



KATE BUSH- AKADEMIET

Jenny Hval og Susanne Christensen lærer deg ting ikke en gang Kate vet om Bush.

Tekst SUSANNE CHRISTENSEN Foto ANETTE SCHIVE & TREVOR LEIGHTON

– BUSH SIN STEMME ER BESKREVET SOM FARLIG, SOM EN KASTRERT KATT, SOM SKINGRENDE OG SKUMMEL.

I hver sin ende av verden danset både Jenny Hval og Susanne Christensen en gang rundt til tonene av Kate Bush. Bush er popkunstner, men på en god dag er hun også en slags trollkvinne som viser veien ut i verden, båret på en bølge av feminin forestillingskraft.

Det er imidlertid ikke mystifisering Hval og Christensen er interessert i, snarere er det den beinharde forskningen. Jenny Hval er allerede kjent som *chanteuse extraordinaire* i soloprojektet Rockettothesky og som forfatter av romanen *Perlebryggeriet* (Kolon, 2009), men hun er også nettopp blitt master i litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo med en oppgave om Kate Bush og *sangstemmen* i litteraturen. Christensen er blant annet litteraturkritiker i Klassekampen og medarrangør av den bergenske poesifestivalen Audiatur. De to møttes i Oslo for et innledende strategimøte, noe som satte i gang en lenger skriftbasert samtale. Det må starte et sted, og derfor spør Christensen Hval:

Hvem er Kate Bush og hvorfor gjøre henne til forskningsobjekt?

– Bush er én av de viktigste artistene fra 1970- og 80-tallet, og står for et uttrykk som på den ene siden er forankret i popmusikken, men på den annen side er svært eksperimentelt. At hun har hatt store hits som «Wuthering Heights» (1978), «Babooshka» (1980) og «Running Up That Hill» (1985), er ingen unnskyldning for å se bort fra den eksperimentelle siden av arbeidet hennes. Hun er nemlig nyskapende både som produsent, danser, sanger og som en *litterær stemme*. Det er dette siste punktet jeg har valgt å konsentrere meg om, fordi jeg mener hun bruker popmusikkens teknologiske og relasjonelle muligheter til å skrive nyskapende, umiddelbar og *lydlig* litteratur.

Sangstemmen er nesten fullstendig oversatt i litteraturvitenskapen, men er i popmusikken helt sentral for hvordan vi forstår tekst – vi knytter det til den som synger. Det er et stort poeng at Bush har sin egen, personlige og kroppslige stemme. Denne sangstemmen trenger seg inn i kroppene våre gjennom ørene og finnes i oss når vi lytter. Det skapes altså en slags enhet av meg og Bush når jeg lytter til henne.

I oppgaven min undersøker jeg, ved å lytte til Kate Bushs musikk, denne relasjonen – følelsen av å synge med på en innspilling, og hva dette gjør med opplevelsen av teksten. Bush kan være med meg på bussen uten at noen andre hører eller ser det, hun kan snike seg inn i kroppen min gjennom hodetelefonene. Jeg oppsøker stemmen hennes igjen og igjen uten noe annet mål enn å lytte. Det kan virke uproduktivt – hvorfor lytte tusen ganger til samme låt istedenfor hele tiden å utvide horisonten med å lytte til forskjellige typer musikk og stemmer – men det skaper en ekstrem *nærhet*, uklare grenser mellom meg og henne. Og jeg mener dette skaper *resonans*, Bush tar bolig i meg og klinger i kroppen min, som en fremmed arm eller et fremmed ben som jeg kan ta frem bare når jeg lytter til henne. *Audible phantom limbs*.

Bush trådte for første gang inn på scenen sent på 70-tallet. På alle måter stod hun for noe nytt: de eksplisitte, erotiske bevegelsene og den høye stemmen. Hva var effekten av dette Bush-vesenets ankomst?

– Bush debuterte svært ung med «Wuthering Heights» og platen *The Kick Inside* i 1978. Både for radiolyttere og musikkjournalister var hennes inntreden i popverdenen et sjokk, fordi hun var så selv-sikker og sang om både litteratur, sex og kropp med en vanvittig, lys stemme som ikke var vanlig i popmusikken i det hele tatt. Hun var ekstremt åpen og sanselig. Uttrykket var direkte og tydelig, stemmen og tekstene kom rett fra den levde kroppen, og videoene var fulle av *intens* dansing hvor ikke rytmen, men *sangstemmens bevegelse* var utgangspunkt for bevegelsene hennes. Dermed ble hun møtt med både hurrarop og skepsis. Stemmen hennes ble i anmeldelser beskrevet som farlig, som en kastrert katt, som skingrende og skummel.

Bush var både mer direkte enn Sex Pistols, hun hopper ut av platespillene og inn i lytterne, som et kirurgisk instrument, og like intrikat som 70-tallets progband. *The best of both worlds*, kan man si. Hvorfor er det da skrevet forbløffende lite om henne, både i musikkvitenskapen, innenfor *culture studies*, kjønnsforskningen og litteraturvitenskapen? Hun er jo *genial*. Disse spørsmålene ble utgangspunktet for min energiske og eksentriske masteroppgave.

Bush fremstår jo som en *crazy kid* som kommer direkte ut av *the English wilderness*. Både vi og hun vil kanskje tro på kunsten som en slags utvidelse av barnets fantasi- og drømmeverden? Det er vanskelig ikke å betrakte henne som et unikum, en som man stadig refererer til som forbilde for en hvilken som helst egensindig kvinnelig kunstner, inklusive ditt eget popmusikalske prosjekt Rockettothesky. Er Bush også blitt en klisjé?

– *Fenomenet* Bush har kanskje en plass i naturbarn-kategorien, de unge talentene som synes å springe ut av jorda med roseblader på ryggen. Men det utelukker jo ikke at Bush er en hardtarbeidende, intellektuell kunstner på samme tid som hun er spontan og fantasifull. Og nettopp at hun tilegger det umiddelbare en stor verdi i sitt uttrykk og i sine intervjuer, gjør det kanskje lettere å overse arbeidet og uttrykket som et kraftfullt litterært bidrag. Man tror man øyner en slags talentfull *personlighet*, fordi det er så naturlig: «hun bare er *sånn*.» Jeg er også opptatt av det personlige, men jeg vil *lytte etter det*, og finne ut *hva det er*.

Bush har imidlertid blitt en del av en referansemaskin («kvinne + lys + stemme + piano + eksentrisk»), en slags stereotyp ur-artist, eller et fenomen som forventes å bety et eller annet. Men å na-

– BUSH VAR BÅDE MER DIREKTE ENN SEX PISTOLS OG LIKE INTRIKAT SOM 70-TALLETS PROGEBAND.

medroppe Kate Bush når man skriver om musikk, er å overse *hva musikken gjør*, og selvsagt også *hva Kate Bushs musikk høres ut som*. *This house is full of m-m-madness!*

Kate Bush-forskningen tok et langt skritt fremover i 2010. Oppgaven din ble tilfeldigvis skrevet samtidig med utgivelsen av Deborah M. Withers' bok *Adventures in Kate Bush and Theory*. Kan du fortelle litt om hennes prosjekt?

– Withers' bok er den første boken om Bush som ikke først og fremst er biografisk eller musikkjournalistisk. I denne boken legger hun fra seg det biografiske naturbarnfenomenet Bush, og konsentrerer seg om den Bush som finnes på platene og i videoene hennes. Dette kaller hun *The Bushian Feminine Subject*, og slik får Bushs kunstneriske uttrykk en egen eksistens som fremdeles er personlig og har med artistens stemme og kropp å gjøre.

Withers skriver om hvordan dette subjektet lever i Bushs musikk – i «Wuthering Heights» er det en karakter fra Emily Brontës bok *Stormfulle høyder*, på hennes andre plate *Lionheart* (1979) er subjektet mer performativt og *queer*, på *The Dreaming* (1982) blir subjektet fragmentert og ødelagt, og så videre.



Withers' perspektivskifte er tilsynelatende enkelt, men likevel veldig interessant. Hun kan sette tekst og musikk, videoer og platecover i sentrum for en analyse av musikken hennes som likevel kan ta for seg utviklingen av et helhetlig *vesen* i musikken som fremdeles er personlig og kroppslig. Det er fortsatt en *artist* i sentrum, men vi er forbi namedroppingen.

Ditt eget grep er ganske annerledes, din teoretiske ramme er fenomenologisk, du tar utgangspunkt i intense lytteerfaringer og utvikler en forståelse av disse møtene med (pop)kunsten som en aktiv, kreativ relasjon. Hvordan ser ditt Kate Bush-øyeblikk ut?

– Jeg har, i forlengelsen av Withers, valgt å konsentrere meg om det subjektet som finnes i Kate Bushs stemme, som jeg hører på platene hennes, men jeg velger å gjøre en personlig *lytting* til Bushs plater i stedet for å se på tekster, låstrukturer og videoer. Ved å *lytte* til iste-

denfor å se på musikk, kan jeg konsentrere meg om hvordan Bush *utøver* og *produserer* musikken sin, og hvordan hun slik skaper en lydlig personlighet. Enda viktigere: Jeg kan studere det spesielle forholdet mellom artist og lytter gjennom vår fiktive navlestreng: hodetelefonene. Jeg gjør ganske ekstreme nærlyttinger til Bushs stemme i oppgaven min. De er små narrativer: En busstur med låten «The Sensual World» fra platen *The Sensual World* (1989) på ipoden ble starten på hele oppgaven. Ikke fordi bussturen i seg selv var en viktig hendelse i mitt liv, men fordi jeg følte en plutselig, ekstrem nærhet til verden gjennom å lytte til stemmen hennes. Sansene mine byttet plass, og jeg kunne kjenne alt rundt meg mot kroppen, selv om det var langt borte. Jeg kjente stoffet i setet foran meg frese og skumme, og metallet i stoppknappene, stolpene og vinduskarmene presset kalde striper mot huden.



Du skriver om en slags frigjøring, og det fungerer på minst to plan. Lesningen var også for meg frigjørende, jeg snek meg inn i øyeblikksbeskrivelsene dine, kanskje fordi det handler om teksten og leseren, eller betrakteren og kunstverket. Måten du skriver på dekonstruerer mine forestillinger om hva som er akademisk forskning, hva som er poesi – du bruker mange originale metaforer – og det vi pleier å forstå som banale følelser; «jeg ble glad da jeg hørte popsangen» og så videre. Du gir plass til det sanselige midt i den akademiske ørkenvandring?

– For meg er den spontane lytteopplevelsen verdt å følge – å gå inn på de stedene i musikken som virkelig griper meg, og å forsøke å utforske hvordan det klinger i meg, hva jeg hører, hvordan jeg assosierer, *hva Kate Bush kan få meg til å skrive*. Det er flere underliggende motiver bak dette: Jeg ville utforske hvordan man kan skrive om musikk og sangtekst uten å «glemme» selve utførelsen av den, og ikke minst ville jeg til bunn i hvorfor jeg synes en del popmusikk er så jævla *eksperimentell*. For mens det mer sedvanlige perspektivet er å tenke at popmusikken er enkel fordi den ofte har enkle strukturer med vers og refreng, blir det helt annerledes dersom man ser på hvordan musikken spilles, hvordan historier fortelles i *lyd*. Bush bruker hooks, vers og refreng, og relativt forståelige tekster i jeg-form, men stemmen hennes visker ut disse tingene. Den er så fantastisk rik og nyansert, et språklig og musikalsk kjernekraftverk. *Meltdown*.

Dersom jeg lytter til *Bushs stemme* og den relasjonen den skaper til meg, slutter jeg å telle vers og refreng. Det at musikken har en enkel og melodisk struktur slutter å bety noe, og jeg finner at hun er like eksperimentell som samtidsmusikk, fri improvisasjon eller, dersom man ser på hvordan hun synger tekstene sine, samtidspoesi. Jeg setter henne i sammenheng med alt det nevnte – komponisten Peter Ablinger, vokalist Sidsel Endresen, poeter som Charles Bernstein (indirekte) og Christian Bök (direkte).



Susanne Christensen og Jenny Hval (Foto: Anette Schive)

Du er interessert i platen *The Dreaming* (1982), hva er spesielt ved denne platen?

The Dreaming er en milepæl, fragmentert og hard, *pounding*. Det er første plate Bush produserer selv, og hun forandrer lydbilde og spesielt vokallyd totalt fra tidligere innspillinger – nye teknikker, sampling og klipping via den mye omtalte Fairlight-synthen/sampleren, og ny mikrofon/vokaleffekt som hun bruker slavisk i ti år fremover. Lyden av stemmen hennes er metallisk og har en tydelig, kort klang som slenges rundt, slik at hun høres ut som om hun står inne i en liten celle eller rom på en mentalinstitusjon. *The madwoman in the attic sings back (and she's not just crazy)*. Hun deler også opp melodier mellom mange ulike lag stemmer gjerne lagt i forskjellige stemmeleier, slik at en lys stemme tar over der en mørk stemme slapp, og skaper en schizofren jeg-person som synger relativt sammenhengende tekster fra over alt i lydbildet. Effekten er ekstrem, men hun klarer likevel å være så til stede i musikken – lytteren kan kjenne igjen alle de forskjellige sporene som *Kate Bushs stemme*, den personlige og gjenkjennelige stemmelyden er fremdeles i sentrum for uttrykket.

I tidlige låter, som «Wuthering Heights», er det *lyriske jeg* veldig entydig, det er Cathys spøkelsesstemme som Bush fremstiller, den skingrende kvinnestemmen som vil *inn*. Noe skjer på veien mot *The Dreaming*, stemmen oppløser seg i et paradoksalt kor, og som du er inne på, opplever vi flere forvandlinger, for eksempel svalen i «Night of the Swallow» og eselet i «Get Out of My House». Hun «spiller» ikke

esel, hun tar dyret i munnen, eller hun gir den lydlige kroppen esel-pels – begge er dine formuleringer. Du beskriver også hvordan Bush begynner å bruke språket annerledes, hvordan for eksempel ordene «shut» og «harm» både sier og *gjør* «shut» og «harm» – hva skjer?

Fordi hun bruker stemmen som en samplings-base, er hun ikke så redd for å eksperimentere med å ødelegge den rene, akustiske lyden, tekstframføringen eller det enhetlige fortellerperspektivet som popsanger nesten alltid har. På denne måten kan hun gi stemmen en overskridende rolle på platen: Samtidig som lytteren fremdeles kan gjenkjenne Kate Bushs personlige stemme som et samlende uttrykk, kan stemmen komme fra mange kanter og melodiene splittes i mange forskjellige *overdubs*. Jeg lytter til platen og opplever et velde av assosiasjoner: Stemmen får meg til å føle at jeg er inne i en munn som åpner og lukker seg, eller en kropp som forvandles fram

– JEG KJENTE STOFFET
I SETET FORAN MEG FRESE
OG SKUMME, OG METALLET I
STOPPKNAPPENE, STOLPENE
OG VINDUSKARMENE PRESSET
KALDE STRIPER MOT HUDEN.



Jenny Hval (Foto: Anette Schive)

og tilbake mellom å være menneske og dyr. Bush bruker språklyder og vokaleffekter til å assosiere til andre typer lyder, og jeg hører dører som slår igjen, en fugl som letter, eller papir som krølles i stemmen hennes. Jeg har gjort en intens nærlesning av ulike øyeblikk på plata som gir meg slike assosiasjoner, fordi jeg mener hun makter å ta meg med inn i disse transformasjonene. Jeg blir en del av dem, og kan oppleve å skifte form, jeg også. Jeg tar del i lyden hun skaper som en fantasiverden, en fantasikropp som hele tiden forandrer form.

Withers skriver også om tekstene på *The Dreaming*. På *Lionheart*-albumet finner vi den klissete nasjonalistiske sangen «Oh England, My Lionheart», men også orientalistiske sanger som «Kashka from Baghdad» – som handler om å snike seg inn på et homoseksuelt par for å studere dem. Withers sier at Bush må gå via orientalismen for å få lov å fortsette sin undersøkelse av seksualiteten. På *The Dreaming* endrer denne relasjonen seg, blant annet i tittelsangen, der Bush synger med bred australsk aksent, stemmen «utforsker seg selv som fremmed, fra et annet sted», som du formulerer det. Men hun tar også opp sin egen rolle på en ny måte, som representant for en kolonimakt tar hun det australske i sin munn, inklusive et foraktfullt syn på urbefolkningen?

– På samme måte som hun bruker språket til å ta dyr og lydefekter i munnen, tar hun også en fremmed aksent i munnen, og ja, den forakten fra overmakten til urbefolkningen. Samtidig bruker hun de australske, bløtere språklydene til å bryte opp det engelske språket og synge så det er fryktelig vanskelig å høre hva hun syn-

ger – hun finner en annen rytme og monotoni der som ikke bare er tematisk uhyggelig, men som i tillegg gjemmer teksten.

For meg er akkurat denne låten spesielt sterk fordi jeg har bodd i Australia og snakker engelsk med en – like inautentisk – australsk aksent ... Det er en desperasjon på denne plata som i mine ører handler om å bryte ned strukturer, mening, og hierarkier og åpne for andre måter å *tenke* på. Og jeg har opplevd dette selv ved å måtte snakke et annet språk med en fremmed aksent – jeg skjulte min identitet ved å jobbe hardt med å snakke «autentisk» da jeg bodde i Melbourne, som en usynlig fremmed. Samtidig måtte jeg dermed skape en ny identitet i lyd, og smake på det å være en del av det hvite Australia, infiltrere en majoritet jeg ikke egentlig var en del av. Tilbake til *The Dreaming*: som grep i en popsang er dette både uhørt og uærlig – pop skal jo være «autentisk» – og genialt.

Den såkalte «Madonna-forskningen» på 90-tallet – inspirert av culture studies-tradisjon – forsøker å ta populærkulturen på alvor, mens du tar det hele et hakk videre og bare skipper refleksjonen rundt det visuelle?

– Da jeg begynte å studere for ti år siden, la jeg merke til at det var gjort mye forskningsarbeid på enkelte artister i en feministisk tradisjon. Jeg leste om Madonna, om punkedamer, om Courtney Love, men det var aldri noe om Bush. Det virket som det var mest nyskapende å være tøff, maskulin, eller å «leke med kjønnsroller», og det var disse kvalitetene som ble trukket frem.

Don't get me wrong – dette er ikke et innlegg i dagens debatt. Jeg mener overhodet ikke å spørre: «Hva er galt med tradisjonelle kjønnsroller, da?» Men en rekke svært sterke og unike artister ble utelatt fra popkulturforskningen. Kjønnforskningen ble altfor opptatt av det visuelle fenomenet popmusikk, og der var kanskje ikke Bush kontroversiell nok på den rette måten. Hun hadde også, utover på 80-tallet, sluttet å gjøre intervjuer og opptre i offentligheten.

Molly Bloom står for det ultimate, feminine sukkende *ja* som også har blitt kapitalismens *ja*, det å gi etter for lystene and *spend, spend, spend*. I forbindelse med din lesning av «The Sensual World», hvor Bush stjeler fra James Joyce – som jo igjen, i *Ulysses*, stjeler alle steder fra, ikke minst fra Homer – har du en liten stump med bitende filmkritikk: I filmversjonen av *Ulysses* (1967) vender Molly Blooms begjær seg innover mot henne selv, det helt motsatte av det som skjer med Bush, som i videoen til «The Sensual World» danser igjennom en mørk skog, åpen mot sine omgivelser. Hvordan styre mellom ja og nei, skal vi gli inn i rollen som det affirmative kjøttet, den varme favnen som klemmer Peter Gabriel og ber ham om ikke å gi opp?

– *Man thinks, woman sings*, skriver den italienske filosofen Adriana Cavarero, og refererer til den historiske delingen mellom stemmens lyd og ordet. Denne absurde kjønnsinndelingen høres provoserende ut, men historisk og litteraturhistorisk sett er det skremmende nøyaktig – de fleste mytiske karakterer som synger uten ord, er kvinnelige figurer: muser, sirener, gudinnen Ekko. Å synges er kanskje det umiddelbare og sanselige, kroppslige, det som flyter og ikke stopper opp og tenker, setter grenser, og så videre.

I Joyces *Ulysses* vies siste kapittel til den eneste kvinnelige fortellerstemmen i boken, Molly Bloom. Hennes språk er uten hindringer; teksten glir gjennom 40 tettpakkede sider uten punktum eller andre tegn, og i en eneste sammenhengende tekstblokk. Hun gjentar ordet *yes* hele tiden, *yes* er hennes tegnsetting, og Joyce har skrevet i brev og notater at «*yes is the female word*» – det som gir lov, gir seg hen, utsletter seg selv. Når Kate Bush omskriver små deler av Mollys tekst til en egen låt – «The Sensual World» – forandrer hun ordene i teksten uten å forandre rytmen og klangen, slik at hun kan få fram de samme klangene i stemmen sin. Hennes nye tekst setter det kvinnelige subjektet i kontakt med verden på en måte som ikke lenger bare er bekreftende, men som sanser verden og tenker over, vurderer og utforsker disse opplevelsene. Refrenget lyder: «Stepping out of the page into the sensual world.» Jeg opplever i denne låten hvordan hun henger sammen med kroppen sin og verden rundt den, hvordan det hele flyter inn i hverandre. Og hun er klar over at hun ikke *er* en kropp, men er *i* en kropp som igjen er *i* verden.

Flyten og drivet fra Joyce er der fremdeles, men fungerer ikke lenger som drivende *tanker*: Det er den umiddelbare, uunngåelige og spontane opplevelsen som står i sentrum, men også den fantasiverdenen som skapes i det øyeblikket man oppdager sansene: Bush omskriver «*yes*» til «*Mmh, yes*», som om hun hele tiden vurderer ordet, sanser språket. Hver gang hun gjentar «*Mmh, yes*» er det på en ny måte, med en ny vurdering og smak. Hun sier verken ja eller nei, det dreier seg ikke lenger om det.

«The Sensual World» er dermed både en omskriving av Joyces Molly Bloom som gir henne en mye mer aktiv rolle, og en låt som utfordrer sammenhengen mellom det umiddelbare, affektive, sanselige, og «det kvinnelige». Jeg har spurt meg selv under skrivingen av oppgaven: Er det, intellektuelt sett, et tegn på styrke å overse sansene? For meg er svaret at det ville være absurd å sette likhetstegn mellom det umiddelbare og det å utslette seg selv, gi seg hen. Likevel er sansene det som nesten *alltid* overses i akademia.

Du har skrevet en musikkspalte i Klassekampen de siste tre årene, og det aner meg at det finnes et sterkt prosjekt her, som også kommer frem i refleksjonene du gjør deg når du lytter til Kate Bush. Finnes det et *hvalsk* manifest?

– Det hvalske manifest handler om å *lytte til* og å *skrive om* musikk. Det handler om klang og samtale; at skriften skal la musikken klinge med. Dermed vil ikke et hvalsk manifest kunne eksistere alene, det må forbinde seg med noe annet; Bush, Joanna Newsom, Nico, Mark Hollis og så videre. Å skrive om musikk handler om å synges med, å erkjenne at man synger med, å samtale med en annen stemme – eller utøver, dersom det ikke handler om musikk – og å anerkjenne denne andre stemmen. Bushs «The Sensual World» er et veldig fint eksempel på klang og samtale i skrift så vel som i sang – når hun lærer seg en måte å synges slutten av *Ulysses* og senere omskriver teksten til sin egen, men med nesten identiske *språklyder*. Det interessante her, er at Bush virkelig samtaler med Joyce, både lydlig og tematisk, og at hennes tekst faktisk makter å være ganske kritisk til hans tekst. Det hvalske ønsker også å kunne være både kritisk og hengivent. Og sinna!

Et kjennetegn på det hvalske, er også, som jeg stadig vender tilbake til, at jeg lytter til Bush som om det er eksperimentell musikk med ugenkjennelig form og tekst, jeg lytter ikke etter et forenkelt skjelett «bak» musikken – «ÅJA, DER KOM REFRENGET», eller «FIFFIG BRIDGE DER, JA». Det samme skjer med teksten: Når jeg hører henne synges «I keep it *ssssshutt*» på låten «Leave It Open» fra *The Dreaming*, forenkler jeg det ikke til «I keep it shut» i hodet, *ssshutt* får være *ssshutt*, og neste gang hun synges det har det kanskje blitt *ssssssshutt*, eller *ssssssssssssssssshutt*, eller til og med *ssssssssssssssssssssssssssshutt*.

Kanskje dette også handler om hvordan jeg ønsker å lage musikk – at jeg er opptatt av å strekke det trygge ut i en mer ukjent, spontan verden ved å improvisere, stoppe opp, la meg fenge av å utøve sang. Å skrive en masteroppgave om Bushs stemme har dermed vært svært interessant for meg som utøver og komponist. It's all connected.

– JEG HØRER DØRER SOM SLÅR
IGJEN, EN FUGL SOM LETTER,
ELLER PAPIR SOM KRØLLES I
STEMMEN HENNES.