

Skeive Scener

Lesbisk, ikke-lesbisk og ikke-ikke lesbisk engasjement og tematikk
i skeiv performance i Oslo 2005–2008

Jenny K. Nordal

Masteroppgave i teatervitenskap.
Ved institutt for kulturstudier og orientalske språk
Universitetet i Oslo

Våren 2008

Forord

Gode opplevelser i teater eller performance er unikt. Disse opplevelsene handler ikke nødvendigvis bare om de kunstneriske virkemidlene, men også om møtet mellom aktør og tilskuer, tid og rom. I miljøbasert performance er dette møtet kanskje enda viktigere enn ellers, fordi det handler om så mye mer – blant annet identitet og samhörighet. Dette utelater dog ikke ansvaret for å søke eller kreve en viss kunstnerisk kvalitet, eller et samsvar mellom innhold og tematikk i et scenisk uttrykk. Komposisjon er viktig, uavhengig om den er sjangerbekreftende eller overskridende. Få lesbisk-spesifikke og lesbisk-tematiske teaterforestillinger, og mangelen på øyne for mangfoldet i lesbisk historie, gir lite innsikt i hvilke subversivt potensial det kan ligge i slike iscenesettelser. Det var understimuleringen på en god performance med skeiv tematikk, spesielt med lesbisk tematikk, som motiverte meg til å undersøke dette feltet nærmere her i Oslo.

Det lesbisk-spesifikke var vanskeligere å fange enn jeg trodde. Kanskje handler det om mine forventninger til hva dette skal være, men jeg tror også det handler om dets vage framreden og uhåndterbarhet. Eksempelvis blir det lesbiske uttrykket utydelig med en gang det framtrer som noe annet enn maskulint – dette er gjenstand for undring. Det queerteoretiske som var mitt utgangspunkt, gjorde det i begynnelsen vrient å skrive noe om en lesbisk-spesifikk iscenesettelse eller uttrykk, da dette teoretiske aspektet ikke nødvendigvis forfekter en slik kategorisering av kjønn og seksualitet. Gjennom å prøve ut koalisjoner av begreper fra performance-teorien og queerteorien på mitt materiale har det åpnet seg nye dører. I spenningsfeltet mellom det groteske og det skeive, det teatrale og det sosiale, opptrer lesbiske iscenesettelser i et nytt lys.

Kaos er en skapende kraft som krever spillerom. Teater og performance handler om muligheten til å skape slike rom, både fysiske og mentale. Hvordan dette kaoset kommer til uttrykk, handler om komplekse iscenesettelsesstrategier som er unikt for hvert enkelt individ, slik det er for menneskene i CabaRosa, Homoparaden, FakeThat, for Steffi Lund, og for meg.

En stor og hjertelig takk til alle som har hjulpet meg med denne oppgaven.

Innhold

Forord	3
Innhold	5
1.0 Innledning, tematisk kontekst og metodisk tilnærming	9
1.1 In medias res	9
1.2 Problemstilling	10
1.3 Kartlegging og metodisk tilnærming	10
1.3.1 Intervjuene	12
1.3.2 Empiri og teori	13
1.3.3 Vitenskapelig tilnærming	14
1.4 Tematisk kontekst og plassering i forskningstradisjon	15
1.4.1 Betydningen av kjønn og seksualitet i Norge	16
1.5 Kapittelinndeling	18
2.0 Teoretiske perspektiver og refleksjoner	21
2.1 Performance-teori (fronesis og theoria)	21
2.2 Teater, performance og ritualitet	22
2.3 Det folkelige, det groteske og det fremmede	23
2.4 Queer – “where the streets have no name”	25
2.4.1 Performativitet og teatralitet	28
2.4.2 Representasjon og stereotypier	30
2.5 Scene, ikke scene og ikke-ikke scene	31
2.6 Den lesbiske subkulturelle kontekst	32
2.6.1 Lesbiskhet	33
2.6.3 Butch-femme konstellasjonen	34
2.7 Avslutning og videre anslag	37
3. Skeive dager og Homoparaden – “The street is the stage!”	39
3.1 Det åpne rom	39
3.2 Homoparaden og Skeive dager	39
3.2.1 Paraden – et nødvendig sosialt og kulturelt manifest	41
3.3 “Blurred genres” – autentisitet og teatralitet	42

3.4 Homoparadens groteske kropp	43
3.4.1 Den transformative kroppen i performance	45
3.4.2 Lek med macho, makt og underkastelse	46
3.4.3 Autentiske iscenesettelser	48
3.5 “We are here, we are Queer”, og vi ler!	49
3.6 “Pride and prejudice”	51
3.7 Synliggjøring og mangfold	52
4. CabaRosa – Skapets nostalgiske narratologi	55
4.1 “Meinen Damen und Herren (...)”	55
4.2 Kabaret	55
4.2.1 Kontekst	56
4.2.2 Homotekst(ualitet)	57
4.2.4 Skapets narratologi	59
4.3 Teatralitet og performativitet	60
4.3.1 Rosa stereotyper	61
4.3.2 Lesbisk tekst	62
4.6 CabaRosa i tiden – en avsluttende refleksjon	63
5. Steffi Lund: Skeiv dans – lesbisk engasjement	67
5.1 Et kunstnerisk utgangspunkt	67
5.2 Skeive forestillinger	67
5.2.1 Yndig, yppende og bølgende	68
5.2.2 Venture to Venus	69
5.2.3 Why do you sleep with girls?	71
5.3 Dansens lesbiske potensiale	73
5.4 Offentlighetens grusomme virkelighet	75
5.5 Autentisk engasjement og tilstedeværelse	76
6. FakeThat – genderbender-konger	79
6.1 Drag	79
6.1.2 Den lille forskjellen	80
6.2 FakeThat	81

6.2.1 Forestillingens form	82
6.3 Dragens groteske kropp	84
6.3.1 Drag og butch-femme estetikken.	86
6.3.2 Dragkongen og camp-begrepet	87
6.4 Drag som et potensielt rom	88
7. En oppsummerende, reflekterende og avsluttende kommentar.	91
7.1 Sum summarum	91
7.1.1 Å tale til den konverterte	93
7.1.2 Det kulturelle mangfold: homotematikk på norske scener	94
7.2 Lesbisk, ikke-lesbisk og ikke-ikke lesbisk	97
7.2.1 Den kvinnelige maske, den lesbiske grotesk	98
7.4 Avslutning og videre dialog	100
Litteratur/kilder	103

Vedlegg

1. Intervjuguide: CabaRosa (1 s.)
2. Intervjuguide: Steffi Lund (1 s.)
3. Intervjuguide: FakeThat (1 s.)
4. Transkribering: CabaRosa (47 s.)
5. Transkribering: Steffi Lund (15 s.)
6. Transkribering: FakeThat (44 s.)

1.0 Innledning, tematisk kontekst og metodisk tilnærming

1.1 In medias res

“Lesbians never see themselves represented. And seeing yourself represented, is what makes you feel you have a place in the world.”¹

Representasjoner av lesbiske kvinner er en mangelvare i norsk scenekunst. Eller, hvor mange lesbiske (re)presentasjoner kommer du på fra film, fjernsyn, teater, fra Norge/Oslo umiddelbart, om noen skulle komme til å spørre? Mest sannsynlig er det ikke mange, med mindre du er spesielt interessert i lesbiske, i teater eller i det eksperimentelle.

Oslo er det stedet hvor man finner flest synlige og åpne lesbiske, homofile, bifile og transepersoner (videre referert til som lhbt-personer) i Norge, likevel er det ikke overveiende mange offentlige kulturelle uttrykk som representerer dette. Det er stadig flere kjente personer som kommer “ut av skapet” og inn i offentlighetens søkelys. Disse personene har en stor betydning som representanter for andre lhbt-personer. Men når det kommer til kollektive fortellinger og andre former for sosiokulturelle representasjoner, er lhbt-personer nesten usynlige. I de sosiale og heteronormative mytene om homofile ligger stivnede forestillinger om feminine skrullehomser og maskuline traktorlesber fortsatt dypt i oss, også innad i det skeive miljøet.

Til tross for at vi lever i samme samtid, er det ståstedet man ser omverden fra unikt for hvert menneske. Selv innenfor miljøbasert teater er utgangspunktene og uttrykkene ganske forskjellige, til tross for felles erfaringsgrunnlag og miljø. I forbindelse med denne oppgaven har jeg søkt å finne skeivt teater og performance² i Oslo. Som et resultat av kartleggingen har jeg gått nærmere inn på performance-uttrykk laget av lhbt-personer selv, med fokus på lesbiske kvinner som jobber med det lesbisk-spesifikke eller tematiske i de kunstneriske uttrykkene sine.

¹ Davy, Kate: “Fe/male Impersonation: The Discourse of Camp” i Reinelt/Roach, 1992:231. Sitat: Lisa Kron; tidligere regissør og skuespiller ved WOW (Womens Own World) theatre café i New York.

² Det performancebegrepet jeg tar i bruk i denne oppgaven innebærer blant annet kultur, identitet, men også teatralitet og opplevelse. Performance betyr da eksempelvis både hvordan man iscenesetter seg på en kunstscene og hvordan man iscenesetter seg i dagliglivet. Dette utvider også bruken av begrepet scene til å gjelde alle steder hvor slike iscenesettelser skjer. Dette krever imidlertid et større begrepsapparat enn en vanlig teateranalyse gjør.

1.2 Problemstilling

Problemstillingen er formulert ut i fra spørsmål rettet mot informantene mine som er å finne som vedlegg. Oppgavens problemstilling er imidlertid delt i tre hoveddeler:

-Hvordan iscenesetter CabaRosa, Steffi Lund, FakeThat og Homoparaden seg selv og hvordan forholder de seg til det lesbisk-spesifikke og lesbisk- tematiske, til synliggjøring, stereotypier og politisk slagkraft?

-Hvordan forholder det lesbisk-spesifikke seg til det teatrale, det groteske og det skeive i disse kunstneriske og sosiale uttrykkene?

- Hvilke utfordringer og hvilke muligheter ligger det i et lesbisk-spesifikt uttrykk og lesbisk-tematisk engasjement i vår samtid?

Gjennom en performance-analyse av Homoparaden, og gjennom intervjuer med kabaretgruppen CabaRosa, danser og koreograf Steffi Lund, og dragkonge-gruppen FakeThat, har jeg sett på hvordan noen lhbt-personer iscenesetter seg selv på scenen i det skeive miljøet i Oslo, med fokus på det lesbisk-spesifikke. Skeive iscenesettelser er komplekse uttrykk som blir brukt om annerledeshet. De homofile mennene er oftest klare og tydelig i sine kunstneriske og sosiale uttrykk, mens de lesbiske kvinnene framtrer som vage og utilnærmelige. Med andre ord framtrer lesbiskhet som lite teatralt. Sett i lys av hva informantene forteller, samtidskonteksten, teoretiske perspektiver på det groteske og skeive, det teatrale og sosiale, og mitt eget blikk, går jeg inn i hvert enkelt eksempel og belyser både spesifikke og generelle aspekter hos eksempelmaterialet mitt.

1.3 Kartlegging og metodisk tilnærming

“Performance as a mode of cultural action is not a simple reflection of some essentialized, fixed attributes, of a static, monolithic culture but an arena for the constant process of renegotiating experiences and meanings that constitute culture.”³

Mangelen på kontinuitet, både sosialt og kulturelt, er en stor utfordring for den lesbiske scenen i Oslo. Vesentlige kriterier for eksempelmaterialet mitt var først og fremst at de var lett tilgjengelige og synlige. Med dette mener jeg de som promoterte seg i det offentlige rom eller gjennom offentlige medier, og som jobbet med skeiv scenekunst og helst da også med en lesbisk-spesifikk tematikk. Jeg søkte både i, og utenfor det skeive miljøet, men flest spor etter slik performance fant jeg innad i miljøet, gjennom nettsider og magasiner for lhbt-personer.⁴

³ Zarilli, Phillip B: “For whom is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception, and Reception in a Kathakali King Lear” i Reinelt/Roach, 1992:16

⁴ Eksempelvis magasinet Blikk og nettstedet Gaysir.

Disse iscenesettelsene fant sted på klubber og barer, men også på den institusjonaliserte kunstscenen, men da i skeiv regi. Videre undersøkte jeg om det var noen interessante og spennende teatrale fenomener i fetisj- og SM-miljøet, som er knyttet opp mot lhbt-miljøet, og om disse ville passe inn i min problemstilling. Dette falt imidlertid litt på siden av det jeg søkte, men gav likevel en interessant bakgrunnsmateriale. Felles for disse ulike miljøene var nemlig deres mangel på lesbisk engasjement og kontinuitet. I tillegg var det også vesentlig å skimme overflaten av nåtidige repertoarer ved teaterscenene i Oslo, for å se om noen iscenesatte tematikken på en eller annen måte. Her var det også veldig lite. Jeg fant imidlertid mine eksempler: Steffi Lund, CabaRosa og FakeThat, samt Skeive dager og homoparaden, som speiler noe av det vi har av skeive iscenesettelser her i Oslo, som også jobber med det lesbisk-tematiske i de kunstneriske uttrykkene sine.

Med performance-teorien som blick er en iscenesettelse ikke bare noe man finner på en teaterscene, men også noe man kan finne ellers i samfunnet. Overordnet leser jeg mitt eksempel materiale som en kulturell performance. På denne måten sier eksempelvis gruppenes kunstneriske uttrykk også noe om deres sosiale og kulturelle uttrykk.

Gjennom tilstedeværelse i miljøet, uformelle og formelle samtaler, samt observasjoner og deltakelse i ulike sammenhenger, både sosialt og kunstnerisk, er min kunnskap og mine erfaringer med lhbt-miljøet solid og variert. Etter hvert har alle disse møtene vært med å forme mitt blick og gitt meg den nødvendige kunnskapen til å se mine informanter og mitt materiale i sin kontekst. Med andre ord har jeg brukt en refleksiv fortolkningsmetode, hvor informantens tanker og mine spilles opp mot hverandre.⁵ Gjennom dette prøves min førforståelse mot deres refleksivitet. Likeledes har teorien og materialet hatt en prosessuell tilnærming til hverandre. Med andre ord har oppgavens teoretiske perspektiver og begreper vokst fram i dialog med eksempel materialet. Ut av disse har jeg tatt utgangspunkt i begreper som jeg mener kan åpne opp og forklare den spenningsfylte kompleksiteten som ligger i iscenesettelser av en lesbisk/skeiv tematikk i Oslo og Norge.

Kort oppsummert er jeg ute etter å se på hvordan de ulike gruppene iscenesetter seg selv, hvordan det tematiske preger formen, og hvorvidt de kunstneriske uttrykkene fremstår som subversive. Dette har jeg analysert ved hjelp av ulike teoretiske perspektiver, gjennom

⁵ Alvesson/Sköldberg, 1994:326

intervjuer og gjennom å se på konteksten dette utspiller seg i. Det vesentlige er å framstille deres kollektive historier, gjennom deres felles minnebank, vår felles samtid og hvordan dette kommer til uttrykk gjennom deres kunstneriske form.

1.3.1 Intervjuene

Bruk av intervju som vitenskapelig metode gir førstehåndsinformasjon og en mulighet til å skape en nærhet til materialet. Dette gir imidlertid også noen utfordringer i henhold til fortolkningen av det. Hvilken del av intervjuet har hovedtyngden i fortolkningsprosessen? Monica Dalen ser på noen typer datakilder i intervjustudier som viktige; kontekst/miljø, non-verbal kommunikasjon og verbale utsagn. Refleksjoner over disse delene av intervjuet er viktig for å få en helhetlig forståelse av de kunstneriske uttrykkene i sin helhet.⁶ I mitt tilfelle er intervjuene også grunnlag for eksempelanalysene, dermed er også disse aspektene viktige for utfallet av disse.

Intervjuene mine foregikk på ulike møtesteder i tråd med informantenes ønsker og mobilitet. Hver intervjuguide, som også følger med som vedlegg, ble tilpasset hver enkelt gruppe eller person, men med variasjoner over samme tema, knyttet til min problemstilling. Spørsmålene er basert på spørsmål som omhandlet gruppens kunstneriske uttrykk og intensjoner, det vil si refleksjoner over hvordan de jobber med ulike aspekter i henhold til blant annet stereotyper, lesbiske iscenesettelser, politikk og underholdning. Den konteksten intervjuet ble til i, var med på å skape meninger inn i den endelige fortolkningen. I tillegg til intervjuguiden, ligger også intervjuene (råmaterialet) av CabaRosa, Steffi Lund, FakeThat ved som vedlegg, dette for å vise deler av bakgrunnen for analysene.

Transkribering fra båndopptak til tekst har bydd på noen problemer både i henhold til lyd kvalitet og i nedskrivningen fra tale til skrift. Jeg valgte i transkriberingen å utelate enkelte lyder og ord som fremsto som uklare, der hvor jeg ikke oppfattet det slik at disse frarøvet en større mening fra helheten. Dialekter har jeg stort sett nøytralisert til bokmål da disse ikke har noen vesentlig betydning for meningssammenhengen, ellers står teksten slik den framkom i intervjuet, som råmateriale, med et dertil muntlig språk. Jeg har valgt å skildre stemningen og kommunikasjonen mellom informantene i transkriberingsteksten gjennom enkle stikkord som latter, mumling, stillhet og lignende. I transkriberingsteksten som er vedlag har jeg fjernet

⁶ Dalen, 2004:62-63

personsensitive opplysninger der det har vært nødvendig. Transkriberingstekstene fremstår likevel som meningsbærende og helhetlige.

Båndopptakene med intervjuene er slettet i tråd med de retningslinjer som ligger til grunn for bruken av dette materialet.

1.3.2 Empiri og teori

Hvert eksempel materiale er blitt tildelt hvert sitt kapittel, og fremstår ulik i sin form ut fra hvilket kunstnerisk og sosialt uttrykk det er. Performance-elementene: tid, rom, tilskuer og aktører, og relasjonen mellom dem, er imidlertid vesentlige aspekter ved dem alle. Ingen av eksemplene framkommer som isolerte fenomener, men har oppstått som en følge av det miljøet og den samtidskonteksten de framtrer i.

Eksempelet Skeive dager og homoparaden er en kulturell performance hvor gaten er en scene. Med andre ord ser jeg homoparaden som et kunstnerisk uttrykk, hvor teatralitet og performativitet spiller dets sosiale drama. Gjennom en performance-analyse har jeg trukket fram ulike virkemidler og analysert disse ut i fra de teoretiske perspektivene jeg har gjort rede for i oppgavens teoridel.

Hos CabaRosa er det sosiokulturelle og identitetspolitiske aspektet viktige faktorer i analysen. Til tross for deres tekstrikdom og mange forestillinger, har jeg valgt å gå inn i den overordnede tematiske trådene fra hver forestilling og se hva dette forteller om deres iscenesettelser av seg selv og det skeive mangfold. Gjennom dette ser jeg også på deres bruk av stereotyper, og deres lesbisk-spesifikke engasjement.

Hos Steffi Lund står det lesbisk-spesifikke engasjement sentralt. Det lesbisk-tematiske er knyttet opp til formelle estetiske og kunstneriske problemstillinger, og finner sin utfordring i forholdet mellom form og innhold. Dette har jeg valgt å eksemplifisere gjennom å beskrive hvordan hun lar dette komme til uttrykk i flere av sine forestillinger. Deretter går jeg nærmere inn og diskuterer Lunds overordnede lesbisk-spesifikke uttrykk, spesielt i forhold til begrepsparet teatralitet og autentisitet.

Drag-gruppen FakeThats uttrykk handler i høyeste grad om teatralitet. Og drag blant kvinner kan sees på som både et skeivt og et lesbisk-spesifikt uttrykk. Aktørenes ulike intensjoner for

å drive med denne typen performance viste tydelig at drag handlet om mer enn et kunstnerisk uttrykk. Dette belyser jeg gjennom å se på drag både som sosialt og teatralt fenomen.

Teorikapittelet tjener både som begrepsbank og kontekst. Her gjør jeg rede både for teoretiske perspektiver og kontekstuelle begreper fra den skeive scene.

1.3.3 Vitenskapelig tilnærming

Hvordan setter jeg så min erfaringsbaserte kunnskap inn i en vitenskapelig sammenheng? Hva er sann og gyldig kunnskap, og hvordan kan slik kunnskap etableres? Det reiser seg noen spørsmål om troverdighet i vitenskapelig arbeid. "Vitenskap handler om å anvende bestemte og systematiske prosedyrer for å utvikle mest mulig sikker kunnskap om mennesket, samfunnet og verden", skriver Hilde Bondevik og Linda Rustad i artikkelen "Feministisk vitenskapskritikk og feministisk vitenskapsteori"⁷. I likhet med den feministiske vitenskapstradisjon, har jeg vært opptatt av få en nærhet til det jeg har studert. Denne vitenskapelige metoden er ikke helt nøytral, dermed ligger det noen feller her som kan være lett å trække i. Faren ved denne nærheten kan fort gli over i en slags nærsynthet, noe som kan være utfordrende om man ikke finner riktig styrke på brilleglassene. På den annen side kan det også være en fruktbar affære.

Som en "outsider within"⁸, en marginalisert som samtidig er både innenfor og utenfor en dominant kultur, er det oftest lettere å fange vesentlige aspekter ved marginaliserte uttrykk.⁹ Standpunktteoretikeren¹⁰ Sandra Harding snakker om at det å ha et ståsted i det marginale fremmer kunnskapsveksten i det vitenskapelige. Med andre ord handler det her om et likemannsprinsipp. De marginale, eller undertrykte, kan med andre ord, se noe som den dominerende majoriteten ikke ser. De marginale har med dette et dobbelt blikk; et som ser oppover mot makthaverne, og et som ser ut over de undertrykte. Som en del av det skeive miljøet, vil det dermed være lettere for meg å se mulige årsaker til, eller knytte

⁷ Bondevik, Hilde og Rustad, Linda: "Feministisk vitenskapskritikk og feministisk vitenskapsteori" i Mühleisen/Lorentzen (red), 2006:80

⁸ Begrepet er fra standpunktteoretikeren Patricia Hill Collins (1991) *Learning from the outsider within* i Bondevik/ Rustad i Mühleisen/Lorenzen, 2006:88.

⁹ Bondevik/Rustad i Mühleisen/Lorenzen, 2006:88.

¹⁰ Standpunktteorien hører hjemme i feministisk vitenskapsteori, og er en av flere tilnæringsmåter innefor denne vitenskapen. Dette er en av de teoriene som har fått størst gjennomslagskraft, metodisk og teoretisk i feministisk vitenskapsteori. Og handler om den unike posisjonen den undertrykte selv har for å fremme kunnskapsvekst om de undertrykte.

problemstillinger til mangelen på lesbisk-spesifikke uttrykk, enn det vil være for utenforstående.

Med andre ord kan vi gjennom deltakelse og tilstedeværelse være inneforstått med at noe er slik det er, uten å kunne peke på årsaken til det. Denne tause kunnskapen, forstått som livsverden og tradisjon, bør derfor ikke oppfattes som hinder, men som mulighetsbetingelse for vitenskapelig kunnskap. Altså er mye av min kunnskap og erfaring basert på min deltakelse i miljøet, og ikke vitenskapelige målte standarder. Min forforståelse av metaforer eller sjargonger, eller rammens kontekst er dermed også et utgangspunkt for analyse av denne kulturen.

1.4 Tematisk kontekst og plassering i forskningstradisjon

Forskning innenfor kjønn og seksualitet i Norge i dag, har en nær tilknytning til sosialpolitisk og historisk utvikling i samfunnet. Det er gjort en del homoforskning i Norge innen flere fagdisipliner. Det aller meste av denne forskningen har hatt prosjekter med en sosial eller psykologisk tilnærming til tematikken, altså livsstil og levevilkår med fokus på de utfordringer man som lhbt- person står ovenfor i det norske samfunn.

Forskning innenfor medier og kultur har hovedsakelig hatt fokus på homofile menn. Slik jeg oppfatter det, har lesbiske representasjoner kulturelt sett kommet litt i bakgrunnen og fremstått som mindre viktig både i homoforskningen, i dagens populærkultur, så vel som i finkulturen. Vi finner likevel noen viktige oppgaver de siste 15 årene som markerer tilstedeværelsen av det lesbisk-spesifikke i et norsk kulturelt perspektiv, slik vi finner det i Siri Hansens hovedfagsoppgave fra 2001; *Amerikansk lesbisk teater-WOW Café Theater: nyskapende teatersentrum eller etterslep fra 70-tallets feminisme*. Og i Betzy A. Kjelsberg Thangstads hovedfagsoppgave fra 1995; *Lesbisk representasjon på NRK-fjernsyn – en resepsjonsstudie*. Videre finner vi også Tone Johannesens hovedfagsoppgave fra 2005, *Synliggjøring, mangfold og identitet*, som omhandler både kvinnelig og mannlig homoseksualitet og fotokunst. Det finnes altså noe forskning og skrivelser om lesbiske representasjoner innenfor kultur og medier, men veldig lite på hvordan lesbiske iscenesetter seg selv på scenen i Oslo.

Mot slutten av 1990-tallet og fram til i dag, har queerteoretiske perspektiver satt sitt preg på kjønns- og seksualitetsforskningen. I dette feltet finner vi blant annet Wencke Mühleisens

doktorgradsprosjekt i 2000, *Forhandlinger og iscenesettelse av kjønn og seksualitet i eksperimentell underholdning på NRK tv i siste halvdel av 90-tallet*. Her diskuterer hun hvilket viktig medium fjernsynet er i forhandlingen om grensene for hva kjønn og seksualitet betyr. Gjennom dette påpeker hun at det marginale med sitt avvik kan si noe om det tradisjonelle.¹¹

1.4.1 Betydningen av kjønn og seksualitet i Norge

Det personlige og private er det politiske, og med dette i stor grad en offentlig sak. Siden 1700-tallets forbud mot avvikende seksualitet, har vi i dag forhandlet oss fram til en større råderett og frihet over vår egen seksualitet og identitet. 1970-tallets feministiske prosjekt om å sette det private liv på den offentlige agenda, har presset fram en liberalisering av seksualitet og kjønnsrollemønstre. Gjennom lovendringer har dette igjen ført til større åpenhet for individet til å uttrykke seg fritt. Likevel sier Lindblom (2003) at denne åpenheten har ført til nye former for usynlighet. Større frihet betyr ikke nødvendigvis endring av holdninger. Fortsatt er kvinner mindre synlige i mange sammenhenger, og lesbiske kvinner dobbelt usynliggjort. Vi lever i noe som den svenske kjønnsforskeren Margreta Lindblom (2003:10) kaller “öppenhetens decennier”¹², dette er vår historiske og sosiale kontekst. I denne konteksten kan man diskutere hvorvidt det virkelig er full åpenhet, og analysere balansen eller vekslingen mellom å leve åpent og skjult. Synlighet og identitet har vært viktige aspekter i møte med mitt materiale. På 1970- og 80-tallet sto identitetsmarkeringen sterkt samlet om synliggjøring og politisk kamp for homofile og lesbiskes rettigheter, og med denne kampen kom en ny åpenhet og stadig bedre levevilkår i Norden og Norge. I dag står fortsatt identitetsmarkeringen sterkt, men annerledeshets-aspektet er i ferd med å viskes ut, og dermed også det spesifikke ved den skeive kulturen. Med dette ser jeg det komme en homonormativ som er like begrensende og statisk som den heteronormative kulturen.

“Vart tog alla lesbiska vägen?” spør Tiina Rosenberg¹³ i sin bok *L-Ordet* (2006). Hun refererer til Lindblom når hun sier at lesbiske har gått fra å ha betydd alt, til å bety ingenting.¹⁴ Med dette mener de ordet lesbisk har forsvunnet inn i en kjønnsnøytral betegnelse som for eksempel skeiv eller lhbt- person. Med denne åpenheten har også lesbiske blitt

¹¹ Mühleisen 26/04-2001: “En liten stikkordsfortelling om et doktorgradsprosjekt”. [lest 20/4-2007]

¹² Lindbloms (2003) beskrivelse av 1980- og 1990-tallets Sverige, som jeg finner overførbart til Norge og de Nordiske landene, til tross for nasjonale variasjoner.

¹³ Tiina Rosenberg er en svensk teaterviter, genusforsker, professor og selverklært queerfeminist.

¹⁴ Lindblom, 2003:14. I Sverige har ordet lesbisk blitt erstattet med *flata*, som er en åpen uttrykkskategori som også inkluderer bifile og transseksuelle.

“normalisert”, og fraskrevet seg begrepet i forsøk på assimileres i heteronormativen. Dermed blir den lesbiske kvinnen definert ut i fra en heteroseksuell matrise og dermed blir hennes relasjon til en homokulturell historie og identitet brutt.¹⁵ På denne måten finnes det heller ingen grunnlag for å snakke om et lesbisk spesifikt engasjement i kunsten.

Min forskningskontekst er basert på et demokratisk Norge og et urbant Oslo. Til tross for at det i kulturelle uttrykk finnes skeive representasjoner¹⁶, er heteronormativen rådende og oppleves ikke inkluderende. Dette innebærer en antagelse om at alle er heteroseksuelle og at heteroseksualiteten er den naturlige måten å leve livet på, og annerledesheten eller det skeive og underlige blir usynliggjort. Derav kommer det som en naturlig følge at både kulturelle, sosiale og politiske strukturer er tilpasset et heteroseksuelt levesett. Termen heteronormativ innebærer da de institusjoner, strukturer, relasjoner og handlinger som hele tiden bekrefter heteroseksualiteten som noe altomfattende og enhetlig, og aktivt normerende. Kjernefamilien med mor, far og barn har vært og er for mange fortsatt idealet i familiebegrepet innenfor heteronormativen. Alt som faller utenfor er avvik, og alle avvikene blir referert til som *det andre*. *Det* eller *de andre* er avvik fra denne ovenfornevnte normalen. Selv om familiebegrepet i det moderne samfunn innbærer andre konstellasjoner, speiler det seg ikke i den kanoniserte pensumlitteraturen vi har i den norske skole og tradisjon. Dette handler om vår kristelige kulturarv som hevder at ekteskap og kjærlighet kun er forbeholdt det dualistiske begrepsparet mann og kvinne, og at denne konstellasjonen er den som eier definisjonsrett av begrepet familie. Homofili som tema i dannelsesprosessen blir sett på som noe voksne beskjeftiger seg med, og ikke som en mulig og selvfølgelig eller naturlig kjærlighetsrelasjon for barn og ungdom. Utelatelsen av denne mulige relasjonen fra den kulturelle og sosiale dannelsen, er en del av de subtile uttrykk for marginalisering, usynliggjøring, stereotypifisering og homofobi.

Gode rollemodeller og talspersoner som politikere, skuespillere, musikere, kunstnere og andre mennesker som lever et liv i det offentlige rom er alfa omega for synliggjøring av lhbt-personer og dermed også identitetsbyggende arbeid. Media har derfor betydd mye i prosessen mot åpenhet rundt kjønn og seksualitet her i Norge. Både skriftlige og audiovisuelle medier

¹⁵ Lindblom, 2003:14

¹⁶ Mangelen på representasjoner gjelder også andre minoritetsgrupper i samfunnet som for eksempel funksjonshemmede, fremmedspråklige, samer, eldre osv. Gjennom usynliggjøring av disse gruppene, feiler man å vise det mangfoldet som faktisk finnes.

gir oss tilgang til offentlige debatter og kulturelle hendelser som ellers ville vært lite tilgjengelig for oss.

Bilder som media og populærkulturen skaper av lhbt-personer er dog annerledes enn virkeligheten. I Norge, som i mange andre deler av den vestlige verden, er det nå et stort mangfold av kjønns- og seksualitetsuttrykk i populærkulturen som blir presentert gjennom stereotype representasjoner. Teater og performance krever med sine uttrykk en annen type forhandlingsform enn audiovisuelle medier, med sitt fysiske spillerom tester den nærvær og møter på en måte fjernsyn, film og litteratur aldri kan gjøre. Mellommenneskelig møter, som forekommer i teaterrommet, endrer forhandlingsprosessen mellom fiksjon og virkelighet. Det skaper dermed et annerledes rom for forhandlinger om stereotypier og konstruksjoner av disse.

Kort oppsummert er historie og historiefortelling er en del av vår identitet og kulturdannelse. Det handler om mangfoldets uttrykk, og estetisering og kanonisering av disse. De iscenesettelser lesbiske selv gjør, både på og utenfor scenen, er en del av en kulturell produksjon og dermed også en viktig del av det kulturelle mangfold.

1.5 Kapittelinnledning

Som vi har sett har jeg i kapittel 1 gjort rede for problemstilling og metode, samt en plassering av oppgaven i tematisk og vitenskapelig kontekst. Under kommer en kort forklaring av kapitlene videre.

Kapittel 2: Her gjør jeg rede for, og reflekterer over teoretiske perspektiver som opptrer både som analytisk begrepsapparat og bakgrunnsmateriale. Jeg tar spesielt tak i begreper knyttet til queerteori og performance-teori, hvor det teatrale og det groteske har hovedfokus. I tillegg gjør jeg også rede for begreper i tilknytning til det lesbisk-spesifikke og det skeive.

Kapittel 3: Homoparaden er et årlig evenement som finner sted i Oslo sentrum. Det er ulike oppfatninger av denne paraden blant folket. Jeg forsøker å belyse vesentlige aspekter ved paraden gjennom begreper som teatralitet, performativitet og det groteske.

Kapittel 4: Teater- og kabaretgruppen CabaRosa har drevet homokamp og opplysningsarbeid fra scenen i mer enn 15 år. I dette kapitlet ser jeg på sosiale og estetiske prosesser i et performativt lys, hvor det sosiale har en større vektning enn det kunstneriske uttrykk.

Kapittel 5: Steffi Lund er profesjonell danser og koreograf. Hennes kunstneriske intensjoner er derfor interessant i tilnærmingen til det lesbiske engasjement og tematikk. I dette kapitlet gjør jeg kort rede for de lesbisk tematiske forestillingene hennes i lys av begrepene autentisitet og teatralitet.

Kapittel 6: Dragkongegruppen FakeThat forteller noe om den unge queere trenden som har utviklet seg i det skeive miljøet de siste årene. Hvilken betydning har slik kjønnsoverskridende drag i Oslo, og hvordan kommer dette til uttrykk hos FakeThat? Her tar jeg tak i drag som fenomen og knytter det opp til det groteske og det sosiale.

Kapittel 7: En avsluttende oppsummering og refleksjon av spesifikke så vel som generelle aspekter ved de lesbiske og skeive uttrykkene CabaRosa, Steffi Lund, FakeThat og Homoparaden har. Hvilken plass har kjønns- og seksualitetstuttrykket på den institusjonaliserte kunstscenen? Er vi tjent med et lesbisk spesifikt uttrykk, og hva er da i tilfelle interessant ved dette aspektet?

2.0 Teoretiske perspektiver og refleksjoner

2.1 Performance-teori (fronesis og theoria)

“There are two main realms of performance theory: (1) looking at human behavior– individual and social – as a genre of performance; (2) looking at performances – of theatre, dance and other “art forms” – as a kind of personal or social action. These two realms, or spheres, can be metaphorically figured as interfacing at a double two-way-mirror. (...)”¹⁷

Performance og teater som fenomen lar seg ikke alltid forklare ut i fra ett perspektiv. Estetiske og dramaturgiske virkemidler er viktige deler av en forestilling eller uttrykk, men noen ganger er det nødvendig å forstå kunsten ut i fra et bredere analyseapparat. Det er relevant i dette tilfellet å se lesbisk teater ut i fra dets simultane sosiale og kunstneriske aspekter. Når minoriteter eller marginaliserte grupper iscenesetter seg selv, kan vi i aller høyeste grad snakke om sosiale og estetiske dramaer. Kunstuttrykkets refleksivitet kommer ofte bedre til syne når man ser det i sin sosiale og kulturelle kontekst.

Dobbeltheten i en performance med minoritetsfokus er interessant ikke bare fordi den speiler den sosiale konteksten den utspiller seg i, men fordi den også er konteksten. Michael Polanyi, blant andre, snakker om begrepet *taus kunnskap*, kunnskap man aldri reflekterer over at man besitter, kunnskap som er internalisert i kroppen. De sosiale og kulturelle erfaringer vi sitter med i kroppen vår kommer derimot ikke alltid til uttrykk, fordi både det verbale og det kroppslige språket vårt er fattig og preget av en hegemonisk tankegang eller klisjeer. For å endre tanker og nyansere språket vårt er vi nødt til å betrakte disse låste forestillingene fra en ny vinkel. Kunnskap om og bruken av vårt teatrale blikk er en slik betraktningsstrategi, som kan hjelpe oss med å skape denne nødvendige distansen. Ved underliggjøring, eller kanskje bare undring, skaper vi en kontinuerlig og dynamisk dialog eller relasjon mellom det bevisste og det ubevisste, det kjente og det ukjente. Gjennom forskyvninger mellom disse blir man tvunget til å erverve seg ny kunnskap og ta et nytt skritt fram.

Performance kan opptre som et paraplybegrep for de velkjente kunstsjangrene teater, dans og musikk, og gir oss et bredere begrepsapparat i tilnærmingen til fenomenene. Richard Schechner er en av de som har utfordret teatrets konvensjonelle rammer. Drama er ikke bare noe som skjer på en teaterscene, men noe som skjer overalt, og som opererer på mange

¹⁷ Schechner, 1989:296

forskjellige plan. Dermed dekker performance et videre spekter av aktiviteter, deriblant *performance art*, ritualer, sport, healing, populærunderholdning og iscenesettelser i hverdagslivet. Under disse aktivitetene ligger også teater og dans og musikk, som deler av en større helhet.¹⁸ Med andre ord åpner performance-begrepet for en bredere forståelse av den kulturen vi lever med og i, og gir oss et verktøy til å se og forstå kulturelle, historiske og sosiale prosesser. Vi må derfor se performance som en del av det levde liv og ikke som noe på siden av det. Ved å se på de grunnleggende elementene i en performance; tid, sted og aktørens kropp, og forholdet mellom publikum og aktør i forhold iscenesettelsesuttrykk med homofil tematikk, kan man få en bredere forståelse for dets potensial og subversive kraft.

Vår kunnskap om og våre erfaringer med skuespillerens og dramaets intensjoner, og ikke minst konteksten den er satt i, sier noe om hva som er på spill og hvordan disse skal tolkes. Når denne rammen blir brutt, og det teatrale forekommer utenfor teatrets rammer, blir det vanskeligere for oss å se en meningsammenheng. Det blir også et problem å skille hva som er iscenesettelse og hva som er virkelig.

2.2 Teater, performance og ritualitet

Til tross for at teatrets ulike elementer er nært knyttet til hverandre og skal fungere i et samspill, er tilskuerens rolle litt spesiell. Ved å se på publikums rolle, kan man nemlig se relasjonen mellom det rituelle og det estetiske teater. Schechner bruker ordene “integral” og “accidental” publikum, hvilket fritt oversatt betyr et innvidd publikum og et tilfeldig publikum. Et tilfeldig publikum er noen som av en eller annen tilfeldig årsak overværer en forestilling. Et typisk eksempel kan være en turist som overværer en seremoni. Det innvidde publikumet er mennesker som må være til stede fordi det som skjer har en spesiell betydning for den vedkommende, og som besitter kunnskap om det som skal til å skje. Et innvidd publikum er et godt tegn på at en performance er ritualistisk, likevel er grensene flytende, og begge typer publikum kan være tilstede under samme evenement.

Ritualer er oftest forbundet med religiøse handlinger, men det er også verdslige og hverdagslige ritualer som er nyttig å ta hensyn til i en performance-sammenheng. Ritualisering av en performance skjer når grensene mellom det sosiale og det estetiske krysses, og det er her vi finner den kompliserte og kontinuerlige konvergensen mellom teater og rituale, altså mellom underholdning (midlertidig forandring) og “efficacy” (permanent

¹⁸ Schechner: “Performance studies: the broad spectrum abroad” i Bial, 2000:7

forandring).¹⁹ Videre finnes det minst tre ulike former for performance, (1) estetisk drama, hvor tilskuerne endrer bevissthet, (2) rituale, hvor subjektet for seremonien blir transformert, endret, og (3) sosialt drama, hvor alle involverte oppnår forandring.²⁰

Jamfør blant annet Schechner og Turner kan vi altså se teater som et viktig ledd i kulturell overføring av levd liv eller erfaring. Dette dreier seg om hvordan mennesker bruker teatret til å eksperimentere og forfekte forandring. Transformasjon finner sted på ulike nivåer; i historien, hos aktørene og hos tilskuerne hvor forandringen kan være midlertidig (underholdning) eller permanent (rituale).²¹ Turner presenterer i denne overgangsfasen begrepet om det liminale, en antistruktur. Det liminale kjennetegnes ved en slags tilstand av “betwix and between” – man befinner seg altså i en mellomfase. I dette stadiet opphører vanlige normer og regler for en lengre eller kortere periode, som for eksempel i middelalderens karneval. Liminalitet kan opptre på flere måter; i tid, i ritualer, i mennesker og i steder, og kan innholde elementer av det subversive og det lekende. Med andre ord leker mennesket, i det liminale, ved å gjøre det kjente underlig/fremmed. Det søker enten en forandring eller en revitalisering av de gjeldene normer og verdier. Turner bruker et annet begrep for det liminale i en postindustriell vestlig kontekst; det *liminoide*. Turner mener det er en vesentlig forskjell på den struktur, de symboler og den stil som det liminale opptrer som i ritualer og myter i stamme- eller jordbrukssamfunn. Det liminoide opptrer som valgfritt og ikke som en nødvendighet i den forstand at det er en livskrise; mens det liminale er en del av samfunnet, fungerer det liminoide som en pause eller avbrekk, noe på siden. Den franske etnografen og folkloristen Arnold van Gennep²² bruker ordet liminal også om det marginale, altså om grupper eller mennesker som lever utenfor det normerte. Noe som igjen viser til marginalisering og sosial stigma, noe som derfor også er viktig i redegjørelsen av lesbisk teater eller andre minoritetsrelaterte fenomener.

2.3 Det folkelige, det groteske og det fremmede

Vesentlige aspekter i karneval og parader er det groteske og karnevalistiske. Disse to begrepene er ofte brukt, uten at så mange mennesker i vårt norske samfunn kan si så mye om deres innhold eller historie. Karneval i dag blir forbundet med noe muntert og fargerikt, en munter maskerade med mennesker kledd ut i alle slags former og farger. Enhver form for fest

¹⁹ Schechner, 1988/2003:132

²⁰ Schechner, 1988/2003:194

²¹ Schechner, 1988/2003:191-192

²² A. von Gennep (1837-1957) var en viktig inspirasjonskilde for Victor Turners teori om “rites de passages” (overgangsriter).

har alltid vært primært viktig for menneskenes kultur. Den russiske språk- og litteraturforskeren Mikhail Bakhtin²³ presenterte i sin doktoravhandling *Rabelais and his world*²⁴ (1965), om karnevalet og latterkulturen, en grundig redegjørelse for denne nesten glemte tradisjonen for å kunne le dypt, universelt og livsbekreftende ved å la kroppens nedre region komme til ordet.²⁵ I middelalderens karneval flyttet fokuset seg fra hodet og ansiktet, til magen, rumpa og kjønnsorganene. Disse ble forstørret og overdrevet gjennom kostymer og masker. Latterkulturens sentrale begreper var død, gjenfødelse, fornyelse og utskiftning, og spillet mellom det hellige og det profane. Med andre ord det dynamiske og foranderlige. Den folkelige latterkulturens og karnevalets estetiske uttrykksform var det groteske.

“The grotesque feeds on structures of opposition, on identity and difference, and its apposite discipline may well be that science of otherness, teratology, the study of monsters. But the monster is not only different; it is virtually a performance of difference (...).”²⁶

Under karnevalet ble maktforholdene snudd på hodet eller midlertidig oppløst, men bare for en kort stund. Det som var hellig og opphøyet ble degradert og kroppsliggjort gjennom latteren. Mens de offisielle²⁷ festene bekreftet de sterke hierarkiske relasjonene, privilegier, normer og ikke minst forbudene i samfunnet, fungerte karnevalet som en midlertidig oppløsning av disse. Ved å spille ut det groteske utfordrer man en kulturs etiske og også estetiske prinsipper, og dermed også dens orden og balanse. Det groteske er alltid på kanten til en transformasjon, det groteske er i seg selv en metamorfose, alltid i forvandling.²⁸ Det groteske kan sees på som den fremmedgjorte verden. Den fremmedgjorte og groteske verdenen finner vi igjen i mange former, fra antikken og fram til i dag. Eksempelvis finner vi Bertolt Brechts “Verfremdung teknikk”, et teatralt virkemiddel som jeg tolker inn i den moderne videreføringen av det groteske. “Å gjøre det velkjente fremmed” er et velkjent brechtiansk estetisk virkemiddel, og har klare karnevalistiske trekk. Spesielt finner vi bruddene på det normerte og stivnede som svært interessant. Brecht ønsket at teatrets formål

²³ Bakhtin (1895-1975) er også kjent for sitt berømte begrep om flerstemthet eller polyfoni fra hans verk *The problems of Dostoevsky's poetry*. Polyfonibegrepet knyttes ikke bare til romanens estetikk, men også til et pedagogisk ideal, erkjennelsesideal og til politisk subversjon eller undergraving av makten.

²⁴ Jeg har brukt en dansk oversettelse, *Karneval og latterkultur* (2001) som inneholder introduksjonen og 1.kapittel (s.3-156) av originalen *Francois Rabelais' værk og den folkelige kultur i middelalderen og renæssancen* (1965).

²⁵ Bakhtin, 1965/2001

²⁶ Remshardt, 2004:60

²⁷ Kirkelige og føydale fester som ikke brøyt med noen eksisterende verdensorden, men snarere bekreftet den.

²⁸ Remshardt, 2004:9

skulle være å vekke folket, det skulle fordre til tanker og deretter til handling og politiske forandringer.²⁹ De refleksjoner og tanker han hadde om fastlåste karakterer både i arv og miljø kan sees på med nye øyne i postmodernistiske teorier. Queerteorien, som jeg kommer nærmere inn på ganske snart, er en slik postmoderne teori som har referanser til Brechts tanker om å utfordre stivnede normer og former. Den queere estetikk, slik vi finner den i populærkulturelle bilder, tar i bruk en del av de samme virkemidler.

Vi finner stadig igjen det karnevalistiske og groteske i det moderne samfunnet, men i mer subtile former. Vårt århundre har vært opptatt av det rene og stilistiske og luktfrie. Det perverterte og groteske skal være stuerent, estetisk vakkert, og kanonisert. Populærkulturen har sugd til seg de rebelske impulsene fra subkulturer, og gjort dem normgivende i samfunnet gjennom moter og trender. De som før ble sett på som “freaks”; eksempelvis tatoverte, piercede, punkere eller rockabillys, har nå blitt markører for den urbane eller moderne livsstil. Mye av det groteske har blitt ufarliggjort gjennom å akseptere det som marginalt, og deretter la det bli en del av normalen.

2.4 Queer – “where the streets have no name”

Hos postmodernismens queerteori finner jeg fruktige spirer av det den groteske realismens karnevalskultur. Bruken av brudd og fremmedgjøring, eller tilskeiving som queerteoretikerne snakker om, har vesentlige og interessante likheter med de prinsipper som vi finner i middelalderens karnevalisme. Det dialogiske og foranderlige, og avstanden mot kategorisering og sjangere, er noe som er tilsynelatende likhetstrekk. Til tross for sine likheter opptrer de ulikt i sine kontekster i tid og rom.

Det engelske ordet *queer* har ulike betydninger, blant annet rart, fremmed, uvanlig, morsomt, atypisk, uortodoks, og avvikende³⁰, ord som kan være synonyme med det karnevalistiske og fremmede. Det er også slangord for homoseksuelle. Før var queer ofte brukt som et homofobisk utsagn, men i senere tid er det blitt et paraplybegrep for koalisjoner mellom ulike selvidentifiserte seksualiteter og kjønnsuttrykk. Vi bruker ordet queer også på norsk, men den norske oversettelsen *skeiv*, blir tatt mer i bruk. *Skeiv* er også synonymt med *annerledeshet*, *merkelig* og *asymmetrisk*. I Norge bruker lhbt-personer ofte ordet *skeiv* om seg selv, eller noe som defineres utenfor normen. Denne *skeive* oversettelsen har også etablert seg som

²⁹ Brestoff, 1995/1999:149

³⁰ *The Concise Oxford Thesaurus*, aa:650

organisasjonsnavn, slik vi finner det i for eksempel Skeiv Ungdom, Skeive dager og Skeiv Verden. Skeiv er også brukt av heteronormativen selv, om noe som fortoner seg annerledes. Ikke nødvendigvis om kjønn og seksualitet, men som i et skeivt blikk eller et brudd på tradisjonell tenkning. I denne oppgaven bruker jeg oftest begrepet skeiv, men også queer der det måtte passe inn i tekstens sammenheng.

Begrepet queer er, i tillegg til å være et bruksord, også en filosofisk idé som låner sine strategier fra poststrukturalistisk tenkning. Denne tenkningen er opptatt av å løse opp og dekonstruere begreper og tankemønstre. I kjønns- og seksualitetsforskning betyr dette at man kan åpne opp kjønns- og seksualitetskategoriene for flere nyanser og større mangfold. Med dette ønsker den å destabilisere det normative. Queerteorien vokste fram som en reaksjon på den essensialistiske kjønns- og homoforskningen som jobbet for å etablere en forståelse om en entydig gruppeidentitet. Den teoretiseringen ble inspirert av tekster skrevet av ulike mennesker, som Michel Foucaults *Seksualitetens historie* (1990), Judith Butler med *Gender Trouble* (1990), og Eve Kosofsky Sedgwick med *The Epistemology of the Closet* (1991). De respektive tekstene analyserer ustabiliteten i kjønns- og seksualitetskategoriene, og hvordan heteroseksualiteten blir tatt for gitt. Med dette tar de også opp hvordan heteronormativen skaper forestillinger om det "riktige liv" gjennom for eksempel bildet av kjernefamilien som mor-far-barn.

Den franske filosofen Michel Foucault analyserer i *Seksualitetens historie* (1999), forholdet mellom diskurs, kunnskap og makt. Denne analysen handler om hvordan heteroseksualiteten har vokst fram som den originale, naturlige og eneste seksualitet, gjennom forbud (tabu) og sykeliggjøring av andre former for seksuelle relasjoner som ikke hører til det reproduktive forholdet mellom mann og kvinne. Vi snakker dermed om en heteronorm som garanterer reproduksjon av en gitt kultur, gjennom å tabubelegge andre samlivsformer. Man blir derfor ikke oppfattet som ikke-heteroseksuell før man bryter med den heteronormative kjønnsforståelsen, altså framtrer som en mannhaftig kvinne eller en feminin mann.³¹

Eve Kosofsky Sedgwick³² framhever og problematiserer forholdet mellom politikk, representasjoner og kategorisering. Hun bruker "ut av skapet" som metafor for det maktforholdet som er mellom homoseksualitet og heteroseksualitet. Å komme "ut av skapet"

³¹ Bondevik, H og Rustad, L: "Humanvitenskapelig kjønnsforskning" i Mühleisen/Lorenzen, 2006:54

³² *Epistemology of the Closet* (1991)

er igjen en metafor for å “offentliggjøre” at man er homofil eller lesbisk. Det å leve i skapet handler om hemmeligholdelse og dermed også undertrykkelse. Skapet kan også leses som en metafor for omkledding og utkledning, dermed også kjønns og subjektets muligheter til å spille roller i hverdagen (jamfør Goffmann). Videre mener hun at binarismen; som åpen/skjult, mann/kvinne, homo/hetero er begrensende for vår frihet og vår seksualitet. Forholdet mellom det private og det offentlige handler i stor grad om skapmetaforen. Det handler om hemmeligheter, om å skjule og avsløre denne hemmeligheten, for deretter å avvente en reaksjon og en sanksjon. Dette er klassisk aristotelisk dramaturgi. Man hopper ikke bare “ut av skapet” og blir ute, man kommer ut på nytt og på nytt hele livet, for nye venner, for nye kollegaer og så videre. Sedgwick mener at skapmetaforen er kjennetegnende på hva hun mener er århundredes mest definerte og undertrykkende struktur.³³ Dette handler om hva som skal være privat eller offentlig anliggende.

Videre går Judith Butler inn og problematiserer de kjønnede kategoriene, og belyser hvordan vi gjennom å kultivere kropper gjennom “naturlig” kjønnede uttrykk/utseende, opprettholder heteroseksualiteten som norm.³⁴ Kjernen i hennes arbeid var konseptet om det performative kjønn. Med denne forståelsen er kjønn kulturelle forestillinger, og kjønnskategoriene er avhengige av å bli iscenesatt igjen og igjen for å bestå. Lik et ritual, opprettholdes disse forestillingene om det maskuline og det feminine gjennom repetisjon og imitasjon. Hun forsøker med dette å dekonstruere den kjønnsdikotomiske heteroseksualiteten, dens mannlige og kvinnelige representasjoner som blir stående som norm også for homofile relasjoner og kjønnsuttrykk. Vi deler altså her opp i det biologiske (sex) og det sosiale kjønn (gender). Som en følge av dette blir lesbiske og homofile parforhold ofte sett i lys av mann-kvinne dikotomien, og med det evige spørsmålet om hvem som er mannen og damen i et samkjønnet forhold. Dette handler igjen om hvordan vi kobler begrepene maskulinitet og femininitet sammen med begrepene mann og kvinne. Det handler dermed om hvordan man iscenesetter kjønn, noe som da også har en betydning for seksualitetsidentiteten.

Queerteorien forsøker å åpne opp og dekonstruerer en slik kjønnskategorisk tankegang, slik at det blir større rom for flere, og ulike kjønns- og seksualitetsidentiteter. Med andre ord ønsker den å løse opp i stivnede og livsfiendtlige stereotypier og livsformer. Dens potensial ligger i at

³³ Sedgwick, 1991:71

³⁴ Butler, Judith: “Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory” i Bial, 2004:159

den skal dekonstruere kategorier og dikotomier, for å vise at for eksempel kjønn og seksualitet er sosialt konstruert.

Queerteorien som praktisk strategi har møtt motstand i lhbt-miljøet. Det er oftest den yngre generasjonen, eller de som har en tilknytning til populærkulturen og det akademiske miljø, som har tatt denne teorien til sitt hjerte. Innad i miljøene er det splittelse i organisasjonene hvorvidt man skal ta i bruk en slik type strategi. Mange mener at å ta den bruk vil slå bena under årevis med kamp for å anerkjenne lhbt-identiteter. Et queerteoretisk perspektiv er imidlertid ikke en motsetning til lesbisk identitet eller en stereotypi, snarere en problematisering av fikserte identiteter og kategorier. Med andre ord snakker vi ikke om en enten-eller-posisjon, men to nødvendige politiske strategier.

Både teater og performance, samt lesbiskhet, har et iboende tilskeivingspotensiale. Queerteorien tar i bruk performative begreper knyttet opp mot kjønn som performativt og iscenesatt i forhold til kulturelle og sosiale gjeldende diskurser om kjønn. Sett fra Butlers ståsted er drag den ultimate kjønnsoverskridende performance.

2.4.1 Performativitet og teatralitet

Performativitet og teatralitet er nødvendige begreper i analysen av iscenesettelsen av det skeive. Butler, med flere, ser på kjønn som en estetisk iscenesettelse, som performativt, men understreker forskjellen på det som foregår på ulike scener, og den begrensning det har/er.³⁵

Performativitet handler om handling og gjøren, ikke representasjon i form av å være.

Performativitetsbegrepet stammer fra språkvitenskapen på 50-tallet, og dreier seg om hvordan språkbruken påvirker våre handlinger.³⁶ Performativitet er nøkkelbegrepet innenfor en rekke fagdisipliner og har vært et stort vendepunkt vekk fra den essensielle tenkning, og mot handling og tilblivelse. Altså blir virkeligheten konstruert gjennom handling og dialog.³⁷

Den performativiteten vi har sett gjennom queerteorien er knyttet til dagliglivet og blant annet identitetsdannelse, mens det fra et performance-teoretisk perspektiv vil være nyttig og interessant å se performativitet i lys av teatralitetsbegrepet. Disse to punktene gjør det mulig å analysere for eksempel minoritetsteater på en mer nyansert måte, hvor forholdet mellom aktør og tilskuer får en spesiell meningsdannelse og signifikans. Med dette skapes eksempelvis

³⁵ Mühleisen, 2002:50

³⁶ Jmf. J.L. Austin (1911-1960), britisk språkfilosof.

³⁷ Peripeti 6- 2006: 3-4 *Forord*

betydningen av et skeivt scenisk uttrykk gjennom dialog og performativitet i møtet mellom aktørens selvforståelse og tilskuerens førforståelse.

Josette Féral³⁸ hevder at for noe å bli kalt teatralt må det to ting til; et rom hvor noe hender, eller hvor det finnes et bestemt forhold mellom forskjellige objekter eller handlinger, og en tilskuer. Hun benytter begrepet til den amerikanske barnepsykologen, Donald Winnicott, for å understreke rommets uunnværlighet i det teatrale; nemlig “the potential space”. Det potensielle rom er et kjent begrep innen psykologi og dramapedagogikk. Det er i dette rommet den kulturelle erfaringen finner sted, mellom individet og dets omgivelser. Dette rommets erfaringsverden finner vi både i leken og det teatrale. Det er her læringen finner sted. Tilskuerens rolle i det teatrale er like viktig som rommet. Teatraliteten er en prosess, noe som er i forandring, og er dermed ikke alltid nødvendigvis mimetisk eller kopierende. Teatraliteten finnes i tilskueren på forhånd, som bestemmer seg for å bruke den.³⁹ Her snakker vi om en teatralisering som i likhet med tilskeiving eller queering fordrer en forandring, eller en konstruksjon og en prosess. Vi snakker også om teatraliseringsteknikker, som handler om å for eksempel rekontekstualisere kjente ting, eller sagt med andre ord, sette velkjente ting inn en ny kontekst eller ny sammenheng, og dermed også underliggjøre den. Det er slik Féral ser på teatraliteten; at man som tilskuer blir tvunget til å forandre måten man ser verden på. Det er dette som gjør at man teatraliserer. Denne muligheten for teatralisering gjør oss i stand til å se dagliglivet med andre øyne.⁴⁰ Winnicott opererer også med det ikke så ukjente *meg, ikke meg, og ikke-ikke meg* om barns roller i lekens kommunikasjon. Dette begrepssettet er videre anvendt av blant annet Schechner for å klarere kunne analysere de ulike lagene i en aktørs framturen på scenen. Professor i teatervitenskap, Anne Britt Gran, gjør i sin bok *Vår teatrale tid (...⁴¹)* rede for tre ulike aspekter som opptrer i forbindelse med begrepet teatralitet; *ikke-teatral, uttalt teatral, og uutalt teatral*. Dette handler i korte trekk om hvordan vi i vår tid også iscenesetter autentisitet og ektehet, enten om det er i reality-tv eller som politiker. Dette er også meget interessant i tilnærmingen til lesbisk teater fordi det sier noe om spennet mellom det autentiske, det iscenesatte og det iscenesatte autentiske. Eksempelvis vil dette kunne problematisere og forsterke teatraliteten i iscenesettelser av lesbiske stereotyper som skulle være autentiske, og med dette åpne opp for nye forståelser av det lesbisk-spesifikke.

³⁸ Professor i teatervitenskap ved Universitet i Quebec

³⁹ Féral i 3t, 2-1997:8-1

⁴⁰ Féral i 3t, 2-1997:8-17

⁴¹ (...) *Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige men.* (2004)

Vår kunnskap om og våre erfaringer med teatralitet er alfaomega i gjenkjennelsen av disse ulike teatrale aspektene og ikke minst for å kunne skille dem fra hverandre. Dette er forholdsvis enkelt når vi kjenner konteksten det utspiller seg i. Utfordringen kommer når denne rammen forsvinner og sjangergrensene forskyves og flyttes. Da får vi en identifiseringsproblematikk.

2.4.2 Representasjon og stereotypier

For de aller fleste mennesker er det symbolske språk godt internalisert, eksempelvis er en representasjon er et symbol noe som viser utover seg selv, eller henviser til noe annet. Ofte er forståelsen av slike symboler en del av vår tause kunnskap, noe vi vet fordi vi er oppvokst i en kultur eller et miljø som knytter mening til disse symbolene. Dette er viktig kunnskap for å forstå innhold og samhandling i den kulturen vi lever i. Den er også viktig i forståelsen av og samhandling med andre kulturer og miljøer.

Et annet aspekt ved taus kunnskap, er at det gir oss evne til å metakommunisere og dermed også evnen til å leke med betydninger. Representasjon er et ord som ettergivelig betyr å presentere igjen, og det refererte til noe som tidligere var tilstedeværende.⁴² En representasjon inneholder et system, ett sett med (kulturelle og sosiale) normer og regler om hvordan noe er. Dette finner vi eksempelvis igjen i de stereotype og mytiske oppfatninger av at alle homser er feminine skruller og alle lesber er mannhaftige og maskuline. Dette er oppfatninger som har vokst seg fram gjennom stadige kulturelle og sosiale repetisjoner. I stereotypier⁴³ ligger det altså en kollektiv forenklet oppfatning av hvordan noe er, hvor enkle særtrekk og enkle karakteregenskaper viser til en prototype, til noe stivnet og ensformig.

I vårt opplyste samfunn vet vi at de representasjoner eller stereotyper vi ser, ikke avslører hele sannheten, men likevel bekrefter vi disse forestillingene gjennom repetisjoner. Man kan med andre ord si at representasjoner og stereotyper i sammenligning med myter, er paradigmer. Lignende fenomen kan vi finne i Jungs arketyper. En arketype viser til en original eller et urbilde, som er en nedarvet måte å tenke og føle på. Ofte har man en skeiv oppfatning av seg selv i forhold til disse arketyperne. Representasjoner er i samme kategori som stereotypier og arketyper, og har dermed samme konfliktfylte kjerne, med andre ord så ligger det en

⁴² Thangstad, 1995:2

⁴³ Stereotyp-t (adj.) (gr) ensformig, stivnet. Escolas ordbok, 1994:232

dobbelthet i begrepet.⁴⁴ For å avsløre representasjoner er man nødt til å dekode, eller dekonstruere ulike lag av sannheter og fiksjoner som ligger i en slik representasjon. For å dekode eller dekonstruere, er man derfor nødt til å kunne noe om selve fenomenet, og konteksten det utspiller seg i.

2.5 Scene, ikke scene og ikke-ikke scene

På engelsk bruker man termen “the gay and lesbian scene”, noe som gir umiddelbare teatrale assosiasjoner, en nyanse som forsvinner når man oversetter det til det norske begrepet “miljøet”. På den annen side handler både “the scene” og miljøet om et “community” hvor det iscenesettes en skeiv kultur. Her finner man organisasjonsarbeid, klubber, barer, idrettslag, kor, bokklubber, konserter og alle andre tenkelige aktiviteter for skeive aktører og tilskuere.

Utad kan et slikt miljø synes å være et avgrenset og lukket sted, en egen sfære i tid og rom, med én type mennesker, noe som igjen leder til distanse og underliggjøring. Men innad myldrer det av mangfold, iscenesettelser og dramaer. Drama som inneholder de samme spenningselementene som alle små eller store miljøer; kjærlighet, hat, sex, jakt, misunnelse, vennskap, ensomhet og felleskap.

Dette miljøet, eller disse små scenene, er et nødvendig felleskap for veldig mange; det er her man finner noen å speile seg i, representasjoner av et mangfold som dekker de roller vi spiller til daglig. Mange opplever sin andre “pubertet” på denne scenen, uavhengig av alder; en overgangsfase i livet der det er mye på spill. For noen er å være en del av dette miljøet en viktig del av hverdagen, en trygg base, en ny familie som aksepterer og respekterer den du er, eller de valg du velger å ta. For andre er det en nødvendig overgangsfase, en transitterminal, en transformativ scene med sine egne ritualer; uforståelige for utenforstående. Med andre ord et potensielt rom for utvikling, kreativitet og utfoldelse.

Den skeive *scenen* finnes også i et annet alternativt scenerom, hvor mange mennesker i dag iscenesetter seg selv, nemlig på internett. “Gaysir.no” er den største nettportalen og møteplassen for lhbt-personer i Norge. Et slikt internett “community”, fungerer som en informasjonskanal, samtidig som den samler Norges skeive befolkning, og gjør mangfoldets representasjoner lettere tilgjengelig for allmennheten; og dermed også offentligheten. Samtidig er dette virtuelle rommet en form for lukket scene, hvor man ikke nødvendigvis

⁴⁴ Peter Larsen i Thangstad, 1995:3

trenger være åpen og synlig, men kan gjemme seg vekk bak iscenesatte identiteter, vekk fra allmenn beskuelse.

Overordnet for den offentlige og halvoffentlige skeive scenen er at de homofile mennene er flinkere til å iscenesette seg selv, og er dermed også mer synlig både kulturelt og sosialt. Mangelen på lesbiske iscenesettelser betyr ikke at der ikke finnes noen, bare at uttrykkene er annerledes og oftest mindre tydelige.

2.6 Den lesbiske subkulturelle kontekst

“For reasons that are specific to western culture, lesbians and gay men form a vital but submerged and embattled subculture. Our sexuality, but also our friendships, families, finances, health problems, and creativity are commanded to remain private and hidden so that the majority’s can appear to be natural and universal.”⁴⁵

Som folk flest, beveger også lesbiske kvinner seg i vidt forskjellige miljøer, vi snakker derfor om en synlig kultur der det er naturlig å møte flere andre lesbiske. Den lesbiske subkulturen i Oslo er ikke stor og ei heller en homogen gruppe. Den skal ideelt sett framtre som en kultur som ikke stiller spørsmål ved lesbisk identitet, men snarere bekrefter og godtar den. Likevel finner vi en del fordommer innenfor miljøet. Til tross; denne kulturen har felles erfaringsgrunnlag, noen felles kutymmer og koder, og er basert på fellesskapsfølelse og kollektiv identitet. I noen tilfeller kan denne kulturen erstatte familie⁴⁶, i andre tilfeller er dette bare et pustehull fra den heteronormative kulturen, og et sted man fornyer og forsterker de rituelle båndene mellom gruppens medlemmer. Vi ser både fra forskning og fra andre beretninger at livet i byen skiller seg sterkt fra det livet man lever på mindre tettsteder. Det urbane rom er mer åpen for individuelle og ekspressive uttrykk, samtidig som det også er lettere å forsvinne i mengden. Sammenlignet med for eksempel storbyer i USA eller England, har vi ingen utpreget eller entydig synlig teatral eller ekspressiv lesbisk subkultur i Norge. Men det har de siste årene utviklet seg en tydeligere kreativ lesbekultur i enkelte subkulturelle miljøer rundt musiske sjangere med eksplisitte uttrykk som for eksempel rock, punk og elektronika. Spesielt finner vi også en del lhbt-personer i miljøene rundt det selvstyrte ungdomshuset Blitz og kulturhuset Hausmania. Det er også her vi finner mye av den praktiserende queerpolitiske kulturen, og ikke minst alternative kulturelle tilbud.

⁴⁵ Newton, 2000:239-240

⁴⁶ Det er fortsatt et stort problem for mange lhbt-personer at familie og venner ikke aksepterer deres legning. Derfor er et slikt familiært miljø desto viktigere.

Likevel har klubber og utesteder for lesbiske alltid vært et samlingspunkt for majoriteten av lesbiske kvinner, uansett hvilke miljøer de ellers måtte tilhøre. Manglende kontinuitet og stadig skifte av eiere og konsepter har vært en utfordring for det lesbiske miljøet i Oslo. Stadig skifte av miljøer og større åpenhet i samfunnet er mulige årsaker til at de entydige kleskodene som tidligere var veiledende nå er flytende. Maskuline klær som dress, eller bare skjorte og bukse, som før var en tydelig lesbisk pekepinn, er til stede også nå, men har en større tydelighet av lekenhet og estetisk baktanke. En bevisst kjønnnet lekenhet som vi finner mindre av på arenaer for heterofile. Det er likevel stor variasjon av uttrykk på utesteder for lesbiske, og langt i fra alle våger ta i bruk maskuline og feminine uttrykk på denne måten. Til tross for en mer varierende kleskultur, kan man fortsatt finne spor av en viss påkledningskodeks som heller mot det androgyne, eller en såkalt *genderbender*⁴⁷ kultur, som jeg kommer nærmere inn på i kapittel 7.

2.6.1 Lesbiskhet

Det er mange ord som er brukt for å beskrive kvinner som elsker kvinner, eller som har sex med kvinner, som lever med kvinner, eller som begjærer kvinner. Gjennom historien har dette hatt mange navn, blant annet *tribade*, *sapfist*, *invert*, *homoseksuell kvinne*, *peppermø*, *flatbanker* og *lesbisk*.⁴⁸ For mange har ordet lesbisk en bismak, det er forbundet med skam rundt seksualitet, og ikke minst kjønnsforvirring. Ikke minst kan det være et kategoriserende og stigmatiserende ord som fort kan virke innskrenkende og stereotyp, eller representerende.

Fra et queerteoretisk perspektiv er *lesbisk* en identitetskategori som kan bli misbrukt og virke undertrykkende i en maktdiskurs, på samme grunnlag som begrepet *kvinne*. På den annen side kan en slik identitetskategori være samlende nettopp i kampen mot undertrykkelse. Judith Butler kritiserte feministisk teori for å hevde at kvinner var en gruppe som hadde felles erfaring og felles interesser. Det samme prinsippet måtte da gjelde begrepet lesbisk. Likevel benekter hun ikke at lesbisk seksualitet eller spesifisitet er viktig fordi den kan omstrukturere dens sekundære status i en heteroseksuell matrise. Med andre ord er den også en nødvendig politisk strategi.⁴⁹ Med dette forstår jeg det slik at ved å anerkjenne dens spesifisitet, kan den legitimisere og normalisere seg selv gjennom sin framreden og synlighet.

⁴⁷ Genderbending kan forklares som en kjønnsoverskridende rollelek.

⁴⁸ Rosenberg, 2006:9

⁴⁹ Rosenberg, 2006:22

Teresa de Lauretis mener at det kreves to kvinner som definerer seg som lesbisk, for å snakke om lesbiskhet.⁵⁰ Man blir altså lesbisk ut i fra sin relasjon til en annen kvinne, likeledes som en kvinne blir heteroseksuell/heterofil ut i fra sin relasjon til en mann. Altså er lesbiskhet sosiokulturelt konstruert. Seksuell identitet er ut i fra dette en dynamisk struktur av både offentlige og private fantasier, ubevisste og bevisste, som er kulturelt tilgjengelige og historisk spesifikke.⁵¹

I den queerteoretiske diskursen diskuteres det hvorvidt lesbisk er noe man gjør eller er. Det samme gjelder for diskusjonen om hvorvidt man gjør eller er et bestemt kjønn. Queerteorien problematiserer forholdet mellom essensialisme og konstruktivismen i det den sier at det egentlig ikke eksisterer noe ekte og første, eller sanne kjønn. Det eksisterer bare kopier, og med dette fremstår kjønn og seksualitet som noe iscenesatt. Butler mener videre at det å være lesbisk er forbundet med visse handlinger og opptredener, på samme måte som en kvinne er knyttet opp til de samme forventninger om hvordan man skal framtre og representere det kvinnelige kjønn. Hun stiller spørsmål om det er en slags nødvendig drag. For hva er lesbisk om det ikke er drag?

Vi beveger oss i en verden som er basert på forestillinger om hvordan noe skal være, og med dette representasjoner med flere (fiksjons)lag. Som vi iscenesetter mann eller kvinne, eller femininitet og maskulinitet, i henhold til kulturelle og sosiale koder, iscenesetter vi også seksualitet i henhold til en binarisme mellom maskulinitet og femininitet. Dermed defineres også lhbt-personer i forhold til disse samme kodene. Butler sier at en profesjonalisering av homoseksualiteten krever at lesbiske og homofile påtar seg en slags nødvendig performance.⁵² Gjennom å bekrefte, sirkulere og repetere dette "selvet", reproducerer man representasjonene. Ved å påta seg dobbeltroller, å være lesbisk og spille lesbisk, kan vi se lesbisk som et performativt begrep som enten bekrefter og reproducerer, eller forskyver og endrer, og dermed avslører dets ritualitet.

2.6.3 Butch-femme konstellasjonen

Butch-femme konstellasjonen nevnes ofte i forbindelse med lesbiske representasjoner. Dette er et tradisjonelt bilde på lesbisk par. Begrepet lar seg vanskelig oversette til norsk, men uttrykker seg på den måten at butchen er den lesbiske kvinnen i mannsklær, og femmen er den

⁵⁰ de Lauretis i Rosenberg, 2006:21

⁵¹ de Lauretis, 1994:xix

⁵² Butler/Rosenberg, 2005:67

lesbiske kvinnen utkledd til kvinne. Grunnreglene i dette butch-femme rollespillet er at kleskodene har sin tilsvarighet i atferden og handlingen.⁵³ Mange velger å tolke denne konstellasjonen inn i en heteroseksuell matrise, som en kopi av en heterofeminin kvinne og heteromaskulin mann. Butler på sin side stiller spørsmål ved denne, og hvilke rammer man ser begrepene i forhold til. Hun utfordrer våre tradisjonelle oppfatninger og forståelse av kjønn, ved å si at mann-kvinne konstellasjonen er like konstruert som butch-femme identitetene. På denne måten blir dominerende og ikke-dominerende kjønnsnormer likestilt. Fra dette ståsted finnes det ingen original, bare ideer og forestillinger om en kjønnets sannhet.⁵⁴ Og nettopp derfor skjer det en betydningsforskyvning når lesbiske kvinner opptrer i butch-femme konstellasjonen.

1970-tallets feminismebeølge feide denne erotiske uttrykksformen bort fra den norske lesbiske offentlighet.⁵⁵ Denne imitasjonen av et mann-kvinne forhold var ikke akseptabelt, og den maskuline lesbiske feministen var en trussel for kvinnekampen. I følge Rosenberg ble den butche kvinnen tolket som en mandig og patriarkalsk stereotypi, dermed en avart som feministen gjorde best i å bekjempe. Imidlertid ga kvinnelige forskere som Judith Halberstam, Sue-Ellen Case og ikke minst Butler, med sine diskusjoner og teoretiske arbeider utover 1990-tallet, større legitimitet til den butche kvinnen. Nå mener forsker Agnes Bolsø, at interessen for butch-femme dynamikken endelig er gjenoppstått her i Norge etter mange år i politisk landflyktighet. En årsak til dette forsvinningsnummeret kan ha å gjøre med den homopolitiske kampen har som har vært basert på en assimileringstrategi, det vil si en tilpassing til et heteronormativt samfunn.

I England og USA har butch-femme konstellasjonen hatt et annet rotfeste, og eksempelvis finner vi tradisjoner for drag blant kvinner etablert på den lesbiske scenen. Videre har de flere begreper som betegner ulike lesbiske kvinner, alt etter hvilke preferanser eller uttrykk de har. Eksempelvis bruker de begreper som "lipstick-lesbian" om en feminin kvinne som blir tiltrukket av andre feminine kvinner, og "chap-stick lesbian" som er en androgyn kvinne, "butch" som er en maskulin kvinne og så videre. Nå er det ikke min oppgave å gå i dybden på

⁵³ Rosenberg, 2000:141

⁵⁴ Butler, 2004:209

⁵⁵ *Endelig! Butch og femme!*, 26.09.2004

<http://www.llh.no/?module=Articles;action=Article.publicShow;ID=1860>
[lest, 13/2-07]

det lesbiske kjønn, men å påpeke at der finnes få andre kulturelle representasjonsmåter eller symboler enn butch-femme konstellasjonen.

For at lesbiske skal være gjenkjennelige, må de være tydelige. På den annen side handler det også om kontekst og tilskuer, og hvilke iscenesettelsesstrategier man bruker. Begrepet “the lesbian continuum” ble lansert tidelig på 1980-tallet av den amerikanske poeten Adrienne Rich⁵⁶ og presenterte femmen på tv-skjermen.⁵⁷ Her ligger såkalte åpne tolkninger for vennskap mellom kvinner i filmen, både for et heteroseksuelt og et homofilt publikum. For heteroseksuelle skeptikere/homofobe fremstår dermed kvinnene som “bare venninner” eller som to vakre kvinner sammen. Denne strategien er dessverre også ofte underlagt “the male gaze”, altså mannens blikk, og blir ofte tolket i en mannlig erotisk fantasi. På denne måten fremstår den lesbiske feminine kvinnen som et objekt, og ikke som et dynamisk subjekt.

Maskulinitet og femininitet er begreper som tilhører heteronormativen, som definerer mann/mandig/maskulin/aktiv og kvinne/kvinnelig/feminin/passiv. Sosiologen Agnes Bolsø, som har forsket på norske kvinner i sin avhandling *Power in the erotics – Feminism and lesbian practice* (2002), hevder at lesbiske kvinner leker med macho og makt, og at de tar i bruk maskuline signaler når de skal sjekke. Dette er en klar maskulin iscenesettelsesstrategi. Den fremstår i teorien som paradoksalt fordi man i følge binarismen ikke kan være både kvinne, maskulin og aktiv. I lys av dette fremstår den maskuline kvinnens lesbiskhet som paradoksalt, og bærer av et subversivt potensial gjennom sin lek med maskuline og feminine egenskaper.

Lesbisk er et stigmatisert ord som ofte blir forbundet med 1970-tallets feminister, og er et ord som ofte ble bundet til å være maskulin, mindre pen, kraftig og litt skitten, for å sette alt litt på spissen. Denne stereotypen går under betegnelser som butch, dyke, traktorlesbe eller flatbanker som vi sier på norsk, og er hva vi kaller ganske tydelig i sine signaler. Kvinnelig maskulinitet har vært sett på både av hetero- og homonormativ kultur som en feilidentifisering og en utilpasshet, alltid lengtende etter en machomakt som de aldri får.⁵⁸ På den andre siden finner vi den feminine lesbiske kvinnen, som gjennom sine kjønnede tegn ikke samsvarer med kulturelle representasjoner av hva en lesbisk er. Denne representasjonen er også å finne igjen i pornoindustrien, hvor menn er hovedkonstruktører og konsumenter,

⁵⁶ f.1929

⁵⁷ Holmlund, 2002:34-49

⁵⁸ Halberstam, 2002:9

hvor både kvinnen og den lesbiske blir gjort til objekter. Judith Halberstam, i likhet med sin inspirasjonskilde Esther Newton, snakker om den kvinnelige maskulinitetens subversive potensial. Dette potensialet ligger i defineringsprosessen av maskulinitet utenfor den mannlige kroppen, menn, og deres attributter. Kvinnelig maskulinitet viser oss nemlig hvordan maskulinitet er konstruert, og hvordan dette kan forflytte dens representasjonelle makt. Det handler også om man våger å ta i bruk det maskuline som tilskeivingsstrategi, og hvilken kontekst den blir spilt ut i. Straks kvinnelig maskulinitet blir koblet med lesbisk begjær blir den fremmed og truende, og møter mindre aksept. Den feminine lesben på sin side er usynlig, grunnet sin mangel på lesbiske tegn, helt til hun trer fram i relasjon til en mer fysisk maskulin kvinne. Sett på denne måten eksisterer den feminine lesbiske kvinnen egentlig ikke.

2.7 Avslutning og videre anslag

I dette kapitlet har jeg nå gjort rede for sentrale begreper og teoretiske perspektiver som jeg mener belyser og reflekterer mine kommende eksempler; Homoparaden, CabaRosa, Steffi Lund og FakeThat. Gjennom den queerteoretiske diskursen, performance-teoretiske og lesbisk-spesifikke begreper, har jeg forsøkt å vise et bilde av den sammensatte konteksten en skeiv performance opptrer i.

Jeg opplever det slik at teorien og det empiriske materialet har møtt hverandre på en interessant måte. Dette møtet viser både de utfordringer og de muligheter som ligger både i sosiale og kunstneriske iscenesettelser av det skeive og det lesbisk-spesifikke her i Oslo. Gjennom de neste kapitlene ønsker jeg å framheve de respektives uttrykk på en god måte, både teoretisk og refleksjonsmessig, i tråd med de stemmene som eier narrativene. De teoretiske refleksjoner og perspektiver jeg har gått gjennom ovenfor, vil ligge både som kontekst og som et analytisk begrepsverktøy. Jeg legger også vekt på å framstille det empiriske materialet i tråd med informantenes refleksjoner, mine egne analyser og refleksjoner og de teoretiske perspektiver og begreper jeg har tatt i bruk. Som en følge av dette har de ulike kapitlene ulik form.

3. Skeive dager og Homoparaden – “The street is the stage!”⁵⁹

3.1 Det åpne rom

Torget og markedsplassen har alltid vært folkets rom; rommet for festivaler og karneval, i sentrum av folks oppmerksomhet og nærvær. Før fjernsynet og radioen var det i dette rommet folk hentet informasjon. Det var et sted hvor folk ble hedret og folk ble gjort til narr. I dag har media overtatt rollen som heltedyrker og som gapestokk; og som konfliktløser- eller skapere. Det fysiske rommet; torget, er til for estetisk nytelse og taktile kulturelle evenementer, og i denne finkulturelle atmosfæren er det ikke plass til det groteske.

Det mest interessante med Homoparaden, foruten de individuelle så vel som mangfoldige uttrykkene, er det møtet som skjer mellom paraden og dets tilskuere i det offentlige rom. For å forstå noe om fenomenet lesbiske eller skeive iscenesettelser, er det viktig å forstå noe om dens kontekst og dens kontaktflate. Den lesbiske subkulturen i Norge/Oslo tilhører en kompleks iscenesettelses- og sceneforståelse noe som utfordrer ikke bare våre vestlige tanker om teatrets iscenesettelsesrammer, men også ofte deler av vår heteronormative verdensanskuelse. Dette krever også en form for forståelse av det teatrale forhandlingsrommet utenfor teaterkonteksten.

For det første kan vi se på hvilket fenomen vi har å gjøre med, nemlig et komplekst teatralt uttrykk fjernet fra sin eller tilskuerens kontekstuelle forståelsesramme. Gaten er blitt en scene, hvor det er mennesker som spiller og mennesker som ikke gjør det, vårt teatrale blikk blir utfordret. For det andre kan vi se på vår forståelse av det karnevalistiske og den folkelige latterkulturen eller festivalkultur, og det liminale. Som igjen er en del av et tredje aspekt, det ritualistiske, og en manglende kunnskap om denne formen for revitalisering av et nødvendig fellesskap.

3.2 Homoparaden og Skeive dager

I slutten av juni hvert år feires *Skeive dager* i Oslo en uke til ende. Dette er en festival av, og hovedsakelig med og for, alle skeive mennesker og de som føler en tilhørighet med skeive kjønn og skeive seksualiteter. Skeive dager har under årenes løp eksistert under flere navn, blant annet *HomoCirkus* eller *Homodagene* og *EuroPride*. Dagens titulering speiler den

⁵⁹ Sitatet/begrepet er lånt, og hentet fra, Schechner, 1993/1995:45

utviklingen og dreiningen som har skjedd i homokampen de siste 30-40 årene. Den “skeive vending” er en teoretisk strømning som har pågått siden 1990-tallet og fram til i dag, innenfor både akademia og “homopolitisk” organisasjonsarbeid. Som i flere andre land i verden, er denne festivalen, uansett navn, en feiring av den moderne homobevegelsen, med sin opprinnelse fra *Stonewall opprøret*⁶⁰ i New York City i 1969. Om slagkraften er like stor i dag, er en omdiskutert og interessant problemstilling og høyst sannsynlig kontekstbetinget. Homoparadens subversive muligheter ligger blant annet i dens evne til å ta i bruk det potensielle rom; offentligheten.

Selv om samme type festivaler finner sted i andre større byer i Norge, er det Oslo som har det største arrangementet. Skeive dager i Oslo finner sted hvert år i slutten av juni, i sentrum av Oslo, på Rådhusplassen, ved Aker Brygge. Som på mange festivaler, er det både et åpent og et lukket festivalområde. Her finner det sted ulike former for underholdning; konserter, dans, performance, og ulike kulturelle evenementer. Konferansierer for de ulike arrangementene og debattene, er hvert år kjente og profilerte ansikter, både kvinner og menn; musikere, skuespillere, forfattere, politikere og andre engasjerte. Også utenfor festivalområdet foregår det hvert år ulike evenementer; blant annet Skeiv filmfestival på Cinemateket, kunstutstillinger, og en sjelden gang; Skeiv Scenekunstfestival.

Siden forbudet mot homoseksualitet ble fjernet fra lovverket i 1972, har synlighet og synliggjøringsstrategier vært en stor del av “homokampen”, og politiske demonstrasjonstog, prosesjoner og parader har vært en del av denne. Siden 1970-tallets feministiske prosesjoner med mottoet; “Det personlige er det politiske”, har homokampen stått på agendaen i det norske samfunnet. I fronten hadde vi særlig lesbiske feminister, som kjempet hardt mot dobbel undertrykkelse, og for synliggjøring og likestilling, og da ikke bare for lesbiske kvinner, men også for homofile menn. Gjennom denne politiske og personlige prosessen brøytet de sakte, men sikkert vei for en større åpenhet og toleranse for homofile og lesbiske i det norske samfunn.

⁶⁰ I etterkrigstidens USA var det, som det også var i Europa, vanlig at politiet raidet klubber og puber hvor homofile og lesbiske samlet seg. Her ble det gjort vilkårlige arrestasjoner hvor mange ble tatt inn og grovt mishandlet. 27.juni 1969 oppsto det et spontant opprør hvor minst 1000 lesbiske og homofile samlet seg og slo tilbake mot politiet. I dagene etter dette forekom det omfattende demonstrasjoner som markerte at nok var nok, og dette var starten på den moderne homobevegelsen. (Moseng, Bera (23.06.06) <http://www.gaysir.no/artikkel.cfm?CID=11520> [lest, 23/11-2006]

3.2.1 Paraden – et nødvendig sosialt og kulturelt manifest

Helt konkret består paraden av flåter, hvor hver flåte har et slags tema med en punch line. Dette er store lasteplan pyntet opp med alle regnbuens farger, bannere med slagord og slogans eller organisasjonsnavn, og grupper som spaserer med bannere, eller homoflagg. Det spilles musikk som både internt og eksternt kan kjennes igjen og assosieres med en skeiv kultur. Regnbueflaggene vaier både i paraden og langs paradegaten, og rådhusklokkene spiller en velkjent kjenningsmelodi i det homofile miljøet.

Flere velkjente ansikter av profilerte homofile og lesbiske i Oslo, deriblant politikere, prester, biskoper, og skuespillere; alle kjente for sitt engasjement i kampen for likestilling og likeverd. Videre har vi fotfolket; det være seg ulike politiske partier, grasrotorganisasjoner, homofile med barn, venner og familie av homofile, ulike yrkesgrupper og interessegrupper; leger, ambulanspersonell, skeive politiansatte, lærere, sykepleiere, SM- og fetisjgrupper⁶¹, og ulike kulturelle innslag av LLHs⁶² undergrupper, blant annet CabaRosa, korps og idrettsforeninger, samt dragdronninger og dragkonger. Dette viser et kulturelt mangfold som dekker et vidt spekter av menneskelige individer og aktiviteter i en kollektiv feiring og en politisk prosesjon i kampen for likestilling og menneskeverd. Et helt “ordinært” borgertog som likevel skaper ulike, og ofte sterke reaksjoner blant befolkningen. Så hvilken prosesjon er det vi egentlig har med å gjøre?

Skeive dager og Homoparaden i Oslo vokser seg tydeligere som konsept år for år, i takt med åpenheten i samfunnet. Paraden slik den er i dag, er et uttrykk formet av mange tiår med homokamp. Med tanke på hvem som deltar, er homoparaden blitt et mindre kontroversielt uttrykk enn det var for bare ti år tilbake, uten at den har mistet sin brodd likevel. Til tross for den viktigheten det er å markere sin tilstedeværelse og annerledeshet i samfunnet, er det mange som ikke er tilfreds med, eller som har forståelse for, homoparadens uttrykk. Den blir kritisert for blant annet å gi feil bilde av homofile; altså representasjonsmessig ovenfor heterofile, men også fordi den innehar representasjoner som mange homofile og lesbiske ikke kjenner seg igjen i. Videre i denne argumentasjonsrekken er også det fokus den setter på sex, seksualitet og nakenhet, og dermed også hvordan homoparaden kan opprettholde det bildet

⁶¹ SM står for sadomasochisme. Dette handler om rollespill og erotisk lek som innebærer smerte, ydmykelse, makt og underkastelse, men også humor og selvironi. Dette er rollespill som har strenge krav og regler for de involverte for å hindre overgrep og vold. Fetisj betyr å tenne seksuelt på eller ha seksuelle fantasier om objekter og klær av typen lakk, lær, blonder, gummi osv.

⁶² LLH: Landsforeningen for homofile og lesbiske.

som bygger opp under myten om homofile som “perverterte sex-maskiner”. På den andre siden har du de som kritiserer paraden av økonomiske grunner; fordi den får statsstøtte, og også støtte til politibeskyttelse, og på denne måten “stjeler” midler fra heterofile arrangementer. Så har vi det tredje aspektet hvor blant annet konservativt kristne som av deres religiøse tilhørighet mener at homoparaden og homofil praksis er med på å oppløse og pervertere samfunnet. På motsatt side har man også andre mennesker som framhever mangfold, farger, underholdning, politisk nødvendighet, identitetsskapende synlighet og stolthet. Altså har paraden et ganske ekspressivt språk som bærer en sterkt representasjonell makt; på godt og vondt. Men slik det fremstår i det offentlige er det noen som blir mer engasjert enn andre, hvor homoparaden virkelig setter noe på spill. Spesielt utfordrer det religiøse miljøer hvor homofili blir oppfattet som syndefullt og pervertert.⁶³ Slik kan vi se homoparaden som et rituale i en større sosialt drama.

I 2005 ble det lov for det norske politiets ansatte å delta i homoparaden med politiuniform utenom tjenestetiden. Dette var ett ledd i arbeidet for åpenhet og respekt, og ikke minst et ledd i synliggjøringen av homofile og lesbiske i politiet. Dette er et yrke som har vært sterkt preget av en machokultur, som er vanskelig for veldig mange homofile, spesielt menn, å være en del av. Til tross for ulik oppfattelse av politiet i vårt samfunn, har de status som autoritet, og innehar en viss troverdighet hos det norske folk. Det er disse menneskene som skal sørge for ro og orden, og bekjempe lovbrudd og uregelmessigheter. Ved deres deltakelse viser homoparaden et nytt og autentisk ansikt, på lik linje med de andre yrkesgruppene som deltar, for eksempel sykepleiere og leger, i sine uniformer. Ikke bare er de synlige og tydelige, men også intelligente, sterke og stolte. Ved å delta i uniform viser de til noe mer enn seg selv som privatperson, nemlig til at det private også er en offentlig sak og et offentlig ansvar når det kommer til likeverd og mangfold. Ser vi det i kontrast til andre steder i Europa, hvor politiet arresterer homofile som vil gå i parade, forstår man bedre viktigheten av denne friheten til å ytre seg i det offentlige rom uten noen alvorlig form for sanksjon.

3.3 “Blurred genres” – autentisitet og teatralitet

Relasjonen mellom det sosiale og det estetiske drama kommer til syne i homoparaden gjennom dens lek med det autentiske og det iscenesatte. Og det er ikke alltid lett å skille disse representasjonslagene fra hverandre. Viljen til viten, og begreper og kunnskap til å se de ulike

⁶³ Homofili blir ofte sammenlignet med dyresex og pedofili. I tillegg har de blitt ilagt den egenskap å ødelegge de grunnleggende og trygge rammene for et samfunn, nemlig ekteskapet og familien.

lagene av representasjonene, er en forutsetning for å forstå paradens kompleksitet. Diskursen om kjønn og seksualitet i vårt samfunn, samt vårt teatrale blikk, blir dermed den fortolkningsrammen vi forstår homoparaden ut i fra. Kontekst og rammer er altså viktig i alle kommunikasjonsformer, uten dette endres vår forståelseshorisont. “Framing”⁶⁴ er en forutsetning for å forstå sammenhengen mellom “tekst og tale” rundt seg. God kommunikasjon forutsetter derfor at både mottaker og sender kjenner til koder og symboler tilhørende den rammen det blir formidlet i. Blir noe tatt ut av kontekst, kan det fremstå som underlig og uforståelig. Menneskelig kommunikasjon opererer på flere abstrakte nivåer samtidig⁶⁵. I metakommunikasjon forutsettes det at man kan omgås et nivå av abstrakte paradokser. Som med kulturformidlere generelt, handler det altså om å kjenne kulturen og dens symboler og koder, for å kunne formidle og fortolke noe meningsfullt.

Meg, ikke-meg og ikke-ikke meg,⁶⁶ er noe man eksempelvis kan forholde seg til innenfor rammen av det tradisjonelle teatret fordi spillereglene er tydelige og kjente. På gaten utenfor dette teateret er det derimot vanskeligere å tolke disse teatrale lagene. Det oppstår dermed et behov for en ny fortolkningsstrategi, eller en ny iscenesettelsesstrategi. Noe som opptrer som teatralt i det ene øyeblikket er ikke nødvendigvis det i det neste, når spillereglene blandes. Med dagens reality-tv-språk, hvor ekte mennesker blir iscenesatt, er det vanskelig for mange å skille mellom det iscenesatte og det autentiske, eller fiksjon og virkelighet. Det er nettopp dette komplekse spillet mellom det autentiske og det iscenesatte, eller det virkelige livet og teatraliteten som gjør homoparaden til det tilskeivende uttrykket den er. Det er for mange mennesker nemlig paradens komplekse og dobbelte uttrykk som gjør det vanskelig å skille mellom hvordan det er og hvordan det tilsynelatende er, når konstruksjonene blir så tydelige.⁶⁷ Dette er paradoksets og groteskens lek med de fastlåste og meningsbærende rammene vi har i vårt samfunn.

3.4 Homoparadens groteske kropp

Det er tvetydigheten og spillet på motsetning som er homoparadens viktigste virkemiddel. Behovet for en autentisk framtoning, og for å bli tatt på alvor, er sterkt tilstedeværende hos lhbt-personer. Det kan derfor for mange virke litt overveldende å skulle ta del i samme prosesjon, som skrullede homser, drag- dronninger/konger, kvinner med bart, eller menn med

⁶⁴ Jmf. Gregory Bateson og Donald Winnecot

⁶⁵ Bateson, Gregory: “A theory of Play and Fantasy” i Bial, 2004:121

⁶⁶ Jmf. Winnecot

⁶⁷ Mühleisen, 2002:6

bryster. Det handler altså om forhandling om fiksjon i det offentlige rom, og for noen betyr dette å fritt kunne uttrykke kjønns teatralitet, for andre den autentiske fysiske og tilstedeværende kroppen. Gjennom denne kontrasten trer det fremmede fram og tvinger tilskueren til å se den kjente kroppen på en annen måte, og også ta i bruk sitt teatrale blikk. Når annerledesheten tar det offentlig rom og bruker sin uttrykksfrihet og sin selvfølgelige tilstedeværelse, setter man straks noe på spill. Slik sett, jamfør både Foucault og Bakhtin, tvinger dermed homoparadens groteske uttrykk folk til å ta i bruk det tabubelagte språket om kjønn og seksualitet.

Under åpningen av Homodagene i 1998, innledet den norske forfatteren Pernille Rygg med talen “Ha et godt karneval!”, hvor hun uttaler følgende:

“Mot stivnede trange og livsfiendtlige fiksjoner hadde man i middelalderen et effektivt botemiddel – karnevalet. Det var en én-dags påstand, et vrengebilde, det var også en fiksjon. Det var den dagen i året som Fanden regjerte! – Skeive dager er derfor dagene da man kan leve ut fiksjonen om at lesber og homser er noen heite sex-maskiner og perverterte svin.”⁶⁸

Disse ordene er inspirert av Bakhtins teorier om den folkelige latterkulturen i middelalderen, men passer like godt inn i fabelen om Skeive dager og homoparaden. Dette handler om hvordan kroppen og det kroppslige kom til ordet under middelalderens karnevalsfester. I motsetning til den åndelige makt, hvor en fjern, mektig Gud står som øverste herre for en eneste uforanderlig helhet, sto kroppen for noe foranderlig. I følge Bakhtin var kroppen selve sentrum for motmakt og motstand mot offentlig ideologi hvor det åndelige liv og en overskridende virkelighet sto i sentrum for tilværelsen. Gjennom at den fysiske og konkrete kroppen frigjør seg fra det åndelige og metafysiske, framtrer den som noe grotesk. Den groteske kroppen var i latterkulturen opphøyet og livsbejaende, kjernen til forandring, som liv og død. Gjennom å overdimensjonere og framheve de kroppslige attributter, setter altså karnevalet fokus på det som blir gjemt bort og skjult til vanlig. Denne groteske kroppen, med alt den måtte frambringe av penis, vaginaer, sex, mat og overflod, står i sterk kontrast til den idealiserte asketiske kroppen, som er stilren og taktil.⁶⁹ Den frigjørende karnevalskulturen er ikke rotfestet i vår norske kultur, og homoparadens uttrykk ligger derfor, for veldig mange, fjernt fra den uskyldige karnevalstradisjonen vi kjenner fra barnehager og skoler. Med andre ord kjenner ikke alle tilskuere igjen paraden som et teatralt uttrykk eller som karneval.

⁶⁸ Rygg i Løvetann, 12-1998:12

⁶⁹ Jmf. Bakhtin, 2001

Karnevalsfestenes revolusjonære krefter skinner tidvis igjennom i homoparaden. Om enn med et mer forsiktig uttrykk, viser den fram den groteske kroppen som vi i vår kultur frykter, og elsker å hate. Den promiskuøse og seksuelle kroppen med sitt livsbejaende begjær. Den groteske kroppen er tidløs og udødlig, lik den klassiske skjønnheten, og kan dermed ikke ekskluderes og ei heller kanoniseres. Gjennom vekslende autentiske og teatrele uttrykk, fremstår homoparaden som paradoksal for mange tilskuere, dermed også uklar og uhåndterbar. Noe som gjør den både fascinerende og avskyelig på samme tid.

3.4.1 Den transformative kroppen i performance

Kroppen i seg selv sier ikke så mye uten at den settes i kombinasjon med andre tegn. Kroppen er i utgangspunktet et fremmed objekt. Gjennom diskurser og kultur, settes den i en sammenheng og blir gitt en verdi i den kontekst den fremstår. Med andre ord lever kroppens idealer som ideer, men kan materialiseres gjennom manipulasjon; plastisk kirurgi, sminke, klær, tatoveringer, brystimplantat og så videre. Det er ikke bare homoseksualitet Skeive dager handler om, som vi til nå har forstått, det er mer som står på spill. Språket vårt og diskursen det tilhører, har et begrenset vokabular som ofte ikke er nok til å forklare de følelser vi har overfor vår fysiske kropp og de attributter som måtte medfølge. Når dette er sagt, hentyder jeg sterkt til kjønnsmodifisering som tematikk. I paraden finner vi mennesker som har gjennomført kroppslige modifikasjoner og kjønnsbytte, både fra mann til kvinne og fra kvinne til mann. Eksempelvis finner vi et scenario hvor noen av deltakerne som har fått fjernet brystene går i bar overkropp, men ellers er kledd i bukse. Arrene etter operasjonen er tydelige og det blir ikke forsøkt estetisert eller skjult på noe slags vis. Det er ingenting som tyder på at de har fullført et fullstendig fysisk kjønnsbytte, men at de bare har fjernet brystene. Disse personene vil fremstå som ukjønnnet, ønsker å bli tiltalt som hin eller ved navn. Gjennom selv å definere hvem de er, forsøker de å bevege seg vekk fra mann/kvinne-dikotomien. Dette utfordrer vårt blikk på den autentiske kroppen og vårt fattige kjønnede vokabular. Dette uttrykket kan sees på som et vrengebilde eller en grotesk av de som får brystimplantater for å framheve sin kvinnelighet og kjønnsstilhørighet. Begge kan imidlertid identifiseres som uutalt teatrele og som en pekepinn på et interessant liminalt fenomen, mellom kultur og natur.

Det har vært vanlig å skille mellom den siviliserte og den groteske kroppen, hvorav den siviliserte hører til kulturen og den groteske til naturen. Lek og ritualitet er grunnlaget for den performance som paraden står for. Repetisjon av de egenskaper man tillegger et fenomen, skaper en normgivende performativ akt, slik det er tilfelle med kjønn og slik det er tilfelle

med tradisjoner. Kroppsmodifisering og *body art* bryter rammene for teatret, og trer over i den virkelige verden. Det er ikke lenger fiksjon. Det finnes altså ingen returmöglichkeit, noe som innefor den teatrale rammen, bryter med den gitte fiksjonskontrakten mellom tilskuer og aktør. Likevel kan vi se at vår opplevelse av en mann med brystimplantat, kledd i lekke kvinneklær, skiller seg klart fra en kvinne som har fjernet brystene, som går i bar overkropp og bærer bukse. Denne personens deltakelse i paraden er ikke ment å være teatral, men å påpeke at vår kjønnsdiskurs er for snever og ekskluderende. Likevel vil det kunne bli oppfattet som performance, fordi det fremstår som monstøst, og ikke kan forklares på noen annen måte enn gjennom et teatralt blikk, nettopp fordi vårt begrepsapparat for virkeligheten er for fattig.

3.4.2 Lek med macho, makt og underkastelse

“On the one hand, the spectators feel shocked and deny what they see; on the other, they are fascinated because someone violates him/herself voluntarily and because the action conjures up taboos of torture and physical punishment. Spectators are fascinated and shocked by their own curiosity since, according to cultural norms, they should feel disgust or horror.”⁷⁰

Det groteske har alltid fascinert oss mennesker, muligens er det fordi det minner oss på våre mørkeste sider og våre største tabu. De sterkeste, og kanskje mest tabubelagte og skamfylte uttrykkene paraden viser, er de som interessegruppen for SM og fetisj iscenesetter. Til tross for at skrullehomsene, med sine nakne kropp og fjærboer, eller dragdronningene leker seg gjennom gatene, er det SM-miljøet som skaper mest reaksjoner, og som representerer noe annet ved seksualiteten enn de resterende og mer “normaliserte” uttrykkene gjør.

Sadomasochistisk sex er områder i livet offentligheten helst ikke vil forholde seg til. Det er ikke ulovlig å praktisere SM eller ha fetisjer, men det står fortsatt som sykdomsdiagnose i Verdens helseorganisasjon, og er gjennom dette også sosialt stigmatisert. SM-miljøet representerer en subkultur innenfor subkulturen, og representerer for mange mennesker uhensiktsmessig smerte og “syke” personer. For de innvidde er denne leken med smerte derimot lystbetont og euforisk. SM-miljøet har et uttrykksfullt og smertefullt språk, som kan sammenlignes med de ritualer vi finner hos sjiamuslimer som pisker seg til blods, fakirer, bodysuspendere, og til og med toppidrettsutøvere, og på samme måte higer de etter samme euforiske opplevelse på hver sin måte. De praktiserer seksuelle aktiviteter som vårt samfunn karakteriserer som sykt, og står som symbol for noe av det vi frykter og hater mest i dette

⁷⁰ Fischer-Lichte i Remshardt, 2006:55

samfunnet, nemlig seksualisert vold. Men forskjellen på seksualisert vold og SM er stor, dette presiserer de med mottoet “Sikker, sunn og samtykkende”.

Man kan tenke hva man vil om sadomasochisme og fetisjer i virkeligheten, men det er kimen til en interessant problemstilling når man ser det i forholdet mellom kunst og virkelighet. For både i finkulturen og populærkulturen finner vi hentydninger til fetisjer og SM overalt, og det selger. Men som et fenomen i det virkelige liv, opplever mange mennesker det vanskelig å forholde seg til denne typen seksuell/erotisk lek og dermed også menneskene som utforsker dette. Mange i miljøet velger å være anonyme, fordi de er redde for å miste arbeid og familie. Det er for mennesker med SM-seksualitet i dag som for homofile for 30 år siden, nemlig skamfylt og vanskelig. Sadomasochisme er i høyeste grad virkelighet mikset med fantasi, et rollespill for innvidde, og fremstår som autentisk for tilskuerne av paraden. Med andre ord iscenesettes det i paraden en iscenesettelse av erotisk lek. Det er lek på et høyere nivå, hvor rammen er “this is play”. Dette kan igjen forklares med Batesons ord: “These actions in which we now engage do not denote what those actions for which they stand would denote”.⁷¹ Dermed er uttrykkene, slik de fremstår i paraden, mettet på symboler og koder som for det første krever innsikt og kunnskap om SM-kulturen for å forstås. For det andre kreves det kunnskap om rollespill og iscenesettelser, samt forståelse av det komplekse samspillet mellom lek og virkelighet.

Dette kan eksemplifiseres gjennom å dra fram SMIL og SLM⁷² sine iscenesettelser i paraden. Et eksempel er hvor en mann, kun iført truse-hardness⁷³ og en maske, står lenket til et Andreaskors⁷⁴. Han blir her pisket på rumpa med en lærpisk, av en annen mann, gjennom hele paraden. Dette er deler av en erotisk lek som får flere betydninger i møtet med et utenforstående og ikke-integrert publikum. For uinnvidde kan det virke latterlig, absurd, meningsløst, samt flaut, pinlig og privat, samtidig som det er spennende, pirrende og spektakulært. Dette avhenger selvsagt av tilskuerens førforståelse. Videre finner vi på samme flåte kvinner og menn i drakter av gummi, noen med gassmasker, noen i lær, noen i PVC- og lakkantrekk med parykker og pisker, mens andre blir holdt med lenke rundt halsen. Det hele

⁷¹ Bateson, Gregory: “Between Play and Fantasy” i Bial, 2004:122

⁷² SMIL er en interesseorganisasjon for sadomasochisme i Norge. Dette er en organisasjon med en heterofil medlemsdominans. SLM: Scandinavian Leather Men er en SM interessegruppe for menn som tenner på menn.

⁷³ Hardness er et SM-bondage accessories er som regel i lær eller metall, men også som tau.

⁷⁴ Dette blir også kalt et X-kors, nettopp fordi det er formet som en X.

ser ut til å kunne være hentet fra en science-fiction-film, en japansk manga eller med stor sannsynlighet; en musikkvideo. Disse uttrykkene fra paraden og fra populærkulturen fremstår likevel som meget ulike i sin materialisering og visualisering av seksuelle fantasier. Den ene siden anerkjenner vi ikke og finner avstøtende, den andre godkjenner vi og konsumerer.

Det er tydelig et maskespill, hvor maskene symboliserer paradokset om at noe er og ikke er på samme tid.⁷⁵ Det er ekte, men det er ikke-ekte og det er heller ikke-ikke-ekte. Paradokset er et av lekens grunnelementer, og også grunnleggende viktig for metafiksjon og metakommunikasjon. Ser man på homoparaden som et karneval og et maskespill, ser man også på den som en lek, og et paradoks. Ser man på det med religiøse og pietistiske øyne, kan et slikt maskespill bli sett på som avgudsdyrkelse og sodomi. Med blikket forandres altså meningsinnholdet og forståelsen av et uttrykk.

3.4.3 Autentiske iscenesettelser

Det overordnede inntrykket jeg har fått av lesbiske representanter i homoparaden er bekreftende og lite utfordrende, i alle fall ved første øyekast. Oftest finner vi igjen de lesbiske i autentiske og stereotype roller som seg selv, som feminister, som MC-damer, som lesbiske mødre, kledd i brudekjole eller i sine vanlige klær. For mange deltakere og tilskuere er dette utfordrende nok. Men det skinner likevel en slags klar autentisitetsslengsel av dem. Og det er ingenting galt med det. Når sant skal sies, er paraden en av de steder du ser lesbiske iscenesette sin “autentiske” lesbiskhet. Ofte forsvinner de inn i en heteronormativ hverdag, hvor de lever som kvinner flest.

Eksempler fra en subtil og forsiktig ironisering av lesbiske stereotypier i paraden er for eksempel; “Lesba med Vespa”. En Vespa er liten urban scooter, som er feminin, retro og trendy. For mange fremstår “Lesba med Vespa” som et artig ordspill, men tar man et nærmere blikk, kan man også se at det spiller på en femininisering, og kanskje også en fornorsking, av den maskuline og barske motorsykkelsøstrene; “Dykes on bikes⁷⁶” som er et av de klassiske stereotype bildene på en lesbe, og opptrer som tydelige og klare representasjoner.

⁷⁵ Napier, 1986:1

⁷⁶ *Dykes on bikes*: er et begrep man bruker om maskuline kvinner på motorsykler (ofte med en feminin kvinne bakpå, lik butch-femme konstellasjonen). Dette er et av de mer markante, stereotype bildene på en lesbisk kvinne. Ordet *dyke* er et engelsk slangord for skeive kvinner, og kan sammenlignes med det svenske ordet *flata*. Med andre ord et litt mer romslig begrep enn lesbisk.

Lesbiske på motorsykkel opptrer også i homoparaden, dermed blir kontrasten klarere mellom den vevre Vespaen og den barske motorsykkelen. Dette kan leses som et bilde på en kontrast mellom trendy og gammeldags feminisme, gammel og ung, postmoderne og tradisjonell, avhengig av hvor mye kunnskap, eller hvilken kunnskap man sitter inne med. På den andre siden kan det leses som et mangfold, at folk er forskjellige fra hverandre. Slik kan man tolke disse uttrykkene dit hen man vil. I en slik fortolkningsprosess vil det opptre simultane tolkningsmuligheter. Kanskje forutsetter en lesbisk humor eller et lesbisk uttrykk en form for spissfindighet, en slags subtil form som kommenterer seg selv etter hvert som tilskuernes kunnskap øker. De lesbiske opptrer dermed som lite paradoksale og lekende i homoparaden, på lik linje med de skrullede homsene. Deltakelsen i paraden framhever og understreker oftest de stereotype oppfatningene man har av lesbiske, og bekrefter Sedgwicks første aksiom, at alle er forskjellige fra hverandre. I lys av dette fremstår de lesbiske i paraden som selvmotsigende og autenticitetslengtende.

3.5. “We are here, we are Queer”, og vi ler!

Det sies at en god latter forlenger livet; det å le av de gravalvorlige tingene i livet var en overlevelsesstrategi i den mørke middelalderen og det samme gjelder i dag. Latteren hadde i middelalderen sitt motstykke i det seriøse, angstfylte, skamfulle og sanksjonerende. Den karnevalistiske latterens viktigste funksjon er dens samlende og organiserende prinsipp; at den ler med og ikke av. Latteren som rådende prinsipp i karnevalskulturen symboliserer en avvæpning av det heteronormative. Skeive dager og homoparaden er en politisk markering, det er også feiring og underholdning. I vestlige samfunn deler vi ofte opp lek og alvor, som to separate og uavhengige deler. Disse to sidene av livet er sterkt atskilt, og med denne holdningen og atskillelsen har vi også definert vekk de kollektive ritualene som viktig i livene våre. Mens leken er en del av lærings- og sosialiseringemetode hos barn, er den nesten fraværende hos voksne.

Det som står på spill for mennesket er å bli dehumanisert. Det som gjør oss til mennesker er kulturen, det er dette som skiller oss fra dyrene. Den spanske filosofen José Ortega⁷⁷ sier at det alltid er noe på spill for mennesket; nemlig at man alltid er på kanten til ikke å være menneske. Dette kan sees i forhold til en tiger, som ikke kan bli detigirisert⁷⁸. Dette er det

⁷⁷ José Ortega y Gasset (1883-1955) har skrevet blant annet *La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela* (1925). Ortega mente at mennesket ikke var *natur* men *historie*, og dermed ikke statiske men dynamiske.

⁷⁸ Ortega i Remshardt, 2004:40

groteskes kunst; å dekonstruere fenomenet menneske, avsløre dets konstruksjoner, og dermed også bryte illusjonen av at det bare finnes én stor sannhet. Homoparaden, med sin selvironi og avvæpnende latter, og ikke minst monstruøse og nakne kropp, minner oss om hvor primitive vi egentlig er.

Paraden opphever og belyser tabubelagte fenomener, som samfunnet ikke vil vedkjenne seg før det blir konfrontert med det. Den vrenger fram våre innerste fantasier og tanker om det groteske og kaoskreftene dette setter i gang. Når de undertrykte finner krefter til å uttale seg, som i de undertryktes teater, er sjansene større for å vippe maktsentrene av pinnen. “Det er greit at du er homo, men må du snakke så mye om det!”, “Er ikke det greit nå da?” er velkjente utsagn som lhbt-personer må forholde seg til i det daglige. Åpenhet betyr nemlig ikke at det er slutt på diskriminering og undertrykkelse, bare at diskursen rundt kjønn og seksualitet har fått en offentlig og mer synlig karakter. Vår kristne kulturarv og dannelsesidealet er dypt forankret i oss gjennom heteronormativen og gjennom de representasjoner som er tilgjengelige for oss i offentligheten. Liberalisering av kjønns- og seksualitetsuttrykk er ikke en ønskelig stor del av dette, fordi de representerer noe som er annerledes og privat, og noe som, til tross for at det tar en stor plass i det offentlige rom, på godt og vondt, fortsatt er tabu. Begjær, nytelse og lyst, er kaotiske krefter som forstyrrer den balanserte, fornuftige og trauste nordmannen/kvinnen, og i alle fall når det er et “utemmelig” homoseksuelt begjær.

Kollektiv synliggjøring er et ledd i kampen for større kulturell, sosial og politisk toleranse, aksept og frihet. Synlighet i denne forstand betyr dermed å være en del av en større helhet, å eksistere og virke i et økonomisk og politisk rom, så vel som i det kulturelle. Men det kan også i mange tilfeller handle om en annen form for sosial og politisk kontroll og makt.⁷⁹ De to begrepene privat og offentlig har ikke meningsinnhold uten hverandre, og dermed er de skapt av det maktsentret som setter skillelinjen. Offentligheten er representert gjennom stat og kirke, og fremstår dermed som grensesetterne. Heteroseksualiteten er en del av offentligheten, mens homoseksualiteten lenge har vært en privatsak. Nettopp derfor er homoparadens uttrykk med på å forskyve skillelinjen for hva som får være offentlig gjennom sin synlighet. Dette betyr også større makt til å definere seg selv og sine representasjoner.

⁷⁹ Harding, 1998:34

3.6 “Pride and prejudice”

Så hva er så viktig med homoparaden, og kan den endre noe? Paradens ritualitet er en vesentlig del av etableringen av tilhørighet, identitet og samhold i et samfunn som ennå ikke fullt og helt godkjenner homofilt samliv eller kjærlighet, eller skeive seksualiteter. Gjennom rituell aktivitet påminner gruppen hverandre om sitt fellesskap og fornyer bevisstheten om dette fellesskapet, også muligheten til refleksivitet. Individet identifiserer seg gjennom ritualets fellesskap med gruppen og dens målsetninger. Denne følelsen er unik for hver enkelt som deltar, en følelse som ikke kan forstås utenfor fellesskapet, men som gir en følelse av optimal lykke og tilhørighet, og som Turner forklarer med begrepet “flow”. Dette er en følelse som kan tilhøre et “communitas”, men som oftest oppstår spontant i hvert enkelt individ. Paraden bringer ulike følelser til folket, men for de som deltar, tror jeg det oppstår en slags “her og nå”-følelse, en følelse tilnærmingslik oppriktig kjærlighet og lykke. Dette er den samme energien kan finne igjen i gode opplevelser med musikk, teater eller sport. Flow er den tilstedeværelse og refleksivitet vi finner i homoparaden.

Når det er snakk om vestlige, postindustrielle samfunn, kaller Turner aktiviteter som parade og teater for liminoide aktiviteter. Et liminoid fenomen vil alltid ha det liminale i seg; som Turner sier; “One works at the liminal, one plays with the liminoid”.⁸⁰ Det liminoide har et liminalt stempel på seg, som et slags kulturelt fragment av et gammelt ritual.⁸¹ Forskjellen på liminoid og liminal, er graden av frivillighet i aktivitet, og på sett og vis også hvor mye den transformerer eller forandrer et menneske. Så kan man kanskje si at homoparaden er et liminoid fenomen fordi det er en fritidsaktivitet, men på den annen side er det også en nødvendighet; en mellomting mellom “efficiency” og “entertainment”, for å bruke Schechners vokabular. Ser man på homoparaden som et rituale, vil straks innholdets form og funksjon ha et større alvor, med andre ord sette mer på spill. “The matter is complicated because one can look at specific performances from several vantage; changing perspectives changes classification.”⁸²

De mennesker som lever som lavstatus i samfunnet, som mange lhbt-personer gjør, og som stadig er stilt utenfor de ordninger som gjelder for resten, har mulighet til å betrakte seg selv, tilværelsen og samfunnet med andre øyne. Disse kan også sies å leve i en vedvarende liminal

⁸⁰ Turner 1982:55

⁸¹ Turner 1982:55

⁸² Schechner, 1988/2003:130

fase. Sammenlignet med det liminale i kunsten kan man derfor også se en interessant sammenheng mellom kunstnerisk liminalitet og sosial liminalitet.

Under Skeive dager og paradedagen er altså da den groteske kroppen, eller annerledesheten og likheten, blir opphøyet og feiret. Homoparaden og Skeive dager er et symbolsk rituale for den kampen lhbt-personer kjemper alene sammen i hverdagen. Alle undertrykte og diskriminerte minoriteter vet hvor viktig det er med felleskap og feiring, felles sanger, felles symboler og behovet for en kollektiv historie, for ikke å forsvinne. Det er denne felles plattformen de har, til tross for alle ulikheter. Jo mer undertrykt, jo viktigere er dette fellesskapet, på tvers av raser, klasser eller kjønn.

Kulturteoretikeren Tone Hellesund sier at utsagnet “stolt og homo” har et tynt skall, hvor følelsen av skam ligger rett under overflaten. Uten fordommer ville ikke stoltheten vært så tydelig og nødvendig i et samfunn av undertrykkelse og diskriminering. Stolthet er en samlende, magisk og skapende kraft, som handler om tro på noe og noen.⁸³

3.7 Synliggjøring og mangfold

Homoparaden har de siste tiårene vært utsatt for en del kritikk. Denne går blant annet ut på at det er for mange fjærklede homofile menn, alt for mange skrullede homser, alt for mange i lakk og lær, alt for mange tydelige seksuelle framtoninger, alt for mange maskuline kvinner og alt for mange nakne kropp. Med andre ord er det alt for mange outrerte antrekk og ekstreme uttrykk, som kan være skadelig eller gi feil inntrykk av hvordan homofile er. Representasjonsmakten til homoparaden er slik sett sosialt kraftfull. Den presenterer med andre ord et uttrykk som “straight -acting”⁸⁴ homofile og lesbiske ikke kjenner seg igjen i.

Homoparaden er en politisk ytring og markering. Derfor ser jeg på paraden som høyst aktuell og tilskeivende. Paraden blir mer og mer viktig i et tilsynelatende inkluderende og tolerant samfunn. På sin side vitner brenning av regnbueflagget, hatvold og motdemonstrasjoner av konservative kristne om at homoparaden eller lhbt-personer ikke har noen selvfølgelig plass i det norske samfunn.

⁸³ Gripsrud; (4/1-2007) <http://www.forskning.no/artikler/2006/desember/1166533560.44> [lest: 23/8-2007]

⁸⁴ Et begrep som ofte er bruk i beskrivelsen lhbt-personer som vil passe inn i heteronormativen. Dette vil si, de som ikke vil skille seg ut eller være annerledes.

Teatret har alltid vært en sterk og viktig institusjon i samfunnet. Det har også vært offer både for sensur og sponning av stat og kirke og andre institusjoner med offentlig interesse. Dette sier noe om hvor mye et teatralt uttrykk kan sette på spill i et samfunn. Det teatrale vil alltid være et spillerom for refleksjon. Homoparaden som et teatralt uttrykk er sånn sett et viktig bidrag på den kulturelle arenaen. Homoparaden er både et nødvendig onde og et kulturelt gode, som med sitt varierte og fargerike uttrykk er med på å skape et mangfold av rollemodeller, noe de nasjonale scenene burde lære noe av.

Hvorvidt homoparaden kan ha en bekræftende eller tilskeivende effekt, avhenger av rammene rundt. Det handler selvfølgelig også om evnen til å fornye uttrykket, våge å utfordre dannelsen av stereotyper. Mange av paradens refleksjoner vil aldri la seg fange av en ramme innenfor verken det teatrale eller det autentiske, men leve sitt liv som en grotesk og dynamisk gjenfødelse av det foranderlige menneske. Kritikken av paraden har vært hvordan den nærer opp under, og bekrefter, stereotype og fordomsfulle oppfatninger av lhbt-personer. Min påstand er at den gjennom sin lek med disse nettopp ikke gjør dette. Stereotypier og fordommer lever uavhengig av parade eller uttrykk. Det handler om kunnskap og viljen til viten blant tilskuerne. Kritikken kommer ofte innenfra miljøet, og dermed skal man kanskje ikke se bort i fra at angsten for og myten om den skrullele homsen og traktorlesba lever sterkest innad i miljøet. Og at ironiseringen av disse stereotypiene, og ikke minst tydeliggjøringen av annerledeshet, truer den trygge tilværelsen og det rommet man har fått leie i heteronormativen.

Med Bakhtin i ryggen kan jeg si at annerledeshet står for en annens språk, erfaringer og refleksivitet. Med andre ord er ikke annerledesheten noe fremmed eller fiendtlig, men en nødvendig forutsetning for dialog og selvrefleksjon.⁸⁵ Dette er en av de sakene homoparaden ønsker å synliggjøre.

⁸⁵ Rosenberg, 2004:201

4. CabaRosa – Skapets nostalgiske narratologi

4.1 “Meinen Damen und Herren (...)”

Amatørteater- og kabaretgruppen CabaRosa har holdt på i Oslo siden begynnelsen av 1990-tallet, en del tiår etter kabaretens storhetstid “in the roaring twenties”. CabaRosa består av homofile og lesbiske amatørskuespillere i moden alder, hvorav mange av gruppens medlemmer har opplevd og erfart å komme “ut av skapet” i tiden før partnerskapsloven kom i 1992, og før homofile hadde fått egen tv-serie (i 1997⁸⁶). De er den gruppa i Norge som har laget flest homse- og lesberevyer; åtte stykker. I oppstarten var CabaRosa dominert av mannlige gruppemedlemmer, men dette har snudd opp gjennom årene, og nå er det flest kvinner. Som undergruppe av LLH, er den åpen for alle som er interessert i å spille teater, og fungerer som et sted hvor lhbt-personer kan møte likesinnede. CabaRosas bidrag til den skeive kulturproduksjonen er ikke uvesentlig. De bidrar til å opprettholde et alternativt kulturtilbud for homofile og lesbiske som er interessert i å spille teater, revy og kabaret i inkluderende omgivelser, og skaper med dette et sosialt nettverk.

4.2 Kabaret

Kabaretformen oppsto i små røyklagte tavernas i Paris på slutten av 1800-tallet, i en tid av morbid naturalisme og moralisme. Et viktig aspekt ved den nye sjangeren var å introdusere politisk og kulturell satire, for å sjokkere middelklasse-voyeuren til å reevaluere sine dobbelmoralistiske verdier.⁸⁷ Et unikt medium for avsløre den sosiale urettferdigheten og elendigheten i samfunnet, skapt av de samme middelklasse-menneskene som kom for å se disse berømte kabaretene. Sangen var her det samlende og kommuniserende prinsippet, den fungerte som et performativt alternativ til avisen i en fjernsyns- og radiofri tid. I Tyskland ble kabaretformen utbredt og populær på 1900-tallet. På slutten av 1920-tallet finner vi den formen vi kjenner av kabaret med sigarettøyk, jazz, sex og satire, med blant annet det kjente og kjære homse- og lesbeikonet Marlene Dietrich i hovedrollen. Kabaretformen er altså perfekt for dekadens og subversivitet. Av en eller annen årsak fikk kabaretformen aldri det samme rotfestet i London og England, og man kan spekulere i årsaker. En mulighet er at institusjonene i England var mer demokratiske, og dermed ble folk mindre tiltrukket av

⁸⁶ Lesbiske Ellen DeGeneres fra den amerikanske komiserien Ellen fikk sin egen tv-serie hvor hun spiller lesbisk. Ingen stor suksess.

⁸⁷ Appignasesi, 1975:16

undergrunnsorganisasjoner eller det subkulturelle for sosiale protester.⁸⁸ Og her stopper jeg det historiske tilbakeblikket, og lar ordet demokrati sveve fritt en liten stund, mens jeg stiller spørsmålet om hva som skal til for å være slagkraftig i et tilsynelatende demokratisk og tolerant samfunn? Med tråder fra England kan man da tenke seg at kabaretformen ikke har funnet seg til rette i Norge heller, i alle fall ikke i den dekadente og opprinnelige subkulturelle formen. I dag har denne etableringsutfordringen muligens ingenting med formen å gjøre, men med det faktum av satiriske tekster er lettere tilgjengelig i litteratur og i media enn det er i teatret eller på kaféer og barer. Kabareten har blitt ufarliggjort gjennom å ufarliggjøre rammene og konteksten, altså ved å jobbe i trygge miljøer. Likevel er revy og kabaret en av de mest populære og folkelige scenesjangere vi har her i Norge. Med sine kortforms nummer, og sin kroppslige og materialistiske overdrevenhet, minner den dessuten også om paradens og karnevalets uttrykk. CabaRosas kabaretform ligger muligens et stykke fra sitt opphav, men har dog også noen likhetstrekk.

4.2.1 Kontekst

Konteksten spiller alltid en viktig rolle i vår estetiske opplevelse av en performance. Slik var det med mitt første sceniske møte med CabaRosa. Likeledes var det også slik under min samtale med gruppens medlemmer en god stund senere. Vi er allerede kjent med den samtidskonteksten CabaRosa spiller ut i sine tekster og sitt uttrykk; i Oslo i begynnelsen av det 21. århundre, i et demokratisk samfunn, med en tilsynelatende åpenhet. Det er en ny ekteskapslov på trappene, og samtidig utarbeides det en antidiskrimineringslov som blant annet skal fjerne retten til diskriminering av lhbt-personer på grunnlag av religion.

Likestillingsarbeidet har kommet langt, men likevel er det svært problematisk for mange å komme ut som lhbt-personer i Norge i dag, både for unge og gamle. CabaRosas forestillinger har stort sett alltid blitt satt opp i en homokontekst, det vil si på en utestedsscene for homofile eller i forbindelse med Skeive dager. Dette har gjort forestillingene tilgjengelige for et lhbt-publikum på en trygg arena, men samtidig mindre tilgjengelige for andre. Tanken på å sette opp en forestilling utenfor denne arenaen har vært på banen mer enn én gang, men har ennå ikke blitt satt ut i live grunnet årsaker som dårlig økonomi og mangel på tid. Valg av spillsteder har selvfølgelig også falt naturlig fordi CabaRosa er basert på og springer ut fra en idé om at de vil spille i et slikt miljø. I lys av dette har de vært et sosiokulturelt tilbud for lhbt-personer som ville spille teater med og for likesinnede. Men til tross for en homofil tematikk, har de funnet det vanskelig å rekruttere et lhbt-publikum. Tilskuerne har stort sett bestått av

⁸⁸ Appignasesi, 1975:164

heterofile venner, familie og kollegaer. Dermed fremstår CabaRosas arbeid mer som en estetisk erkjennelsesprosess enn et forsøk på å erobre teater-Norge.

Jeg avslører umiddelbart at CabaRosa ikke er på jakt etter å sprengte kunstneriske eller politiske grenser. De er først og fremst ute etter å si noe om sine opplevelser og erfaringer med å være homofil i Norge før og nå. Dette er en stor del av den estetiske prosessen vi kjenner igjen i CabaRosas uttrykk. Denne estetiske prosessen handler om kreativitet og spontanitet i det skapende, gjennom refleksjon over, og gjennom, kropp og sinn. Selv om homoteater ofte speiler et identitetsprosjekt, handler det også om mer enn det. Det handler om selvironi, humor og fellesskap; om en nødvendig revitalisering av en gruppes felles verdier og normer innenfor rammen av en større helhet. Til tross for ulik form og uttrykk, kan vi trekke paralleller til de prinsipper vi finner i “de undertryktes teater⁸⁹”. Her spiller man teater for å løsrive seg fra undertrykkelse og for å avsløre de maktstrukturene som låser oss fast i stereotype mønstre. Gjennom alternative narrativer kan man endre posisjon og status, eksempelvis gjennom å gå fra et å være et passivt “offer” til å bli en aktiv deltaker.

4.2.2 Homotekst(ualitet)

Homotematikk har som regel alltid hatt en birolle i norske teatre, hvis den har vært til stede i det hele tatt. Hos CabaRosa spiller den hovedrollen. Få jobber med tematikken homofili på teaterscenen i Norge, derfor er det mangel på gode og nyanserte rollefigurer og teatertekster for lhbt-personer. Hos CabaRosa trenger vi ikke tvile på at homoseksualiteten står i fokus. Her er homoseksualitet i alle variasjoner, både tekstlig, kontekstuell og i virkeligheten.

Forestillingstekstene deres er tilgjengelige hos Norsk Revy Faglig senter på Høylandet, og dermed også tilgjengelig for de som ønsker å benytte seg av dem. Tekstene de bruker er selvproduserte, og omfavner selvopplevde, dagsaktuelle historier, med en selvironisk og alvorlig, men humoristisk vri. Med dette ønsker de å drive homopolitisk/estetisk kamp og opplysningsarbeid fra scenen. Siden 1991 har CabaRosa gjort åtte helaftens forestillinger. Disse har hatt ulike regissører som alle har satt sine spor både kunstnerisk og sosialt. Blant disse har det vært både kvinner og menn, deriblant Katrine Telle, Morten Rudå, Kjerstin Fjellstad og nå sist, Kine Hellebust. Alle har hatt egne agendaer og dermed har også det estetiske formspråket til CabaRosa vært variert. Tekstene derimot, har de stått for selv, og er dermed preget av den erkjennelsen hver enkelt har av å leve som homofil.

⁸⁹ Jmf. Augusto Boal

Der levnes ingen tvil om klare skeive identiteter verken i uttrykk eller hos skuespillerne, noe forestillingstitlene deres vitner om. Den første forestillingen til CabaRosa het *Skeive reiser, fart og moro* (1991). Den tok utgangspunkt i et reiseselskap for homofile som reiste rundt i Europa. Numrene var knyttet opp til hvert enkelt land de var i, og slik beveget de seg rundt, med en stereotyp feminin reiseleder. Den andre forestillingen, *For regnbuen har aldri grått* (1994), fikk en utmerket forestillingsanmeldelse i magasinet *Løvetann*⁹⁰, men sto som en veldig variabel forestilling i henhold til CabaRosa selv. Her fikk de i midlertidig lov til å ta i bruk tabuord, som tidligere var utenkelig for dem å si på en scene. Med andre ord brukte de et ganske direkte og ærlig språk i den forestillingen. *Stålull og kanintøfler* (1995) står som favoritten hos gruppens medlemmer. I denne ble språket imidlertid pakket inn, med en gjengs oppfatning i gruppen om at man kan si ganske mye uten å være direkte. Det var både gode enkeltnumre og en fin helhetlig komposisjon. Det var også en variasjon av gode personskildringer i form av sketsjer som omhandlet menn på sauna, HIV/aids-problematikken og ikke minst selvmordstematikken. *Bill. mrk. Vi åpen* (1998), var den korteste og mest stilistiske kabareten CabaRosa har framført. Der var det, i motsetning til de foregående, større fokus på de lesbiske kvinnene, og konseptet var kontaktannonser med mange løse numre. Videre kom *SuperNova – Homoliv i stjernetåka* (2000). Den var basert på den store Nova-rapporten⁹¹ fra 1999. Med andre ord omhandlet kabaretnumrene ulike utfordringer ved å leve åpent (eller skjult) som lhbt-person. Numrene var knyttet sammen med “forskere” som la fram tallene fra denne Nova-statistikken. *Upper Ten* (2001) var deres sjettede forestilling og tiårs jubileumskabaret. Der presenterte de en god blanding av gamle stjernenummer og nye blinkskudd. Så kom den hittil siste av CabaRosa, *Haraball og Museslepp* (2005). Denne kabareten var den lengste og den gladeste forestillingen de har hatt.⁹² Der var det “å komme ut” igjen den røde tråden, men med fokus på å være stolte, glade og åpne.

Utviklingen av forestillingenes tematiske innhold, og kanskje også estetiske uttrykk, kan dermed sees i lys av den utviklingen og den tilsynelatende åpenheten vi har fått i samfunnet. Fra å ha et relativt dystert budskap med fokus på hvor vanskelig det er å leve som lhbt-personer, har de beveget seg ut i et åpnere landskap. De tar fortsatt opp eksistensielle temaer, men med større selvfølgelighet og selvironi. Man kan lese CabaRosas uttrykk på flere måter.

⁹⁰ Caroliussen i *Løvetann*, 2-1994:22-23

⁹¹ NOVA rapporten var en omfattende levevilkårsundersøkelse blant lhbt-personer i Norge. Denne gav dystre resultater i henhold til psykisk helse og rusmiddelbruk. Hadde også dystre beskrivelser av hvordan mennesker opplevde å leve åpen som lhbt-person både privat, på skole og jobbmessig.

⁹² CabaRosa: Vedlegg 1:8-9

På den ene siden som nettopp stivnede stereotypier. CabaRosa framstiller seg selv slik de tolker at andre framstiller en homofil livsstil og homofile mennesker, men under teksten skinner også deres egne erfaringer og tilstedeværelse igjennom. Til tross for at CabaRosas medlemmer skriver tekstene selv, er også de utenforstående regissørene med på å skape det uttrykket som kommer til syne på scenen. For noen har det vært viktig med glitter og glamour, for andre har det vært nok med det enkle og rene.

“Performance knowledge belongs to oral traditions”⁹³, sier Schechner i *Between anthropology and theatre*. Hos mennesker har muntlig overføring av kunnskap vært en viktig del av både sosial, kulturell og rituell tradisjon. Fortellinger og erfaringer er dermed viktig som utgangspunkt for å uttrykke seg. Hos minoritetsgrupper er overføringen av kunnskap en viktig del av det samhold som kreves for å opprettholde kampen mot diskriminering og undertrykkelse, fordi man ikke skal glemme at det som har skjedd, lett kan skje igjen. Dermed blir overføring av kunnskap om de maktmekanismer som holder lhbt-personer nede viktig for å forstå konstruksjoner av nye slike mekanismer. Den homoseksuelles fortellinger og fortellerkunst har de siste tiårene lidd under fortielse og tabu. Lhbt-personer har ikke mange personlige narrativer som ikke handler om denne undertrykkelsen, skamfølelsen, følelsen av annerledeshet, mangelen på anerkjennelse og lengselen etter kjærlighet. Derfor er CabaRosas selvironiske historier et viktig innslag i den kulturelle overleveringen av historier.

4.2.4 Skapets narratologi

For mange av deltakerne har CabaRosa vært en del av “komme-ut-av-skapet”-prosessen, og gjennom dette vært en del av identitetsdannelsen. Denne prosessen kan vi si er en overordnet og samlende bakgrunnstekst for hele gruppen. Skapmetaforen er i det hele tatt en samlende narrativ fortelling som alle lhbt-personer har et forhold til. Sedgwick⁹⁴ mener at dette skapet er en undertrykkende posisjon for homofile å være i, og ønsker at man skal fjerne seg fra en sånn type narratologi. Dette er fordi man da opprettholder den oppfatningen om homofili som underdanig heterofili, og dermed alltid vil bli sett på som avvik fra det normale. Den tausheten og dette mørket som omgir homoseksualiteten i skapet, vitner om historier preget av stilltielse og skam. Videre advarer den norske kulturteoretikeren Tone Hellsund mot elendighetsfortellinger, fordi det kan forsterke oppfattelsen av homofili som annerledes.⁹⁵

⁹³ Schechner, 1989:23

⁹⁴ 1991

⁹⁵ Gripsrud (04/01-2007) <http://www.forskning.no/artikler/2006/desember/1166533560.44> [19/12-2007]

Dette handler om homokampens forsøk på å framtvinge sosial endring ved å bruke historier hentet fra kollektiv smerte. Men ved å ta i bruk selvmordsstatistikker, diskriminering og ensomhet som utgangspunkt i homokamp, gjør man homofile til et offer, som er underordnet heterofile. På samme tid fikseres en homofil identitet til en essensialistisk væren; og ikke som noe dynamisk og foranderlig. En av utfordringene homokampen står ovenfor, og dermed også CabaRosa, er hvordan de skal iscenesette skapmetaforen uten å framstille seg som offer, med et dertil smertefyllt språk.

CabaRosa tar nemlig i bruk den muligheten som ligger i et kunstnerisk og teatralt uttrykk, noe ikke organisasjoner, politikere og enkeltpersoner kan ta i bruk i samme grad. På den annen side har gravalvoret vært en utfordring for gruppen i tiden de har holdt på. Men med god hjelp og med kunstnerisk og sosial utvikling har dette språket endret seg. Ved å si noe om vår seksuelle identitet, sier vi altså også noe om vår plass i samfunnet, og vår plass i historien. Vi kan være med på å produsere historier, eller vi kan reprodusere dem. Det handler om narrative konstruksjoner. Det vil si at vår oppfattelse av oss selv er knyttet til den kulturen vi tilhører, eller de historiene vi hører. Altså beretter vi om vårt liv slik vi oppfatter det, ut i fra de rammer som er satt. Slik tolker og fortolker vi oss selv og vårt selvbilde inn i allerede konstruerte kulturelle rammer. I forhold til CabaRosas deltakelse i den diskursen de tilhører, er de formet av det miljøet som omringer dem. Med andre ord kan man si at de karikerer og speiler de omgivelser og det miljøet de vandrer i, samtidig som de er med på å produsere nye historier. Her ligger noe av kimen til de estetiske kjennetegnene hos CabaRosa.

4.3 Teatralitet og performativitet

“Teater er per definisjon en forkledningsakt”⁹⁶, skriver Tiina Rosenberg i *Byxbegär*.

Det er aldri noen tvil om forkledningsakten hos CabaRosa. Dette avslører de gjennom sin spillestil og iscenesettelser av stereotypier og klisjeer. Bak CabaRosas teatrale maske leser jeg imidlertid også en inderlig lengsel etter autentisitet, en reversert teatralitet, det å bli gjenkjent som noe som ikke er iscenesatt eller konstruert. På den annen side kjenner vi jo maskens metaforer og paradoks; om at noe er og ikke er på samme tid.

Ved hjelp av kostymer og sminke bygger de opp under de stereotypene de skal fremheve, og legger ikke skjul på at rollekarakterene og spillet er overdrevent og i høyeste grad lek med interne og eksterne fordommer, kanskje mest interne. Med varierende numre veksler de

⁹⁶ Rosenberg, 1998:9

mellom alvor og humor. Mens kroppen gir et overdrevet teatralt uttrykk, gir teksten et dypere autentisk tilsnitt. Slik griper de ulike fiksjonslagene hverandre, og slik veksler kommunikasjonen mellom skuespiller, rollefigur, teksten og publikum. *Meg, ikke-meg* og *ikke-ikke meg* får en annen fortolkningsramme i CabaRosas forestillinger fordi de ubevisst spiller seg selv. Med dette mener jeg at det i amatørteater skinner gjennom noe autentisk og ekte som man ikke finner hos profesjonelle skuespillere. Et annet aspekt er at det er en dobbelthet i at skuespillerne iscenesetter seg selv ved bruken av stereotype kulturelle forestillinger om seg selv. Med andre ord er de en parodi på seg selv, og miljøet. Vi finner her fiksjonslag som muligens gir større mening i den homokonteksten det er spilt, men som likevel er viktig å spille ut for et uinnvidd publikum.

Eksempelvis kan vi se på et scenario hvor en kvinne spiller kvinne som i et nummer “kler seg ut” i “herreklær”. I CabaRosas tilfelle skal kvinnen framstille en butch lesbisk kvinne. I en heterofil kontekst og tematikk, ville denne kvinnen mest sannsynlig være en kvinne som spiller en mann. Det er i rommet mellom disse, og bevisstheten om disse to framstillingsmåtene muligheter for forskyvninger og tilskeiving ligger. Dette krever en nødvendig kunnskap om kjønn som performativt og om teatrets formspråk. Denne dissonansen eller klangfeilen som oppstår må brukes på riktig måte for at den skal ha noen virkning. Hos CabaRosa er homokonteksten klar; det er en kvinne som spiller en maskulin kvinne som kan ligne og bli tolket som en mann på grunn av ytre attributter som klær og kroppsspråk, men som i høyeste grad er lesbisk.

4.3.1 Rosa stereotyper

Det er ikke mangel på skrullehomser, fjærboær, traktorlesber, lærhomser og MC-damer i CabaRosas forestillinger. Hvis vi begynner med selve navnet CabaRosa, er dette den første erkjennelsen av et stereotypet innhold som handler om feminine homser og maskuline lesber. Det er disse stereotypene CabaRosa bygger sine forestillinger på. Gruppen framstiller karikerte og folkelige figurer med et snitt av selvironi og humor.

CabaRosa jobber med utgangspunkt i stereotype mennesker, og stereotype oppfatninger, eller holdninger. Dette er utgangspunktet for tekstproduksjonen og deres utarbeidelse av karakterer og historier. Det er ingen tvil om at de fører revyfigurene sine inn i et univers av fordommer og kontrastfylte virkeligheter. Selv om CabaRosa ikke spiller forestillingene sine ut på såkalte streite steder og kontekster, velger de å la rollefigurene bevege seg i ulike miljøer og

konstellasjoner som er basert på kontrasten mellom stereotypiene og omgivelsene. Eksempelvis finner vi framstillinger av en skrullehomse som bilmekaniker og en “traktorlesbe” som skjønnhetspleier. Slike kontraster spiller de hyppig på. Klær og kostymer kontra kroppens fysiske utseende blir dermed de ytre elementer det spilles på. Vi finner elementer av drag i forestillingene, men ikke med det samme formålet eller intensjonene som vi finner i rene dragshow. Hos CabaRosa handler utkleddingen ikke nødvendigvis om å gjøre drag for å avsløre kjønnskonstruksjoner. De gjør parodier og imitasjoner på dragdronninger/konger på lik linje som de agerer og parodierer SM’ere, lærlesber og latexhomser for å vise mangfoldet i miljøet. Ved å underbygge og overdrive stereotypiene og framheve karikaturene, blir tilskueren nemlig tvunget til å se dem i et nytt lys, noe som videre avslører det latterlige, og det endimensjonale, ved vår forutinntatthet. Med andre ord blir vi ledet til en slags selverkjennelse av vår utilstrekkelige forståelseshorisont.

Faren med stereotype forestillinger eller uttrykk er deres repetisjon uten refleksjoner. Ved en slik repetisjon blir iscenesettelsene mimetiske og ikke parodierende, og feiler dermed å forskyve. Bruken av maskulinitet og femininitet ut av sin kontekst søker iscenesettelsesstrategier for å forskyve og tilskeive. CabaRosa gjør nemlig, på sitt underlige vis, narr av de konvensjonelle rammene for en heteronormativ kultur. Dette til tross for at heteronormativ ikke er en del av deres bevisste begrepsvokabular. Gjennom å iscenesette heteronormativten som homonormativ, underliggjøres forestillingen av den tradisjonelle heteronormativten.

4.3.2 Lesbisk tekst

Siden CabaRosa ikke er en ren kvinnegruppe, til tross for at det for tiden er mange lesbiske aktører, har ikke fokuset nødvendigvis vært å utarbeide og fordype seg i produksjon av nye lesbiske representasjoner. Siden kabaretens form, med korte smånumre, ikke gir muligheten til å utvikle nyanserte og komplekse lesbiske uttrykk, har det heller ikke vært rom for denne type historiefortelling. På en annen side har denne formen gitt muligheten til å spissformulere, og vise ytterpunktene i lesbiske stereotyper.

CabaRosa er bevisste mangelen på lesbiske aktører og representasjoner i scenekunsten i Norge, og sier at de har vært nødt til å tenke på en balanse mellom kvinnenumre og herrenumre i sin egen virksomhet. I de siste årene har CabaRosa hatt et overtall av kvinnelige aktører, og gjennom dette har de hatt muligheten til å eksperimentere med lesbiske stereotyper

og lesbiske klisjeer. Til tross for dette hevder de at det er vanskelig å skrive gode kvinnetekster. De opplever at det er mer underholdning i en skrulle og en mann i kvinneklær, enn det er spennende med en skitten traktorlesbe i MC-klær. De homofile mennene har et friere språk og en mer leken tilnærming til verden, og ikke minst mer glitter og glamour. Det ligger dermed en utfordring i et lesbisk uttrykk som gjør det vanskelig å finne en lignende humor og estetikk.

Den relativt høye gjennomsnittsalderen i gruppen preger definitivt det uttrykket og de tekstene som blir skrevet. Deres narrative framstilling er nærmere tilknyttet 1970- og 80-tallets autentiske lesbeideal, enn hva dagens unge genderbendergenerasjon er. Mye har forandret seg de siste ti årene i henhold til maskuline og feminine strategier blant lesbiske. Spesielt kvinnefrigjøringen har satt sitt preg på denne utviklingen.

CabaRosa samtykker i at det kanskje ikke er så mange lesbiske kvinner som er uttalt lesbiske på scenen, og dermed heller ingen som produserer noen form for nye uttrykk. De aller fleste kvinnegrupper som har opptrådt siden 1970-tallet har vært såkalte spontane kulturkollektiver, som oppsto i en tid hvor gruppeteatre og politisk engasjement hadde et annet fokus og funksjon enn det har i dag. CabaRosa har opprettholdt noe av det engasjementet og den kraften som grupper som Livets Mangfold⁹⁷ og Tits for Hits⁹⁸ hadde i sin tid på 1970- og 80-tallet. Den gruppedynamikken som fantes i disse tiårene handlet nettopp om kollektivets kraft til å endre og forskyve den etablerte makten.

4.6 CabaRosa i tiden – en avsluttende refleksjon

Å komme ut på en scene tidlig på 1990-tallet, var en mye mer kontroversiell sak enn det er i dag. Det er muligens lettere å drive politisk satire mot en gjenkjennelig og samlende undertrykkende kjerne, enn det er mot et tilsynelatende demokrati. For 15 år siden var CabaRosa en slagkraftig og kontroversiell gruppe, i den forstand at de sto fram som åpne homofile på scenen. De snakket om sex, seksualitet og homofil kjærlighet. Dette ga et dobbeltsidig oppslag i avisene med overskriften "*Homsene synger ut*"⁹⁹. Under promotering av forestillingene de siste årene har aviser og fjernsyn hatt lite interesse for CabaRosa, til tross for at dette er den eneste teatergruppen som lager teater/revy med homofil tematikk i Norge.

⁹⁷ Livets Mangfold var en lesbisk feministisk teatergruppe som oppsto under kvinnekampen på 1970-tallet.

⁹⁸ *Tits for hits* var en kabaret/musikkgruppe med blant annet Kine Hellebust og Hege Rimestad.

⁹⁹ CabaRosa, vedlegg 1:18

En mulig årsak er selvsagt at det i Oslo er et bredt og mangfoldig kulturtilbud, og CabaRosa bare er ett av dem. Den stadig økende revy scenen i Oslo kjemper allerede om gunsten til tilskuerne. Dermed blir en liten gruppe som CabaRosa ubetydelig i denne sammenhengen, og stående igjen for en gruppe spesielt interesserte, slik som venner og bekjente. Ønsket om fornyelse, og om å ta det ett skritt lenger, er muligens et ønske og en drøm, men er ikke nødvendigvis i CabaRosas programstatuett. Her snakker vi både om økonomiske og fysiske begrensninger. CabaRosas aktører sier selv at fornyelsen av temaer er den store utfordringen ved å lage nye numre og forestillinger. Med andre ord har de begynt å merke klisjeene og stereotypenes begrensning. Viktigheten av en slik gruppe er undervurdert, for til tross for deres avtagende aktualitet, holder de det kulturelle tilbudet for lhbt-personer levende.

Margreta Lindblom, i likhet med eksempelvis Lauretis og Butler, påpeker at identiteter må være så sosialt konstruerte de bare vil, men det utelukker ikke at de er virkelige og politisk nødvendige.¹⁰⁰ Dette er den komplekse stabiliteten i CabaRosas uttrykk. CabaRosa kunne godt ha gjort mer ut av seg både kunstnerisk og sosialt, og de hadde nok vært tjent med å ta enkle grep som å flytte forestillingene sine ut i en annen kontekst eller å verve yngre deltakere. På den andre siden er det ikke dette nødvendigvis viktig. Viktigere er det å opprettholde det kulturelle tilbudet for en eldre generasjon lhbt-personer, som en del av et større mangfold.

Schechner spør seg hvem som er den rette til å dømme en performance; er det teaterkritikeren, publikummet, eller massemedia? Jeg lar dette spørsmålet stå åpent. Med sin lekenhet og selvironi skaper CabaRosa en gjenkjennelse av menneskelige karaktertrekk og folkelige egenskaper i sin underlige kabaretverden. Dette er deres sterkeste sosiale virkemiddel, og kanskje også deres sterkeste estetiske virkemiddel. Hos CabaRosa finner vi et lunt alvor, men også til tider, når de treffer, en spissfindig og burlesk humor. Det de mangler av kunstneriske kvaliteter og skuespilleregenskaper, tar de igjen på vidde og sjarm. Sjarm og energi er ofte tilstedes når amatørteatre entrer scenen, og spiller ofte på andre strenger enn profesjonelle teatre. Dette handler i stor grad om scene-sal kommunikasjon der hvor to tredjedeler av tilskuerne er venner og bekjente, slik det er tilfelle for CabaRosa. Humoren baseres altså like mye på de avsløringer som skjer i fortolkningen av *meg*, *ikke-meg* og *ikke-ikke meg*, som i

¹⁰⁰ Lindblom, 2004

spissfindige og velformulerte kommentarer. Vi finner her kommunikasjon på flere plan, som handler om rituell innvielse og forhandling om fiksjon.

CabaRosa innehar en alvorlig lekenhet til stoffet de angriper, hvor humoren er deres viktigste slagvåpen. For det heterofile publikum er latteren en befrielse da det ufarliggjør det fremmede. Det er noe med denne type underliggjøring av dagligdagse hendelser som tvinger oss til å se med nye øyne. Som Féral sier, ligger teatraliteten i blikket hos tilskueren. Den prosessuelle og dialogiske tilnærmingen som ligger mellom tilskuer og aktør åpner opp for nye meningsdannelser. En dialog som endrer seg i møtet med hvert enkelt publikum. Som vi alle vet er humor noe av det vanskeligste, men også noe av det mest avvæpnende og samlende.

5. Steffi Lund: Skeiv dans – lesbisk engasjement

5.1 Et kunstnerisk utgangspunkt

Steffi Lund er lesbisk, danser og koreograf, og har sin dansebakgrunn fra Kunsthøyskolen i Amsterdam – The School for New Dance Development og Yoga-skole. Siden 1989 har hun skapt sine egne forestillinger, for det meste små soloprojekter, men også helaftens forestillinger, både for voksne og barn. Hun samarbeider ofte med andre kunstnere; musikere, forfattere og billedkunstnere, også i hennes lesbisk-tematiske iscenesettelser. Denne formen for samarbeid passer godt sammen med hennes eksperimentelle og søkende arbeidsform. Hun jobber vanligvis med formelle estetiske problemer og abstrakte uttrykk. Eksempelvis finner hun disse i forholdet mellom lyd og kropp, forholdet til rommet, til andre mennesker eller ting. Hun uttaler at hun først og fremst er danser, deretter lesbisk. De lesbiske tableauene og forestillingene var imidlertid noe hun måtte gjøre av personlige grunner.

Som profesjonell danser og koreograf, jobber Steffi Lund med andre rammer enn det CabaRosa og homoparaden gjør. Hennes bevissthet rundt danseriske teknikker og sceniske virkemidler, og kunnskap om form og innhold, gjør at hennes uttrykk skiller seg noe ut fra de andre eksemplene mine. Hennes arbeid med skeiv tematikk har vært gjenstand for en del utfordring i søken etter form både kunstnerisk og innholdsmessig.

Steffi Lund gjør sine danseforestillinger med lesbisk tematikk på etablerte kunstscener, men likevel i en skeiv kontekst. De forestillinger hun har gjort med lesbisk tematikk har vært knyttet til scenekunstarrangementer i forbindelse med Skeive dager. De få skeive scenekunstfestivalene¹⁰¹ som har vært i Oslo har stort sett vært dominert av menn. Disse mennene er profesjonelle dansere som har vært, og er, etablerte på den norske dansescenen. I tillegg beskjeftiger de seg også med skeive uttrykk gjennom *Menn danser*¹⁰² og *Toyboys*¹⁰³.

5.2 Skeive forestillinger

Forestillingene Steffi Lund har laget med lesbisk tematikk, bygger på ideen og tanken om lesbisk kjærlighet som noe poetisk vakkert i bilde og tekst. De har stort sett vært laget i

¹⁰¹ Skeive scener 2005

¹⁰² *Menn danser* ble opprettet av Øyvind Jørgensen, Karstein Solli, Marius Kjos og Odd Fritzøe

¹⁰³ Gruppen ble dannet i 2002 Ulf Nilseng og Terje Tjøme Mossige. Begge er utdannet ved Statens Balletthøyskole. De har opptrådt med ulike forestillinger som omhandler kjønn og seksualitet.

tverrkunstneriske samarbeid mellom dansere og musikere, og ofte hatt visuelle komposisjoner gjennom bruk av foto og videoinstallasjoner.

Hennes første forestilling med en prøvende lesbisk komposisjon og tematikk var basert på ulike dikt av Karin Boye. Her samarbeidet hun med Hege Rimestad på fele og Anne Gjems Rudi som meddanser. Teksten var lest inn på bånd, og Hege Rimestad satte musikk til live på scenen. Dette var en forestilling hvor danseriske bevegelser var i fokus, og scenografien enkel. Det var ingen tiltenkte lesbiske tableauer, men snarere en forskende tilnærming til temaet. Ned fra taket hang en stor ring med pels omkring, som skulle gi bevegelsene et erotisk tilsnitt. Sån sett kan denne scenografien tolkes i retning av et fetisjert objekt som vi finner i de aller fleste kulturer. Pelsringen ikke bare hentyder, men gir et direkte bilde av det kvinnelige kjønn. Den hadde til hensikt å være et tydelig og klart signal på uttrykkets innhold og var der for å underbygge og styrke det kunstneriske og danseriske samspillet mellom de to kvinnelige danserne. Likevel kan man her si at utenfor en skeiv kontekst, ville dette objektet ikke hatt en direkte tilknytning til det lesbiske aspekt.

5.2.1 Yndig, yppende og bølgende

Steffi Lunds andre forestilling het *Yndig, yppende og bølgende* (1998), og var et samarbeid med fiolinisten Hege Rimestad og danseren Ellen Johannesen. Den ble satt opp i Vestbanehallen musikkteater, og var en hyllest til erotikken og kjærligheten mellom kvinner. Den lydmalende tittelen gir en assosiasjon til bilder av en frodig, feminin og fruktbar kvinnekropp, som står i kontrast til nåtidens magre kvinneidealer, både på og utenfor scenen. Ikke minst står den i kontrast til den mytiske maskuline lesbiske kvinnen.

Tableaue hun brukte var basert på kjente forestillinger hvor man var vant til å se en mann og en kvinne. Adam og Eva ble Eva og Eva, og den klassiske *pas des deux* ble gjort av to kvinner. I Eva og Evas skikkelser var de to kvinnelige danserne kledd i tyllskjørt men med nakne overkropper. Bare damer, med bare bryster, spiste de seg sensuelt innover med danseriske bevegelser på samme eple, til de ender i et kyss. Scenografien var et bilde på bakveggen, et bilde som de fleste kjenner fra kunsthistorien, to kvinnene med naken overkropp, hvor den ene holder lett rundt den andres brystvorte. Dette gjorde de også på scenen, som en slags gjenfødelse og fornyelse av den kvinnelige “autonome” seksualitet, og den gryende og prøvende kjærlighet mellom kvinner.

Dette var en forestilling som nærmet seg teateret i sin bruk av tableauer, og også her ble teksten hentet fra en kjent lesbisk dikter, Sapfo¹⁰⁴. Tanken bak denne forestillingen var at det skulle være et slags overflødigthorn, og en feiring av den lesbiske kjærligheten. Innholdsmessig var det masse bilder, masse energi, mye bevegelse og mye nakenhet. Bildene skulle være erotiske og sensuelle, og framheve kvinnelig seksualitet på en poetisk måte. Dette ga fine bilder på hva lesbisk kjærlighet kan være, og vridde lekent på mann-kvinne dikotomien. Dog satte de seg selv inn i den heteronormative rammen de forsøkte å danse seg ut av. Med andre ord ble bildene stående “som en usynliggjøring av det sensuelle uttrykket på lesbisk kjærlighet”¹⁰⁵, i følge anmelder, Siren Leirvåg.

Lunds beskrivelser av denne forestillingen gir meg assosiasjoner til det overflødigthornet vi finner i den karnevalistiske tradisjonen slik Bakhtin beskriver den. Men som en kontrast til de overdimensjonale groteske bildene vi finner i karnevalets forvridde maskerader, fremstår denne forestillingen som en slags taktil og lengtende form for lesbisk engasjement, som vi så ofte finner igjen i lesbisk skjønnlitteratur og poesi; som jo også Lund henter sin inspirasjon fra. Dermed mangler forestillingen en slags vilje til å utfordre og endre, både gjennom sin bildebruk og mangel på utfordrende dialog med tilskueren. Dermed blir denne formen for uttrykk stående som mimetisk og repeterende, hvilket med både Butlers og Bakhtins aspekter vil virke mer bekreftende enn tilskeivende. Lunds intensjoner om å framheve og eksperimentere med det lesbisk-spesifikke feiler dog ikke selv om det groteske og burleske er manglende, uttrykket blir bare mindre spenningsfylt.

5.2.2 Venture to Venus

Venture to Venus ble oppført i forbindelse med *Skeive Scener* i 1998 på Black Box Teater. Dette var også et tverrfaglig samarbeid med fiolinisten Hege Rimestad og sangeren Kristin Norderval. Denne forestillingen hadde også et multimedialt prosjekt. De musikalske og visuelle komposisjonene skulle være en like stor del av forestillingen som hennes danseriske sekvenser. Forestillingen var delt i flere deler, hvorav Kristin Norderval og Steffi Lund hadde sine solopartier, og møttes i fellessekvenser for å samle uttrykkene. Også her var tekster om kvinner og kjærlighet innblandet i samtalen, av blant annet Karin Boye og Sapfo, samt Gertrude Stein og Hildegard von Bingen.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Sapfo er en gresk kvinnelig poet, i oldtidens antikk, som skrev om sin kjærlighet til kvinner.

¹⁰⁵ Leirvåg i *Løvetann*, 2-1998:12

¹⁰⁶ Leirvåg i *Løvetann*, 4-1998:17

Innholdsmessig ønsket Steffi Lund å leke litt med butch-femme-konstellasjonen, og dermed også med det maskuline og det feminine. Gjennom enkle kostymer, og da illustrerende nok en dress og en kjole, forsøkte de å visualisere de flytende grensene mellom det feminine og det maskuline. Steffi Lund vekslet på å danse med dress eller kjole. Enten danset hun med dem på, eller så danset hun med dem. Intensjonen var å få fram hvordan kroppsspråket endrer seg gjennom bruken av disse prototypiske herre- og dameklærne. Norderval brukte også tidvis den samme kjolen og slik ble de ulike komponentene bundet sammen. Det var vekselvise solopartier og fellessekvenser, av sang, fiolinmusikk, dans og bildeprosjeksjon, som bygget opp forestillingen som helhet. Et annet element hun hadde på scenen, for understreke det sensuelle og erotiske spillet, var to store steiner ved siden av hverandre, med to mindre steiner oppå. Dette symboliserte to kvinnebryster. Ved å ta den ene lille steinen i munnen slik at den fikk en mørkere og fuktigere farge, ønsket hun å understreke det erotiske og sensuelle i lesbisk kjærlighet. For Steffi Lund var dette ganske klare og tydelige symboler på erotikk mellom kvinner. Og sett i lys av rammen for forestillingen, Skeive dager og Skeive scener, var dette lesbiske aspektet også tydelig for den som ønsket å se det, og om mulig mer tydelig for de som hadde inngående kjennskap til og kunnskap om lesbisk kultur. Likevel beretter ikke det lesbiske engasjementet noe om den komposisjonelle helheten eller om det var et vellykket kunstnerisk prosjekt. Formålet for Lund var å gi det skeive miljøet lesbiske representasjoner, men istedenfor endte det opp med å være hennes siste forestilling med lesbisk tematikk, på mange år.

En av årsakene var debatten som fulgte i kjølvannet av denne forestillingen, noe jeg kommer nærmere inn på videre i kapittelet (5.4). Denne debatten avslørte imidlertid hvilke utfordringer man står ovenfor når man skal presentere subkulturelle, og kanskje også rituelle iscenesettelser, i det offentlige rom, vekk fra den opprinnelige kulturelle konteksten. Spesielt når form og innhold, eller det lesbiske aspektet og de kunstneriske valgene, er vanskelig å skille fra hverandre.

Etter seks år i “lesbisk eksil”, laget hun igjen en forestilling til Skeive dager i 2004, *La Spectre de La Rose*. Dette var en liten intimforestilling som ble spilt på Galleri BOA i regi av *Skeiv Kunst*. Her bevegde hun seg inn i et mer abstrakt lesbisk uttrykk, og konsentrerte seg heller om bevegelser i rommet med en annen kvinne til klassisk musikk, enn det lesbisk-spesifikke uttrykk. Denne danseopptreden var opptakten til en ny forestilling med klar

lesbisk tematikk, og igjen et tverrfaglig kunstnerisk samarbeid med blant annet musiker og stemmeimprovisator, Lisa Dillan.

5.2.3 Why do you sleep with girls?¹⁰⁷

Til Skeive scener, under Europride¹⁰⁸ 2005, laget Steffi Lund en forestilling basert på et kunstnerisk samarbeid med noen skeive, kvinnelige, nordiske dansere. Denne gangen var intensjonen å holde seg unna “tradisjonelle” lesbiske tableauer, og heller improvisere over et tema. Steffi Lund opplevde samarbeidet og improvisasjonen med disse lesbiske og bifile kvinnene som helt annerledes enn med heteroseksuelle dansere. Målet var å se hvordan dette kunne påvirke uttrykkets form, og gjennom dette skape noe lesbisk spesifikt. Om de kunne finne et uttrykk eller form som sa noe om lesbiskhet eller kjærlighet mellom kvinner på en annen måte enn den hun hadde vist tidligere. Denne gangen la hun det også opp til publikum å legge meninger inn i produksjonen. Med andre ord var dette en prosessuell forestilling som også la det teatrale og meningsskapende ansvaret hos tilskueren. Utgangspunktet for denne forestillingen fikk dermed en annen konseptuell ramme enn de tidligere forestillingene hun har laget, nettopp fordi uttrykket skapt i øyeblikket, og dermed settes mer på spill, både kunstnerisk og vedrørende intensjonelle lesbiske aspekter. I tillegg til å ha flere dansere, var det også visuelle og auditive komponenter til stede på scenen. Denne gangen ble det vist en videoinstallasjon på bakveggen som var en blanding av opptak fra åpningen av Skeive dager og portretter av ulike ansikter med lukkede øyne. Disse reflekterte over spørsmålet *Why do you sleep with girls?* slik også danserne og tilskuerne gjorde. I tillegg til dette filmopptaket, var det også filming under forestillingen. Til sammen utgjorde dette improvisatoriske samarbeidet mellom de ulike iscenesetterne, inkludert Lisa Dillans stemmeimprovisasjon, framføringens helhetlige komposisjon.

Disse kvinnene skulle først og fremst møte hverandre som scenekunstnere og mennesker sett i lys av tittelen; *Why do you sleep with girls?* Denne iscenesettelsen fordrer en aktiv og våken deltakelse hos både danserne og tilskuerne. Her finner vi en dialogisk og prosessuell tilnærming til det lesbiske aspektet. Svarene er med andre ord ikke gitt, men ligger i kommunikasjonen mellom danserne, mellom danserne og tilskuerne, mellom danserne og

¹⁰⁷ Tittelen er hentet fra *The poetics of sex* (1993) av Jeanette Wintherson i *The Penguin Books of Lesbian Short Stories*. Dette er en poetisk tekst som tar opp klisjéspørsmålene man ofte blir stilt som lesbisk: “Why do you sleep with girls?”, “Who of you is the man?”, “Don’t you miss something?” og så videre.

¹⁰⁸ Europride er skeivt transnasjonalt festivalkonsept som de større byene i Europa skifter på å arrangere.

videoinstallatøren og stemmeimprovisatøren, til enhver tid. Svarene var derfor også avhengig av hvor dyktig ensemblet var til finne balansen mellom komposisjon og improvisasjon. Målet var at forestillingen skulle være til ettertanke og refleksjon. Lund lot tidvis videoinstallasjonen ta ansvar for de billedlige lesbiske uttrykkene. Med dette mistet danserne sitt sanselige samspill, og kroppens tilstedeværelse på scenen, sitt kraftfulle uttrykk. Danserne var kledd i nøytrale danseklær, og hadde med andre ord ingen symbolske elementer som sa noe om deres “lesbiske relasjon” til hverandre, på denne måten var det bare samspillet og dynamikken dem i mellom som kunne avsløre dette.

Faren med scenekunst som innehar flere komponenter, er at man i noen tilfeller risikerer å avlede fokus fra det som hovedsakelig skal være framtrædende i et uttrykk. I andre tilfeller balanserer disse multimediale og menneskelige elementene godt. I denne forestillingen lever de ulike delene til tider sitt eget liv, og samspillet var preget av usikkerhet og foplende tilnærming. Dette var i alle fall tilfellet i den første av de tre forestillingene under scenekunsthifestivalen. Improvisasjon som arbeidsmetode er en risikabel måte å jobbe på, like raskt som det kan gi et gyldent øyeblikk, kan det også skape et langt øyeblikk av usammenhengende bilder som ikke underbygger intensjonene som danser og koreograf har. På denne måten kan man stille seg spørsmålet om *Why do you sleep with girls?* tjente sitt formål med å framheve den lesbiske tematikken.

Slik jeg opplevde det, sa denne forestillingstittelen noe om intensjonaliteten hos Lund. Etter mange års leting etter et godt lesbisk uttrykk, kaster hun ballen videre til tilskuerne. Nærmest for å vise at hvor vanskelig det kan være å finne et slikt uttrykk, men også kanskje for å si noe om at dette uttrykket har flere ansikter. Hun åpner opp for refleksjon omkring hvorvidt det lesbisk-spesifikke uttrykket ligger i hvert enkelt menneskes blikk og førforståelse.

På den ene siden var dette en interessant forestilling rent komposisjonsmessig, på den andre siden manglet det en overtydelighet av det lesbisk-spesifikke, og en distanse til deres egne iscenesettelser. På denne måten utfordret den ikke mye i forholdet mellom tematikk og form. Den manglet muligens den lekenheten og selvironien som jeg eksempelvis fant hos Toyboys

med sin *Boyroom*-forestilling under samme scenekunsthetsfestival¹⁰⁹. Det var noe med det uuttalte teatralte aspektet i denne forestillingen som opplevdes som en slags lengten etter autentisitet og tilhørighet, og ikke et dynamisk og foranderlig uttrykk.

5.3 Dansens lesbiske potensiale

Det er lett å ta tak i det lesbiske engasjementet hos Steffi Lund, fordi hun fordyper seg i tematikken. De ovenfornevnte forestillingene har vært viet kjærlichkeit mellom kvinner, på lesbiskes premisser. Lesbiske uttrykk i offentligheten har ofte hatt et åpent fortolkningsgrunnlag, hvor man har kunnet tolke et lesbisk aspekt inn i en heterofil kontekst. Det vil si at man har lest lesbiske koder inn i kvinneskikkelser eller i kvinnelige relasjoner. Det er her vi finner utfordringen, mellom det uttalte og det uuttalte lesbiske, noe som også skaper problemer for det spesifikke aspektet i lesbiskhet. Det spesifikke lesbiske krever ofte at uttrykket er tydelig, ikke bare i henhold til det maskuline og feminine, men også i måten man beveger seg i rommet i relasjon til hverandre. Eksempelvis var det nøytrale og bevegelsesvennlige kostymer i *Why do you sleep with girls?*, som verken framhevet eller skjulte kvinnekroppen. Det eneste som avslørte deres lesbiskhet var den kroppslige og tidvis sensuelle nærheten danserne hadde seg i mellom. At det var flere kvinner som danset sammen kan eksempelvis tolkes som en avsløring av et intrikat kjærlichetsdrama som man finner mye av i lesbemiljøet. Uten den skeive konteksten kunne den samme dansesekvensen imidlertid også tolkes som en maktkamp mellom venninner. Når det kommer til de andre forestillingene hennes har det maskuline og feminine vært mer framtrædende gjennom tableauer, gjennom lek med kjønnsroller (kostymer) osv. Endringen i Steffi Lunds forestillinger speiler en generell utvikling, og ikke minst en egenutvikling i henhold til samfunnet og kunstens forhold til et lesbisk engasjement og tematikk.

Steffi Lund jobber bevisst med forholdet mellom ord, stemme, kropp, bevegelse og lyd i alle sine kunstneriske arbeider, og hennes forestillinger med lesbisk engasjement er ikke noe unntak fra dette. Det er ingen tvil om hvilke intensjoner Lund har for sine skeive forestillinger, hun vil at det lesbiske spesifikke aspekt skal framheves og forstørres. Årsaken

¹⁰⁹ Under den skeive scenekunsthetsfestivalen i 2005 var det flere ulike forestillinger. To teater/kabaret oppsetninger på Park Teatret scene. *Looking for James Dean* av Einar Bjørge, og *Flower* av og med Reidar Sjøset. Samt fire danseforestillinger på Black Box Teater; med *Boyroom*- av og med Terje Tjøme Mossige og Ulf Nilseng. *Why do you sleep with girls?* av og med Steffi Lund, Anne Gjems Rudi, Lisa Dillan, Pia Lindy og Sini Haapalinna. *The element man*, av og med Karstein Solli og *When Doves Cry*, av og med Marius Kjos.

er av personlig art, men også fordi hun har merket seg mangelen på lesbiske representasjoner på den norske scene; både i teater, fjernsyn, og spesielt da i dansen. I dansen er den karakteristiske klassiske kvinnekroppen yndig, liten og feminin, og Lunds kropp er intet unntak. Men hennes kropp representerer også den lesbiske kroppslige erfaringen som stereotyp skal ha et maskulint uttrykk. Den feminine lesbiske er utydelig i sin framføring og dermed nærmest usynlig for et uinnvidd publikum. Dette paradokset må derfor bli sett på med andre øyne.

Altså vil Lund måtte agere annerledes enn en tradisjonell kvinnelig representasjon for å forstørre og vise fram et lesbisk engasjement. Disse iscenesettelsene inneholder referanser og hentydninger til et sosiokulturelt liv, med andre ord presenterer hun en familiær og romantisk forestilling om et lesbisk liv, en politisk korrekt representasjon, som underbygger det heteronormative. “Sexuality and dance share the same instrument – the human body”¹¹⁰. Dansens og kroppens utfordringer er på lik linje som språket, klisjeer, stereotyper forankret i diskursen om kjønn og seksualitet, og hva som er maskulint og feminint. Kroppen har sin forankring både i den fysiske kroppen og i den kulturelle forestillingen om den, og det er i møtet mellom disse to det åpner seg et forhandlingsrom. Her har man valget mellom å repetere, eller rekontekstualisere et objekt for å skape nye meningssammenhenger.

Sett på avstand er norsk dans bildet på en eviglang duett mellom mann og kvinne, hevder Steffi Lund, og avslører på mange måter hvilket utgangspunkt og posisjon hun mener lesbiske dansere eller lesbiske representasjoner har i Norge.¹¹¹ Vår moderne vestlige dans utforsker oftest kjønnsroller og seksualitet innenfor en konstruert heteronormativ ramme. Spørsmålet blir dermed hvor man finner plass til den lesbiske kroppen innenfor disse rammene, og hvordan den skal uttrykke seg. Her finner vi eksempelvis Steffi Lunds forsøk på å lage rom for et slikt type uttrykk gjennom å tre inn på alternative scener. Gjennom denne forflytningen får kroppen en annen referanseramme, og dermed også en annen symbolsk betydning. Dermed ville Lunds uttrykk uten rammen av den skeive scenekunsthetsfestival blitt tolket inn i en heterofil forståelseskontekst. Dette problematiserer igjen den kvinnelige kroppen i dans.

¹¹⁰ Hanna, Judith Lynne, 1988: xii

¹¹¹ Steffi Lund, Vedlegg 2:14

I moderne dans har kvinner tatt mer og mer makt over sitt eget uttrykk og skapt flere unisex-roller for seg selv.¹¹² Den postmodernistiske tilnærmingen til dans har et annet ønske om å utfordre og tilskeive blikket. “Det postmoderne prosjekt er i seg selv ekstremt kroppsfiksert, men har vært lite revolusjonerende”, mener danseviteren Diane Oatley¹¹³. I et forsøk på å teoretisere kroppen glemmer vi tidvis nettopp det kroppslige og materialistiske ved den. Hvor Butler ser kroppen gjennom den symbolske meningsproduksjon,¹¹⁴ altså gjennom fantasi og symbolikk og idé, blir selve det kroppslige uvesentlig. Kvinnekroppen er en prosess, mener Oatley, noe som alltid er på vei mot å bli til, noe som alltid er i endring. Den er samtidig også beskrevet i det tradisjonelle som noe som ikke lar seg fastsette, som noe flyktig og udefinert. Lik kvinnekroppen, har dansen blitt oppfattet som noe mystisk som ikke lar seg fange. Til dette har skrifteoriene manglet begreper.¹¹⁵ Men i dette spennet mellom teori og praksis, mellom fysikk og idé, finnes det en mulighet for dialog mellom den seksuelle kroppen og den kjønnede kroppen. Med dette sier Oatley at skrifteorien ikke er i stand til å fange kvinnekroppen som fenomen, men at den likevel er det.¹¹⁶ Kroppen i seg selv og i bevegelse handler ikke bare om tegn og symboler, men også om fysiske prosesser, som slipper fri hormoner og energi som igjen påvirker den mentale tilstanden hos danseren/e. Her kan vi plassere Lunds siste forestilling, *Why do you sleep with girls?*, som er en improvisatorisk bevegelseseksperimentering som handler om hva som skjer med dynamikken når kroppslige og mentale erfaringer danser sammen.

5.4 Offentlighetens grusomme virkelighet

Fortolkninger, eller mangelen på dem, er dessverre noe man risikerer når man opptrer i det offentlige rom. I en skeiv performance, med et lesbisk engasjement, er man avhengig av en slags kulturell forforståelse eller en vilje til å sette seg inn i rammene for tematikken. Forestillingen *Venture to Venus* i 1998 fikk en meget spesiell anmeldelse i Dagsavisen. I følge Lund var overskriften “Pinlig, privat og patetisk”¹¹⁷. Påfølgende var det en helsides slakt av forestillingen, og da spesielt av det lesbiske engasjementet. Der beskrev anmelderen, i følge Lund, hvor pinlig berørt hun hadde vært om hun var lesbisk, og holdt en lignende føring i resten av artikkelen om det kunstneriske aspektet. Eksempelvis skriver kritikeren om partier hvor Steffi Lund danser med dress og sigar, at Lund forsøker å etterligne en mann. Lunds

¹¹² Hanna, 1988:7

¹¹³ Oatley i 3t, 2-1997:47

¹¹⁴ Bolsø (4/7-1996): “Refleksjoner over åpne kropp”.[5/5-2005]

¹¹⁵ Oatley i 3t, 1997:49

¹¹⁶ Oatley i 3t, 1997:48-49

¹¹⁷ Steffi Lund, vedlegg 2:5

intensjoner var imidlertid å eksperimentere med hvordan kroppsuttrykket endrer seg i det man som kvinne ifører seg såkalte herreklær.¹¹⁸ På den ene siden kan man se anmelderens oppfatning og fortolkning i lys av en meget heteronormativ verdensanskuelse. Med andre ord er kjønn til og med i teatret essensialistisk. Gjennom å sette dette enkelte scenarioet med Steffi Lund med dress og sigar inn den heteroseksuelle matrisen, feiler hun å se uttrykkets intensjoner som er å leke med kjønnsroller. På den andre siden kan man se det slik at Lunds butche uttrykk ikke var tydelig nok. En mulig tanke er at Lund feilet i å skape den nødvendige parodierende og ironiserende distansen som er nødvendig for å se en slik lekende dekonstruksjon, og havnet i den stivnede og kjønnsrepererende sjangeren som Judith Butler ville kalt “high heterosexual entertainment”. Kanskje er dette et svakt punkt i Lunds uttrykk, ikke minst i møtet med et uinnvidd publikum. Steffi Lund mente selv at dette ikke var en kunstnerisk god forestilling, men at den likevel viktig i den sammenhengen og den konteksten den ble oppført i, nemlig et veledighetsarrangement arrangert av *Virusgruppa*¹¹⁹, hvor inntektene skulle gå til HIV-forebyggende arbeid. Denne konteksten var også anmelderen innebefattet med.

Det ligger dessverre en slik utfordring i “virkelighetens grusomme verden”. Mangelen på kunnskap om kulturelle koder og tekster leder ofte til at oversettelsen blir misvisende og i verste fall stigmatiserende og feilaktig. Det finnes noen ting som ikke lar seg oversette fordi det ikke finnes lignende symboler eller referanser til det samme fenomenet i den andre kulturen. Dette finner vi for eksempel igjen i formidlingen av ritualer til et tilfeldig publikum, hvor ritualets mening forsvinner fordi tilskueren ikke har noe forhold til innholdet. Dermed står bare det estetiske uttrykket igjen til bedømming, slik det i dette tilfellet gjorde for Lunds anmelder. Dette dessverre er en risiko man må ta i den kulturelle overleveringen av slike tekster.

5.5 Autentisk engasjement og tilstedeværelse

Steffi Lunds tilnærming til den lesbiske tematikken er preget av hennes kunstneriske og sanselige tilnærming til verden, men også en søken etter det lesbiske engasjement i en

¹¹⁸ Her refererer jeg til Lunds beskrivelse og opplevelse av denne anmeldelsen.

¹¹⁹ Virusgruppa, som ble lagt ned rundt århundreskiftet, bruke show som metode for å spre kunnskap om sikrere sex og om hiv og aids. Et viktig formål for Virusgruppa var, i tillegg til å spre kunnskap, å samle inn penger til sosiale tiltak for hivpositive og aidssyke. Totalt samlet gruppa inn rundt 1,5 millioner kroner. Arrangerte show så ofte som en gang i uka. Sørensen, M: <http://www.blikk.no/nyheter/sak.html?kat=1&id=4572> [lest, 23/4-2007]

kunstnerisk form, lik den vi finner i skjønnlitteraturens og poesiens verden. Lunds engasjement i en lesbisk tematikk har vært både en kunstnerisk og personlig nødvendighet.

Lunds valg av scenerom utenfor en den skeive konteksten krever kanskje en større og mer spissfindig balanse mellom det tematiske og det kunstneriske. Ikke bare fordi det er utenfor en skeiv kontekst, men fordi det ikke lenger bare er miljøbasert teater. Valget av etablerte scener, som samtidsscenen Black Box Teater, krever mer enn et kontroversielt tema, det krever også et samsvar mellom innhold og form. På den annen side blir enhver kunstart preget av det miljøet den omfavnes av, både sosialt og kulturelt. Kjønn og seksualitet er smalt nok om det ikke skal gjøres enda smalere med et lesbisk aspekt, med dette mener jeg at kunst ikke er laget i vakuum og er avhengig av den støtte den kan få både økonomisk og kulturelt.

Lunds danseriske eksperimenter svever i en sfære av lengtende poesi og autentisitet, full av symbolikk og sansning. Slik jeg forstår hennes intensjoner, ivaretar hun et lesbisk aspekt gjennom disse vare og litt redde representasjonene, med mål om identifikasjon heller enn provokasjon. Vi finner ingen ironiseringer eller overdimensjonerte parodiske figurer på lesbiske stereotyper eller klisjeer i Lunds forestillinger, noe som gjør at vi kommer til kort om vi skulle plassere henne i en karnevalistisk tradisjon, eller som prototypen på en lesbisk grotesk. Som hennes homofile motstykker eller sammensvorne, finner vi en sterk kontrast i Toyboys som virkelig ironiserer og leker med kroppen og seksualitetens stereotyper, og forholdet mellom dans og teater.

Fordi Lund svever i denne autentisitetssfæren, kan hennes private engasjement til tider skinne gjennom og bryte den fiksjonskontrakten som er inngått mellom tilskuere og iscenesetter. Når det private skinner gjennom, setter iscenesetteren seg selv i en sårbar posisjon både som representasjon og som privatperson. Samtidig kan man si at kroppen i bevegelse også bryter noe av fiksjonen, fordi kropp og bevegelse i aller høyeste grad er, og kan oppleves som privat og personlig, og ikke minst kommuniserer det som et selvstendig språk. Kanskje er det her Lunds noe famlende tableauer feiler, fordi kroppen og bevegelsene taler ulike saker? Hennes iscenesettelse av noe ekte og autentisk, med andre ord hennes uutalte teatralitet, slår muligens beina under hennes forsøk på å finne et god billedlig og kunstnerisk lesbisk dynamikk. Men så kan man jo også stille seg spørsmålet om hvem man ønsker å tilfredsstille og hvem man ønsker å vise fingeren.

Slik Lund ser det er tilstedeværelse og meditasjon essensen i hennes kunstneriske utfoldelse, noe vi forstår ut ifra hennes utdanningsbakgrunn i yoga og fra eksperimentell dans. Dette belyser kanskje mest av alt hvorfor hennes lesbiske uttrykk er uutalte og innadvendte, i motsetning til overdimensjonerte og groteske. Men i følge Lund er hun ikke veldig opptatt av å drive eksplisitt politisk krigføring med sin dansekunst, men å arbeide og eksperimentere med enkle estetiske og poetiske problemstillinger. Noe som er meget relevant da hun først og fremst er kunstner, dernest lesbisk.

6. FakeThat – genderbender-konger

6.1 Drag

Crossdressing er ikke et nytt fenomen i teaterverdenen, det har vært brukt i teatret til alle tider, både som konvensjon og som eksperimentfelt, for både kvinner og menn.¹²⁰

Dragfenomenet er derimot av litt nyere art, spesielt blant kvinner. I Norge er kunsten å dragge noe de aller fleste assosierer med menn i kvinneklær, noe som henger sammen med at dette har vært en del av mannlige homofiles kulturelle produksjon i flere tiår. Kvinner i drag har vært mer eller mindre fraværende som underholdningsfenomen innen de skeive miljøene i Norge, og dermed også godt gjemt som kulturelt begrep. Det er ikke gjort mye forskning innen fenomenet drag som sosiokulturelt fenomen i Norge, og kunnskapen hos “folk flest” begrenser seg dermed til det man får presentert gjennom ulike medier. Noe som levner oss med et endimensjonalt inntrykk av hva drag er eller kan være. Her finner vi altså en stor forskjell mellom det man kan kalle legitim crossdressing på nasjonale teaterscener, og den subkulturelle formen/sjangeren vi finner i den homofile kulturen. Dette handler om koblingen mellom kjønn og seksualitet. Når Dennis Storhøy spiller kvinne i *Arsenikk og gamle kniplinger*, setter han ikke særlig mye på spill. Hadde han derimot begynt å opptre som kvinne på en homoklubb, hadde saken stilt seg meget annerledes. I sistnevnte scenario ville både hans integritet som mann, heteroseksuell og som etablert og profesjonell skuespiller blitt trukket i tvil. Imidlertid har dragens tilstedeværelse i årtier, samt disse kjente heterofile mannlige skuespillere som gjør roller i kvinneklær, vært med på å bidra til at drag på scenen ikke lenger er et kontroversielt eller sjokkerende fenomen, men ses på som underholdning.

Når det kommer til kvinner, er det på nasjonale scener i revyer eller sommershow ikke uvanlig at kvinner spiller mannlige figurer og karakterer, eksempelvis lik det Lisa Tønne har gjort i sitt show med karakteren *Ali Reza*. Dette kan refereres til som et heteroseksuelt underholdningsfenomen, hvor formålet verken er å parodierte, tilskeive eller forskyve kjønnsforståelsen hos tilskuerne. Kvinner finner vi sjelden, eller aldri, i offentlighetens rampelys som selvutnevnte dragartister i Norge. I følge Butler er drag den mest optimale måten å forskyve og forstyrre på, fordi parodiering av kjønn gjennom drag avslører det teatrele og det konstruerte ved kjønn. Med dette forstår jeg Butler på den måten at det er noe med konteksten og intensjonen i dragfenomenet som skiller den fra vanlige “(fe)male

¹²⁰ Rosenberg, 2000:9-11

impersonation"-rollen. En slik forskyvning eller tilskeiving vil da oppstå i møtet med publikums forforståelse, påvirket av rammene for iscenesettelsene; hvilket kjønn skuespilleren er, hvilken seksualitet han/hun/hin har, hvilken scene det blir spilt på (homoscenen, på gaten, på teaterscenen og så videre). Innad i det skeive miljøet, har drag en annen kulturell og sosial betydning, "betwix and between" kjønn, seksualitet, teatralitet. Det er dette som skiller en klassisk crossdresser, fra en homofil dragdronning eller dragkonge. Drag hentyder med dette ikke bare til en livsstil som innebærer humor og selvrefleksivitet, men også til kjønnets lekende alvor.

I det skeive utelivsmiljøet i Oslo har dragshow vært en del av klubbscenen i mange år, og enkelte dragdronning har hatt ukentlig show på byens utesteder for lhbt-personer. Kjente dragshowartister som *Ruth og Vigdis* og *Great Garlic Girls*, har gjestet fjernsynsskjermen og revy scenene både i Oslo og i resten av landet. Videre ser vi at Grand Prix har fått en stor plass i den homofile kulturen. Dette har for eksempel gitt grobunn for parodierende Grand Prix-konkurranser, noe som er en yngleplass for underholdningslystne dragdronninger. I hovedsak er denne konkurransen ment både for kvinner og menn, men også her er den største andelen av deltakerne homofile menn. Til tross for muligheten velger mange kvinner å utbli som deltakere også i denne typen show, og igjen vinner de homofile mennene rom gjennom glamour, glitter og overdrivelser.

6.1.2 Den lille forskjellen

Det er altså en avgjørende forskjell på dragdronninger og dragkonger. Ikke bare skiller fenomenene seg fra hverandre gjennom sin ulike historiske bakgrunn, men også gjennom at de eksisterer på ulike premisser. Femininitet forholder seg nemlig til kvinnelighet på en annen måte enn maskulinitet til mannlighet. Mens femininitet opptrer som noe performativt, og dermed som noe uekte, fremtrer maskulinitet som noe som det er vanskelig å løsrives fra det mandige. Når menn spiller kvinner framtrer de med en gang som høystatuskvinner, selv om de spiller/etterligner en lavstatuskvinne. Menn mister dermed ikke de maskuline egenskapene når de framtrer som kvinner. Kvinner derimot vinner rom, men mister i større grad sin kvinnelighet og sine feminine egenskaper.¹²¹

Men hvilket uttrykk er "kinging" i forhold til bukseroller i de etablerte teatrene? En dragkonge er en kvinne, stort sett, som kler seg opp, og opptrer teatralt som mann. Der finnes

¹²¹ Newton i Rosenberg, 2004:223

også det som kalles “male impersonator” som er kvinner som også kler seg i mannsklær og opptrer teatralisk. Forskjellen på disse er både av historisk og kategorisk art. “Female impersonators” har vært en del av teatret i minst 200 år, mens en dragkonge er av et nylig opphav, og etablerte seg som et subkulturelt fenomen på mange klubbscener i løpet av 1990-tallet. Mens en “male impersonator’s” mål er å passere som og spille ut troverdig mandighet på scenen, er en dragkonge ute etter å eksponere og parodierte maskulinitet, og kanskje også avsløre maskuliniteten som teatralt. Vi finner også et tredje kvinnelige draguttrykk, nemlig *drag-butch* som er en maskulin kvinne som kler seg mandig/maskulint, som en del av sitt kjønnsuttrykk.¹²² Den synlige dragtradisjonen har oppstått rundt skeive klubber i lesbiske subkulturer i de fleste større byer i USA. Også i England finner vi klubber hvor det jevnlig er dragkonge show. Selv om det er en hyppig forekomst av fenomenet, betyr det imidlertid ikke at det er mainstream; det eksisterer nemlig stort sett innenfor rammene av en skeiv kultur.

I Oslo og Norge kan vi som sagt ikke snakke om en dragkongekultur, men små opptredener har forekommet med jevne mellomrom det siste tiåret. Her snakker vi gjerne om de samme menneskene som opptrer en gang i året, eller lignende, og ved spesielle anledninger som *Skeive dager*. Den lesbiske dragkongen i Norge har til nå vært en døgnflue i forhold til en slik subkulturell framvekst som har vært rundt klubber i USA eller England. En av årsakene kan være at vi ennå mangler en stabil skeiv klubbscene for at dette fenomenet skal vokse fram og bli en fast del av utelivet. I tillegg mangler det også kvinner som våger å utfordre sine egne og miljøets interne fordommer.

I følge FakeThat er det politiske mye sterkere til stede i en dragkonges arbeidsprosess og opptreden enn det er hos dragdronninger. Muligens har dette med vår samtid å gjøre, dragdronninger har vært til stede i årtier og funnet sin plass, mens dragkongefenomenet er relativt nylig ankommet både i miljøet og i Norge som nisje. Dragens politiske virkning er uhyre kontekstbetinget, og behøver en sammenheng for å kunne perspireres og oppfattes som subversiv og konfronterende framfor verifiserende og imitativ.

6.2 FakeThat

Dragkonge-gruppen FakeThat startet sin virksomhet i 2002/2003.¹²³ Gruppen besto av tre studenter under tiden hvor intervjuet ble gjort, men har på sett vis vært et løst kollektiv av

¹²² Halberstam, 1998:232

¹²³ FakeThat sluttet å opptre, og ble mer eller mindre oppløst i 2006/2007

aktører, noe som er betegnende for miljøet generelt. Denne gruppen er en av de få som har forsøkt å gjøre “kinging” til et underholdningsfenomen innenfor miljøet av det skeive Oslo, og som har klart å ha en viss kontinuitet. Det er flere som har forsøkt seg, og det har vært og eksisterer fortsatt noen løse dragkongefugler på byens skeive scene. Men det har dessverre ikke vært romslighet for denne typen uttrykk innefor det lesbiske miljøet før de siste årene. FakeThat startet som et spontant underholdningstilbud i forbindelse med et arrangement på det lesbiske utestedet “Potta”, men har gradvis endret sitt underholdningsmanifest til å få et mer politisk og personlig engasjert innhold, før de nå delvis har sluttet.

Innad i FakeThat, er det ulik motivasjon for å drive med drag. For noen handler det om at de til tider ønsker å passere som gutter/menn, fordi de synes det er behagelig og gøy “å være” mann. Det handler også om den gode opplevelsen det gir å ta scenerommet, underholde, og gjøre genderbending foran så mange mennesker. Denne transformasjonen er alfa og omega i drag. FakeThat forsøker å spille så autentiske som mulig, det vil si de forsøker å passere som gutter/menn. De lager rollefigurene slik de tror at gutter kan være og slik de tenker at gutter kan se ut. De spiller ulike karakterer av menn, og ofte veldig stereotype utgaver av menn: fra feminine gutter til macho menn, til feminine kvinner og macho damer. FakeThat ønsker med dette, å vise et mer nyansert bilde av kjønn og seksualitet, at kroppen er i forandring lik diskursen om den. På denne måten viser de at kjønn ikke nødvendigvis er statisk, men et dynamisk, foranderlig og kulturbetinget fenomen. På denne måten kan man si at deres uttrykk heller mot en genderbender-kultur, hvor målet er å leke med konstruksjonen av kjønn.

6.2.1 Forestillingens form

Forestillingene deres kan sies å ha kommet til form gjennom å bygge opp ulike stereotype karakterer, eksempelvis boyband-gutter. Ett av de estetiske kjennetegnene er miming etter musikk, fortrinnsvis boyband-låter, men også andre klassiske “homolåter”. Det er variasjoner i rollekarakterer og musikk som speiler endringen i opptredenene deres. Disse forestillingene blir øvd inn kort tid i forveien, og er derfor avhengige av lettfattede låter og stereotype karakterer. Bevisstheten om form har likevel endret seg. Fra å leke med kjønnsoverskridende kostymer for underholdningens skyld, har budskapet og virkemidlene etter hvert kommet til.

Forestillingens virkemidler er deres omgang med musikk, kostymer og karakterer (typer og kjønn), og ikke minst med artefakter kroppshår og brystinnbinding. Gjennom stadige teatrale manipulasjoner leder de blikkene våre hen, og viser hvordan disse ytre symbolene styrer vår

oppfatning av kjønnet. All kjønnsforvandling/forhandling foregår åpent på scenen. Med andre ord inviterer de tilskuerne med i teatraliseringen av kjønnet gjennom å avsløre kjønnets performativitet.

Tidligere startet de showene sine med en monolog, men den ble etter hvert kuttet. Monologen var forhåndsinnspilt på cd, og var et politisk manifest og et teoretisk anslag. Her fortalte de hvorfor de dragget, og hvordan vi er født inn i en verden som tvinger oss inn i kjønnsroller ikke alle føler seg komfortable med. Videre handlet den om heteronormativen og den obligatoriske heteroseksualiteten, om hvordan den mannlige og den kvinnelige kjønnsrollen er et skuespill som alle spiller. På denne måten dragger alle. Tekstens innhold er basert på queerteorien og debatten kjønn og seksualitet. Problemet med denne teksten var at den ble for lang. Det var ingen som hørte på den, mest sannsynlig fordi det ikke er mange som er interessert i denne typen informasjon på en klubb etter midnatt. Publikum ventet underholdning og show, og ikke en politisk tale om kjønn og seksualitet.

FakeThat samler i størst grad et ungt, skeivt publikum, enten på utesteder for lhbt-personer eller på arrangementer i regi av studentforeningen Homoversitas¹²⁴. Lik den kulturen vi finner i større byer i USA og Storbritannia, er det stort sett kafeer og klubber som er dragens scenerom også i Oslo. Her er det et naturlig og tilsynelatende åpent miljø for de som ønsker å uttrykke alternative kjønnsuttrykk. Likevel opplever FakeThat at innvidde lhbt-personer ofte har vært mer skeptiske til dragfenomenet enn et uinnvidd heterofilt publikum. Det har også vært forskjeller mellom et lesbisk og et homofilt publikum. Homofile menn er mer frampå og ønsker flere show, mens de lesbiske kvinnene ofte er litt mer skeptiske og tilbakeholdne. Lesbiske tilskuere er mer ambivalente til denne formen for uttrykk. På den ene siden er de fleste glad for at noen tar initiativ til å skape “lesbisk” underholdning, på den andre siden opplever FakeThat at det for noen nesten virker truende at de parodierer og teatraliserer kjønnet på denne måten. Slik jeg ser det kan dette ha en sammenheng med den essensialistiske forståelsen av eget kjønn og seksualitet. Gruppen mener videre at noen kvinner i miljøet er redde for å ta i bruk det maskuline uttrykk for å ta plass. Kanskje mest av alt; redde for å skille seg ut og være annerledes i et lite og gjennomslukt miljø.

¹²⁴ Homoversitas er en studentforening for lhbt-personer i Oslo.

6.3 Dragens groteske kropp

En maske er ikke en stivnet og stereotyp framstilling, men en foranderlig og fruktbar grotesk. Den er et bilde på dobbelhet fordi den framtrer selvmotsigende, i den forstand at den til ett gitt tidspunkt eller fra en bestemt synsvinkel ser ut til å opptre som noe den ikke er. Vår evne til å akseptere paradokser er også fundamental i vår gjenkjennelse av forandring og i vår evne til metakommunikasjon.¹²⁵ Forandring og forvandling er et viktig element i det groteske. Drag kan ses på som en maske, og dermed også et paradoksalt uttrykk som hentyder til noe det ikke er. Det som opptre som paradoksalt er dermed også kontekstavhengig. En dragartist og en transeperson er sett utenifra sett like i sine respektive uttrykk, men oppleves og aksepteres forskjellig ut ifra den posisjon de har til tid, rom og tilskuer. Det handler også om objektets transformasjon vekk fra det teatrale til det autentiske, fordi den iscenesatte og manipulerte autenticiteten krever et nytt blikk, og en ny måte å se verden på. Den underholdningsverdien en dragdronning/konge har, står i kontrast til den fremmedgjøringen av transepersoner som vi finner i det virkelige liv.

Kvinner har i dag større mulighet til å kle seg i maskuline klær enn hva menn har til å kle seg i kvinneklær, derfor blir kontrastene og ikke minst det teatrale mer tydelig hos en mann som ikler seg kvinneklær. Maskulinitet har derimot ikke så tydelige teatralske trekk som kvinnelighet har. En dragking kan opptre i flere former, men vi kan skille mellom de som parodierer og de som fremstår som autentiske, og det er selvfølgelig flere variasjoner enn dette. Det kan igjen også være tjenelig å snakke om det teatrale og det uutalte teatrale. Eller vi kan betrakte drag som Halberstam gjør, som et effektivt symbol av både “utside/innside og feminin/maskulin motsetning”.¹²⁶ På sitt mest komplekse opptre drag som en dobbel inversjon som sier “appearance is an illusion”.¹²⁷ Dette hever kjønns teatralitet til et nytt nivå, og kan på mange måter kjennes igjen de teatrale elementene *meg, ikke-meg og ikke-ikke meg*. Drag som underholdning truer aldri virkelig med å bryte en av de viktigste betingelsene for teatret og teatraliteten; “loven som utelukker enhver returmulighet”¹²⁸. Her går grensen mellom drag og for eksempel transepersoner. På en annen side utfordrer og tøyer dragfenomenet disse grensene, spesielt ved å forflytte seg fra klubbscenen og ut i en ny kontekst.

¹²⁵ Napier, 1986:1

¹²⁶ Newton, 2000:20

¹²⁷ Newton, 2000:20

¹²⁸ Féral, I 3t 2-1997:16

Det finnes mange slags estetiske og ideologiske prosjekter som kan gestaltes gjennom grotesker, men det er viktig at det får oss til å le med og ikke av karakterene, mener Susanne Osten¹²⁹. Som i *commedia dell'Arte* og (post)moderne performance-kunst, legger drag fokus på å manipulere og utforske kroppen som et fremmed objekt. Denne underliggjøringen skal tvinge tilskueren til å se kroppen i et nytt lys. Kroppen i seg selv sier nemlig ikke så mye før den settes i en kulturell sammenheng, altså settes i forbindelse med andre tegn og blir gitt mening. Gjennom det groteske, eller den groteske estetikk, det vi ser som forferdelig eller annerledes. Dragkonger har det potensialet at de kan få maskulinitet og mannlighet til å fremstå som noe som er like performativt som kvinnelighet og femininitet. Ved å gjøre en dragkonge grotesk nok, kan man avsløre konstruksjonene av både kvinnelighet og mannlighet. Hvis det sosiale kjønn er så knyttet til den fysiske kroppen, hvordan kan da en fysisk kvinne spille enn mann med overbevisning ved å ta i bruk maskuline egenskaper? Drag har en grotesk estetikk i den forstand at den fordrer forandring og forvandling og dermed fremstår som uavsluttet. Dette gjenspeiler seg i hva FakeThat forsøker å antyde gjennom sine stadige forvandlinger og symbolske kjønns- og seksualitetsuttrykk på scenen.

Den groteske estetikk fremtrer derfor som en nødvendig forutsetning for drag, nettopp fordi drag blir det sosiale kjønn transformert til et estetisk uttrykk, og dermed også satt innefor rammene av fiksjon, eller konstruksjon. Når drag opptrer innfor disse rammene virker det ikke farlig, men opptrer utfordrende nok til at det skjer en refleksjon. FakeThats tilnærming til drag og det queere/skeive, er mer eksperimentell og lekende enn den er imiterende og repeterende. En slik dramaturgisk form krever, til tross for sin lekenhet, stram regi og presisjon. Det er her gruppens svakhet ligger.¹³⁰ På mange måter kan man si at de forestillingene FakeThat gjør, har de grunnelementene som skal til for å utfordre og tilskeive. Men med manglende øvingskontinuitet og sprikende dramaturgi forblir de bare et overfladisk underholdningstilbud i det skeive miljøet. De hadde nok vært tjent med å presisere og forbedre sine kunstneriske virkemidler enda mer. Ikke bare for å heve kvaliteten, men for å tydeliggjøre all den informasjonen som forsvinner på veien ut til publikum, som på sin side mangler den

¹²⁹ Svensk regissør og dramatiker. Har jobbet en del med annerledeshet i sine forestillinger, både tematisk og uttrykksmessig.

¹³⁰ Her sammenligner jeg de med den Nordiske dragking/genderbender gruppen Subfrau. Dette er en gruppe som er sammensatt av profesjonelle skuepillere utdannet ved Teaterskolan i Helsinki. De har vært i Norge med forestillinger to ganger; *Subfrau Acts* (2005) og *Subfrau* (2007). Opererer med en mer teatral form enn hva vi finner hos FakeThat. Hos Subfrau er også det tekstlige og dialogiske viktig, i tillegg til kostymer og kropper. Intensjonen her er å få kvinner generelt til å våge utfordre kjønnsroller og kjønnsuttrykk.

teoretiske kunnskapen om det queere perspektivet; men kanskje ikke den kroppslige ubevisste erfaringen av det. Den groteske kroppen vi finner i drag er en uferdig kropp som stadig skaper seg om og utvikler seg. Den klassiske estetikk trer dermed ut i fra dette som ferdig og avsluttet i sin eksistens, den rake motsetningen til dragens livsbejaende uttrykk.¹³¹

6.3.1 Drag og butch-femme estetikken.

Det halvdekante og burleske som kommer til syne i et dragshow, drar fram en grotesk tradisjon som synliggjør annerledesheten. Og for mange lhbt-personer opptrer denne annerledesheten som skremmende, og jamfør Lindblom også paradoksal, fordi man så sterkt ønsker å være normal. Et annet aspekt er at maskulinitet for mange lesbiske handler noe man er, en essensiell og naturlig del av det fysiske uttrykket man lever med til daglig, og sånn sett ikke noe man bare leker med.

Den queerteoretiske frammarsjen på 1990-tallet, med Butlerismen i spissen har åpnet opp for en interessant diskusjon om kvinnelig maskulinitet og maskulinitet uten menn, en terminologi beskrevet i noe Halberstam kaller *butchisme*. Butch er altså et slangord for den lesbiske kvinnen i herreklær. Mens *femmen* er et fransk uttrykk som betyr kvinne og hustru, og er den “utklede” lesbiske kvinnen.¹³² Butch-femme estetikken er altså et velkjent og stereotyp bilde på et lesbisk par. Denne konstallasjonen har lenge vært kritisert fordi den har vært sett, og forstått gjennom en heteronormativ diskurs, altså som en imitasjon og kopi av mann-kvinne konstallasjonen. Esther Newton påpeker at på 1950- og 60-tallet fremsto butch-femme som noe høyst alvorlig, det var verken ironisk eller camp.¹³³ Hos FakeThat ligger butch-femme dynamikken i bunnen, som en del av transformasjonene og bildene de skaper av ulike kjønnskonstallasjoner. Denne estetikken er dog ikke særegent ved uttrykket deres, men likevel et vesentlig aspekt ved drag hos kvinner.

Etter å ha vært fraværende eller tilbaketrasket i mange tiår, er butch-femme identitetene på vei tilbake her i Norge, men rollene er ikke lenger så rigide som 1950-tallets butch-femme par.¹³⁴ Trenden er større blant de mange yngre lesbiske og den såkalte skeive generasjonen. Det er i denne populærkulturelle og akademiske sfæren vi finner FakeThat. Gruppen opptrer

¹³¹ Osten i Rosenberg, 2004:222

¹³² Rosenberg, 2002:76

¹³³ Newton, 2000:65

¹³⁴ Jmf. Agnes Bolsø i avhandlingen *Power in the erotic: Feminism and lesbian practice* (2002)

ofte også i det sosiale med kjønnsoverskridene uttrykk. Med dette mener jeg at gruppens medlemmer ikke er redde for å kle seg teatralt i en sosial sammenheng.

Butler foreslår at drag er en homofil kulturell praksis, og butch-femme estetikken er et lesbisk likeverdig uttrykk. Disse to uttrykkene, samt crossdressing, parodierer selve ideen om at det eksisterer ekte kjønnsidentiteter.¹³⁵ FakeThat forteller om hvilken dårlig oppslutning det har vært på arrangerte butch-femme kvelder på *Sin Pecado*¹³⁶. Bare et fåtall har virkelig våget å kle seg ut, våget å ta i bruk konstellasjonen butch og femme. Det finnes dermed muligheter for at det er noe i denne formen som noen lesbiske kvinner ikke ønsker å leke med i et offentlig rom. Maskuliniteten fremstår på mange måter som ikke-performativt, noe som muligens har med butchens ønske om å måtte passere som mann/maskulin. Dermed blir maskuliniteten et problematisk fenomen å forholde seg til.

6.3.2 Dragkongen og camp-begrepet

Begrepet *camp* er noe man forbinder med en homofil kultur, og som vi ofte finner knyttet opp til eksempelvis dragdronninger. Dette begrepet inneholder i følge Esther Newton tre karakteristiske trekk, “incongruity”, “theatricality” og “humor”. Camp er det forholdet eller spenningen som oppstår mellom en person eller ting, aktiviteter eller kvaliteter og homoseksualitet.¹³⁷ Hva som er camp blir derfor definert på ulike måter avhengig av blikket som ser. Fenomenet kan dermed beskrives som selvironi og refleksivitet i den forstand at det aldri ler av andre enn seg selv, lik den folkelige karnevalskulturens rådende prinsipp; latteren. Den butche lesba har fraskrevet seg campestetikk i uttrykket sitt, og sitter igjen med den utfordring at maskulinitet fremstår som ikke performativt. Denne påstanden innebærer dog at lesbiske kvinner ikke har humor eller selvrefleksivitet, og liten evne til å se det teatrale aspektet ved sitt eget uttrykk. Eller i verste fall feiler å se maskulinitet som teatralt på lik linje som kvinnelighet. FakeThat er verken selvhøytidelige eller uten humor, men mangler den siste lille subtile finessen som man får etter mange år med kulturell anerkjennelse og øvelse, lik den dragdronningene har hatt.

Maskulinitet handler like mye om tydelighet og det å våge å ta rom, som det er et fysisk uttrykk. Halberstam framhever de muligheter det ligger i kvinnelig maskulinitet. Hun mener kvinnelig maskulinitet definerer maskulinitet vekk fra kjønn, og behandler det som en

¹³⁵ Halberstam, 1998:236

¹³⁶ *Sin Pecado*; som betyr uten synd, var en klubb/bar for lesbiske kvinner og andre lhbt-personer.

¹³⁷ Newton, 2000: 23

egenskap på lik linje med femininitet og kvinnelighet. En lesbisk kvinne kan være fysisk og uttrykksmessig maskulin, men tar ikke nødvendigvis så mye rom. Måten menn bruker kostyme og sminke til å latterliggjøre “kvinnen”, er med andre ord en annen enn den kvinner bruker til å latterliggjøre mannen. Når menn spiller kvinner, transformerer de henne til underholdning, de forsøker ikke passere som kvinne. Når kvinner skal spille menn, handler det derimot om mer enn kostymer.

Sett i lys av de ovenfornevnte aspektene er det kanskje ikke rart at dragkongefenomenet er fremmed for en generasjon med kvinner som har levd med et “selvpåført” autentisitetsskrav for å passe inn i et norsk kvinneideal. For mange har kvinnelig maskulinitet vært sosialt stigmatiserende. Mange lesbiske ser på sin maskulinitet som en del av en fastlåst identitet, som henger nært opp til problemet rundt lesbisk seksualitet og fysisk uttrykk, og dermed ikke noe å leke med. Denne maskuliniteten har i kjønnsdiskursen blitt knyttet opp til mannen, og dermed også opp til diskusjonen om at lesbisk maskulinitet handler om ønsket om å være mann. For mange lesbiske handler dette rett og slett ikke om et valg.¹³⁸ Det er mange som liker å kle seg opp i dress, eller ta på seg bart, eller leve ut en maskulin eller mandig side av seg selv, men er redd for et sosialt stigma; kanskje fordi det å bli oppfattet som transeperson er en påkjenning i et samfunn hvor transekjønn ikke er sosialt akseptert. I teorien virker det tilsynelatende enkelt å skulle leke med kjønnsroller og kle seg ut som mann eller kvinne. Men noe er det som gjør at man vegrer seg, det er med andre ord noe på spill som ikke alltid er like lett å sette fingeren på. En forkledningsakt er ofte uskyldig og underholdende, både for en selv og for andre, fram til et visst punkt der rammene for denne underholdningen overskrides. Da fremstår ikke lenger latteren i karnevalskulturens ånd. Jeg våger å hevde at det er dette kjønnede alvoret som hindrer flere kvinner i å leke.

6.4 Drag som et potensielt rom

FakeThats refleksjoner over eget uttrykk vitner om ulike interesser innenfor gruppen, men også generelt i miljøet. FakeThat mener at dragging blant lesbene i Oslo vil komme til å ta seg opp, men at dette vil ta litt tid og at det ikke vil komme til å bli et mainstream underholdningsfenomen. FakeThat forstår seg selv som en viktig gruppe i sin samtid, men mener det ikke er lett å opprettholde en stabil utvikling av en slik type underholdning i miljøet. Dette på grunn av tid og økonomi, men også fordi det ikke legges til rette for en slik kultur eller et slikt rom. Min påstand er at det er et generelt problem hos mange kvinner, at de

¹³⁸ Jmf. Butler, Halberstam (1998) og Newton (2000)

venter å få tildelt plass, istedenfor å ta den. FakeThat våger litt, men er for vage i sitt uttrykk til å ta nok rom.

Det har imidlertid de siste årene gradvis oppstått en mer leken kultur i lesbemiljøet. Dette er en genderbenderkultur som våger seg bort fra de stivnede stereotypiene knyttet til det lesbiske kjønn. Her finner vi noen kvinner i skjørt og noen kvinner med bart. Dragkongen har fått mer rom i den norske lesbekulturen, men det er fortsatt ikke mange som våger ta det i bruk. Det siste året har det dannet seg en ny gruppe dragkonger i lesbemiljøet, DaKings¹³⁹, som har overtatt scenen. Disse jobber med regissør, og har en annen dramaturgisk form enn FakeThat. Mens FakeThat tilhører den queerkulturelle sjangeren med sine lekende dekonstruksjoner og sosiale iscenesettelser, jobber DaKings med å imitere og parodierte ulike stereotype mansroller. Med andre ord er DaKings mer teatrale i sitt uttrykk, og oppleves mer håndfast og etablert i sitt sceniske uttrykk. FakeThat illustrerer på sin side, med sitt uttrykk, en slags populærkulturell trend i det skeive miljøet i Oslo. En trend som like gjerne kan iscenesette seg på dansegulvet og i baren, som på en scene. De utfordrer og forskyver dermed de fastlåste rammene for iscenesettelser innad i miljøet.

Mens den klassiske estetiske heteronormative tilnærmingen til fastlåste kjønnsoppfatninger vitner om en avsluttet og lukket væren uten muligheter for forhandling eller dialog, vitner FakeThat om at det vitterlig er det. Slik kampen mellom Bakhtins åpne kropper og det pietistiske lukkede, kontinuerlig foregår i historien og kulturen.¹⁴⁰

¹³⁹ DaKings er en Oslo basert gruppe som består av fem kvinner hvorav de fleste har vært i miljøet noen år. Noen av kvinnene har tidligere gjort uformelle drag opptredener på kvinnekvelder under Skeive dager Men det er ikke før nå nylig, høsten 2007 de har laget et minishow *It's a man's world*, hvor de forsøker se mannsfigurer gjennom sine egne blikk.

¹⁴⁰ Osten i Rosenberg, 2004:216-123.

7. En oppsummerende, reflekterende og avsluttende kommentar.

7.1 Sum summarum

I de foregående kapitlene har jeg vært igjennom fire uttrykk som jobber med en tematisk likhet, men med ulike sjangere og virkemidler. Utvalgte analytiske beskuelser som har vært unikt for hvert eksempel, og har blitt behandlet underveis. I dette møtet mellom teorier, materiale og refleksjoner har det sprunget ut noen vesentlige og interessante overordnede aspekter eller likheter som er verdt å framheve avslutningsvis. I dette siste kapitlet vil jeg forsøke samle trådene og komme med en oppsummerende refleksjon.

Mine intensjoner har ikke vært å jakte på ett filosofisk eller teoretisk standpunkt, men å reflektere over ulikt teoretisk og empirisk materiale. Informantenes refleksjoner og opplevelser av å jobbe med skeivt teater har vært et bærende element og et grunnlag for denne oppgaven. Mine refleksjoner over teori og materiale har dermed vokst fram i en dialog med disse elementene.

De teoretiske ankepunktene mine er transformative teorier som fremmer det dialogiske aspektet ved kunsten, hvor den kunstneriske prosessen er like viktig som det kunstneriske produktet. I de foregående kapitlene har jeg sett på samspillet mellom det sosiale, politiske og de estetiske elementene hos hver enkelt informant hvor de narrative, metaforiske og emotive elementene spiller en viktig rolle i utformingen av hvert enkelt uttrykk. Dermed er de også viktige i henhold til identitet, samhold og kulturell produksjon innad i miljøet.

Mine eksempler har alle fire sprunget ut av fra den sosialdynamikken som har oppstått i det skeive miljøet i Oslo, og skiller seg ikke merkverdig fra hva vi finner i de samme miljøene i andre vestlige land. Desto mer undertrykkelse, diskriminering og stigmatisering, jo kraftigere og mer subversive blir uttrykkene. Ut fra dette ser vi at konteksten er en av de viktigste delene av både aktørens og tilskuerens helhetlige estetiske opplevelse av en performance med skeiv tematikk. Det som foregår på scenen kan dermed fremtre som mindre viktig, men selvfølgelig ikke uten interesse.

Hos det enkelte eksempel finner vi både kollektive og individuelle ønsker og behov om å uttrykke seg på den måten de gjør. FakeThat, homoparaden, Steffi Lund og CabaRosa

kommenterer alle gjennom sine uttrykk noe om de miljøene de tilhører, og den samtiden de er en del av. Samtiden og konteksten er med på å evaluere den statusen hver enkelt av dem har, og hvilket behov vi som tilskuere har for slike uttrykk. Det er vanskelig å evaluere disse uttrykkene på vegne av tilskuerne, men jeg kan si noe om hvem de er, på grunnlag av det informantene har fortalt. Videre nedover vil jeg nå komme med en kort oppsummering av gruppene og deres uttrykk, før jeg videre trekker ut noen overordnede aspekter som er felles for disse skeive uttrykkene.

Homoparaden og Skeive dager skiller seg ut fra de resterende gruppene, både i form og uttrykk. Jeg opplever Skeive dager som samlende og oppsummerende for det som rører seg av skeive uttrykk i Oslo. Gjennom sine spissformulerte, kulturelle uttrykk kommenterer denne festivalen på mange måter det som også rører seg av engasjement resten av året, men som da forekommer i et mer lukket miljø. Også under denne festivalen er mangelen på kulturelle tilbud for kvinner og lesbisk engasjement påfallende. Bortsett fra dette finner vi mennesker i alle aldersgrupper og kjønn, både som tilskuere og deltakere. Ikke minst finner vi her et bredt spekter av både sosiale og kunstneriske skeive iscenesettelser. Homoparaden er festivalukens oppsummering og høydepunkt. Den fremstår som en demonstrasjon, et gateteater og en sosial happening som spiller ut sitt mangfold og sin nakne kropp i det åpne rom. Med sin “blurring” av sjangere utfordrer den tilskuernes teatrale blikk.

CabaRosa er en folkelig kabaret- og teatergruppe som består av voksne menn og kvinner, med et voksent publikum. De sistnevnte består av venner og bekjente, familie og kollegaer, mest heterofile, men også noen lhbt-personer. Det er dermed tilskuere fra “begge verdener”, og med dette en stor variasjon i førforståelse og tilhørighet. Iscenesettelsene er uttalt teatrale og tematikken har rot i virkelige erfaringer og ekte mennesker. Gruppens arbeid med lesbiske iscenesettelser har ingen groteske avleiringer. I stedet finner vi mimetiske avstøpninger av lette og humoristiske stereotyper. Med dette ligger gruppens slagkraft i møte med hver enkelt tilskuer, og oppleves nok mer identitetsbekreftende enn subversivt.

Steffi Lund er en etablert danser og koreograf, og har sine forestillinger på mer institusjonaliserte kunstscener enn de ovenfornevnte. Til tross for at hennes arbeid ikke er eksplisitt politisk teater, er det private og personlige engasjementet hos Lund et identitetspolitisk prosjekt. Og med sitt samarbeid med andre kvinnelige, skeive kunstnere viser hun en verden sett i fra ulike skeive kvinners blikk. Hennes arbeid med det lesbisk-

tematiske er et kjærkomment innslag på den skeive scenen som i alle år er blitt dominert av menn. Hennes tilskuere oppleves å være blandet av venner og kolleger, og mennesker spesielt opptatt av det lesbisk-spesifikke eller skeiv scenekunst. Hos Lund står den autentiske kroppen i sentrum, hvor tableauer og sanselige bevegelser står for det lesbisk-spesifikke.

Dragkongene og genderbenderne FakeThat er en urban, trendy og ungdommelig gruppe som tilhører en generasjon med andre populærkulturelle referanser enn CabaRosa og Steffi Lund. De har hovedsakelig opptrådt i sosiale sammenhenger, og da spesielt på klubbscenen hvor tilskuerne består av en kompleks og sammensatt gruppe. Felles for disse tilskuerne kan sies å være at de lever innenfor rammen av det skeive Oslo og er en del av en urban kultur. Med andre ord kan disse sies å være en del av genderbender-generasjonen hvor kjønnsoverskridende lek er mer utbredt. Til tross for at denne leken med maskuline og feminine uttrykk ikke nødvendigvis er normerende, finner vi en annen kjønnsrefleksivitet her enn hos den foregående generasjonen. Drag blant kvinner i det skeive miljøet i Oslo er dog et fraværende fenomen, vi finner det oftere som et uuttalt teatralt fenomen enn et uttalt teatralt. Det ligger imidlertid et stort potensial for drag/genderbending i dem begge, hvor en gjensidig utnyttelse av egenskaper vil fungere subversivt både kunstnerisk og kjønnskategorisk.

7.1.1 Å tale til den konverterte

Miljøbasert performance med homotematikk kan ofte bli sett på som propaganda fra utsiden. Fra dette ståstedet mister skeivt teater og skeive artister sin kunstneriske og kulturelle verdi, og fremstår for mange, ikke annet enn som politiske manifeste.¹⁴¹ Dette er til en viss grad det som ofte er tilfellet med eksempelvis homoparaden med gaten som scene og offentligheten som tilskuere. Spørsmålet er om de estetiske uttrykkenes politiske manifeste har slagkraft nok til å ha noen effekt, spesielt når de stort sett opptrer i det skeive rom for et skeivt publikum, “preaching to the converted¹⁴²”.

Hvem har lov til å evaluere en performance? spør Schechner.¹⁴³ Evalueringens vokabular er variert, og forekommer fra det rent subjektive spontane “dette likte jeg”, til det nyanserte og kritiske blikket til et trent øye, og selvfølgelig også til den likegyldige tilskuer. Videre stiller jeg spørsmålet, jamfør Schechner, hvordan en “god” forestilling skiller fra en “dårlig”. Når

¹⁴¹ Roman/Miller i Solomon/Minvalla, 2002:206

¹⁴² Begrep hentet fra Roman; David og Miller, Tim: “Preaching to the converted” i Solomon/Minvalla, 2002:203

¹⁴³ Schechner, 1989:25

det kommer til skeiv eller lesbisk performance, er det ikke nødvendigvis de kunstneriske kvalitetene som teller.

“For queer people, the act of being witnessed is inevitably both sacred (that is transformational) and performative. From the ritual and theatrical life action of coming out to the urgent necessity of telling the tale of who we are, the lesbian and gay experience is often chartered by a set of initiations and gestures that are designed to be participated in and witnessed.”¹⁴⁴

Betydningen av skeiv kulturproduksjon er slik å forstå alltid størst for lhbt-personer selv, noe som selvfølgelig handler om gjenkjennelse, identifikasjon og tilhørighet. Denne kulturelle produksjonen er viktig for alle minoritetsgrupper, og handler om mye mer enn det kunstneriske uttrykket. Likevel kan man stille seg spørsmålet om hvorvidt det kunstneriske og kanskje også subversive uttrykket skal gå på bekostning av det sosiale og bekræftende. På den annen side er det vanskelig å si noe om dette, fordi det som for én kan virke subversivt, er kjedelig for den andre.

Ser vi teaterrommet som en parallell til et hellig rom, lik en kirke eller et tempel, forstår man hvorfor valget av scener faller i et trygt etablert, skeivt rom. For lhbt-personer har klubber og barer alltid vært et hellig rom, en møteplass hvor man kan få bekræftet seg selv og sin identitet. CabaRosa og FakeThat er de som klarest opptre innenfor en kontekst hvor tilskuerne er inneforstått med det uttrykket de har. Det oppleves dermed trygt for både aktører og tilskuere å være i dette rommet. Steffi Lund og homoparaden har imidlertid trådt ut i det offentlige hvor spillet kan oppleves mer alvorlig. Hos disse er det heller aldri noen reell fare, selv om debatteringen i etterkant kan føles som “truende” for den enkelte. Likevel vil jeg påstå at estetiseringen av homokampen, spesielt utad, skaper en åpning for dialog. Dette til tross for at uttrykkene er noe innadvendte og rituelle i sin form og sitt språk.

7.1.2 Det kulturelle mangfold: homotematikk på norske scener

Gjennom det kulturelle mangfoldsåret er det imidlertid en tilsynelatende vektlegging på denne type kompleks utfordring som mangelen på minoritetsrepresentasjoner gir.

Til tross for at det er enklere og mer akseptert for lhbt-personer å stå på scenen i dag enn på 1990-tallet, betyr det ikke at det er fritt fram. Det er grunner til at det eksempelvis mangler lesbiske representasjoner i scenekunsten i Norge, og det er grunner til at der er en mangel på det lesbisk-spesifikke i scenekunst innad i miljøet. “No society is without some mode of

¹⁴⁴ Miller/Roman i Solomon/Minwalla, 2002:215

metacommentary”¹⁴⁵ hevder Gertz, noe som understreker at mangelen på lesbiske representasjoner i Norge i dag kommenterer seg selv ut i fra mitt eksempelmateriale og den konteksten de iscenesetter seg i. Usynliggjøring gjennom utelatelse både i det sosiale og kulturelle er en type hverdagsrasisme som ikke er lett å se om man ikke selv er spesielt interessert.

I stortingsmeldingen om *Det kulturelle mangfoldsåret 2008* har ikke kjønns- og seksualitetsaspektet blitt framhevet som eget punkt, men ligger uttalt i de minoritetsutfordringer som finnes i det norske kultur- og samfunnsliv. Hovedfokus er “hvordan man legger til rette for nyskapninger basert på det kulturelle mangfoldet”, og “hvordan det etablerte kulturlivet i økende grad skal reflektere det flerkulturelle samfunnet”.¹⁴⁶ Videre formuleres det i samme stortingsmelding:

“Det har vist seg å være en utfordrende og tidkrevende prosess å oppnå reell likestilling og inkludering i kunstfeltet. En viktig barriere er ulike forståelser av profesjonalitet. For å komme nærmere målet om et inkluderende kunstfelt er det behov for parallell satsing på å bygge opp profesjonalitet og kvalitet i minoritetsmiljøene selv og å skape gjensidig fruktbare møter på etablerte og nye arenaer”.¹⁴⁷

Problemet er derimot ikke mangelen på kulturelt mangfold i samfunnet, men i det institusjonaliserte kunstfeltet. Og med denne offentlige agendaen, håper man jo selvsagt å se en større variasjon innenfor de etablerte scenene i tiden som kommer. Her ligger forventningene fra begge hold, altså må minoritetsgrupper selv ta mer initiativ, men også bli gitt rom for å ta det. Det som ofte skjer er at det marginale ønsker å holde seg utenfor det etablerte, og utfordrer da ingen andre enn de som allerede er konvertert.

De fire siste årene har det vært noen teaterforestillinger i Oslo med uttalt skeiv tematikk. Eksempelvis har vi de siste årene sett Ibsens dramaer som arena for skeive eksperimenter. Under Ibsen festivalen i 2006 var det en dansk oppsetning med en lesbisk Hedda Gabler på Nationalteatret. Og på Torshovteatret dukket det opp et lesbisk par og en transseksuell far i en oppsetning av Villanden. Nye lese måter av klassiske dramaer er vår tids kontroversielle

¹⁴⁵ Turner, 1982:104

¹⁴⁶ St. meld nr.17 (2005-2006)

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/20052006/Stmeld-nr-17-2005-2006-4.html?id=200484> [20/3-2008]

¹⁴⁷ St. meld nr. 17- 3 (2005-2007)

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/20052006/Stmeld-nr-17-2005-2006-4.html?id=200484>[lest 20/3-2008]

tilnærming til kjønns- og seksualitetstematikken. Dermed skapes det lite nytt på de nasjonale scenene, som virkelig åpner opp og utfordrer. Dessuten møter det også noe motstand og negative reaksjoner når de nasjonale scenene viser slike tilnærmelser. Når to menn som kysser vekker større reaksjon og avsky enn at en mann voldtar en kvinne, slik jeg opplevde tilskuerne til *Fedras kjærleik* på det Norske Teater, forteller det noe om hvilken status lhbt-personer fortsatt har i samfunnet. Og når en hel klasse, riktignok fra en skole med kristelig pedagogisk plattform, reiste seg og gikk fra oppsetningen av *Villanden*¹⁴⁸ på Torshovteatret i 2006 fordi de tok opp homofili og transkjønnethet, så påpeker det ytterligere hvilken motstand slik tematikk kan ha i det offentlige rom. Nationaltheatret har for så vidt ikke ansvar for tilskuernes reaksjoner, men det de har er et ansvar for å sette opp flere forestillinger med denne typen tematikk.

Det finnes dog noen etablerte scener i Oslo, deriblant Black Box Teater, det Åpne Teater og for så vidt også Dansens Hus, som utvikler og utmerker seg i sitt arbeid med samtidig scenetekst og iscenesettelser. Her finner vi oftere mer eksperimenterende måter å ta opp tematikk som vedrører kjønn og seksualitet. På den annen side tiltrekker disse teaterscenene seg tilskuere med spesiell interesse for det eksperimentelle. Det finnes også eksempler på uavhengige kvinnelige skuespillere som gjør annerledes roller. Den britiske performance-artisten Kate Pendry jobber en del med kjønn og seksualitet som tematikk. Eksempelvis opptrer hun i forestillingen *An evening with Johnny Johnsen* som mann. Her utforsker hun hvordan bruken av maskuline egenskaper kan hjelpe henne å ta scenerommet på en annen måte. Hun har også holdt flere innslag i samfunnsdebatten om kjønnets performativitet, gjennom både genderbenderworkshops og paneldebatt deltakelser.¹⁴⁹ Det finnes også en profesjonell dragkongegruppe i Norden, Subfrau¹⁵⁰. Dette er imidlertid en gruppe som opererer utenfor det lesbiske miljøet, lik Pendry. Disse performance-artistene er utdannede skuespillere og jobber profesjonelt med denne formen for uttrykk, og deres verktøy, samt estetiske og kunstneriske virkemidler er nettopp det subtile groteske, med innslag av

¹⁴⁸ Campos, 29/09-2006, <http://www.dagbladet.no/kultur/2006/09/29/478245.html> [lest 20/1-2007]

¹⁴⁹ Kate Pendry ble forespurt å være informant i denne oppgaven, men takket nei med begrunnelsen at hun verken drev med crossdressing eller drag.

¹⁵⁰ Subfrau er en nordisk dragking gruppe som består av et kollektiv på 8 nordiske kvinner fra avgangsklassen ved Teaterhögskolan i Helsingfors, 2001. De oppsto etter en workshop med Diane Torr, en amerikansk performance- og drag king artist fra USA. De undersøker problemstillinger om hvordan kvinnerollen blir framstil på scenen og hvem som definerer den kvinnelige scenekunstnerens arbeid, og hvordan kjønn og kjønnsroller blir konstruert. De har opptrådt mest innefor den svensk-finske teatergrense, men har gjestet Norge med forestillingene *Subfrau Acts* (2005) og *Pretty Subfrau* (2007). www.subfrau.org

kitschironi og grotesk overtydelighet. Den dramatiske forskjellen er her at Subfrau opererer på kunstscenen, har skuespillererfaring og kontinuitet i arbeidene sine. Det er ganske interessant å se at det muligens er utenfor det lesbiske miljøet at vi finner de mest tilskeivende og subversive uttrykkene, i alle fall kunstnerisk.

7.2 Lesbisk, ikke-lesbisk og ikke-ikke lesbisk

Den norske litteraturviteren Haldis Fougner skriver i en artikkel om kvinnetyper og heltinner i kriminalromaner:

“Ønsket om å vise en sterk kvinne som samtidig fremstår som “kvinnelig”, avleder en konflikt som fører til utslag av det jeg vil kalle en ustabil feminisme.(...) Ettersom kvinnelighet i vår kultur i stor grad fortsatt er forbundet med ytre femininitet og visuelle artefakter, forholdet til en mann eller moderskapet, kan det være vanskelig for formellitteraturen, – som oftest jobber med stereotyper – å presentere en annerledes eller uavhengig kvinnetype.”¹⁵¹

Lesbiske iscenesettelser eller representasjoner presenterer i aller høyeste grad en annerledes og ikke minst uavhengig kvinnetype. Spørsmålet blir her innenfor hvilke rammer de produseres. Det er derfor viktig å se mangelen på lesbiske representasjoner i en større sammenheng enn på den lesbiske scenen, til tross for at det er et bra sted å begynne. Med annerledeshet som utgangspunkt, er denne scenen en vugge for uavhengige kvinnetyper. Spørsmålet er hvor denne uavhengigheten blir iscenesatt. Som sosial iscenesettelse er annerledesheten oftest både marginal og subversiv, på en scene kan den samme iscenesettelsen ha problemer med å forklare seg. Lindblom sier noe om den selvmotsigende erfaringen det er for homofile å skulle være vanlig og annerledes på samme tid.¹⁵² Dette er noe som preger de skeive uttrykkene, både i innhold og form. Fougner påpeker at man i et forsøk på å utfordre og si noe om det systemet som undertrykker, har mange av tekstene tendens til å bli like reduserende og ekskluderende som det systemet de kritiserer; det lesbiske fellesskapet står som et lukket felleskap mot de andre.¹⁵³

Mühleisen (2002) spissformulerer en deling i den feministiske debatten, hvor vi på den ene siden finner den gammeldagse feminismen som legger vekt på handling og politisk endring, og som har en utbredt skepsis mot den postmoderne estetikk. Og på den andre den trendy feminismen som er i dialog med populærkulturens og det kommersielles kulturelle uttrykk.

¹⁵¹ Fougner, 2-2002 <http://foreninger.uio.no/boygen/kvinnekrim.html> [lest 26/2-2008]

¹⁵² Lindblom, 2003:66

¹⁵³ Fougner, 2-2002, <http://foreninger.uio.no/boygen/kvinnekrim.html> [lest 26/2-2008]

Her finner vi kjernen i identitetsdiskursen om motsatte trender og politiske strategier. Denne delningen finner vi, i følge Mühleisen, også igjen i to identifiserbare iscenesettelsesstrategier i mediasamfunnet; autentisitet, identitet og ektehet kontra refleksivitet, rollespill, distanse og estetikk.¹⁵⁴ Og her er også kjernen i de utfordringene som ligger i å lage gode lesbiske iscenesettelser. Eksempelvis er det dette som gjør at Lunds uttrykk feiler å utfordre, hennes samtidige forsøk nettopp på å være annerledes og normal på samme tid. Istedenfor å underbygge og framheve annerledeshet, bekrefter og fastlåser hun dermed identitetene ytterligere. Selv om det er tydeligst i Lunds vare uttrykk, er det også et gjennomgående aspekt ved de andre uttrykkene også. Med dette mener jeg at i forsøket på å ironisere, distansere og estetisere, skinner det gjennom et slags miljøpålagt autentisitetskrav som gjør at de lesbiske uttrykkene ofte feiler å forskyve og provosere, og viss estetikk fremstår som mindre spenningsfylt. Dermed er det denne annerledesheten, og betegnelsen som det fremmede andre som er interessant i iscenesettelsen av lesbiskhet på scenen. Det er derfor ikke viktig hvorvidt lesbiskhet er essensielt eller konstruert, men hvilken vilje iscenesetteren har til illusjon og makt. Eller om iscenesetteren kan spillets regler, og er villig til å ta sjansen.

7.2.1 Den kvinnelige maske, den lesbiske grotesk

Teresa de Lauretis påpeker hvordan kvinnen er fraværende og samtidig tilstedeværende i kulturen. Kvinner som sosiale vesener er ikke de samme som kvinnen som kulturell representasjon. Hun hevder videre at vi bombarderes med kulturelle fantasier om hvordan kvinnen skal være, mens virkeligheten er en annen. Lesbiske står ovenfor den samme problematikken i relasjonen mellom fantasi og representasjon. Utfordringen med lesbiske representasjoner blir dermed hvordan man skal bryte de kulturelle, seksuelle og stereotype fantasier.¹⁵⁵

Mühleisen referer til psykoanalytikeren Joan Rivière når hun snakker om kvinneligheten som en maske som bæres for å tilfredsstille menn i et patriarkalsk samfunn.¹⁵⁶ Dermed fremstår den (kvinnelige) masken som skjulested for et autentisk subjekt. Med dette blikket fremstår maskulinitet som ekte og autentisk, men som noe som tilhører mannen. Butler på sin side går i mot den psykoanalytiske tenkningen og ser denne maskeraden som en parodi, som en performance som avslører identitetens konstruksjon, og mener det ikke finnes noe opprinnelighet bak masken. Bakhtin derimot, mente at masken var skremmende fordi den

¹⁵⁴ Mühleisen, 2002:56-60

¹⁵⁵ de Lauretis, 1994:xvi

¹⁵⁶ Mühleisen, 2002:54

skjulte og fordreide det virkelige subjektet.¹⁵⁷ Begge tilnærmingene hentyder til at noe opptrer som noe det ikke er, som noe verken/eller, som noe midt i mellom, med andre ord fremstår det som noe liminalt. Det er dette liminale fenomenet og dets paradoksalitet som skaper interessante uttrykk. Det er dette jeg er på leting etter i lesbiske iscenesettelser, nemlig en slags *lesbisk grotesk*. Den lesbiske grotesk er i seg selv selvmotsigende fordi det påpeker en oppløsende faktor ved seg selv gjennom sitt forsøk på bli spesifikt. “Genre is a type of representational insurance; the security it provides lies in its tacit elimination of chaos.”¹⁵⁸ Det groteske er allergisk mot sjanger, slektskap og rammer, og søker heller å utfordre og sprengte disse. Når noe blir forutsigbart og etablert opphører det groteske å eksistere i denne konteksten. Dette er funksjonen til den lesbiske grotesk, nemlig å hele tiden være i endring, slik at man til enhver tid unngår kategorisering og objektivisering.

Det groteske er avhengig av paradokser, og skeive iscenesettelser er fulle av slike. Disse paradoksene er imidlertid oftest ikke tydelige nok, verken for aktørene eller tilskuerne, dermed fremstår uttrykkene som stereotype og lite dynamiske. Dette betyr ikke at det ikke finnes elementer av det paradoksale i de uttrykkene jeg har undersøkt, men at de ikke er bevisste nok til å fore det groteske med paradoksalitet. Et annet aspekt er også at et demokrati slik Norge tilsynelatende er, ufarliggjør slike marginale uttrykk gjennom sine heteronormaliseringprosesser. Det skeive, det groteske og det teatrale har alltid hatt et rom i kunsten, men når det marginale er omfavnet og gjort til mainstream-kultur, mister det sin slagkraft og ufarliggjøres. Dette har i stor grad skjedd med dragdronningens og skrullens estetiske uttrykk, og muligens også den mandige lesbiske kvinnen.

Gjennom å rekontekstualisere og å endre reglene for det sosiale og det teatrale, nærmere vi oss dermed det som nærer det groteske. Eksempelvis ser vi at homoparaden på den ene siden bryter sjangerreglene både sosialt og teatralt når den går sin prosesjon gjennom Oslos gater. På den andre, satt i rammene av *Skeive dager* og homokamp, blir homoparaden likevel ufarlig i sitt teatrale uttrykk fordi den ikke evner å fornye seg og fordi den ikke evner å sprengte sine egne rammer. Slik er det også med det lesbisk-spesifikke med sin manglende simultanitet som ikke våger å forbli i marginen lenge nok til at grotesken får vist sitt ansikt.

¹⁵⁷ Mühleisen, 2002:55

¹⁵⁸ Remshardt, 2004:89

7.4 Avslutning og videre dialog

Turner hevder at et drama ikke kan forstås eller være tilfredsstillende før man har satt uttrykket i den levende konteksten det hører hjemme i. Med andre ord en dialogisk kontekst mellom den estetiske dramaprosessen og den sosiokulturelle prosessen i rom og tid.¹⁵⁹ Den skeive scenekunsten og dens lesbiske iscenesettelser er i Oslo på mange måter et kulturelt tilbud til skeive personer, uten den hensikt å revolusjonere eller velte om bestående systemer. Med andre ord handler det stort sett mer om det sosiale enn det estetiske og kunstneriske. Likevel finner vi råmateriale, både i form av kjønns- og seksualitetstuttrykk, som kan brukes til stadig å skyve grenser for hva vi oppfatter som estetisk eller sosialt riktig. Homoparaden og Skeive dager, CabaRosa, Steffi Lund, FakeThat og alle andre små og store lhbt-relaterte uttrykks kulturelle tilstedeværelse er en del av et mangfold som er svært nødvendig, både for innvidde, men også for utenforstående.

Jeg våger å hevde at lesbiske iscenesettelser i scenekunsten vil bli mer vanlig i årene som kommer, både innad i miljøet og på den etablerte kunstscenen. Dette kommer som en følge av åpenhet, økte rettigheter, synliggjøring og identitetspolitisk integritet. Innad i miljøet finner vi allerede den nyetablerte draggruppen DaKings som underholder på den samme arenaen som FakeThat gjorde før, som tydeligere våger å ta rom i de homofile mennenes underholdningsverden. Det er også flere antydninger til at kvinner ser ut til å engasjere seg mer i kulturproduksjonen innenfor rammen av det skeive, men jeg ser også at det stort sett er de samme kvinnene som går igjen. Utenfor miljøet vil det muligens ta litt lenger tid, men allerede til høsten kommer dukketeaterforestillingen *Bitch Song Club*¹⁶⁰ på Oslo Nye Teater, hvor verden blir presentert fra et lesbisk ståsted.

Nietzsche hevder at menneskelig eksistens ikke er ledet av viljen til sannhet, men viljen til illusjon.¹⁶¹ Evnen til å lese eller skape det paradoksale skaper en ny dimensjon i vår forståelse av verden rundt oss. Jo mer komplekse paradokser, desto mer komplekse lesemåter. Det postmoderne perspektiv har åpnet for å leke med iscenesettelser og ulike virkeligheter, der form og farge er like viktig som innholdet. Utfordringen i denne leken ligger i at virkeligheten krever nye forståelseshorisonter og nye måter å produsere virkelighetseffekter på. Vi er antageligvis mer tjent med å snakke om mangelen på lesbisk tematikk og engasjement i norsk

¹⁵⁹ Turner, 1986:28

¹⁶⁰ Skrevet og regissert av den norske dramatikerer Ellisiv Lindkvist

¹⁶¹ Spariosu, 1989:93

scenekunst enn om ett lesbisk-spesifikt uttrykk. Søken etter den lesbiske kvinnens subversivitet er ikke et nytt fenomen. Den lesbiske kvinnen fremstår som en modernismens heltinne på grunn av sin uavhengighet og fordi det ligger et potensial nettopp i en slik annerledes kvinneskikkelse. Dette blir imidlertid aldri utnyttet og utprøvd innenfor den skeive scenekunsten. Dette betyr at vi i det miljøbaserte teater burde la annerledesheten komme mer til uttrykk enn den hittil har blitt tillatt, spesielt hva det lesbiske engasjement angår. Jeg opplever nemlig at det kunstneriske uttrykket på mange måter blir tilsidesatt av dets tematiske engasjement, spesielt når det kommer til det lesbisk-spesifikke. Det som kunne ha vært spenningsfylt og nyskapende, forblir bekreftende og statisk.

Det jeg ser ut i fra mitt materiale, er at man vil være tjent med at de lesbiske aspektene og det kunstneriske forsterker hverandre for å oppnå sitt fulle potensial for kunstnerisk og sosiokulturell subversivitet. Dette mener jeg er oppnåelig gjennom dialogisk utnyttelse av det tematiske og det estetiske, både som prosess og mål. Dette er igjen avhengig av at skeive selv tar ansvar for å formidle og ivareta sin annerledeshet. Kunst fra marginale miljøer er ofte nyskapende, fordi den kontinuerlig opptrer som en nerve i samtiden. Spørsmålet er ikke om vi er tjent med en lesbisk-spesifikk iscenesettelse, men hvordan iscenesettelsen av en annerledes og lekende kvinneskikkelse skal tjene oss, både kunstnerisk og sosialt. Bare slik kan vi skape dialog mellom det gamle og nye, mellom det folkelige og det fremmede.

Litteratur/kilder

Appignanesi, Lisa (1975): *The Cabaret*. Studio Vista, London.

Aston, Elaine (1995): *An introduction to feminism and theatre*. Routledge, London and New York.

Aston, Elaine (1999): *Feminist Theatre Practice: A handbook*. Routledge, London and New York.

Bakhtin, Mikhail (2001): *Karneval og latterkultur*. Det lille Forlag. Frederiksberg, Danmark. (Dansk oversettelse av introduksjon og 1.kapittel (s. 3–156) av Francois Rabelais' verk og den folkelige kultur i middelalderen og renessansen.)

Bennett, Susan (1990): *Theatre Audience. A theory of production and reception*. Routledge, London and New York.

Butler, Judith (1990/1996/2006): *Gender Trouble*. Routledge Classic, New York and London.

Butler, Judith (medforfatter/red.), Rosenberg, Tiina (2005): *Könnet brinner! Texter i Urval*. Bokförlaget Natur og Kultur, Stockholm.

Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*. Routledge, New York.

Brestoff, Richard (1995) 1999:149: *Scenens læremestere og deres metoder*. DRAMA, Danmark.

Case, Sue-Ellen (1988): *Feminism and theatre*. Macmillan, Basingstoke.

Dalen, Monica (2004): *Intervju som forskningsmetode – en kvalitativ tilnærming*. Universitetsforlaget, Oslo.

De Jongh, Nicholas (1992): *Not in front of the audience: homosexuality on stage*. Routledge, London.

de Lauretis, Teresa (1994): *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Engelstad, Arne (1989/1998): *De undertryktes teater*. J.W. Cappelens forlag A.S., Oslo.

Elam Jr., Harry J. (1997): *Taking it to the streets. The Social Protest Theater of Luis Valdez and Amiri Baraka*. Ann Arbor. The University of Michigan Press, USA.

Faderman, Lillian (1991): *Odd girls and twilight lovers: a history of lesbian life in twentieth-century America*. Columbia University Press, New York.

Freeman, Sandra (1997): *Putting your daughters on the stage: lesbian theatre from the 1970s to the 1990s*. Cassel, London.

Foucault, Michel (1999): *Seksualitetens historie 1. Viljen til viten*. Exil. Pax forlag, Oslo (Norsk oversettelse Espen Schaanning).

Giddens, Anthony (2001): *Sociology*. 4. Edition. Polity, UK.

Halberstam, Judith (1998): *Female masculinity*. Duke University Press. Durham and London (5. opplag)

Gran, Anne Britt (2004): *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige men*. Dinamo Forlag, Oslo.

Hanna, Judith Lynne (1988): *Dance, sex, and gender – signs of identity, dominance, defiance, and desire*. The University of Chicago Press, Chicago and London.

Harding, Jennifer (1998): *Sex acts – practices of femininity and masculinity*. Sage Publications, London.

Kabir, Shameem (1998): *Daughters of desire: lesbian representation in film*. Cassel, London.

Lindholm, Margareta (2003): *Dubbelliv – reflektioner om döljande och öppenhet*. Kabusa Böcker, Ystad.

Newton, Esther (1972/1979): *Mother camp – Female impersonators in America*. The University of Chicago Press, Chicago.

Newton, Esther (2000): *Margaret Mead made me gay. Personal essays, public ideas*. Duke University Press, Durham and London.

Plummer, Ken (1995): *Telling sexual stories: power, change and social worlds*. Routledge, London.

Rosenberg, Tiina (2000): *Byxbegär*. Anamma, Göteborg.

Rosenberg, Tiina (2002): *Queerfeministisk agenda*. Atlas, Stockholm.

- Rosenberg, Tiina (2004): *Besvärliga Människor, kommunikation till varje pris! Teatersamtale med Suzanne Osten*. Atlas, Stockholm.
- Rosenberg, Tiina (2005): *Könnet brinner! Judith Butler: Texter i urval av Tiina Rosenberg*, Natur och Kultur, Stockholm.
- Rosenberg, Tiina (2006): *L-ordet – Vart tog alla lesbiska vagen*. Normal förlag, Stockholm.
- Remshardt, Ralf E. (2004): *Staging the Savage God. The Grotesque in Performance*. Southern Illinois University Press, Carbondale, USA.
- Schechner, Richard (1989): *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, USA.
- Schechner, Richard (1993/1995): *The future of ritual. Writings on culture and performance*. Routledge, London and New York.
- Schechner, Richard (1988/2003): *Performance Theory*. London and New York.
- Schneider, Rebecca (1997): *The explicit body in performance*. Routledge, London and New York.
- Sinfield, Alan (1999): *Out on stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*. Yale University Press, New Haven and London.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1991): *Epistemology of the Closet*. Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, London.
- Spariosu, Mihai I. (1989): *Dionysus Reborn. Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Tanner, Donna M. (1978): *The lesbian couple*. Lexington Books, Toronto, USA.
- Turner, Victor (1998): *The Antropology of Performance*. PAJ Publications (A Division of Performing Arts Journal, Inc.), New York.
- Turner, Victor (1982): *From Ritual to Theatre. The human seriousness of play*. PAJ Publications, New York.
- Chris Holmlund (2002): *Impossible bodies. Femininities and masculinities at the movies*. Routledge, London.

Redigerte bøker/flere forfattere

Bial, Henry (ed.) (2004): *The Performance Studies Reader*. Routledge, London and New York.

Brantsæter, Marianne C.; Eikvam, Turid; Kjær, Reidar; Åmås, Knut Olav (red.) (2001): *Norsk Homoforskning*. Universitetsforlaget, Oslo.

Booth, Wayne. C.; Collom, Gregory G.; Williams, Joseph M. (1995/2003) *Forskning og skrivande – konsten att skriva enkelt och effektivt*. Studentlitteratur AB, Sverige. (Oversettelse: Björn Nilsson).

Booth, Wayne. C.; Collom, Gregory G.; Williams, Joseph M. (1995): *The Craft of Research*, The University of Chicago Press, Chigago and London.

Case, Sue Ellen (red.) (1996): *Split Britches: lesbian practice/feminist performance*. London and New York.

Carlson, Marvin (1996/2004): *Performance. A critical introduction*. Routledge. New York and London. (Second edition).

Goodman, Lizbeth (red.); de Gay, Jane (1998): *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Routledge, London.

Martin, Carol (red.) (1996): *A sourcebook of Feminist Theatre and Performance. On and beyond the stage*. Routledge. London and New York.

Mühleisen, Whencke (red.); Lorentzen, Jørgen (red.) (2006): *Kjønnsforskning. En grunnbok*. Universitetsforlaget, Oslo.

Reinelt, Janelle G.; Roach, Joseph R. (1992): *Critical Theory and Performance*. The University of Michigan Press, USA.

Rothenbuhler, Eric W. (ed.); Coman, Mihai (ed.) (2005): *Media Anthropology*. Sage Publications, USA.

Solomon, Alisa (ed.); Minwalla Framji (ed.) (2002): *The Queerest Ar. Essays on Lesbian and Gay Theatre*. New York University Press, New York.

Artikler fra tidsskrifter/magasiner

Leirvåg, Siren: "Vi åpen! Minoriteta synger ut", *Løvetann*, 2-1998:6

Leirvåg, Siren: "Hva er egentlig skeiv dans?", *Løvetann*, 4-1998:17

Leirvåg, Siren: "Gi oss de saftige detaljene damer!", *Løvetann*, 2-1998:12

Caroliussen, Harriet: "CabaRosa til sex", *Løvetann*, 2-1994:22-23

Tronstad, Ragnhild: "Et rom, en intensjon takk!", Intervju med Josette Féral. *3t*, 2-1997:2-7

Féral, Josette: "Teatralitet", *3t*, 2-1997:8-17

Rygg, Pernille: "Ha et godt karneval!", *Løvetann*, 4-1998:9

Oatley, Diane: "Hélène Cixous og den faktiske (kvinne)kroppen", *3t*, 2-1997:47-51

Avhandlinger

Bolsø, Agnes (2002): *Power in the erotic: Feminism and lesbian practice*. Institutt for tverrfaglige kulturstudier. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.

Mühleisen, Wencke (2002): *Kjønn i uorden – Iscenesettelse av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK- fjernsyn*. Avhandling i Dr. Art., det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo.

Johannessen, Tone (2005): *Synliggjøring, mangfold og identitet. Fin Serck-Hanssens og Lill-Ann Chepstow-Lustys fotografier. En billedanalyse med utgangspunkt i tradisjonell homoforskning og queerteori*. Hovedoppgave i kunsthistorie. Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk. Universitetet i Oslo.

Klatran, Henning Kaiser (2007): *Beyond sexual identity? Friendship between straight and gay men*. A thesis submitted to The University of Manchester for the degree of PhD in the Faculty of Humanities. School of social science.

Thangstad, Betzy A. Kjelsberg (1995): *Lesbisk representasjon på NRK-fjernsyn – en resepsjonsstudie*. Hovedfagsoppgave i massekommunikasjon og kulturformidling ved Universitetet i Bergen.

Artikler på internett

Bolsø, Agnes (4/7- 2006): *Jorun Solheim og Judith Butler – en refleksjon over åpne kropp og det falliske*. <http://kilden.forskningsradet.no/c35640/artikkel/vis.html?tid=39941> [lest: 12/10-2007]

Dyrhaug, Kjersti Eidem (9/5-2007): *Homoparaden en politisk ytring*. <http://www.blikk.no/nyheter/sak.html?kat=1&id=8157> [lest: 20/6-2007]

Fougner, Halldis (2000) *Ny kvinnekrim – en introduksjon*. Bøygen Nr.2-2000 <http://foreninger.uio.no/boygen/kvinnekrim.html> [lest: 26/2 -2008]

Førde, Kristin Engh (26/2-2007): *70-tallet bak myten*.

<http://www.forskning.no/Artikler/2007/mars/1174478272.26> [lest: 20/1-2008]

Goodloe, Amy: (1993/1999): *Lesbian Identity and the Politics of Butch-Femme Roles*
<http://www.lesbian.org/amy/essays/bf-paper.html> [lest: 10/6-2007]

Gripsrud, Silje (4/1-2007): *Advarer mot smertens språk*. Intervju med Tone Hellesund.
<http://www.forskning.no/Artikler/2006/desember/1166533560.44> [lest: 19/12-2007]

Moseng, Bera (23/6-06): *Skeive dager før og nå*.
<http://www.gaysir.no/artikkel.cfm?CID=11520> [lest: 23/11-2006]

Mühleisen, Whencke (26/4-2001, 08/11-2004): En liten stikkordsfortelling om et doktorgradsprosjekt.

http://www.skk.uio.no/Arkiv/perler/muhleisen_010426.html. [lest: 20/4-2007]

Stubberød, Marte (28/6-2003): *Frigjørende fest*.
http://www.klassekampen.no/24951/mod_article/item/null [lest: 20/1-2008]

Sørensen, Mette (19/12-2005): *Virusgruppa gjenoppstår*.
<http://www.blikk.no/nyheter/sak.html?kat=1&id=4572> [lest: 23/3-2008]

Torddson, Bjørn (12/9-2003): *Friluftslivets vesen sett i lys av begrepene liminalitet og karnevalisme*. Prøveforelesning til dr. Scient-graden over oppgitt emne, Norges idrettshøgskole.

http://naturliv.no/nalle/karnevalisme_og_liminalitet.htm [lest: 12/11-2007]

Weisser, Agnethe (26/5-2002): *Lesbiske leker med macho og makt*.
<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article339342.ece> [lest: 12/5-2006]

Endelig! Butch og Femme! (13/9-2004): LLH – Trøndelag: Informasjonsnotat om Foredrag av Agnes Bolsø.

<http://www.llh.no/?module=Articles;action=Article.publicShow;ID=1860> [lest: 20/4-2007]

Lindstad, Siri (2006) *Feministiske potensial i feminine lesber*.
http://www.sirilindstad.com/du_skal_nok_se_at_det_gaar_over.htm [lest: 4/1-2007]

Bitch Song Club.
<http://www.detapneteater.no/pub/daat/forestillinger/?aid=673&cid=15>
[lest: 7/3-2008]

Skeiv scenekunsthifestival (25/2-2005):
<http://www.blikk.no/nyheter/sak.html?kat=1&id=1494> [lest: 30/2-2005]

Michael (22/10-2001): *CabaRosas sjette kabaret*.
<http://www.gaysir.no/artikkel.cfm?CID=6431> [lest: 23/5-2006]

Campos, Cecile (29/9-2006): *Elever marsjerte ut fra "Villanden"-forestilling.*
<http://www.dagbladet.no/kultur/2006/09/29/478245.html> [lest: 20/1-2007]

Michael Polanyi Tacit Knowing: It's Bearing on Some Problems of Philosophy.
Reviews of Modern Physics, 34 (4) Oct. 1962, 601-616.
<http://www.culturaleconomics.atfreeweb.com/Anno/Polanyi%20Tacit%20KnowIng%20RMP%201962.htm> [lest: 20/1-2008]

Redaksjonelt forord. Teatralitet. Peripeti 7-2007.
<http://www.dramaturgi.au.dk/forskning/publikationer/peripeti/peripeti-7-2007> [20/1-2008]

Stortings melding nr. 17 (2005/2006): om Mangfoldsåret 2008.
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/20052006/Stmeld-nr-17-2005-2006-4.html?id=200484> [lest: 20/3-2008]

Stortings melding nr. 17-3 (2005/2007):
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/20052006/Stmeld-nr-17-2005-2006-4.html?id=200484> [lest: 20/3-2008]

Internett kilder

www.homofili.no

www.gaysir.no

www.blikk.no

www.llh.no

www.skeivungdom.no

www.sirilindstad.no

www.kampdager.no

www.subfrauacts.org

www.gaysir.no

www.blikk.no

www.detapneteater.no

www.parodigrandprix.no

Forestillinger

An evening with Johnny Johnson. v/ Black Box Teater. Av og med, Kate Pendry.
[sett: 10/2-2005]

Boyroom. v/ Black Box Teater. Kompani: Toyboys (Terje Tjøme Mossige og Ulf Nilseng). [sett: 23/6-2005]

Dragshow med FakeThat. v/ UiO/Homoversitas. Av og med FakeThat. [sett: 23/2-2005]

Fedras Kjærleik. v/ Det Norske Teater. Av Sara Kane. Regi: Runar Hodne. [sett: 6/10-2005]

Harbaball og Museslepp. v/ Sin Pecado. Av og med CabaRosa. Regi Kine Hellebust. [sett: 19/2-2005]

It's a Mans World. v/ utestedet Naken. Av og med DaKings. [sett: 15/12-2007]

Non Stop – Lydløs. v/ Dansens Hus. Av og med Toyboys. [sett: 14/3-2007]

Subfrau Acts. v/Park Teatret Scene. Kompani: Subfrau. Koreografi/Regi: Akt I “Stay with me” Arja Tiili (Finland). Akt II “The Papier Maché” Sasha Pepelyaev (Russland) [sett: 5/5-2005]

Pretty Subfrau. Cristiania Theater. Kompani: Subfrau. Regi: Öllegård Goulos [sett: 18/9-2007]

The Man at the Tramstop. v/ Dansens hus. Av og med Toyboys. [sett: 19/4-2008]

Why do you sleep with girls? v/ Black Box Teater. Av og med Steffi Lund (prosjektleder og danser), Lisa Dillan, Sini Haapalinna, Anne Gjems Rudi og Pia Lindy. [sett: 23/6, 24/6-2005]

Villanden: v/ Torshovteatret. Av Henrik Ibsen. Regi: Toril Goksøyr og Camilla Martens [sett: 23/10-2006]

Ruth & Vigdis. v/ Homohuset. Av og med Geir Lillejord og Cårejånni Enderud. [sett:16/12-2006]

Intervjuer

CabaRosa (23/6-2005)

Steffi Lund (24/6-2005)

FakeThat (26/10-2006).

Andre kilder

Escolas ordbok (1994). Escolas forlag, Indre Arna

The Concise Oxford Thesaurus. (1995/1997) Oxford University Press, USA

SAMMENDRAG

Mangelen på det lesbisk-spesifikke og tematiske er påfallende både på de institusjonaliserte kunstscenene, og innefor rammen av det skeive miljøet i Oslo. De homofile mennenes tilstedeværelse er derimot mye mer tydelig, og mye mer teatral. Ut i fra dette dukker det opp spørsmål, og et ønske om å undersøke fenomenet nærmere. Hvordan forholder eksempelvis det lesbisk-spesifikke seg til begrepene teatralitet og autentisitet, det groteske og skeive i disse kunstneriske og sosiale uttrykkene? Og, hvilke utfordringer og muligheter ligger det i et lesbisk/skeivt uttrykk og tematisk engasjement i vår samtid? Dette er noe av det jeg har søkt svar på i denne oppgaven.

Mitt hovedmål har vært å kartlegge, gjøre rede for og teoretisere noen av disse iscenesettelsene som finner sted, og gjennom dette se hvilke narrativer som finnes. Med andre ord, ta i nærmere øyesyn hvordan lhbt-personer iscenesetter seg selv gjennom performance-uttrykk. Gjennom å se på Skeive dager og homoparaden, og gjennom intervjuer med danseren Steffi Lund, kabaret- og teatergruppen CabaRosa og dragkonge-gruppen FakeThat, har jeg fått et innblikk i, og et grunnlag for, å tilnærme meg skeive iscenesettelser og det lesbiske-spesifikke. Jeg lar disse eksemplene komme til ordet i hvert sitt kapittel, og belyser dem gjennom teoretiske perspektiver og refleksjoner. Mitt teoretiske utgangspunkt, og oppgavens begreper er blant annet hentet fra performance-teori og queerteori.

Med utgangspunkt i mitt empiriske materiale, teoretiske perspektiver på det groteske og skeive og det teatrale og sosiale, har jeg forsøkt å løfte fram det lesbisk-spesifikke i skeive iscenesettelser her i Oslo. Det jeg ser er at det lesbisk-spesifikke ikke er særlig sosiabelt, og oftest fremstår som vagt og lite teatralt i de kunstneriske uttrykkene jeg har undersøkt. Dette har klart både kontekstuelle og historiske årsaker, men likevel er det vesentlige og interessante aspekter ved dette fenomenet som er verdt å se nærmere på. Vi snakker om et fenomen som både er tilstedeværende og fraværende på en gang. Med andre ord en kime til noe spenningsfylt.

Vedlegg 1:

Intervjuguide for CabaRosa

1. Hva og hvem er CabaRosa?
2. Hva heter de ulike forestillingene dere har oppført, og kan dere fortelle hva som kjennetegner dem?

- Hvem skriver for eksempel tekstene deres, menn eller kvinner, og hvordan preger dette innholdet i forestillingene?
3. Hva ønsker dere å formidle?
4. Hvordan ser dere forholdet mellom politikk og underholdning?
5. Når det kommer til representasjoner av homser og lesber så er de veldig ofte stereotypier, femi-homsen og traktorlesba! –Hvordan jobber dere med disse stereotypiene i deres sceniske uttrykk?
6. Mangelen på lesbiske representasjoner i performance og teater i Norge er stor, hvor stor bevissthet er det blant dere om at dere faktisk er noen av de få?
 - Hva tror dere er årsaken til mangelen?
 - Hvordan opplever dere mangelen?
7. De homofile mennene har sin Drag Queen. Hvorvidt tror du at en lesbisk tematikk krever eller har et spesielt uttrykk?
8. Hvilken rolle har CabaRosa spilt i den tiden dere har holdt på?
9. Hvilket behov tror dere finnes for en slik gruppe som CabaRosa nå i disse dager?
10. Hvordan ser framtiden ut for CabaRosa?

Vedlegg 2:

Intervjuguide for Steffi Lund

1. Hvem er du og hva gjør du? Kan du fortelle litt om deg selv og ditt arbeide?
2. Hva er drivkraften bak arbeidet ditt, hva ønsker du å formidle?
3. Du har jo jobbet fram noen skeive forestillinger. Kan du fortelle noe om dem, og hva som kjennetegner ditt uttrykk?
4. Kropp, seksualitet og kjønn blir på sett og vis alltid bundet sammen. Hvordan jobber man fram en skeiv forestilling med tanke på disse temaene?
5. Hvilket forhold har du til bruken av stereotypier, som for eksempel butch/ femme konstellasjonen, maskulinitet og femininitet, kvinnelighet og mannlighet, i dansen?
6. Kvinner og seksualitet er et spenningsfylt og omdiskutert tema. Hvilke problemer oppstår når man skal iscenesette lesbisk kjærlighet?
7. De homofile mennene har sin Drag Queen. Hvorvidt tror du at en lesbisk tematikk krever eller har et spesielt uttrykk?
- Hvilket behov har vi for lesbiske representasjoner i scenekunsten?
8. Hvordan ser du på din uttrykksmåte i forholdet mellom politikk og underholdning?
9. Mangelen på lesbiske representasjoner i scenekunsten i Norge er stor, hvor stor bevissthet har du om denne mangelen, og om at du er en av de få?
10. Hvilke muligheter ligger det i din sceniske uttrykksform som formidler av det skeive her i Norge nå og i framtiden?

Vedlegg 3:

Intervjuguide for FakeThat:

1. Hvem er dere, hva gjør dere, hvor lenge har dere holdt på, og hvem er det dere spiller for?
2. Hva er drag-kinging for dere, hva er motivasjonen deres for å holde på med akkurat dette uttrykket, hva ønsker dere å formidle?
3. Dragging handler jo mye om klær eller kostymer. Hva er de mest karakteristiske forskjellene og likhetene mellom en drag king og en drag queen?
4. Dragging handler også om lek med kjønnuttrykk, men i hvor stor grad er dere med på å synliggjøre skeive seksualiteter?
Hvor stor del dreier seg om kjønnsspill og hvor stor del dreier seg om seksualitet?
5. Hvilket forhold har dere til bruken av stereotypier, kategorier, som for eksempel femme/butch, maskuliniteter og femininiteter, mannlighet og kvinnelighet?
6. Hvordan ser dere på deres eget uttrykk i forholdet mellom politikk og underholdning?
7. Kinging er slett ikke utelukkende et lesbisk fenomen, men likevel er det mest lesbiske som driver med det. Hvilket forhold har lesber i Oslo/ Norge til drag kinging, hvor mange er det som dragger?
8. Lesbiske representasjoner i scenekunsten i Norge er en mangelvare. Hvor bevisst er dere på at dere faktisk er noen av de få?
 - Hvorfor tror dere at det er slik?
 - Hvilke behov har vi egentlig for lesbiske representasjoner i scenekunsten?
9. De homofile mennene har sin Drag Queen. Hvorvidt tror dere at en lesbisk tematikk krever eller har et spesielt uttrykk?
10. Hvilket rom tror dere det er for deres sceniske uttrykk, for kvinner som dragger, i Norge, nå og i framtiden?