har latt seg gjøre. Jeg har også fått konfidensiell informasjon som jeg ikke har benyttet meg av.

Ut over å gi informantene fiktive navn (se 4.8) har jeg, med unntak av noen operahus, i liten grad oppgitt stedsnavn eller navn på institusjoner og musikalske arenaer som kan kobles til enkelthendelser eller annen sensitiv informasjon som framgår i livshistoriene og fortellingene om sangerpraksisen. Svensk og dansk språk og norske dialekter er normalisert til bokmål. Fødselsår er i liten grad oppgitt. I mange tilfeller har jeg i stedet for å oppgi årstall, relatert hendelser og situasjoner til kronologisk alder. Likevel kan jeg ikke være helt sikker på at dette er nok til å skjule informantenes identitet. Jeg kan heller ikke være sikker på at identiteten til personer og institusjoner informantene forteller om, forblir anonyme. Dette er en vanskelig navigering, hvor jeg som forsker må ta det hele og fulle ansvaret.

Etikk dreier seg også om hvilke temaer jeg har vektlagt, hvilke temaer jeg har plassert i bakgrunnen, og kanskje aller helst de temaer eller omstendigheter jeg har utelatt av hensyn til ivaretagelsen av informantenes integritet. Med dette følger også et prinsipp om at de sitater jeg har valgt å presentere i boka i størst mulig grad framhever sentrale tendenser som oppleves relevant for informantene som gruppe (jf. Thagaard, 2009, s. 229). Videre vil etikk dreie seg om å reflektere over hvordan mitt eget blikk har formet oppfattelsen av feltet og sangerpraksisen. Når jeg selv har kjent på kroppen og erfart feltet innenfra, ligger det en fare i at jeg ikke evner å vurdere hva som er etisk forsvarlig til enhver tid og i enhver situasjon på en god nok måte. For eksempel kan visse handlemåter kunne framstå «naturlig» for meg som innenfraperson, mens en utenfraperson kanskje vil mene at jeg har beveget meg over en usynlig grense.

4.8 Hvem er profesjonelle klassiske sangere?

Det er ikke det entydige i konstitueringen av klassiske sangeres løpebaner og praksis jeg har vært ute etter å undersøke, snarere det tvetydige og bevegelige, og det som eventuelt kan generaliseres på bakgrunn av dette (jf. Haavind, 2000, s. 175). For å skaffe mest mulig fylldige beskrivelser og helhetlig kunnskap i tråd med studiens formål, er den strategiske utvelgelsen av profesjonelle klassiske sangerinformanter basert på hensiktsmessighet og variasjon. Jeg skal i det følgende presentere informantene og

utdype de kriterier som er lagt til grunn for utvalget. Dette har betydning for empirien boka bygger på. Delkapittelet avrundes med en diskusjon om hvordan begrepet «profesjonell sanger» – et av de sentrale strids-spørsmål i feltet – legitimeres i studien.

De 14 sangerinformantene er strategisk valgt ut fra kriterier jeg har ansett som hensiktsmessige og som har hatt et klart mål; det Patton (1990) kaller *purposeful sampling*. Logikken og kraften som genereres ved et hensiktsmessig utvalg er informasjonsrike tilfeller som gjerne gir betydelig kunnskap knyttet til temaene som står sentralt i undersøkelsen (s. 169). Det er åpenbart at målet ikke har vært *extreme* eller *deviant case sampling*. Dette kunne være svært vellykkede klassiske sangerne i global målestokk. Unntaket er Renée Fleming, som representerer toppsjiktet av klassiske sangere i sin generasjon, og tilhører sånn sett den «celebre verden» (jf. 1.3). Samtidig er sangerverdenen et relasjonelt univers. Alle som tar del i dette universet deler også en praktisk kunnskap som binder aktørene og feltet sammen, uavhengig av hvilken posisjon hver enkelt sanger innehar. De ekstreme eller avvikende tilfellene (jf. Patton, 1990, s. 169) er heller ikke representert, ved at de i motsetning til toppsjiktet av sangere, er de «fullstendig mislykkede». Forstått i denne sangerkonteksten, er det ikke *den store elendighet*, den som er synlig for enhver, som har vært i søkelyset (jf. Bourdieu 1999b; Hansen, 2009). Snarere er det *den lille elendighet* som har vært gjenstand for undersøkelsen, den som finnes overalt i det sosiale rom. For å forstå sosiale fenomen, er det ifølge Bourdieu (1999b) her det er viktigst å rette søkelyset. Det betyr at jeg i studien har vektlagt en rekrutteringsstrategi som etter min oppfatning og forforståelse speiler den gjengse sangerpraksisen over tid.

Klassiske sangere kan i utgangspunktet forstås som en homogen gruppe. Men i alle sosiale felt (slik som i musikkfeltet) og i alle sosiale praksiser finnes det i bourdieusk forstand ulikheter og posisjoner som står langt fra hverandre. Med visse modifikasjoner har det i denne studiens sammenheng svart til en utvelgelse basert på det Patton (1990, s. 172) kaller *maximum variation sampling*. Ambisjonen har vært å ta utgangspunkt i eksempler som skiller seg fra hverandre blant annet relatert til alder, kjønn, bosted og oppdragsfrekvens. Jeg prioriterte et utvalg av sangerinformanter med lang fartstid og erfaring fra feltet. Studenter

og nyutdannede kunstnere, herunder instrumentalister og sangere, er i større grad dokumentert gjennom andre empiriske undersøkelser fra 2000-tallet (jf. kap. 1). Basert på egen forforståelse av vesentlig variasjon i det klassiske vokalfeltet, ble følgende kriterier lagt til grunn for utvalget av sangerinformanter: 1) ulike stemmetyper/stemme­fag; 2) aldersspredning; 3) differensiert oppdragsfrekvens (ulike grader av frilansaktivitet, heltid eller deltid); 4) geografisk spredning med hensyn til bosted ved intervju­tidspunktet. I tillegg la jeg vekt på at informantene skulle ha 5) variert utøvende erfaring med tanke på oppdragenes art, både i lokal, nasjonal og/eller internasjonal kontekst. Jeg stilte også som krav at 6) minst én av informantene skulle være fast ansatt ved et operahus og 7) at flere av informantene skulle ha erfaring med ensemblesang på profesjonelt nivå. Hva et profesjonelt nivå innebærer, er også et stridsspørsmål som løftes fram flere steder i analysen.

I følgende oversikt (tabell 1) presenteres informantene med de fiktive navnene de har fått tildelt og i henhold til noen av de nevnte kriteriene jeg satte opp for utvalget. Her har jeg også lagt til oppvekststed (by eller bygd) som ikke inngikk i kriteriene for utvalget, men som har vist seg å ha betydning for løpebanene.

Tabell 1. Presentasjon av informanter

Fiktivt navn	Alder v/intervju-tidspunkt	Stemme­kategori v/intervju-tidspunkt	a) Utøvende virksomhet ved intervju­tidspunkt b) Tidligere utøvende virksomhet	Oppvekststed, nåværende bosted
Kirsten	65 år	Mezzosopran	a) Pensjonist b) Frilans, deltid, nasjonalt/ internasjonal­, solist	By, by
Bjørn	63 år	Bass	a) Frilans, deltid, nasjonalt/ internasjonal­, solist, ensemble b) Frilans, deltid, nasjonalt/ internasjonal­, solist, ensemble	Bygd, bygd
Stian	58 år	Tenor	a) Pensjonist b) Fast ansatt korist, operahus i Skandinavia. Frilans heltid, solist, nasjonalt/internasjonalt	Bygd, by
Ingrid	54 år	Sopran	a) Pensjonist/frilans, deltid, solist b) Fast ansatt solist, operahus i Skandinavia. Frilansoppdrag nasjonalt/internasjonalt	By, by

Fiktivt navn	Alder v/intervju-tidspunkt	Stemmekategori v/intervju-tidspunkt	a) Utøvende virksomhet ved intervju-tidspunkt b) Tidligere utøvende virksomhet	Oppvekststed, nåværende bosted
Brage	46 år	Baryton	a) Frilans, heltid, nasjonalt/ internasjonalt b) Frilans, heltid, solist, ensemble	By, by
Gitte	45 år	Sopran	a) Frilans, heltid, nasjonalt/ internasjonalt, solist, ensemble b) Frilans deltid/fast ansatt, nasjonalt/internasjonalt, solist, ensemble	By, by
Julia	44 år	Mezzosopran	a) Frilans, deltid, nasjonalt, solist/ ensemble b) Frilans, deltid, nasjonalt, solist/ ensemble	Bygd, by
Henrik	43 år	Tenor/baryton	a) Frilans, deltid, regionalt, solist/ ensemble b) Frilans, deltid, regionalt, solist/ ensemble	By, by
Synnøve	41 år	Sopran	a) Nylig avsluttet karriere b) Frilans, deltid, nasjonalt/lokalt, solist	Bygd, by
Tone	40 år	Sopran	a) Frilans, heltid, nasjonalt, solist b) Frilans, heltid, nasjonalt solist/ ensemble	Bygd, by
Hedda	39 år	Sopran	a) Frilans, heltid, nasjonalt/ internasjonalt, solist b) Frilans, heltid/fast ansatt, nasjonalt/internasjonalt, solist	By, by
Solveig	38 år	Sopran	a) Frilans, heltid, regionalt, solist, ensemble b) Frilans, heltid, nasjonalt, solist, ensemble	By, by
Andreas	35 år	Tenor	a) Frilans, heltid, nasjonalt/ internasjonalt, solist, ensemble b) Frilans, deltid, regionalt, solist, ensemble	Bygd, bygd
Petter	35 år	Tenor	a) Nylig avsluttet karriere b) Frilans heltid/fast ansatt, nasjonalt/internasjonalt, solist, ensemble	By, by

Informantene hadde sine oppvekstår til ulike tider: Kirsten og Bjørn vokste opp på 1940- og 50-tallet, Stian og Ingrid på 1950- og 60-tallet, Brage, Henrik, Julia, Gitte på 1960- og 70-tallet og Tone, Synnøve, Solveig,

Andreas, Hedda og Petter på 1970- og 80-tallet. Når det gjelder oppdragsfrekvens er sangerlivet ustabil. I denne type oversikt er det ikke mulig å gi et nøyaktig bilde som synliggjør endring over tid. Når det gjelder kriteriet om erfaring fra ensemblesang, har ti informanter vært aktive i større eller mindre grad i dette forskjelligartede vokale landskapet i voksen alder. Det må også nevnes at to av informantene hadde sine oppvekstår i henholdsvis Sverige og Danmark. De mange ulike faktorene har gitt noen utfordringer i arbeidet med å kontekstualisere informantenes livshendelser og opplevelser i tid og sted. Her har jeg derfor gjort et valg, og lagt mest vekt på utviklingstrekk i det norske samfunn. For en mer utfyllende diskusjon om hvordan dette kan ha innvirket på analysen, se Strøm (2018). Når det er sagt, divergerer disse to informantenes fortellinger i liten grad fra de norske informantenes beskrivelser av muligheter og begrensninger knyttet til sosiale og kulturelle forhold i barne- og ungdomsårene. Og selv om musikklivet i Norge fram til 1970-årene lå på et beskjedent nivå i forhold til resten av Europa (Nesheim, 2001, s. 39), har kulturpolitikken i Norden vært mer preget av velferdspolitiske likhetsidealer enn i de fleste andre land (Mangset, 2012, s. 6). I ung voksen og voksen alder har omtrent halvparten av informantene tatt videreutdanning og/eller hatt sangoppdrag og engasjement i utlandet, fortrinnsvis i Europa. Flere av informantene har også tidvis bodd i utlandet. Slik trekkes internasjonale forhold inn i analysen i forbindelse med studietid og yrkesliv, delvis uavhengig av oppvekststed og hjemland.

Utvalget av klassiske sangerinformanter som jeg med en samlebetegnelse har kalt *profesjonelle*, er problematisk. Hvem som kan defineres som kunstner (*artist*) kan vanskelig ses isolert fra hva som til enhver tid skal defineres som kunst eller ikke-kunst på musikkens område (jf. Becker, 1982, s. 36).⁸⁴ Historisk sett har den klassiske sangen hatt en dominerende posisjon i det vokalkulturelle landskapet (jf. kap. 2), men det å være klassisk sanger er ikke ensbetydende med det å være profesjonell. Begrepets mening er sterkt omdiskutert, og et av de vesentligste strids spørsmål i kunstfeltet dreier seg nettopp om hvor grensene går mellom

84 Det engelske ordet *artist* har flere konnotasjoner enn det norske begrepet «kunstner», som ofte assosieres med det smale kulturbegrepet eller den høye kunsten (jf. 2.7).

profesjonell kunstner og amatør (Becker, 1982; Heian et al., 2008). En slik diskusjon vil i dag kunne gjelde alle musikalske sjangre, men her er det den klassiske sjangeren som er i søkelyset. Hensikten er å synliggjøre og diskutere de verdiladete og relasjonelle aspekter som ligger til grunn for en slik avgrensning knyttet til det strategiske utvalget av informanter. Studien er plassert utenfor profesjonsområdet (jf. 1.6), noe som understreker kompleksiteten ved det tvetydige og mangslungne som knytter seg til flere nivåer i dette forskningsarbeidet.⁸⁵ Til syvende og sist blir det et spørsmål om det i det hele tatt er mulig å komme fram til noen entydig definisjon, og ikke minst et spørsmål om hvem som skal ha definisjonsmakten.

I motsetning til profesjonsutdanningene som leder fram til et spesifikt yrke, byr musikkutdanningene og musikkfeltet «på et langt større mangfold av kunstneriske eller kunstrelaterte arbeids- og yrkesmuligheter», og omslutter dermed studenter med ulike yrkes- og karriereambisjoner (jf. Mangset, 2004, s. 234). For sangerne som ikke har fast heltidsansettelse i et operahus, kan det ut over ren utøvende virksomhet i et profesjonelt kor eller som distriktsmusiker dreie seg om en stilling som musikk lærer i grunnskolen, sanglærer i kulturskole, videregående skole og/eller folkehøgskole, sangpedagog og/eller forsker i universitets- og høyskolesektoren og ulike typer produsentarbeid – for å nevne noen varianter. Relatert til den utøvende vokalutdanningen, kan seleksjons- og

85 Til de klassiske profesjoner regnes medisin, juss og teologi (og muligens ingeniører). I Norden er profesjonalisering som følge av vekst i den offentlige sysselsettingen et av de mest karakteristiske kjennetegn i utviklingen av velferdsstaten og det moderne samfunn (Blom, 2007). For å dekke behovet for kvalifisert arbeidskraft og for å fylle alle offentlige funksjoner i velferdsstatens yrker, fikk vi en vekst i gamle utdanninger og etablering av nye profesjonsutdanninger. Særegent for disse yrkene er «at de både former og formes gjennom tilknytningen til velferdsstaten» (s. 17). I tillegg til de klassiske yrkesprofesjoner kan profesjoner i en bredere forståelse være yrker som tannlege, veterinær, lærer, sykepleier eller psykolog (Grimen, 2008, s. 71), ofte også kalt semiprofesjoner. Profesjoner er politisk konstituerte yrker med enerett eller jurisdiksjon over spesifikke arbeidsoppgaver (Molander & Terum, 2008, s. 18) og samfunnsmandatet er å yte profesjonelle tjenester som skal komme noen i samfunnet til gode (Grimen, 2008, s. 71). Profesjoner skiller seg fra andre yrkesgrupper ved at de forvalter en bestemt type kunnskap. Yrkesutøverne forventes å ha ekspertkunnskap (vitenskapelig, teoretisk og praktisk kunnskap) som er opparbeidet gjennom formaliserte utdanninger rettet mot spesifikke yrker (Grimen, 2008, s. 71). Profesjonenes status, autoritet og autonomi er fundert i ekspertisen (Smeby, 2008) men er avhengig av at yrkesutøverne opererer som en profesjonell sammenslutning. Profesjonaliseringsprosesser er derfor uløselig knyttet til arbeidsdeling og er betinget av at yrkesutøverne ikke opptrer på vegne av seg selv, men som et kollektiv, på vegne av sin yrkesstand (Molander & Terum, 2008, s. 19).

sorteringsfunksjonen sies å være svært virksom ved inngangsporten til og underveis i studiene, mens seleksjons- og sertifiseringsmakten ved utgangsporten er mer begrenset (jf. Mangset, 2004, s. 75, 234). Når de uteksaminerte sangerkandidatene entrer arbeidsmarkedet, er det blant annet gjennom opparbeidede nettverk, sangkonkurranser og prøvesang at utvelgelsen finner sted (se kap. 8). Det er ikke eksamenspapirene, men den kunstneriske kvaliteten, altså det som presteres på scenen eller i prøvesituasjoner, som til enhver tid blir avgjørende. Dette i kombinasjon med en rekke andre faktorer som etter min mening ofte undergraves både i praksisfeltet og i vitenskapelig sammenheng, noe forskningsmaterialet i denne studien synliggjør. I motsetning til profesjonsyrkene og andre mer regulerte yrker, har ikke profesjonelle sangere beskyttet yrkesstatus med enerett til å synges i det offentlige rom, for å sette det litt på spissen.

Vokalfeltet er utstrakt og bebodd av korsangere, ensemblesangere og solister eller en kombinasjon av disse innen en rekke ulike musikksjangre. Vi kjenner også til motto som «Alle kan synges» eller «Hele Norge synger», og TV-program som X-faktor og Idol. I prinsippet kan egentlig «hvem som helst bli, være eller kalle seg både kunstner, musiker og sanger» (Simonsen, 2010, s. 10). Dette står i sterkt kontrast til profesjonsutøverne som gjennom sin yrkesutdanning har ervervet en kunnskap som kategorisk skiller dem fra ufaglærte og andre profesjonelle (Grimen, 2008; Smeby, 2008). Den allmenne oppfatningen er at profesjonelle yrkesutøvere «har sitt levebrød fra dette yrket» (Simonsen, 2010, s. 10). Dersom dette kriteriet alene skulle gjelde i det klassiske vokalfeltet, ville vi hatt svært få profesjonelle sangere, fordi det utdannes langt flere enn det finnes arbeidsoppgaver og stillinger i markedet (s. 44). Dette er et generelt trekk ved hele kunstnerbefolkningen, også internasjonalt. Fordi kunstfeltet preges av en diskrepans mellom tilbud og etterspørsel (jf. Menger, 2006), er det, slik Heian et al. (2008, s. 18) uttrykker, mange «svært lovende og/eller anerkjente kunstnere» som bruker mye arbeidstid til andre sysler enn de rent kunstneriske uten å miste status som profesjonelle kunstnere av den grunn. Å være profesjonell kunstner eller sanger må dermed knyttes til andre kriterier, blant annet kunstnerisk kvalitetsnivå.

I vokalfeltet er det, og kanskje særlig i den utstrakte og allsidige korsangen, ofte «glidende overganger uten klare skiller mellom det amatørbaserte

og det profesjonelle» (Simonsen, 2010, s. 10).⁸⁶ Mange sangere kan være dyktige amatører. Når amatørbegrepet anvendes, markerer det likevel en avstand til de profesjonelle. Slik skapes et skille mellom profesjonelle og ikke-profesjonelle som avgrensner og gir begrepene meningsinnhold (jf. Solhjell & Øien, 2012). Men hva slags meningsinnhold er det her snakk om? Amatør og profesjonell er på ingen måte nøytrale begreper, men bærere av høyst ulik symbolsk kapitalverdi (Bourdieu, 1996).⁸⁷ Betyr det at jeg implisitt har foretatt en form for bedømmelse som plasserer både informantene og meg selv «innenfor»? Dette er på ingen måte uproblematisk, blant annet knyttet til hvem som skal ha definisjonsmakten, slik jeg innledet med.

Svært mange kultursosiologiske og kulturøkonomiske undersøkelser (bl.a. Heian et al., 2008; Karttunen, 1998; Melldahl, 2012; Menger, 2006; Steiner & Schneider, 2013), foretar relevante diskusjoner på basis av åtte kriterier som Frey og Pommerehne (1989, s. 146–147) har lagt til grunn for å avgjøre hvem som skal regnes som kunstnere. Knyttet an til klassiske sangere spesielt, har jeg valgt å ta utgangspunkt i disse kriteriene for ytterligere å løfte fram bristen mellom subjektive oppfatninger og objektive betingelser (jf. Melldahl, 2012, s. 175).⁸⁸ Graden av profesjonalitet er imidlertid bare et av mange paradokser som gjør det vanskelig å ringe inn kunstnernes virksomhet (s. 168).

86 Helt siden debatten om å etablere et eller flere profesjonelle kor i Norge startet i 1992, har det ifølge Simonsen (2010, s. 9), foregått en intens diskusjon hvor begrepet profesjonalisering har vært forstått og brukt forskjellig i ulike sammenhenger. På den ene siden har det handlet om den enkelte sangers ferdighetsnivå, og på den andre siden ensembles eller korets kollektive nivå. Men disse to nivåene for profesjonalitet faller etter Simonsens undersøkelse ikke nødvendigvis sammen: «Summen av individuell profesjonalitet blir ikke uten videre til profesjonalitet på et kollektivt nivå. Et kor kan bestå utelukkende av sangere som ut fra all rimelighet må betegnes som profesjonelle uten at det gjør koret i seg selv til et profesjonelt kor» (s. 10). Se også kapittel 9.7.

87 Betegnelsen amatør har sitt utspring i det latinske ordet *amare*, som betyr å elske. I Store norske leksikon (2020) heter det at en amatør er «en person som dyrker kunst, vitenskap eller idrett uten å ha det som levevei; kunstlærer, i motsetning til kunstneren av fag; i dagligtale en begynner, fuser i faget, legmann eller selvlært» (Persvold, 2020).

88 Jeg gjengir her den norske oversettelsen av de åtte kriteriene Bruno S. Frey og Werner W. Pommerehne (1989, s. 146–147) har utarbeidet for å kunne avgjøre hvem som kan anses å være kunstner, hentet fra Heian et al. (2008, s. 20).

Frey og Pommerehnes (1989) første kriterium, punkt 1) *den tid som brukes på kunstnerisk arbeid*, er et forhold som er vanskelig å vurdere og som derfor sjelden tas i bruk i praksis (jf. Steiner & Schneider, 2013). Dessuten er det ofte et stort misforhold mellom den tid som brukes på kunstnerisk arbeid og det som vises på lønnskontoen. Derfor blir også punkt 2) *inntekt opptjent på kunstnerisk arbeid* litt tilfeldig. I henhold til Steiner og Schneider er dette et kriterium som gjerne appellerer til økonomer, fordi det hviler på en type objektiv vurdering av markedet. Samtidig er det nettopp dette kriteriet som skaper størst uenighet (s. 231–232). Hvor skal for eksempel den nedre grensen for inntjening gå med tanke på at noen tjener svært lite på sin utøvende virksomhet i lengre perioder av sangerlivet, og at størsteparten av inntekten dermed kommer fra annet arbeid? Ofte kan det også være komplisert å få tilgang til data (se Heian et al., 2008). Hvis jeg hadde ønsket å anvende et slikt kriterium, måtte nødvendigvis inntektsgrensen fra kunstnerisk arbeid ha vært satt lavt, siden formålet er å favne inn et heterogent utvalg. Som vi senere skal se, vil slike økonomiske premisser i et bourdieusk perspektiv dessuten kunne betraktes som et miskjent kriterium sett fra innsiden av kunstfeltet.

De tre neste punktene dreier seg om andres oppfatninger av hvem som er kunstner (Heian et al., 2008, s. 19). Frey og Pommerehnes (1989) punkt 3) *den anerkjennelse vedkommende har som kunstner blant publikum*, framstår som et lite formålstjenlig kriterium. Publikumsoppslutning, CD-salg (eller som i dag: antall strømminger på Spotify) og antall treff på YouTube vil i noen sammenhenger (og i enkelte musikksjangre/musikkbransjer mer enn andre) kunne fortelle noe om en sangers popularitet, men en slik kvantifiserbar faktor er ikke hensiktsmessig her. Et annet poeng er hvorvidt publikum, det være seg enkeltpersoner eller en større forsamling, bebor den symbolske makten til å gi en slik type anerkjennelse. Og når det gjelder mediers oppmerksomhet, er den nærmest fraværende når det kommer til den klassiske musikkbransjen (se 8.8).

De neste to punktene: 4) *den anerkjennelse vedkommende har blant andre kunstnere* og 5) *kvaliteten på det kunstneriske arbeidet som utføres*, er særdeles problematisk å operasjonalisere. Samtidig er det nettopp disse kriteriene som etter min oppfatning gjør seg sterkest gjeldende i

musikkfeltet, sammen med punkt 9, som jeg snart kommer til. Et alternativ kunne ha vært å velge informanter basert på fordelingen av statlige stipender og garantiinntekter. Som Heian et al. (2008) er inne på, vil utvalget som vurderer stipendsøknader under Statens kunstnerstipend i praksis avgjøre «hvem som faller innenfor og utenfor definisjonen av ‘profesjonell kunstner’» (s. 19). I studien har jeg ikke sirklet inn de få sangerne som mottar eller har mottatt kunststipend eller andre støtteordninger fra staten gjennom Kulturrådet og andre typer stipend eller prispenger. Da ville det ikke lengre dreie seg om et hensiktsmessig utvalg basert på variasjon. Det utelukker imidlertid ikke at flere av informantene på et eller annet tidspunkt har mottatt en slik støtte.

Om jeg hadde vektlagt kriterium 4 og 5 (over) basert på egne bedømminger og uten en diskusjon, ville jeg ha gitt meg selv en definisjonsmakt som kunne ha fått store følger for denne studiens troverdighet. Dette knytter seg til min posisjon som innenfraperson, og til dobbeltrollen som sanger og forsker. Jeg foretar selvsagt ingen innbyrdes rangering av sangerne i denne studien. Min oppgave er snarere å forstå hvordan sangerinformantene selv opplever definisjonsmakten (jf. Solhjell & Øien, 2012). Det er jo også slik at ting ikke er statisk, de endres over tid. Likevel skal jeg ikke underkjenne at jeg som deltaker i vokalfeltet anerkjenner og deler de verdier som bor der. Det vil også innebære at jeg har en viss formening om hvem som er eller har vært «innenfor», og også hvem som står «utenfor». Men en slik subjektiv vurdering vil neppe kunne kalles en adekvat måte å definere det profesjonelle i denne sammenheng. Slike skjønns- og vurderingsspmåls om sangfaglig kvalitet og andre kunstneriske kvaliteter vil det dessuten alltid finnes delte meninger om. Dette er et nokså gjennomgående poeng i denne studien. Anerkjennelse er, som Solhjell & Øien (2012) påpeker, en «relasjonell størrelse». Det dreier seg til syvende og sist «om rangering og om rangerende evne, det vil si også om makt» (s. 28).

I undersøkelser av norske kunstneres vilkår har et viktig operasjonelt kriterium i henhold til Heian et al. (2008, s. 20) vært ytre kjennetegn som 6) *medlemskap i en organisasjon for kunstnere*. Mange sangere, men ikke alle, er organisert i en profesjonell sammenslutning gjennom den frivillige yrkesorganisasjonen Creo på grunnlag av en felles kunnskap

og etikk hos medlemmene (jf. Svensson, 2008).⁸⁹ Imidlertid foretas det ingen «streng faglig-kvalitativ seleksjon av potensielle medlemmer» (jf. Heian et al., 2008, s. 20). Alle som har inntekt fra kunstneriske eller kunstpedagogiske yrker, eller virksomheter med tilknytning til dette, er velkomne. Det er også fullt mulig å stå utenfor en slik kunstnerorganisasjon og likevel være en anerkjent kunstner. Og ting endres over tid. Derfor blir et slikt kriterium for å definere hvem som er profesjonelle sangere både problematisk og utilstrekkelig. Også innad i et forbund vil det være store interessenmotsetninger, især hvis mange yrkesgrupper er representert.⁹⁰ Et vesentlig kriterium er derimot 7) *formell utdanning som kunstner*. Likevel er det slik at det finnes klassiske sangere som ikke har en formell sangutdanning, noe to av heltidssangerne som er med i denne studien bidrar til å belyse. Heian et al. (2008) påpeker dessuten at det står «strid om hvilke utdanninger som holder tilstrekkelig høy kvalitet til å bli anerkjent som profesjonelle kunstutdanninger» (s. 19). Jeg var tidligere inne på at det finnes mange veier til en utøvende sangerkarriere, og en rangering av utøvende musikkutdanninger vurderer jeg ikke som formålstjenlig i denne studiens sammenheng. Det utelukker likevel ikke at sangerinformantene har sine helt personlige oppfatninger av hvilke utdanninger som gir mest prestisje, herunder også hvilke sanglærere som har best ry.

Det siste kriteriet som Frey og Pommerehne (1989) peker ut, er 8) *egen oppfattelse av å være kunstner*. En slik subjektiv vurdering åpner opp for at alle og enhver i prinsippet kan kalle seg kunstnere eller sangere, noe som på sett og vis bringer oss tilbake til kjernen i denne diskusjonen: En

89 Creo – forbundet for kunst og kultur, tidligere Musikernes Fellesorganisasjon (MFO), er tilsluttet Landsorganisasjonen i Norge (LO) og er et forbund for utøvende kunstnere og musikkpedagoger.

90 «Korsaken» (forsøksordningen *Profesjonalisering av kor*, lansert av Kulturrådet 2009) er et slikt eksempel, hvor det viste seg at enkeltmedlemmers individuelle utspill druknet i debatten mellom de større sammenslutningene. Men ifølge Løchen (1985) er det ikke uvanlig at profesjonene er selektive når det gjelder å tale andre gruppers sak. At de statsstøttede orkestrene – som altså kan sies å være profesjonelle organisasjoner – forholdt seg forbausende tause i korsaken, herunder at det lå an til flere arbeidsplasser for profesjonelle sangere, kan dermed ha å gjøre med at frilanssangerne ikke sto samlet i sine utspill som en yrkesgruppe. I henhold til Løchen (1985, s. 135) er det en realitet at «den gruppe i samfunnet som ikke har funnet en profesjon til å forsvare seg, kan bli stående alene, uten særlig store sjanser til å få gjennomslag for sine interesser». Se for øvrig kapittel 9.7, som omhandler profesjonell kor- og ensemblesang i endring.

definisjon av hvem som er kunstner, herunder profesjonell sanger, blir i bourdieusk forstand et problem for enhver som nærmer seg kunstneriske yrkesområder med spørsmål som har sitt opphav i andre felt (for eksempel profesjonsfeltet, det politiske feltet, det økonomiske feltet, det vitenskapelige feltet). Hvem som har rett til å kalle seg kunstner er et stridsspørsmål som avgjøres i feltet selv, hvis vi forstår feltet som relativt autonomt. Dermed blir et kriterium som Heian et al. (2008, s. 20) føyer til Frey og Pommerehnes (1989) opprinnelige oppsett svært relevant: 9) «*Den anerkjennelse vedkommende har fra kunstfaglige eksperter*» (egen kursiv). Innen musikkfeltet vil kunstfaglige autoriteter etter min oppfatning kunne være kunstneriske ledere og/eller kor- og orkesterdirigenter, operaregissører, musikkprodusenter, castingdirektører i operakompanier, direktører og produsenter i ulike musikkinstitusjoner (operaselskap, festivaler, konserthus) og i plateselskap og videre impresarioer i agentbyråer samt journalister og/eller kritikere i aviser, tidsskrift, nettsider, radio og TV. Slik jeg ser det, vil anerkjennelse fra disse aktørene i varierende grad speiles i kriterium 1, 2, 3, 4, 5 og 8.

Uansett må det slås fast at det er krevende å nå fram til en eksplisitt og ukomplisert definisjon av hvem som er kunstner, og som alle kan enes om (jf. Heian et al., 2008). Samtidig er det bred enighet om at det nettopp er vanskelig, fordi ingen kriterier eller kombinasjon av kriterier kvalifiserer over alt (Frey & Pommerehne, 1989; Throsby, 2001). Avgrensning av kunstnerbefolkningen kommer i alle tilfeller an på hvem som definerer: om det er markedet, kunstfeltet, staten, kunstnerorganisasjoner eller kunstnerne selv (Melldahl, 2012, s. 167). Avgrensningen må jo innlysende nok også ses i samsvar med hver enkelt studies formål og tilgjengelige data. Like fullt ser vi at mange av forslagene som skal bidra til å definere hvem som er kunstnere (eller profesjonelle sangere), enten er utilstrekkelige hver for seg, eller at de rett og slett undergraver hverandre, slik også Melldahl (2012, s. 172) påpeker. Dessuten oppstår etter min oppfatning en type logisk brist med tanke på at såkalte «objektive» kriterier er lite egnet til å fange opp alle de kunstnere som er mangesylsere. Til tross for at overrekrutteringen i kunstfeltet er et velkjent fenomen, vil en rekke undersøkelser likevel stå i fare for å fange opp den gruppen kunstnere som befinner seg «på toppen» på et gitt tidspunkt. Da risikerer vi at

vesentlig kunnskap om kunstneres, herunder klassiske sangeres, praksis går tapt, fordi undersøkelsene ikke er i overensstemmelse med virkeligheten.

Poenget med denne diskusjonen er å vise at det ikke finnes noen perfekte løsninger med hensyn til hvilke kriterier som avgrenser en kunstner, og mer spesifikt en *profesjonell* sanger. De relasjonelle aspektene bidrar til å framheve kunstfeltets kompleksitet og tvetydighet både innad og i relasjon til andre felt. Diskusjonen bringer også fram i dagen noen kjernemomenter når det gjelder å skille kunstneryrkene og mer spesifikt sangeryrket fra andre yrker, og da særlig yrkesprofesjonene, på bakgrunn av studiens opprinnelige tilhørighet til «PhD i studier av profesjonspraksis» (jf. 1.3). Til syvende og sist har jeg anskueliggjort den nærmest umulige oppgaven det har vært å legitimere hvilke kriterier jeg har lagt til grunn for å definere deltakerne i denne studien profesjonelle. Hvor mange som er kunstnere eller hvem som er profesjonelle sangere er ikke nødvendigvis meningsfulle spørsmål i kunstfeltet, selv om det kan synes meningsfullt fra eksternt hold (jf. Melldahl, 2012, s. 184). Hele denne problematikken må ses sammenheng med hvordan vi forstår logikken og graden av autonomi i kunstfeltet, herunder det klassiske musikkfeltet hvor den klassiske sangen og klassiske sangere hører hjemme.

Når jeg i boka likevel definerer deltakerne som profesjonelle, er det basert på at alle har 1) gjennomført en formell og/eller uformell klassisk sangutdanning/skolering, i eller utenfor en musikkutdanningsinstitusjon, 2) opparbeidet erfaring fra utøvende virksomhet fra ulike arenaer og 3) hatt honorerte sangoppdrag. Implisitt innebærer disse kriteriene at sangerinformantene har brukt tid til kunstnerisk arbeid, og at de gjennom oppdragene de har fått tildelt også viser at de har oppnådd anerkjennelse hos ulike oppdragsgivere, det vil si at de er eller har vært kvalifisert til å utføre oppdragene. Disse momentene ligger altså som en overordnet forutsetning for rekrutteringen av informanter i denne studien. Ut over dette, er hovedsaken å forstå hvordan sangerne selv opplever definisjonsmakten. Og informantene kan ha dessuten ha andre oppfatninger av hva *profesjonell* innebærer. De er først og fremst sangere.

4.9 Vurdering av kvalitet i livshistoriestudien

Det livshistoriske intervju dreier seg blant annet om å ta høyde for den samhandlingsprosessen som finner sted under intervjusituasjonen for å kunne avdekke de felles interesser som finnes mellom «subjektet og objektet» i biografien. Som Bourdieu (1997, s. 86–87) er inne på, handler det om posisjonenes betydning og om fortellingenes begivenheter definert som et antall innplasseringer og omplasseringer i det sosiale rom alt etter hva som står på spill. Min bakgrunn føyer meg inn i den lange rekken av sangere som er «multiarbeidere» (jf. Aune, 2003, s. 63). Når jeg ikke har hatt sangervirksomheten som heltidssyssel, hvor plasserer det meg i så fall i eget praksisfelt? Kanskje har jeg ikke innfridd de feltspesifikke forventninger som kreves av en profesjonell sanger eller kunstner? Hvem skal i så fall vurdere dette, og hvilke kriterier skal det vurderes ut ifra? Og hvilke tidspunkt i karrieren skal i så fall være utslagsgivende? Poenget er at denne type verdiladete spørsmål er viktige og nødvendige å reflektere over, særlig fordi forskningsprosjektet tar utgangspunkt i erfaringer fra eget praksisfelt hvor forhandlinger om posisjoner nettopp er et iboende trekk ved feltets struktur. Jeg er med andre ord klar over at jeg ikke bare må forholde meg bevisst til mitt eget ståsted i musikkfeltet, men også til hvor mitt innenfraperspektiv plasserer meg i forskningssammenheng, og hvordan andres innenfraperspektiv plasserer meg.

Når vi forsker i egen kultur er det ikke uvanlig at forskeren innehar den rollen som studeres. Min egen erfaring som klassisk sanger danner utgangspunkt for forskningsarbeidet og inngangen til å studere det kulturelle produksjonsfeltet og den sosiale praksisen som jeg på forhånd har adgang til, forståelse for og kunnskap om. Mening framtrer gjennom subjektiv erfaring, men når jeg forsker i eget praksisfelt er det ikke ensbetydende med at det er «meg selv» jeg studerer. Mine erfaringer skal med andre ord ikke legitimere forskningsmaterialet. Men nærheten som etableres mellom forsker og informant gjennom felles kulturfortrolighet og nærheten forskeren har til sitt eget materiale, kan føre til «kulturblindhet» (Paulgaard, 1997, s. 73). Dermed kan det å oppnå en god nok analytisk distanse bli vanskelig å etterstrebe. Bourdieu poengterer nettopp at vi som forskere ikke må tro at vi kan analysere, eller «leve oss inn i» andre menneskers perspektiver på tilværelsen uten at vi selv har et perspektiv på det vi studerer. Vi risikerer da

at våre forskningsresultater blir en gjentakelse av vår (ubevisste) forforståelse (Bourdieu, 1991, s. 96–97; Järvinen & Mik-Meyer, 2005, s. 13).

Forskning vil alltid innebære å ta en eller annens ståsted, fastslår Becker (1967, s. 239) og stiller derfor det betimelige spørsmålet: «Whose side are we on?» Etter Beckers mening, dreier det seg ikke så mye om hvorvidt forskningsdataene er ensidig partiske, men desto mer om hvem sine interesser denne partiskheten tjener. I spenningsfeltet mellom det å trakte etter objektivitet og forpliktelsen overfor prinsippene innenfor eget fagfelt, kan dette lede til etiske dilemmaer for forskeren uansett hvilke metodologiske eller teoretiske overbevisninger hun måtte ha. Jeg har vært oppmerksom på at en av fallgruvene i denne studien kunne være at jeg som innenfraperson sympatiserer med sangerinformantene som gruppe. Videre at jeg kunne komme til å vise de sangerne jeg selv har mest til felles med størst velvilje. En slik posisjonsinntakelse kan nettopp bidra til å gi mistanke om skjulte agendaer – en skjult *nemesis* – med tanke på det hierarkiske oppbygde feltet, noe som selvsagt vil ha konsekvenser for denne studiens troverdighet.

Fordi leserne (som også er posisjonert) liker å vite at det de leser er til å stole på, kan det ifølge Becker (1967, s. 239) skape tvil hos forskeren som vil sikre at uansett hvor sympatien ligger, skal det ikke komme til å ødelegge for forskningsarbeidet eller for dem det forskes på. Det er altså en kjensgjerning at når vi forsker i eget felt, er ingen av partene nøytrale deltakere med moderat interesse for de temaene som tas opp (Christophersen, 2011, s. 36). Gjennom min dobbeltrolle som forsker og sanger i den praksisen jeg studerer, anerkjenner jeg og investerer i «det som står på spill i et bestemt spill» (Bourdieu, 1996, s. 134). Jeg er med andre ord verken interessefri eller likegyldig til spillet, noe også Beckers (1967) utsagn bærer bud om.

Hvilken erkjennelsesinteresse har man som forsker av å produsere nye erkjennelser? Hva skal ny viten eventuelt brukes til, og i hvilket omfang kan den produserte viten være med på å forandre verden? Dette er, som Høibjerg (2012, s. 45) skriver, spørsmål som bør stilles i forbindelse med et forskningsprosjekt. En Bourdieu-inspirert forskningstilgang frambringer ikke i seg selv viten om hvordan praksis kan endres til det bedre. Snarere er hensikten å innhente kunnskap om hvordan verden, eller en liten flik av den, tar seg ut eller arter seg, og deretter redegjøre for dette. Fordi sosiologien har en avslørende funksjon, hvor de symbolske funksjoner

som omgir maktutøvelse demonteres og tilintetgjøres, er sosiologien verken nøytral, upartisk eller apolitisk (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 50).⁹¹ Konstruksjonen av forskningsgjenstanden krever at forskeren inntar en aktiv og systematisk holdning til *facts* (s. 214) Det krever framfor alt at det gjøres et brudd med alminnelige forestillinger eller hverdagskunnskapen.

Når vi forsøker å legge for dagen en *radikal tvil* som setter spørsmålsteget ved alle de forestillinger man føler seg hjemme i (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 217), blir det som Røyseng (2007) er inne på betimelig også å stille spørsmål ved hvordan vi i dette refleksive arbeidet kan vite om vi har klart å bryte med slike «innarbeidede virkelighetsforståelser?» Og når «befinner vi oss på det implisitte og ikke på det eksplisitte nivået av mening?» (s. 77). Videre blir det, som jeg flere ganger har vært inne på, nødvendig å spørre seg selv om hva kunnskap er, og hvilke kunnskapsformer som er mest gyldige. Jeg kan dessuten ikke vite sikkert om den empirisk og teoretisk genererte forkonstruksjonen jeg har foretatt også gjør seg gjeldende i informantenes selvforståelse. Kanskje tilskriver jeg meg selv en merverdi når det gjelder å produsere objektiv viten? (jf. Callewaert, referert i Høbjerg, 2012, s. 50).

Hvordan kan jeg argumentere for denne livshistoriestudiens kvalitet eller *troverdighet*, det vil si om undersøkelsen, framgangsmåten og funnene er pålitelige og gyldige? (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 200). Et forskningsprosjekts *pålitelighet* vil ifølge Silverman (2006) for det første knytte seg til hvorvidt forskningsprosessen er gjort gjennomiktig, ved å beskrive forskningsstrategiene og analysemetodene på en tilstrekkelig detaljert måte. For det andre dreier det seg om teoretisk transparens, hvor det gjøres eksplisitt rede for teoretisk ståsted og hvordan dette produserer spesifikke tolkningsrammer som utestenger eller skygger for andre (s. 282).⁹² For det tredje dreier det seg om konteksten for innsamlingen

91 Ifølge Wacquant oppfatter Bourdieu sosiologien som en politisk vitenskap fordi den beskjeftiger seg med og selv inngår som en del av de strategier og mekanismer som formidler symbolsk dominans. På bakgrunn av sosiologiens gjenstandsområde, og fordi samfunnsforskeren er plassert i den svake enden av det overordnede maktfelt i samfunnet, kan sosiologien ikke under noen omstendighet «være nøytral, upartisk eller apolitisk» (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 51).

92 Pålitelighet (*reliabilitet*) er knyttet til en positivistisk forskningslogikk og repliserbarhet hvor nøytralitet er et relevant forskningsideal. En slik logikk lar seg ikke direkte øverføre til kvalitativ forskning, spesielt fordi resultatene i en kvalitativ undersøkelse ikke kan ses uavhengig av

av data, og hvordan relasjonen mellom forsker og informant influerer på informasjonen forskeren får (jf. Thagaard, 2009, s. 200). Tolkningenes *gyldighet* (validitet) vil ifølge Silverman (2006, s. 290) styrkes ved metode-triangulering og ved at forskeren kvalitetssikrer sine funn gjennom *respondent validation* (s. 291). I Strøm (2018) har jeg berørt flere slike faktorer. I denne sammenheng har jeg avgrenset til momenter som angår innsamlingen av data og relasjonen mellom intervjuer og intervjuperson.

I livshistoriestudier vil en måte å sørge for større pålitelighet ifølge Fosslund og Thorsen (2010) være å lytte gjennom lydopptakene flere ganger for å kvalitetssikre at misforståelser er unngått eller at sentrale poeng ikke er oversett. Av samme grunn vil det i noen tilfeller også være hensiktsmessig å intervju informantene to ganger. Det er imidlertid ikke sikkert at det tilkommer så mye nytt ut av dette, og det ligger også en risiko i at forskeren får ulike versjoner av det som er sagt tidligere, slik at livshistoriene framstår selvmotsigende (s. 200–201). I foreliggende studie har løsningen vært å kontakte informantene for å rydde opp i uklarerheter eller for å få utfyllende informasjon underveis i analysearbeidet.

En vanlig diskusjon i kvalitativ forskning er om deltakerne skal få lese de transkriberte versjonene av intervjuene og godkjenne dem. Andre alternativer kan være at de får lese enkelte avsnitt som blir brukt i analysen, for eksempel sitater, eller hele det ferdige produktet (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 201). En slik form for validering kan bidra til å styrke prosjektet, men må vurderes ut ifra forskerens kontekst for tolkningen. Fordi siktemålet i denne studien ikke har vært å presentere informantenes selvforståelse isolert, snarere å plassere deres selvforståelse inn i en større faglig sammenheng, er det ikke sikkert at informantene er innforstått med og kan vurdere relevansen av de teoretiske perspektivene. I slike tilfeller gir ikke informantenes vurderinger det samme grunnlaget for validitet (jf. Thagaard, 2009, s. 204). En annen begrunnelse er at det er svært tidkrevende med tanke på den store mengden empiriske materiale i dette prosjektet. En tredje begrunnelse er at intervjupersonene

relasjonen mellom forsker og forskningsdeltakerne. I kvalitativ forskning knytter pålitelighet seg til «om en kritisk vurdering av prosjektet gir inntrykk av at forskningen er utført på en pålitelig og tillitvekkende måte» (Thagaard, 2009, s. 198).

kan reagere på den muntlige framstillingsformen i den skriftlige versjonen, samt på forhold som likevel blir redigert bort senere i prosessen (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 201).

Sangerinformantene har selv valgt ut hva de ønsker å fortelle om sine liv, og deres livshistorier slik de presenteres i denne boka, er et resultat av mine tolkninger (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 67). Likevel kan det hende at noen av dem vil oppleve mitt perspektiv og mine tolkninger som en invadering i deres liv, eller som en feiltolkning av deres selvforståelse. Kanskje avdekker analysen sider ved den sosiale praksisen som sangerne ikke vil vedstå seg eller som de ikke kjenner seg igjen, i slik jeg også tidligere har berørt. Kanskje avslører analysen også sider ved den sosiale praksisen som andre deltakere i musikkfeltet ikke kjenner seg igjen i eller vil vedgå?

Livshistorier er en avbildning av livet, ikke livet selv, og jeg er klar over at krevende, artikulerbare erfaringer kan være utelatt gjennom informantenes selvpresentasjon. Fokus på et overordnet tema og livets høydepunkter kan trenge tilbake andre temaer og det formende og levde hverdagslivet. Å få tak i det implisitte kan på den måten være enklere for en «som kjenner antydningens hemmelige kode» (Danielsen, 1993b, s. 346). De forestillinger forskeren har om hvordan liv blir konstruert eller erfart, har som Danielsen uttrykker «konsekvenser for hvilke hvite flekker vi mener å kunne identifisere i en livshistoriefortelling» (s. 352). Slike «blinde pletter i synsfeltet» (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 241), kan vi bare bli oppmerksomme på ved å gjøre den etablerte praksis til gjenstand for refleksjon (Wacherhausen, 2008, s. 12). Livshistoriens hvite flekker kan, som Danielsen (1993b) påpeker, avdekkes ved «å redegjøre for den dialog teksten springer ut av. Identifikasjonen av de hvite flekkene gjør den livshistoriske teksten ikke bare troverdig, men også sann» (s. 357). Slik trenger ikke nødvendigvis de hvite flekkene å forbli sorte hull (s. 334).

I forbindelse med tolkning av det livshistoriske materialet og konklusjonene som trekkes, knyttes gyldigheten i siste instans til hvorvidt tolkningene framstår rimelige ut fra problemstillingene, metoden, perspektivet og fagtradisjonen som er lagt til grunn (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 202). Gjennomsliktighet samt det å vise til alternative tolkningsmuligheter forsterker forhåpentligvis verdien av egne tolkninger og kvaliteten på prosjektet.