

## Takk

Takk til alle som gjorde det mulig for meg å gjennomføre dette prosjektet!

Først og fremst de magedansende kvinnene jeg har intervjuet og sett – det har vært veldig spennende og lærerikt å snakke med dere.

Takk til smarte og snille kollokvievenninner for gode innspill.

En stor takk til min veileder, Liv Emma Thorsen.

Tusen takk til foreldrene mine for all praktisk hjelp og moralsk støtte.

Ekstra takk til Anna Nilsen, som har hjulpet meg med forsiden, og til Kathleen Morley, som har tatt bildene.

Sara

# Innholdsfortegnelse

Del 1. Innledning.....	1
Kapittel 1. Tidligere Forskning .....	5
Kropp og seksualitet som kulturhistorisk forskningsfelt.....	5
Komparativ danseforskning .....	6
Magedans i Egypt.....	8
Magedans i Sverige .....	10
Kapittel 2. Metode og analyse.....	15
Kvalitativ metode .....	16
Spørreguiden .....	17
Informantene .....	18
Elever og lærere .....	19
Anonymisering og etikk .....	20
Forskermakt.....	20
Intervjuene.....	21
Observasjonen .....	22
Analysen.....	23
Makt i analysen .....	23
Min bakgrunn .....	25
Analytiske verktøy .....	28
Moderne kvinnelighet .....	30
Del 2. Fakta og forestillinger om magedansens historie .....	34
Kapittel 3. Forestillingen om Orienten.....	36
Den sensuelle Orient .....	39
En fremmed dans.....	41
Kabaret; et møte mellom Øst og Vest .....	42
Kapittel 4. Fortellingen om en fruktbarhetsdans .....	45
Del 3. Magedans: opplevelser av kvinnelighet?.....	49
Kapittel 5. Magedansens alternative kvinnelighet .....	51
"...det bløte i forhold til det harde..." .....	51
"...de blir helt svimeslått av kvinnestyrken." .....	56
"...dem har en helt annen gnist og en sånn kraft." .....	59
"Vi er avkledd men lukka, mens der nede er de påkledd men åpne." .....	61
"...og dette e jo en kjempesfin måte å åpne den slusen på." .....	63
"...vi her i nord er så stive." .....	66
Ekte kvinne?.....	67
Kapittel 6. Å presentere kvinnelighet.....	70
"...jeg vil jo fortelle om historien..." .....	71
"...de ville uansett ha forventet at det var det jeg ville vise fram." .....	75
"... og så har hun alt for åpen munn." .....	84
En avgrenset kvinnelighet .....	89
Kapittel 7. Konklusjon .....	90

## Del 1. Innledning

Høsten 2004. Jeg er på CAK<sup>1</sup> for å se en forestilling som også inkluderer magedans. Jeg vet ikke hvilket land danseren er fra, bare at hun har arabisk opprinnelse. Dansen hennes viser seg å være overraskende kort, den er en del av et større program hvor andre innslag har fått større plass. Danseren er ung, pen, slank, iført et typisk kabaretkostyme, det vil si en paljett BH og et lite skjørt. Dansen hennes er spesiell, med litt harde, kantete bevegelser. Jeg syns hun virker inspirert av moderne dans. Musikken har også elementer av både vestlig og arabisk musikk. Hun bruker levende bevegelser, ikke utfordrende, mer avslappet og sjarmerende kanskje. Når musikken går mot slutten legger hun seg grasiøst bakover og ned på golvet. Beina er bøyd under henne, overkroppen og halsen strukket bakover, og hun legger armene rundt hodet. Hun blir liggende slik et øyeblikk, før musikken tar slutt og hun raskt reiser seg opp igjen. Den korte stunden hun lå der var vakker, men jeg opplevde også at hun var naken og blottlagt, liggende på gulvet foran mange fremmede nysgjerrige blikk. Hun så litt brydd ut da hun kom opp igjen, akkurat som om hun hadde vist seg for privat, for åpen?

Kvelden er over og jeg tar følge ut sammen med en jeg har gått på kurs med før og venninnen hennes, som ikke har danset selv. Jeg spør hva de synes. De forteller at de følte seg ekskludert som kvinner, og at de hadde inntrykk av at hun bare danset for mennene. Venninnen sier at det sikkert er fordi magedans opprinnelig er en haremsdans, som kvinner danset i haremet for sjeiken sin. Jeg forteller dem at det sies at magedansen opprinnelig er en fruktbarhetsdans av og for kvinner, men de ser tvilende på meg. Det virker ikke som om det forandrer deres syn på saken.

Magedans har siden den først ble introdusert for Vesten<sup>2</sup> via orientalistene som reiste til den arabiske verden fra slutten av 1700-tallet, vært gjenstand for stor interesse. Den er kjent fra langt tilbake gjennom Peer Gynt og hans beskrivelse av Anitras dans, og etter hvert i filmen Flåklypa Grand Prix. Bildene av magedans som noe annerledes, sensuelt og overdådig har altså en lang tradisjon også i Norge, i likhet med resten av den vestlige verden.

Etter hvert har interessen også blitt mer aktiv – mange vil selv tilegne seg dette vakre og sensuelle bevegelsesmønsteret. I en kultur hvor magedans er en levende tradisjon som er

---

<sup>1</sup> Center for Afrikansk Kultur. Har i en årrekke holdt kurs i både afrikansk dans og magedans i Oslo.

<sup>2</sup> Vesten vil i denne sammenhengen referere til Nord-Europa og Nord-Amerika

tilgjengelig for en i hverdagen, sier det seg selv at behovet for – ja, selve tanken på – å gå på kurs ikke er så nærliggende. Enda en arena for magedans har oppstått etter at den kom til Vesten, nemlig kursarenaen. Her i Norge er det få andre måter å lære magedans på hvis man ikke er omgitt av mange arabiske venner. Magedans brukes også i flere sammenhenger: på utdrikningslag, anbefalt av legen mot bekkenløsning, som ”holistisk trening”, og som et tiltak for å få bedre kvinnemiljø på jobben.

Interessen for å lære magedans ser ut til å være økende; et raskt blikk på Internett under søkeordet ”bellydance” eller ”magedans” viser utallige ikke-arabiske aktører som underviser og underholder med magedans. Bare i Oslo finnes det mange undervisningstilbud; to større skoler med kurs på flere nivåer hver kveld, i tillegg til mange som underviser i litt mindre omfang. Annonsering ser man på nettet, plakater og i avisannonser. Men akkurat denne tradisjonen for å lære magedans selv går ikke spesielt langt tilbake. Gjennom kvinnene jeg har intervjuet i forbindelse med denne oppgaven, har jeg fått vite at Center for Afrikansk kultur holdt sitt første kurs tidlig på 80-tallet. Her var den tunisiske danseren Leila Haddad instruktør. En persisk danser, Human, holdt også kurs tidlig på 90-tallet. Og da den svenske danseren Ulrika Hellqvist begynte å holde intensivkurs fire-fem ganger i året tidlig på 90-tallet ble det et *miljø* rundt dansen i Oslo. De samme deltagerne kom igjen og igjen, ble kjent med hverandre, og etter hvert flinke nok til selv å opptre og holde kurs. På 2000-tallet er også flere av denne ”generasjonens” elever selv blitt profesjonelle.

I Norge har vi ikke et skarpt skille mellom ”magedans” og ”orientalsk dans” som de har f.eks. i Sverige, hvor magedans nærmest er et nedsettende begrep (Berg 2001). I denne oppgaven vil jeg i hovedsak bruke begrepet ”magedans”, ettersom det er det mest vanlige i Norge, og det er også det jeg har brukt når jeg har snakket med mine informanter. Magedans er en slags sekkebetegnelse for mange ulike former for dans, men som alle i litt ulik grad deler det samme bevegelsesrepertoaret. Begrepet Orientalsk dans blir også brukt av mange, da også som en sekkebetegnelse. Innenfor begge disse begrepene finnes det flere ulike stilarter, hvor de mest kjente er Kabaret, Shaabi, Saidi, Khaligi, Oriental, Baladi, Tribal. Noen av dem ligger nær folkedans, mens andre, som kabaret, er mer moderne former. Kabaret kan for noen bety det samme som magedans, noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 3. Når det gjelder en stilart som Saidi, så er dette en folkedans som danses på landsbygda rundt om i den arabiske verden, også i dag. Det fins også flere andre folkedanser som må kalles magedans, og disse undervises det også i på kurs i Oslo, hvor noen instruktører har lagt ned mye arbeid for å finne og formidle den autentiske arabiske folkedansen. Samtidig er det ikke uvanlig under en

opptreden å blande elementer av kabaret og folkedans sammen alt etter som det passer til musikken. Tradisjon er også åpen for innovasjon, så også i forbindelse med magedans, hvor Østens mange danseformer møter vestlige danseformer. De aller fleste instruktørene som presenterer seg selv på internett har bakgrunn fra andre danseformer, hvor elementer av disse antageligvis også påvirker dansen. Slik oppstår nye typer dans på grunnlag av gamle.

Det vanlige antrekket ved offentlig framføring av stilarten Kabaret er en bh-lignende overdel, et belte over hoftene, og et mer eller mindre gjennomsiktig skjørt. Alt overstrødd med paljetter og perler. På beltet, som man bruker både når man danser kabaret og når man danser andre stilarter, er det ofte sydd mynter, en tradisjon fra da tidligere tiders omreisende dansere ikke hadde noe annet sted å oppbevare verdisaker enn å sy dem direkte på antrekket (Buonaventura 1998: 44). I folkedans bruker man en heldekkende, formløs kjortel og har ofte et enkelt sjal bundet stramt om hoftene for å vise bevegelsen. Det ser ut til at de som danser forskjellige former for folkedans har gjort mye research i den arabiske verden for så å presentere dem som så autentiske som mulig, og det inkluderer da også antrekket.

På hjemmesiden til Al-Farah, som er Norges orientalske danseforening, står det blant annet at magedans er en kvinnevennlig treningsform for kvinner i alle aldre og fasonger, og at den kan være porten inn til et kvinnefellesskap. Samtidig er det slik at på de fleste kurs blir elementene i de uvante bevegelsene tatt fra hverandre og rendyrket. Kursdeltagerne står og ser seg selv i speilet mens de anstrenger seg for å beherske de uvante bevegelsene, og en følge av dette er at opplevelsen av at dette er et kvinnefellesskap ikke er særlig påtrengende. Når det gjelder påstanden om at magedans er for kvinner i alle aldre og fasonger, ser det ut til at dette aspektet har blitt tatt imot med åpne armer av vestlige kvinner. På de kursene jeg har vært, blant kvinner jeg har snakket med ellers, og forestillinger jeg har sett, så er det virkelig kvinner i alle aldre og fasonger. Overvektige kvinner som kanskje aldri kunne tenke seg å drive med aerobic eller ballett går gjerne på magedans. Sånn sett ser det ut til at dansen tilfredsstillende et viktig behov i vår egen kultur.

Magedans slik den foregår i Oslo på 2000-tallet kan sies å være en form for folklore. Folklore er et vanskelig begrep å definere helt presist, men det er et kulturelt uttrykk forbundet med tradisjon, hverdagsliv, muntlig overføring og marginalitet. For at noe skal kalles folklore må det være atskilt fra ”Den store tradisjonen”; de offisielt anerkjente kulturelle uttrykkene som litteratur, ballett og opera (Oring 1986). Ettersom dansen har levd så kort tid i Norge, bare ca 20 år, er den naturlig nok ikke en del av vanlige menneskers hverdagsliv, som en

aktivitet nordmenn spontant holder på med. Den overføres ikke fra mor til datter, slik det ennå foregår i mange arabiske land. Når dansen blir brukt av vanlige mennesker i Norge er det i form av at man melder seg på et kurs for å få undervisning. Det som foregår på kursene er til gjengjeld en muntlig overføring, ansikt til ansikt, som ikke forholder seg til en offisiell mal for hvordan dette skal gjøres, men som antageligvis ofte er basert på hvordan vedkommende selv har lært dansen. Magedans er også et marginalt fenomen på andre måter; som magedanser i Norge kan man for eksempel ikke søke på kunststipendier på lik linje med andre dansere. Det finnes heller ikke noe offisielt magedansakademi som kan påberope seg en autoritet angående hva som er korrekt magedans eller ikke. Det er altså fritt frem for hvem som helst til å kalle seg magedanser og videreformidle det man vil vise frem på sin egen måte. Magedans er verken formalisert eller institusjonalisert, og ligger dermed innenfor rammene av folklore. Et annet kjennetegn som gjør at magedans slik den praktiseres i Oslo kan forstås som folklore, er vektleggingen av hvordan den endres og blir preget av hver enkelt utøver som tolker dansen på sin personlige måte. Samtidig har dens estetiske form noen stabile trekk som gjør at den kan gjenkjennes som magedans på tross av de individuelle variasjonene. Disse stabile elementene er dens tilknytning til en tradisjon, til noe som har en forbindelse bakover i tid.

I neste kapittel vil jeg presentere tidligere forskning på magedans, og nevne hvordan denne oppgaven både skiller seg fra og bygger på dette. I kapittel 2 vil jeg presentere denne oppgavens problemstilling, materialet og hvordan det ble samlet inn og hvilke analytiske verktøy jeg bruker til å analysere dette. Del 2 tar for seg magedansens historie utenfor Vesten, som er en blanding av fakta og hva de som har skrevet historien selv har forestilt seg. Del 3 består av selve analysen. Her vil jeg se på hvordan magedans oppleves og forstås i forhold til problemstillingen og dens underproblemstillinger. Hovedproblemstillingen er hvordan magedans er forbundet med kvinnelighet i uttalelsene til kvinnene jeg har intervjuet. Underproblemstillingene tar for seg ulike temaer som er knyttet til dansen, og hvordan de på ulike vis er knyttet til hovedproblemstillingen. Siden jeg mener å se at magedans er betydningsfull i forhold til kvinnelighet på grovt sett to måter i materialet mitt, er analysedelen delt i to kapitler. Det første handler om hvilken betydning magedans har for de som danser når dette ikke er i forbindelse med en opptreden. Det siste kapitlet er en analyse av hvordan magedansere opplever og håndterer det å opptre.

## **Kapittel 1. Tidligere Forskning**

Lite er skrevet om dans generelt, og magedans spesielt i akademia. Danseforskning innefor kulturhistorien og svensk etnologi tar utgangspunkt i så ulike innfallsvinkler at denne forskningen har liten relevans for denne oppgaven. Det jeg presenterer i det følgende er forskning som berører både det flerkulturelle aspektet ved dansen, og kjønnspektivet.

### **Kropp og seksualitet som kulturhistorisk forskningsfelt**

Den svenske etnologen Lena Gerholm (2000) gir en oversikt over hvordan kropp og seksualitet har vært forstått i den kulturhistoriske forskningen. Forskning med utgangspunkt i kroppen er gjerne forbundet med seksualitet og kjønn. Et sentralt teoretisk utgangspunkt her er at forestillinger om kjønn forklarer hvordan mennesker forstår seksualitet, selv om også faktorer som religion, klasse og økonomi også spiller inn. Disse forestillingene og forholdene er ulike i ulike land, og mennesker fra ulike bakgrunn vil dermed ha ulike oppfatninger av seksualitet. Her vil jeg skyte inn at religion er grunnleggende for hvordan vi ser på både kjønn og seksualitet. Dette viser Lena Gerholm gjennom et eksempel fra hennes egen forskning på det muslimske nærvarer i Sverige. Hun spør hvordan muslimske menn i Sverige forholder seg til de svenske normene for seksualitet, hvor for eksempel utenomekteskapelig sex er akseptert. Etter hennes mening er det blant annet det religiøse idealet om at mannen skal kontrollere sin kropp og seksualitet som er grunnen til at muslimske menn i dagens Sverige ikke benytter seg av mulighetene for utenomekteskapelig sex i den grad man kanskje skulle tro. Å motstå fristelsene kan være en bekreftelse på at det er mennene som er de legitime innehaverne av det offentlige rom (Gerholm 2000: 27).

Fra feministisk hold blir det hevdet at islam og kristendom har samme system for kjønn og seksualitet, selv om det er en utbredt oppfatning at den muslimske kulturen er grunnleggende forskjellig fra den kristne. Når det gjelder synet på kvinnelig og mannlig seksualitet i den arabiske, muslimske tradisjonen er dette preget av forestillingen om at samfunnet må forsvare seg mot den kvinnelige seksualiteten på grunn av det kaoset den kan forårsake. Det offentlige rom må dermed beskyttes ved at kvinner enten henvises til den private sfære eller dekkes til når de forlater den. Denne forestillingen om kvinnelig seksualitet ligger altså til grunn for kjønnssegregeringen i muslimske samfunn. Selv om ikke kjønnssegregering eller tildekking av kvinner praktiseres på en tilsvarende måte i den kristne, vestlige kulturen, viser Gerholm at den etnologiske forskningstradisjonen er full av eksempler på tilsvarende forestillinger her i Norden. Både i det gamle bondesamfunnet, så vel som i

nåtidige diskusjoner om for eksempel voldtekt, er det kvinnen som bærer ansvaret for mannens seksualitet. Kvinnens seksualitet er problematisk både fordi den påvirker mannens dømmekraft i den grad at han ikke er ansvarlig for sine handlinger, og fordi dette blir oppfattet som en trussel mot samfunnets orden. I det før-industrielle Norden var dette i flere sammenhenger en begrunnelse for at den kvinnelige seksualiteten hadde behov for mannlig kontroll og at kvinner hørte hjemme i den private sfæren. Hva gjelder dagens Norden og dagens arabiske land er det selvsagt mange forskjeller.

Parallelt med forestillingen om farene forbundet med en ukontrollert kvinnelig seksualitet finner man forestillingen om mannens enda sterkere og farligere seksualitet. Sett i lys av disse blir det desto viktigere at kvinnen kontrollerer sin seksualitet ettersom det er så vanskelig for mannen å kontrollere sin. Selv om det er mannen som er mest truet og styrt av sin seksualitet, er det kvinnen som må ta ansvaret. Ifølge Gerholm er det dette som er den gjennomgående fellesnevneren for både den muslimske verden, det før-industrielle Norden og dagens Norden. Mannens sterke lyst begrunner at kvinnen må beskyttes og innhegnes på ulike vis og slik beholder han samtidig makten i den offentlige sfæren. I tillegg kan det at mannen kontrollerer sine lyster også være en bekreftelse på hans makt og overordning.

## **Komparativ danseforskning**

Danseforskeren Judith Lynne Hannah har skrevet boken ”Dance, Sex and Gender” (1988), en komparativ studie av dans sett i forhold til kjønn i forskjellige kulturer. Hovedvekten av boken handler om ulike syn på kjønn innen moderne amerikanske danseformer, og i den forbindelse skriver hun også litt om hvordan danseformer fra andre kulturer har påvirket vestlig dans. Dans fra andre kulturer, som den arabiske, indiske og kinesiske, har satt sitt preg på vestlig ballett siden ”the age of exploration”(ibid s. 32), hvilket antageligvis betyr 17- og 1800-tallet. I den forbindelse kaller hun dans fra Midt-Østen for ”harem-dance”, hvilket muligens tyder på at hun ikke er klar over at denne danseformen må sies å være skapt av vestlige fantasier som var basert på en form for arabisk folkedans. Uansett; den vestlige fascinasjonen for kvinnelig arabisk dans satte sine spor i ballett, blant annet i den danske balletten ”Abdallah” fra 1855 (!). Den handlet naturlig nok om islam, sheiker, soldater og haremspiker, og ble rekonstruert og satt opp igjen i Statene i 1984. Innenfor moderne dans var Ruth St. Denis opptatt av både arabisk og indisk dans, og fremførte sine tolkninger av disse i blant annet forestillingen ”Radha” i 1906. Her sjokkerte hun publikum med sin bare mage og sine bare bein. Orientalisk innflytelse har også gjort seg gjeldende i forestillingene



”Scheherazade”, ”La Bayadere” og ”The Nutcracker”. I Statene, som i Norge og resten av den vestlige verden, har magedans blitt populært både blant profesjonelle dansere og amatører. Dansen kan uttrykke motstridende bilder som frihet og underkastelse. Selv om den for danseren kan være et kunstnerisk uttrykk, kan det hende at publikum utelukkende oppfatter dansens erotiske aspekt (ibid s. 63 - 64).

I den arabiske verden er magedans et viktig innslag i et hvert bryllup. Innen islam blir dans for det meste sett på som et uttrykk for verdslige gleder og spiller derfor liten rolle som del av en spirituell utvikling, som dans kan være i andre kulturer. Hannah hevder at heterofil (sic!) dans har blitt bannlyst innen Islam i et forsøk på å utrydde tidligere tiders gudinnetilbedelse og å begrense kvinners seksualitet til bare en mann (ibid s. 48). Også her presenteres forestillingen om at kvinner er i besittelse av så sterke seksuelle drifter at de må kontrolleres gjennom kjønnssegregering og tildekking av kvinnen. Dermed kan kvinner bare danse blant hverandre og offentlig ved spesiell anledninger. Den arabiske dansen har vært forbundet med seksualitet og fruktbarhet, og ifølge Hannah kan dansen sees som en form for likhets-magi; gjennom bekkenbevegelsene uttrykker man ønsker for det virkelige livet, som samleie med det mål å føde barn (ibid s. 48). Dette trenger ikke å gjelde den aktuelle danseren, men kan symbolisere kvinner generelt, og det er en mulig tolkning av en bryllupsseremoni i Libya som beskrives i den forbindelse. Bryllupsdansen, kombinert med sang og rollespill mellom kjønnene, bekrefter også stereotypier om den seksuelt ukontrollerbare kvinnen. Gjennom ritualet tydeliggjøres motsetningene mellom menn og kvinner i tillegg til at kvinners underlegenhet bekreftes (Mason i Hannah 1988: 51). Dette er også konklusjonen i en studie fra Marokko; under bryllupsfeiringen blir forholdet og spenningen mellom kjønnene tydeliggjort (Maher, samme sted: 51). Bryllupsdansere kan være familiemedlemmer eller profesjonelle. Innen islam strider de profesjonelles offentlige dans mot kjønnssegregeringen og dermed mot islams lover. At kvinner danser for fremmede i det offentlige rom gjør at de kan oppfattes som en slags prostituerte. Samtidig viser den marokkanske studien at det å være en ugift danser kan oppleves som frihet for danserne selv. Disse kvinnene lever alene eller sammen med hverandre, og har enten forlatt eller blitt utstøtt av sin familie. De er dermed ikke bundet av familiens eller ekteskapets normer om underkastelse overfor mannen, og de er kjent som ”women who do not want men to tell them what to do” (ibid s. 51).

Blant gifte kvinner i Midt-Østen danses magedans som en hyllest til den lovlige forbindelsen mellom mann og kvinne, som fører til at kvinnen oppfyller sin rolle som kone og

mor (Hannah 1988: 52). Respektable, gifte kvinner i Marokko og Saudi-Arabia danser kun for hverandre, i hverdagen og i forbindelse med barnefødsler og andre spesielle anledninger. Magedansen er da også en form for trim, i tillegg til at den kan være en måte for danseren å vise sin status og tiltrekningskraft. Dansen kan også inngå en helbredelsesseremoni, Hamadsha, hvor det er tillatt å danse foran menn. Magedans i den arabiske verden inngår altså i mange sammenhenger hvor den kan oppfylle forskjellige behov.

## **Magedans i Egypt**

I doktoravhandlingen om magedansere i Egypt, "A Trade like any Other. Female Singers and Dancers in Egypt" (1995) undersøker den nederlandske antropologen Karin van Nieuwkerk hvorvidt den lave sosiale statusen til profesjonelle magedansere og sangere skyldes at mennesker i underholdningsbransjen generelt har lav status, eller om det er den rådende kjønnsideologien i samfunnet som fører til at *kvinner* i underholdningsbransjen får lav status.

Det er altså profesjonell underholdning som er i fokus, og da med tyngdepunktet hos kvinner som først og fremst danser magedans, men som også synger, i brylluper, ved fødsler og religiøse feiringer (Saints days). Det er disse kvinnene som har tettest og lengst tilknytning til underholdningsbransjen; de begynte tidlig og karrieren deres var langvarig i forhold til f.eks. dansere på nattklubber som ofte sluttet så snart de giftet seg. Det er også disse underholderne som egyptere flest har et forhold til, de er et vesentlig innslag i enhver feiring, hvor dansen og sangen er uttrykk for glede. Hvorfor møter da disse kvinnene negative holdninger, og hvorfor har de lav status i det egyptiske samfunnet?

Van Nieuwkerk undersøker statusen til kvinnelige underholdere ved å hjelp av kontekstualisering, og kombinasjonen av et erfaringsnært og et erfaringsfjernt perspektiv. Satt inn i en historisk kontekst ser man at underholdning fremført av kvinner i løpet av de siste to århundrene har gått fra å være en vel ansett kunstform til å bli assosiert med prostitusjon. I første halvdel av forrige århundre sluttet underholdning å være et yrke med et enhetlig statussystem. Profesjonaliseringen, hvor noen kunstarter fikk anerkjennelse gjennom utdanning og vitnemål, satte en standard som også kom til å gjelde for ikke-anerkjente former for underholdning. I skyggen av danseformer som krevde formell utdanning, som folkedans og ballett, tapte magedans anseelse, og da særlig i dens mest utbredte sammenheng: brylluper og andre folkelige feiringer.

En viktig del av den egyptiske konteksten er islam. Innen islam er musikk og sang hierarkisk ordnet i forbudte, likegyldige og prisverdige former. Statusen er et resultat av tid, sted og sosial sammenheng. Underholdning i sammenheng med lyst, prostitusjon og rusmidler er nederst i dette hierarkiet. Når det gjelder ikke-religiøs dans fremført av kvinner sier verken Koranen eller religiøse tekster noe direkte, men det er likevel mulig å utlede hva islam kan mene om magedans. Om menns religiøse dans sier Imam al-Ghazali fra det ellefte århundre at ”hvis nytelsen som forårsaker dansen er prisverdig, og dansen øker og styrker den, så er dansingen prisverdig”(al-Ghazali i van Nieuwkerk 1995:11, min overs.). Han forklarer videre at musikk er tillatt med mindre musikken kan oppfattes som forførende. Å lytte til en kvinne kan forføre lytteren, og det er heller ikke tillatt å se på kvinnelige underholdere. Kvinner oppfattes med andre ord som mer forførende enn menn, og lysten som vekkes via synet, sees på som sterkere enn lysten som vekkes via øret. Kvinners dans er dermed den formen for underholdning som har lavest status sett i lys av islam. Men hvis magedans blir fremført for et kvinnelig publikum, og hvis nytelsen den fremkaller sees på som prisverdig, som for eksempel glede ved en barnefødsel, så kan den antagelig anees som tillatt.

Van Nieuwkerk benytter seg også gjennomgående av to begreper i analysen sin; erfaringsnær og erfaringsfjern. Islams syn på underholdning slik dette blir fortolket av skriftlærde enten nå eller i det ellefte århundre kan vise seg å være fjernt fra vanlige menneskers erfaringer og virkelighetsforståelse. Gjennom feltarbeidet hennes kom det likevel fram at formen for underholdning, stedet og den sosiale sammenhengen den foregår i, samt underholderens kjønn var avgjørende for underholderens status også blant egyptere fra ulike samfunnslag. I den forbindelse er magedans på folkelige fester, hvor den er først og fremst et uttrykk for glede, mer respektert enn magedans på nattklubber, hvor den blir forbundet med nettopp lyst, prostitusjon og rusmidler. Ved å intervju magedanserne og sangernes ”significant others” i ulike egyptiske samfunnslag, kom det også fram at kvinnelig underholdning har varierende status. Middelklassen ser stort sett på all underholdning som lavstatusyrker, mens folk fra lavere klasser ikke gjør det. Likevel anser alle klasser yrket som underholder som upassende for kvinner, om enn i varierende grad. Når dette ikke gjelder for menn, henger det sammen med at selv om en mann jobber på en nattklubb hvor han forbindes med lyst, grådighet og fyll, er at det er allment akseptert at menn er nødt til å tjene til livets opphold. Men selv om kvinner ideelt sett ikke skal tjene penger selv, er det anerkjent blant lavere klasser at de til tider er nødt til det.

Til tross for at det finnes nyanser i synet på kvinnelig underholdning, kan det likevel konkluderes med at kvinnelige underholdere generelt, og magedansere spesielt, er forbundet med skam og har lav status. Underholdning kan defineres som ”å offentlig vise frem kroppen for penger” (Blok i van Nieuwkerk 1995:185 min overs.). Når menn gjør det samme, er kroppen et nødvendig redskap for å tjene penger, og ikke forbundet med skam på samme måte som kvinnekroppen. Forklaringen på det ligger i konstruksjonen av kjønn i den egyptiske konteksten, hvor kvinner først og fremst, uansett hva de gjør, oppfattes som seksuelle vesener. Det som skiller kvinnelige underholdere fra vanlige kvinner er at de fremhever kroppene sine offentlig, istedenfor å skjule dem. Dermed kan man si at dansere og sangere også tjener på den samme konstruksjonen som gjør kroppene deres opphissende, samtidig som de betaler for dette i form av status og respekt. Dette fører til en ambivalens overfor kroppen som resulterer i at kvinnene på forskjellige måter forsøker å fornekte eller nøytralisere sin feminitet. Dette kan gjøres ved å tilegne seg ulike former for maskulin oppførsel. Ved å oppføre seg ufeminint beskytter de seg mot ubehagelige tilnærmelser samtidig som de veier opp for bildet av den svake og grenseløse kvinnen. De prøver å tone ned kroppens seksuelle dimensjon, og fremhever i sine uttalelser at også deres kropper er legitime redskaper for å tjene penger, i likhet med menns. Slik imøtegår de konstruksjonen av kvinnekroppen som seksuell, forførende og skammelig, men ennå uten hell i sine tilskuers øyne.

## **Magedans i Sverige**

Den svenske etnologen Magnus Berg har skrevet om magedans i Sverige, i form av en artikkel i boken ”Där hemma, här borta”(Berg m.fl. 2001). Utgangspunktet for artikkelen hans er distinksjonen mellom ”magdans”, som magedans blir kalt av de fleste ikke-dansende svensker, og ”orientalsk dans”, som er det de dansende svenske kvinnene selv vil kalle den. Denne distinksjonen kom frem i en debatt i svenske aviser for noen år tilbake, hvor en ”magdansøs” blir satt i samme bås som ”strippere”. Magedanseren tar til motmæle og gjør det klart at hun verken driver med stripping eller magedans, men orientalsk dans. Utgangspunktet for Berg blir å utrede hvorfor og hvordan det er så viktig å definere dansen på denne måten.

Så hva er forskjellen på orientalsk dans og magedans i Sverige<sup>3</sup>? Orientalsk dans blir av danserne selv definert som en urgammel tradisjon med røtter i Egypt, en kunstart, en

---

<sup>3</sup> I Norge finnes en tilsvarende holdning og debatt som den Berg finner i Sverige, uten at dansere her bruker benevnelsen orientalsk dans i særlig stor grad. Det er bare to av mine informanter som gjør det, selv om alle informantene har tilsvarende holdninger til danserne som der foretrekker begrepet ”orientalsk dans”.

hyllest til kvinnen, en dans som danses av og for kvinner. I følge Berg har disse formuleringene i denne sammenhengen en felles funksjon, nemlig å motvirke snevre seksuelle tolkninger av dansen. Danserne definerer tilskuere som enten uvitende eller kunnskapsrike, hvor de sistnevnte er klar over at magedans egentlig heter orientalsk dans og er en urgammel kunstform. Gjennom det orientalske dansemiljøet finner Berg en artikkel, og etter hvert en bok, som representerer det han kaller den orientalske dansens ideologiproduerende nivå. Det er henholdsvis danserne Morocco og Wendy Buonaventura som står for disse, og der sporer de dansens røtter tilbake til før-monoteistiske fruktbarhetsritualer.

Det er altså dansens autenticitet, dens opphav i en fjern tid og et fjernt sted, som er grunnlaget for å påstå at dansen er noe annet enn stripping. For Berg er det nettopp et poeng at den autentiske dansen, i form av en før-monoteistisk fruktbarhetskult, ikke kan forankres et presist sted eller tid. Orientalisk dans finnes på kabaretscenene i Kairo, men den dansen er ikke autentisk ifølge for eksempel Moroccos definisjon. Dansens historie i Sverige kompliserer ytterligere dansens autenticitet og urgamle røtter. Den første som begynte å undervise i Sverige var riktignok en egyptisk danser med bakgrunn fra det statlige folkedansensemblet i Egypt, men ensemblet var ledet av en russer. Den andre grunnleggeren av den orientalske dansebevegelsen i Sverige var en kvinne som egentlig danset indisk dans, og den tredje var en amerikansk kvinne som senere reiste tilbake til USA og ble en viktig innflytelse innen den amerikanske stilarten Tribal. Også magedans i dagens Sverige er først og fremst preget av vestlig innflytelse gjennom festivaler og andre samlinger i Europa og USA, og i diskusjoner på nettet hvor nesten utelukkende vestlige aktører deltar. Konklusjonen hans blir at de urgamle røttene som danserne selv hevder at deres dans er forbundet med, ikke går stort lenger tilbake enn verdensutstillingen i Chicago i 1893 og den gryende masseturismen til Egypt.

Den orientalske dansen i Egypt forandret seg også i møtet med Vesten. I utgangspunktet var den alt fra 1700-tallet en av de vestlige reisendes viktigste attraksjoner. Etter hvert som turismen økte i omfang mot slutten av 1800-tallet, ble magedansen påvirket for å imøtekomme de vestlige besøkendes ønsker og behov. Verdensutstillingen i Chicago i 1893 kom til å spille en stor rolle; stilarten Kabaret oppstod gjennom at den tok til seg vestlige elementer og senere ble eksportert tilbake til kabaretscenene i Kairo og Beirut og påvirket dansen slik den ble praktisert der. Det er dette inntrykket av dansen, som på den nevnte verdensutstillingen fikk navnet "belly dance" (den hadde allerede blitt kalt det samme på fransk), som har lengst tradisjoner i den vestlige forestillingsverden. Bergs kilde her er "A

trade like any Other”(van Nieuwkerk 1995), og han understreker at van Nieuwkerk gjennom sin forskning i Egypt har kommet fram til at dansen i dets opprinnelsesland, handler om skam og ikke stolthet, slik de svenske danserne hevder<sup>4</sup>. Konklusjonen hans blir at de urgamle røttene som danserne selv hevder at deres dans er forbundet med, ikke går stort lenger tilbake enn verdensutstillingen i Chicago og den gryende masseturismen til Egypt.

Men Berg påpeker at den vestlige interessen for orientalsk dans ikke bare handler om turisme og verdensutstillinger. Hvorfor kvinner liker å selv danse akkurat orientalsk er et litt annet spørsmål. Det viser seg at dansen i USA har vært mest populær rett før og under de store oppsvingene for feministbevegelsen på 1920- og 70-tallet. Særlig på 70-tallet begynte kvinner av ikke- arabisk opprinnelse selv å lære seg å danse. Flere kvinnelige forfattere hevder at disse kvinnene gjennom den orientalske dansen møtte en annen kroppslighet enn den ”kontrollerade, korsetterade och kamouflerade kvinnlighet som var viktorianismens”(Berg 2001:200). Denne andre kroppsligheten og kvinneligheten kom blant annet til uttrykk gjennom den Russiske Ballettens oppførelse av forestillingen ”Scheherazade” og Maud Allans ”The Vision of Salome” i London på begynnelsen av forrige århundre. Begge eksemplene tolker Berg som uttrykk for at den orientalske symbolikken ble et rom hvor den vestlige kvinnen kunne leve ut sine følelser og sitt begjær, og hvor hennes underordning kunne problematiseres. Men bruken av dette rommet varierte. For noen var det orientalske nettopp et sted for en tøylesløs sensualitet, for andre måtte sensualiteten tones ned ved å gjøre den kunstnerisk og åndelig, og for atter andre kunne sensualiteten få mer androgyne trekk. Det variasjonene i disse tolkningene dermed viser er at den orientalske symbolikken blir et tilfluktssted fra noe ved den vestlige kulturen, noe som ble opplevd som

*en andefattig, rigid, artificiell, underordnet, instängd, kontrollerad kvinnlighet, sensuell och erotisk endast på männens villkor(ibid s. 203).*

Berg foreslår at det kanskje er behovet for et slikt tilfluktssted som kommer før interessen for den orientalske dansen. Han medgir samtidig at denne tolkningen kommer fra

---

<sup>4</sup> Her er Berg litt upresis. Skammen de egyptiske danserne opplever henger sammen med å være danser av yrke. Slik den foregår på den private arena kan dansen godt oppfattes som et uttrykk for stolthet over å være kvinne. Da det i Vesten ikke opereres med det samme skillet mellom offentlig og privat arena som i muslimske land, er ikke de to kontekstene helt sammenlignbare. Men at dansen har ulik status alt etter som hvilken sammenheng den befinner seg i gjelder for både Egypt og Sverige; Berg kommer gjennom sitt feltarbeid frem til at det å danse orientalsk dans på en svensk kro foran et rent mannlig publikum har lav status blant danserne selv, og antagelig blant de av publikum som definerer dansen som magedans.

hans egen tekstorienterte tilnærming, for når han spør en av informantene sine understreker hun at det er gleden ved å bevege seg på akkurat den måten som er det viktigste. Dermed handler dansens ideologi om identitet, hvor dansen blir et rom for erfaringer som de dominerende formene for kvinnelighet i dette samfunnet ikke har plass til.

Det viktigste spørsmålet for Berg blir hvilken nytte den orientalske dansens fortelling kan tenkes å ha. Ifølge Berg kan den ha betydning på to områder, hvor det første er identitetspolitisk. Det handler om hva en kvinne er og hvordan kvinnelighet skal uttrykkes. Den før nevnte ideologien/essensialistiske fortellingen gir et mulig svar på dette. Blant kvinnene han har snakket med er ikke ideologien et mål, men et redskap for å kritisere den gjeldende normen for kvinnelighet med dens ufrihet, underordning og begrensning. Det som finnes er en ide om en naturgitt kvinnelighet, som hvis den får oppleves og komme til uttrykk gjennom orientalsk dans kan gi utøveren ny selvtilit. Berg ser ikke på dette som en konservativ tilbaketrekning til fortidige kjønnsroller, men heller som et ledd i en frigjøring fra dagens krav til kvinnen, som kan være utgangspunkt for en ny og utadvendt presentasjon av kvinnelighet.

Det andre området hvor den orientalske dansens fortelling kan tenkes å være nyttig er forholdet mellom Øst og Vest. Berg spør om utøvelsen av orientalsk dans kan oppfattes som symbolsk neokolonialisme eller praktisk anti-rasisme. Når det gjelder det første forslaget trekker Berg en parallell til Egypt bomullsekspert til Europa og hvordan den i hovedsak kom til å tjene vestlige interesser. I likhet med den orientalske dansen ble bomullen fraktet til Vesten for å tilfredsstille vestlige behov. At behovene innen dansen er kulturelle og ikke økonomiske sier ikke mindre om forholdet mellom de to partene; den sterke part tok det den selv trengte, mens den svake ble overlesset med det den aldri hadde bedt om. Den essensialistiske fortellingens funksjon blir i denne forbindelse å dekke over ubehaget rundt dette forholdet. Samtidig kan man se den orientalske dansebevegelsen som et uttrykk for praktisk anti-rasisme, hvor dansen blir en aktivitet som kan tjene til å utvide både utøvere og publikums kunnskap om arabisk kultur. Utøvernes glede over dansen som kunstform, og deres kunnskap om arabisk kultur som er en følge av deres interesse for dansen, bidrar til å skape et positivt bilde av Orienten som kan være en motvekt til det dominerende negative bildet ellers i media.

En annen etnolog, Karin Högström, skriver for tiden på en doktoravhandling om orientalsk dans i Sverige. Hun presenterer utgangspunktet for sitt arbeid i artikkelen

”Kvinnokraft eller striptease? Orientalisk dans i Stockholm”( Kulturella Perspektiv nr. 3 2004). Som tittelen antyder tar også hun tak i motsetningene mellom hvordan de svenske kvinnene som selv danser forstår dansen, kontra utenforståendes oppfatning. Hun analyserer de ulike strategiene som svenske dansere bruker for at dansen skal oppfattes som seriøs av tilskuerne. Gjennom strategiene markerer de at de er subjekter og ikke seksuelle objekter.

Hos både Hannah, Berg, Högström og van Nieuwkerk er det gjennomgående teamet at magedans oppfattes forskjellig av utøver og tilskuere, og at Hannah og van Nieuwkerk viser hvordan dette er en konsekvens av kvinners plass i kjønnsordenen. Med Gerholm friskt i minnet kan man tenke seg at dette er forbundet med den både kristne og muslimske forestillingen om nødvendigheten av å avgrense kvinnen på grunn av hennes potensielt grenseløse seksualitet. Et spørsmål som da melder seg blir hvorvidt min analyse har noe nytt å tilføre, for også jeg vil diskutere hvordan mine informanter forholder seg til sin potensielle rolle som seksuelle objekter, i kapittel 6. Men siden det er et på mange måter gjennomdebattert tema, ønsker jeg også å gå nærmere inn på det ved dansen som *ikke* handler om å bli sett. I det første analysekapitlet vil derfor jeg ta mer utgangspunkt i opplevelsene rundt det å danse, og her har Gerholm har vært en inspirasjon til undersøke hvordan de snakker om kropp i forbindelse med dansen. Jeg er altså i mindre grad opptatt av magedansens ”ideologi” enn Berg. Både Berg og Högström har dessuten sitt teoretiske utgangspunkt i orientalismediskursen. Det er også et element av orientalisme i denne analysen, men jeg tar i hovedsak utgangspunkt i en teori om moderne kvinnelighet for å se hva magedans betyr for dagens kvinner.



## **Kapittel 2. Metode og analyse**

Kulturhistorikere studerer folkeliv og folkløse i dens mange former, deriblant dans. I utgangspunktet var det noe man begynte med på 1800- tallet for å redde folkloren fra å dø ut. Faget har gått gjennom flere paradigmeskifter siden den gang, hvor folkloristikken fra 1970 - tallet begynte å interessere seg i større grad for forholdet mellom folkloere og samfunn. Man var ikke lenger ute etter bevaringen for dens egen del, men begynte å stille spørsmål ved hvorfor folkloren endret seg, ble borte eller videreført (Oring 1986). Svar søker man i sammenhengen eller konteksten folkloren utspiller seg i, som har flere dimensjoner. I hovedsak opererer man da med en personlig, sosial, kulturell eller komparativ kontekst, selv om de kan være vanskelige å skille fra hverandre. Et tema for undersøkelse er forbindelsen mellom de bilder og presentasjoner av kjønn som kommer til uttrykk gjennom folkloere på den ene siden, og kulturens kjønnsorden på den andre.

Det eldste temaet hva gjelder kjønnsforskning gjennom folkloere, er bilder og presentasjoner av kvinner i folkloren (Nenola 1993). Den muntlige tradisjonen er full av stereotypier rundt kjønn. Eventyrene er ett eksempel, og har vært gjenstand for interesse også for ikke-folklorister med et feministisk utgangspunkt. Et viktig spørsmål som melder seg hva gjelder bildene av kvinner i folkloere, er hvorvidt de er direkte avtrykk av virkelige kvinners status i kjønnsordenen. Ifølge folkloristen Aili Nenola (1993) kan folkloere sammenlignes med annen fiksjon; den kan uttrykke idealer, normer, fornektelser, advarsler og stereotype ideer. Hvordan bilder av kvinner i folkloren påvirker publikum eller den som fremfører, eller hvordan bildene gjengir deres ideer og erfaringer, er et generelt spørsmål om folklorens mening og dens funksjoner kollektivt og individuelt. Folklorister har sett på folklorens funksjon som både formidler og opprettholder av samfunnets av normer og verdier, samtidig som den kan være et sted for å slippe ut undertrykte følelser, og dermed et rom for erfaringer som strider mot det etablerte. Bildene av kjønn som vi får gjennom folkloren er derfor ikke sammenhengende, men inneholder motsigende elementer. Folkloren er et rom for diskusjon, for både bekreftelser og motsigelser angående kvinnelighet.

Selv om magedans er en form for fiksjon – et rom atskilt fra hverdagens mange ulike gjøremål – tror jeg likevel at den kan fortelle oss noe om dagens samfunn. Som det fremgår av tidligere forskning er magedans i høyeste grad forbundet med kvinnelighet, og da særlig i forhold til dikotomien subjekt/objekt. Jeg vil derfor se på hvordan magedans er forbundet med kvinnelighet. Samtidig ønsker jeg å undersøke hvordan de som danser selv forklarer dette, om

de gjør det. Jeg vil altså ta utgangspunkt i deres egne ord og forklaringer, et såkalt emisk perspektiv (Gerholm 2000). Analytisk, eller etisk, kunne jeg spurt om i hvilken grad de bekrefter eller bestrider kjønnsordenen gjennom sin dans, men det ville krevd en annen avstand. Jeg ville på innsiden av deres egne ord og begreper for å lete etter utsagn om kvinnelighet og hvordan de er forbundet med dansen. Den overordnede problemstillingen er dermed:

***På hvilke måter forbindes magedans med kvinnelighet i et utvalg norske kvinners uttalelser?***

En såpass vid problemstilling åpner for mange underproblemstillinger:

1. Hvordan definerer informantene kvinnelighet?
2. Hvordan er vestlige kvinneidealer forbundet med magedans?
3. Hva slags kroppsopplevelser åpner dansen for?
4. Hva slags syn har informantene på arabiske kvinner?
5. Hvordan blir dansen meningsfull i den enkeltes liv?
6. Hvilken betydning har dansens historiske kontekst?
7. Hvordan opplever informantene det å danse foran et publikum?
8. Hvordan skal dansen presenteres?

Jeg studerer med andre ord ikke magedansen som dans, men leter etter utsagn om dansen som kan knyttes til kvinnelighet.

### **Kvalitativ metode**

Kvalitativ metode forutsetter en begrepslig-induktiv kunnskapsmodell (Eneroth 1984), hvilket vil si at jeg går fra løsrevne observasjoner av et fenomen, til et begrep som skal sammenfatte en eller flere sentrale kvaliteter ved fenomenet. Hvor sentrale de er, avhenger helt av hvilket perspektiv man velger underveis. Perspektivet velger forskeren når hun har utsatt seg for så stor variasjon innenfor fenomenets rammer som mulig, og derigjennom begynner å få oversikt over mulige sammenhenger, om hva som er mer marginale kvaliteter, og hva som er sentrale.

I dette tilfellet oppsøkte jeg magedansere som jeg mente at var mest mulig forskjellige, enten ut fra rykter om uenigheter jeg hadde hørt i miljøet, eller at jeg hadde sett dem danse med svært forskjellig uttrykk kunstnerisk sett. Temaet ”kjønn” viste seg å være vanskelig å komme utenom. Selv om jeg i begynnelsen også så en motsetning mellom de mer teknikk-orienterte danserne og de som mente at man i stor grad kunne improvisere selv, viste dette seg å være et tynt grunnlag for en lengre analyse; alle var tross alt enige om at det er innlysende at man må beherske teknikken til en viss grad for å delta. Da var det flere som var opptatt av kvinnelighet og kropp knyttet til dansen. Gjennom å lytte til hva materialet forteller og bruke det som ledetråd, nærmet jeg meg noe som til slutt forhåpentligvis kan bli et dekkende begrep for fenomenet.

Et annet aspekt ved kvalitativ metode er at den innebærer et helhetsperspektiv på verden (Eneroth 1984). Dette forsvarer bruken av få informanter, eller få gjenstander for den saks skyld. Det er fordi hvert enkelt tilfelle er et konkret uttrykk for helheten, altså det fenomenet jeg vil undersøke. Dermed blir statistiske undersøkelser overflødige som bevisføring, fordi jeg er ute etter et fenomens sentrale kvalitet og ikke mengden av denne.

Den kvalitative metoden, hvor man går fra observasjon til begrep, kan så settes i verk på flere måter. Avhengig av fenomen og eget perspektiv velger man datainnsamlingsmetode. Introspeksjon, samtale, intervju, direkte eller deltagende observasjon er noen av mulighetene hvis man skal studere nålevende menneskers handlinger. Intervju kombinert med observasjon var de aktuelle metodene for meg.

## **Spørreguiden**

For å få tak i nyansene og bredden ville jeg at spørreguiden skulle berøre flest mulig aspekter ved magedans. Spørsmålene var delt inn i flere avsnitt. Siden disse avsnittene berørte ulike aspekter ved dansen antok jeg at alle ville kunne komme inn på det eller de aspektene ved magedans som var viktige for dem og som de hadde mye fortelle om. Jeg pleide å innlede intervjuene med å spørre om hvor og når de hadde hørt om magedans første gang, og dette fungerte ofte som en åpner for hele deres opplevelse av magedans. Deretter spurte jeg om deres tanker omkring hvilke forventninger de hadde hatt før de begynte å danse, hvordan de opplevde bevegelsene i begynnelsen, hvor viktig det var for dem å beherske teknikken, hvem de ville danse for, hva de syntes om de forskjellige stilartene. Jeg spurte også om de kunne bruke styrke når de danset. I det spørsmålet ligger det noen underliggende føringer, hvor jeg er ute etter å vite om de mente at magedans kunne være et uttrykk for passiv skjønnet. I

tillegg spurte jeg om hva de forbandt med kvinnelighet, når de følte seg kvinnelige, og hva de mente om norske kvinneidealer.

## **Informantene**

I tråd med retningslinjene for kvalitativ metode oppsøkte jeg magedansere og elever som jeg hadde inntrykk av at var mest mulig forskjellige. Å intervjuer både lærere og elever, handlet også om at jeg ønsket mest mulig variasjon blant informantene. Min første informant ble læreren min gjennom to-tre år, **Helene**. Jeg gikk på et kurs med henne på den tiden, og hun ville gjerne la seg intervjuer. Deretter ringte jeg en tidligere bekjent, som jeg har kalt **Lajla**. Etter jul intervjuet jeg to av elevene til Helene, **Lise** og **Kari**. Disse intervjuet jeg nå med nye spørsmål, ettersom jeg ikke lenger var fornøyd med de tidligere spørsmålene mine, siden fokuset for min interesse hadde skiftet litt. Jeg tok nå mer utgangspunkt i hva jeg så på som vestlige forestillinger om magedansen, og spurte dem for eksempel om de så på magedans som et uttrykk for noe spiritielt, eller om de hadde opplevd uventede, dype følelser. Men, nei, Lise og Kari hadde et veldig pragmatisk syn på magedans - for dem var den først og fremst en morsom treningsform.

På denne tiden gikk jeg på feltkurset ved UiO, og i den forbindelse var vi utenbys i en uke. Det var da om å gjøre å finne noen magedansende lokale kvinner, og dermed søkte jeg på nettet om det var noen kurs i dette området. På denne måten kom jeg fram til **Rita**, som bodde i en by ikke langt unna. Telefonsamtalen med henne, da jeg skulle avtale intervjuet, gjorde meg ganske oppglødd: I løpet av ti minutter hadde hun nærmest nevnt alle de temaene jeg hadde sett som forbundet med norsk magedans, og da spesielt det at hun fremhevet hvor stor rolle magedansen hadde spilt for hennes frigjøring som kvinne. Den neste informanten fant jeg gjennom en bekjent av en medstudent, og vi ble enige om at hun skulle intervjuer siden vi skulle gjøre feltarbeidet sammen. Intervjuet med **Maria**, som vi valgte å kalle henne, utviklet seg til en spennende samtale mellom oss alle tre, hvor temaet kvinnelighet ble det sentrale. Deretter gjorde vi enda to intervjuer, men de ble lite innholdsrike, ettersom det var to elever som hadde danset i relativt kort tid, hvor magedans ikke spilte en veldig stor rolle i deres liv. Det var derfor vanskelig å få dem til å utdype svarene sine i særlige grad. Jeg har kalt dem **Susanne** og **Karin**. Karins intervju er ikke transkribert eller brukt i analysen på noen måte, da det inneholdt lite informasjon utover de rene fakta om når og hvor hun har danset.

Tilbake i Oslo igjen hadde jeg allerede to informanter, nemlig lærerne mine på de to kursene jeg hadde meldt meg på denne våren. Disse kursene hadde jeg meldt meg på

fordi jeg antok at de kunne representere ytterpunkter når det gjaldt forskjellige måter å formidle magedans på i Norge. Jeg tenker her særlig på skillet mellom teknikk og spontanitet. Det viste seg å stemme. Instruktøren **Amira** skiller seg fra de andre informantene mine ved å ikke ha noen norske aner, for hun er opprinnelig fra et arabisk land. Den andre instruktøren, **Hanne**, har et tydelig treningsfokus på sine kurs. Deretter intervjuet jeg **Anna**, som har lang erfaring som profesjonell danser både som entertainer og lærer. Så kontaktet jeg **Johanna**, som er relativt kjent gjennom media, og som jeg hadde sett danse en gang for mange år siden. Deretter intervjuet jeg **Lajla** og **Helene** en gang til, ettersom jeg ikke hadde tatt opp de første intervjuene på bånd, bare halve intervjuet med Lajla. Den siste jeg intervjuet sommeren 2004 var **Randi**, som jeg hadde gått et kurs sammen med tidligere. Dermed hadde jeg gjort unna feltarbeidet, trodde jeg. Etter hvert som arbeidet med oppgaven skred fremover fant jeg ut at jeg ville legge mest vekt på pionerene innen magedansverdenen. Jeg ringte Helene og spurte hvem hun trodde kunne være interessante å snakke med, og som kunne bidra til at jeg fikk dekket mest mulig forskjellige posisjoner. Hun anbefalte meg blant annet å intervju **Silje** ettersom hun har danset lenge og har bred erfaring fra ulike sammenhenger. Silje er også en av de første som begynte å danse magedans i Norge. Kort tid etterpå tok jeg kontakt med henne, og hun ville gjerne la seg intervju. Etter å ha fått en såpass god kunnskap om feltet, og å ha blitt tydeligere på hva jeg selv vil med oppgaven, gjorde det lett å stille mer relevante oppfølgings spørsmål i løpet av dette intervjuet enn de tidligere. I alt har jeg intervjuet 8 lærere og 6 elever.

## **Elever og lærere**

Med problemstillingen og feltarbeidet i bakhodet har det vist seg at jeg kommer til å legge mest vekt på lærernes, eller ”de profesjonelles” uttalelser. Dette fordi det ser ut til at når magedans blir en dominerende del av ens liv, vil en i større grad enn en elev bli berørt personlig av tankene og forestillingene som er knyttet til magedans. Inntrykket etter å ha intervjuet noen elever var at dansen ikke betød så mye for dem personlig, og at flere av dem derfor heller ikke hadde så mye å si. Det har vært mest fruktbart å snakke med de profesjonelle, siden de hadde et sterkere personlig engasjement, og hadde reflektert mer rundt temaer forbundet med dansen. Dette også fordi mange av de profesjonelle, som en slags pionerer, har utformet sin egen tolkning av magedans ut fra egne erfaringer og motiver. Da de gjorde dette var interessen for magedans i Norge ennå liten, mens nå, som den er såpass stor, har disse tidlige fortolkningene dannet ulike skoler som de neste generasjonene knytter seg til. Under et intervju med en av ”den andre generasjonen” instruktører opplevde jeg at hennes

tanker virket mer som noe hun hadde lært av sin lærer enn noe som hadde aktualitet for henne. Men jeg vil uansett trekke inn både hennes og elevenes utsagn hvor deres synspunkter nyanserer, motsier eller underbygger de andres tanker og forestillinger.

## **Anonymisering og etikk**

Som jeg informerte mine informanter om i følgeskrivet, ville de bli anonymisert i oppgaven. Derfor har de alle fått nye navn. Likevel er jeg klar over at det er nærmest umulig å anonymisere disse kvinnene for hverandre og mennesker som kjenner dem. Magedansmiljøet i Oslo, og Norge for den saks skyld, er lite. Jeg har i tillegg lagt mest vekt på instruktørene, som alle viser seg frem og markerer seg i dette lille miljøet. Å presentere deres synspunkter og særpreg blir nærmest synonymt med å fortelle hva de heter – de aller fleste som kjenner dette miljøet vil kunne vite hvem de er. Dette var de også klar over da jeg intervjuet dem, hvor flere, etter å ha lest følgeskrivet sa at jeg ikke ville klare å anonymisere dem, eller at de ikke ønsket å bli anonymisert. Men for enkelhets skyld har jeg likevel valgt å gi alle nye navn.

Hvis alle hadde vært anonyme i en grad hvor de i hvert fall visste at ingen andre enn dem selv ville kjenne dem igjen, ville det kanskje ikke vært så nøye hvordan jeg fremstilte hver enkelt. Når muligheten for gjenkjenning er såpass stor, bidrar det til å skjerpe min bevissthet om de etiske implikasjonene det er å skrive en slik oppgave. Det handler om å være bevisst måten man som forsker snakker for og gir stemme til menneskene som er involvert (Anttonen 1993: 25). Selv om jeg bruker enkelte personlige opplysninger der hvor det er relevant i forhold til analysen, håper jeg at jeg har klart å vinkle informasjonen så det ikke skal oppleves som utleverende for den enkelte.

## **Forskerkraft**

I følge den finske folkloristen Maria Vasenkari (1999) er det nødvendig at forskeren er bevisst de reelle men ofte underliggende og uuttalte maktrelasjonene som finnes i møtet mellom forsker og informant. Tonen under et intervju kan være vennskapelig, eller det kan oppleves som en lærer-elev situasjon hvor forskeren er eleven og informanten er læreren. Det kan være nyttige roller for å opprette en kontakt mellom informant og forsker, og de kan fremme informantens frihet til å uttrykke seg om temaet. En fare i den forbindelse er om man som forsker tror at man ganske enkelt samler inn informasjon under intervjuet, og at kunnskapen som utvinnes på grunnlag av materialet er objektiv. De underliggende maktrelasjonene ligger

i at materialet blir skapt i møtet, men på forskerens premisser. Det er forskeren som gjennom sin fortolkning skaper kunnskapen man ender opp med etter endt forskning.

## Intervjuene

Personlig hadde jeg liten opplevelse av de uuttalte maktrelasjonene som Vasenkari beskriver under selve intervjuene. Selv om jeg møtte dem med min egen forforståelse, opplevde jeg ikke at jeg presset mine begreper eller forestillinger over på deres uttaleleser, men tvert imot at jeg var lydhør for hva nettopp de selv mente. Flere ganger gikk jeg inn i rollen som elev, mens informantene var lærer. Dette gjaldt naturligvis i særlig grad da jeg intervjuet kvinner som var instruktører, og tre av dem hadde også vært mine lærere tidligere. Men jeg opplevde det også slik (i varierende grad) med Rita, Anna og Johanne, som jo også er instruktører. Jeg opplevde meg i størst grad som en likeverdig samtalepartner sammen med Lajla, Randi og Maria, i den forstand at begge parter kunne uttrykke seg og lytte til den andre. Innimellom kunne jeg med alle komme inn i en kommunikasjonsform som minnet om en venninesamtale, men dette var ikke gjennomgående i noen av intervjuene. Gjennom lesing av artikler om feltarbeid og tilbakemeldinger under feltkurset, fikk jeg i ettertid en forestilling om at jeg måtte delta mer i praten i form av å gjøre intervjuet om til en slags ”samtale”, hvor jeg skulle delta i like stor grad som informantene. Dette forsøkte jeg å tilstrebe, men det følte ofte malplassert og unødvendig. Det følte også som litt uærlig å skulle ta en ”venninne-tone” når jeg faktisk var der som forsker. Felles for alle informantene var også at de faktisk forventet et intervju, altså at jeg skulle stille spørsmål, og at det først og fremst var de som skulle prate. Når jeg klarte å holde meg til denne formen opplevdes den som uproblematisk og ærlig: jeg la ikke skjul på at jeg var ute etter informasjon som jeg skulle bruke, og de svarte i den grad de ville og kunne.

Intervjuene mine må kalles ustrukturerte. Mitt fokus var hele tiden på at informantene skulle fortelle meg så mye som mulig, og å være åpen for at hennes forståelse av magedans var en annen enn min egen. Jeg ville derfor ikke tviholde på mine egne spørsmål eller resonnementer, men heller bli med i den retningen informantens tankerekker tok. Etter hvert som jeg ble mer sikker som intervjuer, og jeg hadde fått mer kunnskap gjennom teori jeg hadde lest, ble det lettere å finne en gylden middelvei mellom å styre informantene for mye og å la dem helt overta styringen. Jeg lot dem ta del i mine tanker, som ikke lenger var i form av en personlig ”venninne-tone” men holdt seg mer på et almenmenneskelig nivå, samtidig som jeg var åpen for, og kunne følge informantens perspektiv.

## Observasjonen

Før jeg bestemte meg for at intervjuene skal være min hovedkilde til analysen av magedans, tenkte jeg at også observasjoner av dansen ville utgjøre en del av mitt materiale. Eneroth (1984: 81) slår fast at kvalitativ forskning innebærer et subjekt-subjekt forhold til informanten, før han viser til de alternative datainnsamlingsmetodene som intervju og observasjon. Å observere et annet menneske med tro på at det innebærer et subjekt-subjekt forhold mener jeg er problematisk, i den grad at jeg har utelukket det fra analysen min. Det kan tenkes at han heller anser dette å være et slags ideal man bør etterstrebe. Problemet er vel at det å se på en som fremfører en dans knapt kan kalles et møte. Under et intervju sitter man ansikt til ansikt, og begge har muligheter til å påvirke situasjonen og ytre seg i dialog med den andre. En observasjon, hvor jeg da i dette tilfellet ser på en som danser, eller underviser, er noe ganske annet. Jeg opplevde at, uavhengig av min innstilling og mening om danseren eller dansen, så var det å se på i seg selv en handling som førte til en objektivisering av danseren. Å stå og se på et annet menneske, som forsker, for å tilegne seg en eller annen form for informasjon, kan vanskelig utelukke en eller annen form for bedømmelse av danseren og dansen. Dette opplevdes som veldig ubehagelig. Jeg begynte også å stille meg spørsmål ved nytten i å bruke egne beskrivelser som grunnlag for analyse. Jeg har med noen av mine beskrivelser for å beskrive feltet, for å gi utenforstående et lite innblikk i hva magedans er som fysisk og estetisk uttrykk, men det kan på ingen måte stå som en representasjon av magedans som sådan. Dessuten sier de vel heller ganske mye om min egen forståelse av situasjonen, det er til og med kanskje først fremst derigjennom at de har en verdi i analysen; de sier noe om mitt blikk.

Særlig ble det vanskelig når jeg tenkte at observasjoner skulle kunne gjøre det mulig for meg å analysere strippe-problematikken som er knyttet til magedans, det faktum at magedans for noen mennesker og i noen situasjoner kan oppfattes som stripping. Det er en viktig debatt å si noe om, men kan observasjoner gi svaret? Det vil jo hele tiden være mine oppfatninger, som er vanskelig å underbygge med beskrivelser, fordi det vil handle om nyanseforskjeller, små ting som et blikk eller en bevegelse med hoften, eller bare danserens utstråling. Fenomener det er vanskelig å virkelig fange med ord. Samtidig gir observasjonene jeg har gjort en kunnskap som jeg ikke kan unngå å bruke indirekte, jeg har for eksempel sett noen former for magedans som gjorde at jeg forsto at magedans faktisk kan oppfattes som striptease.



Subjekt-subjekt forholdet betyr vel heller at man skal være bevisst på at kunnskap er noe som blir til i møtet, hvor begge er delaktige. Det er altså ikke slik at informanten er et passivt objekt, mens forskeren er et aktivt subjekt som henter ut informasjonen hun vil ha. Informanten har faktisk kontroll over hva hun vil gi fra seg. Så langt er Eneroth og Vasenkari enige, de har en forståelse av materialinnsamlingen som et dialogisk forhold mellom forskeren og verden.

Materialet for analysen i denne oppgaven er dermed i hovedsak de tretten transkriberte intervjuene til informantene.

## **Analysen**

Hvordan går man frem for å få svar på problemstillingen? Man må ha kunnskap om konteksten, som kan være i form av både historiske og samtidige fakta. I tillegg bruker man teori som sier noe om temaet problemstillingen knytter an til. Teori er ikke fakta, men begreper utarbeidet fra tidligere forskning, som hjelper en til å tolke forhold og se sammenhenger i materialet. Teorien kan man så være enig eller uenig med. På bakgrunn av teori og kontekst fortolker man informantenes utsagn.

Fortolkning for å oppnå forståelse er en grunnleggende metode innen humaniora. Den baserer seg på Gadamer's hermeneutikk, som sier at man ikke kan forstå et fenomen uten en forforståelse. Forforståelse er et annet ord for fordommer, men i positiv forstand (Kjørup 1996: 277). I likhet med informantene kan heller ikke forskeren gripe den objektive og sanne virkelighet, men fortolker den i overensstemmelse med sin forforståelse. Samtidig som målet for forskeren er at hennes og informantenes forståelseshorisonter skal møtes, må hun være bevisst på faren for at fortolkningen i stor grad vil foregå på hennes premisser.

## **Makt i analysen**

*Knowledge is made, not found. (Said 1978)*

Ifølge Vasenkari vil det uansett intervjusituasjonen være forskeren som sitter med den overordende makten i forholdet mellom informant og forsker. På hvilken måte? Gjennom en ikke-positivistisk holdning til kunnskap kan man se på informasjonen informantene kommer med som noe som blir skapt i møtet: både mellom forskeren og informanten, og mellom deres respektive skyggedialoger (Vasenkari 1999). Å gjøre rede for sin skyggedialog er en form for refleksivitet, som nesten er synonymt med vitenskapelighet. Refleksivitet er bevisstheten om

at man er bevisst, og tenkningen om at man tenker. De andres uttrykksformer blir forstått gjennom selvets prosesser, forskerens selv (Anttonen 1993: 24).

En skyggedialog er som en forståelseshorisont som hver enkelt forholder seg til og forstår den andre igjennom. Forskerens skyggedialog består både av hennes individuelle livsverden av erfaringer, knyttet til den kulturen hun er oppvokst i, i tillegg til hennes forhold til den kunnskapstradisjonen hun er en del av faglig sett. Dette forklarer hvordan informant og intervjuers oppfatning av situasjonen kan være vidt forskjellige. Det innebærer også at når forskeren senere sitter alene med materialet, vil hun ha makt over det i form av at hun tolker og slik produserer kunnskap med utgangspunkt i sin egen skyggedialog. Subjekt-subjekt forholdet, om det noen gang har vært en realitet, opphører når tolkningen begynner. Informantens skyggedialog, som vil forklare informantens uttalelser på dennes egne premisser, har sannsynligvis forskeren mangelfull kunnskap om. Faren for feiltolkning av informantens uttalelser er dermed hele tiden til stede, idet man setter hennes uttalelser inn i en kontekst som hun kanskje ikke engang vil kjenne seg igjen i. Som etnologen Terje Planke sa så fint under en kort samtale: ”Vi trer jo *våre* kategorier ned over folk. Og det kan jo være en måte å slå folk i hodet på”.

Er det så noe forskeren kan gjøre for å hindre at den kunnskapen som produseres ikke først og fremst blir et bilde av hennes eget syn på verden? Noen enkle grep kan foretas. For det første at forskeren innser at hun er uløselig knyttet til produksjonen av kunnskapen hun etter hvert skal produsere. I praksis forstår jeg dette slik at min stemme skal være tydelig gjennom hele teksten, i form av at mine spørsmål kommer tydelig fram, og at jeg er tydelig på hva som er min forståelse av noe, og hvorfor jeg forstår ting slik jeg gjør. Derfor har jeg også gitt en beskrivelse av min egen forståelsesbakgrunn fra før jeg begynte å skrive om magedans. Når det gjelder intervjumaterialet er det viktig å presentere sitater av informantene slik at det er tydelig hvilken sammenheng de inngår i, inkludert mine spørsmål. Enkeltsetninger kan ofte få en helt annen mening når de står alene enn når de er en del av et lenger avsnitt. Dette vil også gjøre informantens stemme tydeligere.

Det er også nødvendig å vise hvordan man tolker utsagn på grunnlag av metode og problemstilling. Disse styrer forskerens blikk og få henne til å velge å fokusere på enkelte utsagn og utelate andre. Gleden ved å bevege kroppen, mestring og anerkjennelse fra omgivelsene var viktige elementer i fortellingene til informantene, kanskje det aller viktigste for noen av dem. Dette har jeg i stor grad utelatt ettersom det ikke er svar på oppgavens

problemstilling. Samtidig har da også problemstillingen blitt justert underveis, i møtet med empirien. Dette er det som kalles den hermeneutiske sirkel, at man gjennom å arbeide med et materiale også justerer sin forståelse etter hvert som man oppnår mer kunnskap og innsikt (Kjørup 1996). Kunnskap blir altså ikke et rent produkt av forskerens første forforståelse.

På et tidspunkt er det likevel nødvendig å tydeliggjøre hva som er problemstillingen, slik at det kan bli klart at det er sammenheng mellom teorivalg og problemstilling, og at måten man presenterer materialet er i overensstemmelse med dette. Slik bringer man orden inn i en tilsynelatende kaotisk virkelighet; den blir strukturert gjennom den forskerskapte konteksten. Spørsmålet er om man øver vold mot virkeligheten i en slik prosess (Slettan 1994: 43)? Informantene kan ofte gi uttrykk for motstridende oppfatninger. I likhet med livet og mennesker generelt er også disse enkeltpersonene gjerne selvmotsigende og fulle av paradokser (ibid s. 97). Dermed er det viktig både analytisk og etisk sett å presentere uttalelsene deres så nyansert som mulig. Innenfor strukturen som forskeren har skapt kan man vise til hvor man bygger på mange, og hvor man baserer seg på hva noen få har sagt.

## **Min bakgrunn**

Når det gjelder den personlige delen av min skyggedialog, er den relevant i forhold til hvordan jeg forstår materialet på flere måter. Da jeg var elleve og tolv år gammel, bodde jeg i Kairo, Egypt. Jeg har ingen minner om magedans fra denne tiden, bortsett fra et lite glimt i lobbyen i et av Kairos store hoteller, antagelig i forbindelse med et bryllup. Det var først da jeg reiste tilbake for et år som attenåring, i 1991, at jeg ved flere anledninger fikk oppleve magedans på en måte som gjorde inntrykk. To av dem var hjemme hos familier jeg kjente. Den ene familien kjente jeg fordi mannen var en kollega av meg, og jeg spiste middag hos dem flere ganger. På disse middagene pleide de også å invitere en ugift venninne av dem begge, som de stolt fortalte meg at var en dyktig magedanser. Jeg husker ikke lenger hva hun heter, men hennes selvtillit og danseglede gjorde inntrykk på meg. Dansegleden prøvde hun også å formidle til meg gjennom en kort opplæring. Den andre familien var min egyptiske kjærestes, hvor storesøsteren ved flere anledninger prøvde å lære meg å danse, til stor glede og applaus fra resten av familien. Også her var det dominerende inntrykket hennes selvtillit og danseglede, og hvordan hele familien stolt ville la meg ta del i dette. Den opplevelsen som gjorde aller mest inntrykk på meg, skjedde under forberedelsene til bryllupet til en nær slektning av nevnte kjæreste. Vi ankom tidlig for å hjelpe til, og i lokalet var det en scene hvor musikerne var i ferd med å rigge opp. Etter hvert begynte de så smått og spille, og en

ung jente på ca fjorten år gikk opp på scenen. Hun var iført en tettsittende minikjole og begynte snart å danse til musikken. Hun stod ytterst på scene kanten, men det så ikke ut som om dansen henvendte seg til noen. Det virket som om hun var oppslukt av sin egen dans, som var en kombinasjon av slangeaktige bevegelser og energiske hoftevrikk. Jeg husker at jeg var sjokkert – jeg kunne aldri selv ha tenkt meg å danse på en så hemningsløs og utfordrende måte for noen.

Vel hjemme i Norge gikk det mange år før jeg reiste tilbake til Egypt. I mellomtiden tok jeg arabisk grunnfag, og etter en liten Kairo-tur i 1999 begynte jeg på folkloristikk grunnfag. Tidlig høsten etter var jeg og en venninne en kveld og spiste på Habibi restaurant, hvor en av etter sigende Norges beste magedansere, Michelle, danset den kvelden. Det syntes vi var så vakkert og sensuelt at vi fant ut at dette måtte vi også lære oss. Etter få dager ringte jeg Michelle, men kursene hennes var allerede fulle, og hun henviste oss til sin venninne og ”kollega” som jeg i det følgende kaller Helene, ettersom hun senere ble en av mine informanter. Dette var altså høsten 2001, og utover høsten og neste vår gikk vi på flere kurs. Det var gøy, men også vanskelig – særlig det å skulle bevege de forskjellige kroppsdelene uavhengig av hverandre med nye og uvante bevegelser var en utfordring. Våren etter dro jeg til Egypt igjen, denne gangen en hel måned. Min eneste opplevelse av magedans på denne turen var da den tre år gamle niesen til en venninne, lille Sammar, danset hjemme i stua til stor applaus fra hele familien.

Året etter, 2002, begynte jeg på Den Norske Eurytmiskole. Eurytmi er en form for spirituell dans som har som mål å bringe mennesket via kroppen til en tilstand av ren ånd. Altså til en frigjøring fra kroppen og jordelivets begrensninger. Etter hvert gikk det opp for meg at denne tankegangen var basert på Rudolf Steiners tolkning av kristendommen. Etter at min første begeistring hadde lagt seg, begynte jeg i stadig sterkere grad å oppfatte eurytmien som noe kroppsfiendtlig- jeg la for eksempel merke til at lærerne våre ikke engang nevnte ordet ”kropp”, men heller sa ”form” eller ”skikkelse”. Det var denne opplevelsen som fikk meg til melde meg på nok et magedanskurs. Jeg så magedans som det motsatte, en omfavelse av kroppen og sanselige gleder. Nettopp sanselig glede var noe jeg opplevde som fraværende på eurytmiskolen – ja, , som noe som ble fornektet.

Jeg så også på magedans som en motsetning til de feministiske diskursene som jeg hadde vokst opp med – først som barn blant Kvinnefrontere, seinere som ungdom og medlem i Jentefronten i en kort periode. Da jeg begynte på magedans hadde jeg sendt den

feministiske bevegelsen noen litt nedlatende tanker; jeg tenkte at deres intellektuelle sysler bare kunne favne noen få dimensjoner ved kvinners liv, de politiske og de sosiale, mens de emosjonelle og kroppslige var glemt. At jeg så på magedans som en motsats til både den kristne og den feministiske ideologien er ikke så rart når man vet at begge, som er uenige om mye, samtidig er allierte i kampen mot porno og prostitusjon. En magedanser er ingen av delene; hun er verken naken eller til salgs. Men hun kan komme faretruende nær idet hun er både lettkledd og tjener penger på å vise frem sin skjønnhet, sensualitet og kropp, i det offentlige rom.

Etter å ha gått ut av det første året ved Eurytmiskolen bestemte jeg meg for å begynne på masterstudiet ved UiO, heller enn å fortsette med eurytmien. Jeg visste ikke da hva jeg skulle skrive om, men mens jeg holdt på med prosjektskissen forsto jeg plutselig at jeg selvfølgelig skulle skrive om magedans. Dette, ble jeg minnet på av noen av mine fagfeller, var en ide jeg hadde luftet allerede på grunnfag.

Et problem som tidlig meldte seg var strevet med å formulere en noenlunde klar problemstilling. Riktignok hadde jeg bred bakgrunnskunnskap, men nå ble den nesten uhåndterlig bred. En mail fra min venninne Hoda, hvor hun hadde inntrykk av at de vestlige kvinnene som strømmet til magedansen egentlig forsøkte å finne seg selv, fikk det til å ringe noen bjeller. Søknen etter en autentisk identitet, via folklore slik den lever blant "folket" eller i andre kulturer, har lange tradisjoner i den vestlige kulturhistorien og er dermed et tema innenfor faget kulturhistorie.

Samtidig dreide min underliggende forståelse av hva magedans egentlig handlet om, mer i retningen kropp og kvinnelighet. Dette hang sammen med mine egne erfaringer med magedans, hvor magedans for meg først og fremst gav en opplevelse av en kroppslig femininitet, som var forbundet med glede. Dermed så jeg på den økende interessen for magedans som uttrykk for en lengsel etter andre former for femininitet, enn de som tilsynelatende dominerer den vestlige kulturen: den pornografiske på den ene siden, og den kjønnsløse eller maskuline på den andre. Altså hadde jeg allerede en hypotetisk antagelse om hva den store interessen for magedans i de seinere år egentlig beror på. Min bakgrunn, faglig og personlig, vil altså legge føringer for min tilnærming og forståelse av fenomenet magedans.

## Analytiske verktøy

Innenfor rammene av et intervju får man fortellinger om livets små og store hendelser opplevd av den intervjuede selv eller andre, i tillegg til meninger, begrunnelser og beskrivelser. For enkelhetsskyld har jeg i problemstillingen valgt å benevne dette med samlebetegnelsen ytringer. Jeg studerer ytringer som er ulike i form, men som samtidig har det til felles at de dreier seg om det fysiske fenomenet ”magedans”. Selv om problemstillingen på et overordnet nivå handler om kvinnelighet, er kroppen en viktig faktor i forståelsen av det kvinnelige, som det fremgår av noen av underproblemstillingene. Jeg vil derfor inkludere denne fysiske dimensjonen i analysen. Kropp oppleves på mange nivåer; i form av utseende og form, bevegelser som kan være både tillærte og spontane, sanselige erfaringer, og kulturelt bestemte forestillinger som preger disse ulike opplevelsene.

Hvilke metodiske hjelpemidler kan være nyttige for å inkludere kroppen i en analyse av et intervjumateriale? Hva gjelder kulturhistorisk forskning på kroppen, bar denne på 80-tallet preg av at begrepet ”tekst” var sentralt (Gerholm 2000). Man anså at også kroppen kunne studeres som en slags tekst som kunne leses på ulike vis. Innenfor et slikt paradigme var det ikke rom for å snakke om ”erfaring” eller ”opplevelse”. Et teoretisk utgangspunkt hva gjelder diskurs, tekst og representasjon var (og er) at man skaper virkeligheten gjennom språket. Hva språket da representerte, hva det hadde som utgangspunkt, ble det vanskelig å få tak på med et slikt utgangspunkt.

Fra et fenomenologisk utgangspunkt er det dermed mulig å si at språket kan åpenbare opplevelsen og erfaringen. En tankemodell innen dette feltet, ”varandet- i världen” (Gerholm 2000: 21), handler om kroppens umiddelbare og subjektive opplevelser. Et utgangspunkt for historiske og kulturelle analyser bør være persepsjon, altså den kroppslige erfaringen. Likevel utelukker ikke dette det forrige perspektivet: ”...”varandet- i -världen ” kan vara en samtalspartner til ”representation...”(ibid s. 22). Innen etnologi og folkloristikk i Sverige har forskningen gått fra å studere kroppen for slik å studere samfunnet, beveget seg mot en interesse for kroppen i seg selv, hvordan den er kulturelt konstruert og hvordan den erfares.

En vanlig fremgangsmåte for å forstå mennesker innenfor den humanistiske forskningen, er å redegjøre for den historiske og komparative konteksten. Men ifølge Gerholm er den virkelige utfordringen å forstå hvordan mennesker faktisk lever sine strukturer. Det som i teorien kan se ut som rigide strukturer som menneskene ikke har noen valgfrihet innenfor, kan ha ganske andre betydninger om man studerer dem ”nedenfra”, fra

ståstedet til de individene som faktisk forholder seg til strukturene i sine liv. Å inkludere kroppens opplevelser og erfaringer i sin forskning trenger ikke å være en bestemt metode annet enn en bevissthet om at vi eksisterer og lever og forholder oss til strukturene med vår kropp.

Når jeg studerer magedanseres ytringer, er det med dette i bakhodet. Noen form for kroppsteori er ikke metoden her heller, men en innfallsvinkel; jeg tror på at det finnes reelle erfaringer og opplevelser som ligger bak ytringene. Troen på at erfaringer ligger til grunn for ”teksten”, henger også sammen med mine kroppslige erfaringer med magedans og eurytmi, som sier meg at det finnes forbindelser mellom kroppens erfaringer, og hva man tenker og forteller om den i ettertid.

Samtidig er det slik at opplevelsene og erfaringene aldri kan formidles direkte. Opplevelsene og erfaringene tar veien om forestillingene for å kunne formidles i språket – våre kropper finnes i våre hoder (Solheim 1999). Vi er ikke styrt av kroppene eller instinktene våre, for vi er også kommuniserende vesener. Kroppen i seg selv kan ikke formidle sine opplevelser, det er vi som tenker med den eller om den. Den er meningsløs uten de fortolkningene som foregår i våre hoder (ibid s. 30).

Når det gjelder hvordan kroppen kan fortolkes, ser jeg en parallell til hvordan historikeren Dagfinn Slettan (1994) fortolker minner. Jeg mener at det ikke er noe problem å overføre hans definisjon av minner på mitt materiale, for minner er rett og slett

*forestillingen om det opplevde. Oppfatningen av verden og grunnlaget for handling, ligger i minnet. Kulturhistoriens ambisjon om å forstå kollektiver ved å studere linsen som den enkelte opplever gjennom, må gå veien om minnet ( ibid s. 66).*

Når mine informanter forteller om sine opplevelser med magedans, er jo dette en form for minner, selv om det ikke trenger å være hentet fra en fjern fortid som ordet minner kanskje antyder. Når man snakker om noe man har tenkt eller opplevd, så befinner det seg allerede i fortiden, enten den er fjern eller nær. Minner er ikke de nakne fakta om det man opplevde, de er *fortolkningen* av det vedkommende har opplevd. Hvordan disse minnene lever i informantens bevissthet får de utenforstående tilgang til gjennom fortellingene om minnet. Det blir altså et lag av fortolkning mellom den objektive virkeligheten og hvordan den blir husket, som så blir strukturert på en bestemt måte i den språklige fremstillingen av den. At den objektive virkeligheten er utilgjengelig er (heldigvis!) ikke et problem for

kulturforskeren. Det er nemlig fortolkningen som er inngangen til det felleskulturelle, for hvordan vi fortolker en hendelse eller opplevelse er kulturelt bestemt. Individet forholder seg hele tiden til den kulturen det befinner seg innenfor, men hvordan dette skjer varierer fra individ til individ. Vi er ikke determinert av kulturen, selv om vi befinner oss innenfor den. Vi kan velge mellom å bekrefte eller bestride kulturelle strukturer i våre ytringer, hvilket vil si at vi hele tiden forholder oss til disse strukturene.

Flere kulturelle mønstre blir aktualisert gjennom fortolkningene på samme tid, ettersom individet forholder seg til fire kontekster som griper inn i hverandre. De fire er den individuelle, kulturelle, komparative og den sosiale (Oring 1986). Disse er sammensatte og forholder seg til mange ulike temaer. Den individuelle konteksten er utøverens eget liv, hvor forhold i den enkeltes livshistorie motiverer og gir mening til at man gjør det man gjør. Den sosiale konteksten er de sosiale sammenhengene magedans inngår i, som på kurs, på et utested eller en scene, hvor de ulike kontekstene kan gi magedansen ulike betydninger. Den komparative konteksten er relevant for å vise eventuelle andre forståelser av magedans. I denne forbindelsen vil det være den arabiske verden, og da først og fremst Egypt, siden det er de fleste informantenes referanseramme. Den komparative konteksten trenger ikke bare være en annen, samtidig kultur, men kan også være andre historisk epoker. Den kulturelle konteksten inkluderer sammenhengen av ideer, symboler, forestillinger og oppførsel i den gruppen hvor den aktuelle folkloren finner sted (ibid s.135). De teoriene jeg vil bruke til å beskrive symbolikken og forestillingene og tankene som er relevante i forhold til denne kulturelle konteksten, refererer til den moderne vestlige kulturen som helhet.

## **Moderne kvinnelighet**

Siden jeg ser etter utsagn om kvinnelighet i intervjumaterialet, og disse er uttalt av nålevende norske kvinner, trenger jeg en teori som kan beskrive og forklare det som kan kalles ”den moderne, vestlige kvinneligheten”. Dette trenger jeg for å ha noe å diskutere empirien gjennom. Dagfinn Slettan sier om at vi trenger et helhetsbegrep som kan favne motsigelsene og det fragmenterte ved kulturen (1994: 43). Antropologen Jorun Solheims teori har vært nyttig som et slikt helhetsbegrep fordi den både kobler kjønn, kropp og modernitet, i tillegg til at den er inne på det komparative perspektivet.

Hvordan ser Kvinnen, som ”symbolsk kjønnsfigur” ut i rammen av vår egen kultur? Ifølge Jorun Solheim har det moderne kvinnebildet flere aspekter, men de hviler alle på samme grunn, som hun beskriver med begrepet ”den åpne kroppen” (Solheim 1998). Det



refererer til at kvinners kropp er anatomisk sett mer åpne enn menns, gjennom at kroppens grenser stadig krysses innenfra med blod, melk og barn, og utenfra i form av menn. Dette mener hun er en tilstand av grunnleggende kulturell betydning, fordi den forbinder kvinners kropp med bestemte symbolske betydninger. To nærmest universelle symbolske forestillinger er forbindelsen mellom kvinnelighet og grenseløshet, og kvinnelighet og urenhhet.

Dette kan kanskje virke som en fremmed tanke i 2005, særlig fordi vi i dag, innen et moderne verdensbilde, har en almen ide om menneskelig likhet (Solheim 1998: 22). Ifølge Solheim er det bare halve bildet, for det finnes også en grunnleggende forestilling om absolutt kjønnsforskjell, som er forankret i den biologiske kroppen. Med den forestillingen er kjønnene ordnet i en binær opposisjon til hverandre, samtidig som de er hierarkisk ordnet med mannen øverst. Forestillingen om en generell likhet kan kanskje henge sammen at moderne kultur også har en tro på "fornuftens absolutte herredømme" (ibid s. 16) over kroppen og følelsene, hvor kroppens symbolikk ikke aksepteres som en del av vår virkelighet. Solheim vil derimot forstå den kroppslige erfaringsverden, gjennom å undersøke de symbolske forestillingene den kommuniserer gjennom.

*Den manglende anerkjennelse av kroppens symbolikk som realitet, innebærer en blindhet overfor de krefter som styrer store deler av vår tanke – og forestillingsverden (ibid s. 14)*

Ved å ta kroppen, og de symbolske forestillinger den er omgitt av, på alvor, mener hun å kunne se hvordan det moderne kvinnebilde ser ut. Som sagt, så hviler det på en universell forestilling om det kvinnelige som grenseløst og urent. Urenhet, eller forurensning, er egenskaper som symbolsk sett blir tillagt marginale fenomener generelt, for å tydeliggjøre "farene som er forbundet med overskridelse av kulturelle distinksjoner og barrierer" (ibid s.44) At dette samtidig ikke er fullt ut anerkjent i den moderne forestillingsverden, gjør ikke denne universelle forestilling mindre virkelig.

Denne forestillingen befinner seg så innenfor rammene av en monoteistisk verdensanskuelse, som deles av de tre religionene som har sitt opphav i Midt-Østen: jødedom, kristendom, og islam. Innen monoteisme, hvilket betyr troen på den ene mannlige skaper, er det hellige forbundet med det å være atskilt og hel, og det blir da også de troendes ideal: "Å være "lik" Gud, med andre ord å være perfekt som menneske, er derfor å være fullt inneholdt i seg selv som en separat person" (Douglas i Solheim: 45). I vår kristne kontekst finnes det

dermed en ”forestilling om kvinnekroppen som essensielt imperfekt”(ibid), fordi den kan invaderes eller blir fylt med andre mennesker.

Siden kvinnekroppen kan bli invadert både innenfra og utenfra, er den i hovedsak mottagelig for to former for symbolikk; som ”mat”, og som seksuelt åpen og tilgjengelig. I et moderne industrisamfunn som oss, er fruktbarhet, eller ”mat-aspektet” mindre viktig, mens det seksuelle aspektet blir fremtredende(ibid s. 48). Solheim hevder at det i hele den vestlige kulturtradisjon fins en hemmelig kunnskap, som hun kaller ”den åpne kroppens skam” (ibid s. 54). Den seksuelt tilgjengelige hustruen (selv om hun muligens bare er det for en mann) og ”horen” er begge urene, fordi tilgjengeligheten er forbundet med forestillingen om en åpenhet som ikke skiller mellom inntrengere, som er en iboende egenskap.

Moderskapet og jomfrudommen er derimot trygge kategorier, fordi ”begge hviler på forestillingen om en ikke-seksuell kvinnelighet” (ibid s. 54). Samtidig spør Solheim om disse kategoriene muligens er i endring nå, gjennom at distinksjonene mellom en trygg og en utrygg kvinnelighet holder på å bryte sammen, slik at forestillingen om seksuell tilgjengelighet blir overført til alle kvinner.

*...det faktum at vår ”postmoderne” livssituasjon(...), som synes å kjennetegnes av tiltakende grenseoverskridelse og oppløsning av tradisjonelle kategorier(...)ser ut til å medføre en stadig økende ”åpning” av kvinners kropp. Både symbolsk og reelt ser det ut til at kvinnekroppen er i ferd med å bli stadig mer tilgjengelig som noe man kan gå inn i og utforske, legge åpen, kutte opp, bruke og misbruke etter forgodtbefinnende. Det er snart ikke flere tabuer tilbake. Våre grenser er i ferd med å forsvinne.(ibid s. 131)*

Sett i lys av dette, oppfatter Solheim anoreksi (og andre tilstander, som hun kaller kulturelle kjønns sykdommer) som en form for grensemarkering. Hun mener samtidig at det ikke er anorektikeren som gjennom sin slanking kopierer det moderne kvinneideal. Dette idealet har ikke egentlig en kvinne som ideal, det er en fornektelse av kvinneligheten, med mannskroppen som norm. Dermed er det den moderne kvinneligheten som er anorektisk. I tråd med modernitetens tanke om at rasjonaliteten er overordnet kroppen og følelsene, innebærer den moderne kvinneligheten en fornektelse av egen kropp. Den kvinnelige kroppen symboliserer fruktbarhet og tilgjengelighet, og er dermed en byrde. Gjennom å fornekte den opphøyer man det mannlige til ideal. I en moderne og monoteistisk kontekst, er idealet mannlighet i form av frihet og selvstendighet, symbolisert ved den slanke, androgyne kroppen. Det mannlige er ikke bare et ideal, men også en beskyttelse mot den iboende grenseløse kvinneligheten.

I analysen vil jeg se på hvordan informantenes uttalelser om kvinnelighet i forbindelse med magedans står i forhold til denne teorien om moderne kvinnelighet. Slik vil jeg se på forholdet mellom folkløse og samfunn, hvor analysen er en pendling mellom samfunnets kvinneidealer og magedansens muligheter.

## Del 2. Fakta og forestillinger om magedansens historie

I magedansmiljøet i Oslo er Egypt kjent som magedansens Mekka. De tidligste kjente nedtegnelsene om magedans fra Egypt ble skrevet på 1700-tallet (van Nieuwkerk 1995). De ble i hovedsak skrevet av vestlige reisende, for magedans var en av de mest populære attraksjonene for de reisende på den tiden. De beskrev to grupper kvinnelige dansere; awalim og ghawazee. Awalim var dannede kvinner som skrev og resiterte dikt, sang og danset. Når de danset var det bare for kvinner, stort sett i haremet. Menn kunne være tilstede når hun sang, men sangerinnen stod da bak et skjerm Brett eller på et annet sted hvor hun ikke kunne bli sett av et mannlig publikum. Ghawazee danset derimot uten slør, i gatene foran kafeene og ved religiøse feiringer. De vestlige reiseskildringene beskriver dem som et eget folk som levde atskilt fra andre egyptere, som en slags sigøynere. Reiseskildringene påstod også at disse danserne var prostituerte, selv som gifte kvinner. Disse påstandene er det vanskelig å vite sikkert om stemmer, men uansett var det i utgangspunktet disse danserne som ble sett av menn, både arabiske og vestlige. Det fantes også en tredje kategori, som bestod av sangere og dansere fra lavere klasser som underholdt i arbeiderstrøkene, og blant disse var også noen prostituerte. I løpet av 1800-tallet mistet magedans sin status som finkultur, og rundt 1850 kom alemah, som er entallsformen for awalim, og som faktisk betyr en utdannet kvinne, til å bli betegnelsen på danser-prostituerte (Said 1978: 186). Denne utviklingen hang sammen med den vestlige tilstedeværelsen i Egypt, både i form av okkupasjon og av intellektuelle reisende som beskrev sine opplevelser i Egypt for et vestlig publikum.

Dagens Egypt er fortsatt et ettertraktet turistmål. En av attraksjonene er ennå egyptiske dansere, men dagens publikum består også av kvinner som selv vil lære seg å danse. Dermed har det oppstått en ny arena for magedans i Egypt, nemlig kursarenaen, hvor vestlige dansere og danseinteresserte tilegner seg ferdigheter som de så viderefører når de kommer hjem. Alle instruktørene jeg har intervjuet har fått mesteparten av sine arabiske impulser fra Egypt. For en av mine venninner i Kairo, en typisk egyptisk overklassejente, er den vestlige interessen for magedans ganske uforståelig. Selv har hun bodd flere år i Statene, spilt håndball gjennom hele oppveksten, og studert antropologi ved Universitetet i Kairo. Hun har med andre ord levd et liv hvor hun har tatt til seg en del vestlige verdier. Magedans forbinder hun med "a bunch of sleazy old women", det er noe hun aldri kunne tenke seg å drive med selv. I en mail jeg fikk av henne for ett års tid tilbake (våren 2003) fortalte hun at det hadde begynt å komme busslaster med vestlige kvinner på temareiser til den lille turistbyen hvor hun bor.

Temaet for reisene er magedans, og inkluderer både kurs og forestillinger. Hun virket forundret; “I don` t know what it is about these women, they look as if they come here to find themselves?”

Egypt er antageligvis også en viktig innflytelse hva gjelder magedans i den arabiske verden, siden dette landet også er en stor produsent av arabiske filmer som sees i de fleste arabiske land. På en av Oslos magedansskoler kan man leie videoer med klipp av magedans fra den egyptiske filmhistorien, som da fungerer som en kilde til magedansens utvikling fra 1940-tallet og frem til i dag.

### **Kapittel 3. Forestillingen om Orienten**

*( Telt hos en araberhøvding, ensomt paa en oase)*

*( Peer Gynt i sin østerlandske dragt hvilende paa Hynder. Han drikker Kaffe og røger af en lang Pibe. Anitra og en Flok Piger danser og synger for ham.)*

*Peer Gynt (idet hans Øjne følger Anitra under dansen).*

*Benene gaar som Trommestikker raske.*

*Ej! Hun er sandelig lækker, den Taske*

*Hun har noget extravagante Former –*

*Ikke ganske stemmende med Skjønhedens Normer;*

*men hvad er Skjønhed? En Vedtægt kun, -*

*en Mynt, som er gangbar till Sted og Stund.*

*Og just det extravagante behager,*

*naar man har tillbunds det normale nydt.*

*I det lovbundne blir man for Rusen snydt.*

*Enten yderlig fyldig, eller yderlig mager;*

*enten ængstende ung, eller skræmmende gammel;-*

*det middels gjør vammel.-*

*(...)*

*Anitra, hør her!*

*Anitra (nærmer sig). Din Slavinde har hørt!*

*Peer Gynt. Du er lokkende, Barn! Profeten er rørt.*

*( Henrik Ibsen 1969(1867))*

Otto Hageberg skriver at Ibsen skrev Peer Gynt som en litterær satire over romantikkens fantasidyrking (Ibsen 1969). Om dette også gjelder Anitras dans er usikkert – sikkert er det derimot at den henspiller på en litterær tradisjon hvor beskrivelser av magedans var en viktig ingrediens. Jeg vet heller ikke om Ibsen selv faktisk så magedans i løpet av sitt liv. Om han ikke gjorde det så var det heller ikke viktig, for beskrivelsene av magedans og andre sider ved livet i ”Orienten” levde etter hvert et selvstendig liv i den vestlige forestillingsverden, hvor man like gjerne kunne bygge på tidligere beskrivelser gjort av andre vestlige reisende, som å

beskrive sine egne opplevelser. Bildet av magedanseren var, på den tiden Peer Gynt ble skrevet, allerede en del av den vestlige forestillingen om Orienten. Dette bildet ble etablert gjennom vestlendingers reiselitteratur som ble populær fra tidlig på 1700-tallet, og som økte i omfang på 1800-tallet<sup>5</sup>.

Ifølge den libanesiske litteraturviteren Rana Kabbani er reisen som en måte å samle informasjon om andre folkeslag for så å nedtegne og lagre disse, tradisjonelt funnet i samfunn som har en høy grad av politisk makt. Også arabiske samfunn sendte sine reisende ut i verden for å samle inn informasjon (Kabbani 1986: i). Denne informasjonen har både i arabiske og europeiske samfunn vært samlet for å få kunnskap om de man i neste omgang ville dominere. Ønsket om dominans preget beskrivelsene som ble sendt til hjemlandet, i form av nedlatende beskrivelser av alt det som var annerledes. I tillegg var beskrivelsene av de fremmede landene preget av at beskriveren var mest opptatt av alt som var nytt og annerledes i forhold til hjemlandet. De inneholdt også fantastiske fortellinger for å underholde leseren; hvilket krevde at forfatteren både overdrev det vedkommende hadde opplevd, og i tillegg fant på ting. Slik ble det flere faktorer som forvrenget de første skildringene av Orienten og magedans.

Hva er egentlig Orienten? Det er ikke lenger et ord vi bruker for å henvise til et landområde, fordi geografisk er det vanskelig å definere helt presist. Orienten omfatter både Midt-Østen, ”den muslimske verden” og ”araberverdenen”, men heller ikke disse benevnelsene er særlig presise, geografisk sett. For amerikanere er Orienten først og fremst forbundet med Kina og Japan (Said 1978:1). Heller ikke Said definerer Orienten mer presist enn at den grenser til Europa, hvilket vil si hele Nord-Afrika, Midt-Østen, Mellom-Asia og Asia. Det eneste som er helt sikkert er at det ikke omfatter Nord-Europa eller Nord-Amerika, og heller ikke Sør-Amerika eller Afrika sør for Sahara. I denne sammenhengen, hva gjelder magedans, er orientalisme som begrep relevant fordi Orienten i hvert fall omfatter de landene hvor magedans har vært en del av den lokale kulturen. Magedans har også vært en viktig del av beskrivelsene av disse landene, hvor den fungerer som et bilde på deres annerledeshet og sensualitet.

Hvem var det som i hovedsak skrev disse beskrivelsene? Selv om det er snakk om en europeisk forestillingsverden, viser kildene (Said 1978, Kabbani 1986) at det i hovedsak er

---

<sup>5</sup> I det følgende vil jeg i hovedsak bygge på bøkene til litteraturviterne Rana Kabbani og Edvard Said. Kabbani er libanesiske og har skrevet boken ”Europe’s Myths of the Orient” (1986). Said er palestiner og er kjent for sin bok ”Orientalism” (1978). Hvor ikke annet er angitt bygger jeg på dem.

snakk om engelske og franske menn, og enkelte kvinner, hvilket ikke er så rart tatt i betraktning at England og Frankrike var de mektigste kolonistatene i den arabiske verden på denne tiden. Den franske og engelske orientalisme-tradisjonen er både lengre og sterkere enn i andre europeiske land, og beskrivelsene til engelske Richard Burton, E. W. Lane, T. E. Lawrence og Charles Doughty, og franske Gustave Flaubert hadde stor innflytelse på de vestlige forestillingene om Orienten.

Både Said (1978) og Kabbani (1986) viser hvordan det som ble skrevet om Orienten etter hvert bygde på hverandre, og ble brukt som referanser fremfor reelle opplevelser. Slik kom Orienten etter hvert til å leve et liv i den vestlige forestillingsverden som i større eller mindre grad var løsrevet fra den empiriske virkeligheten. Som forestilling kom Orienten til å bli tillagt bestemte egenskaper; den ble forbundet med hemningsløs vold og seksualitet (Kabbani 1986: 6). Et slikt bilde kunne i første omgang tjene til å rettferdiggjøre Vestens overlegenhet og dominans. Disse reiseskildringene ble en viktig del av oppbygningen av hva man kan kalle "Orientalisme-diskursen", et system av forestillinger som begrenser og definerer hva som kan sies og tenkes om Orienten (Berg 2001).

Den palestinske kultur- og litteraturviteren Edvard Said viste i sin innflytelsesrike bok "Orientalism" (1978) hvordan det man trodde var nøytrale, objektive beskrivelser av Orienten faktisk var definert av denne diskursen, som ble brillene den vestlige verden oppfattet Orienten gjennom. Ordet orientalisme har dermed minst to betydninger, hvor den første er det man trodde var nøytrale akademiske studier av alt som hadde med dette området å gjøre, og den andre betydningen er denne "diskursen" som er løsrevet fra det reelle livet og lever sitt eget liv. Said viste hvordan diskursen var bygd opp på gjensidig utelukkende, altså binære, opposisjoner, i tillegg til at Vesten i utgangspunktet var den overlegne part i dette forholdet, fordi den i utgangspunktet var formulert på grunnlag av Vestens underliggende behov for å dominere og kontrollere Orienten. Innen rammen av disse motsetningsparene er Vesten rasjonell, human og overlegen, mens Orienten er avvikende, uutviklet og underlegen.

Orienten er også Nord-Europas eldste og mest stabile bilde av "Den Andre" (Said 1978;1). Hva begrepet "Den Andre" refererer til, avhenger av sammenhengen det inngår i, og kan dermed bety mye forskjellig. Men generelt kan det sies å bety det vi så i forrige avsnitt, at det representerer det motsatte og det underlegne av den det tas utgangspunkt i. Når man kan si at Orienten og Kvinnen deler den samme symbolske plass, som Den Andre (Loomba 2005), er dette altså i forhold til et mannlige, vestlig utgangspunkt. "Det andre" har også ofte de



samme egenskapene, selv når de refererer til ulike ting. For eksempel minnet overklassens beskrivelser av de lavere klassene om de sammens beskrivelser av andre folkeslag (Kabbani 1986: 10). Ifølge Solheim finnes det en kollektiv ide om at det er selve den moderne virkelighetsoppfatningen som er dualistisk – basert på en splittelse mellom kropp og sjel, følelser og fornuft. Etter hennes syn er den dypest sett preget av en ide om at språket og fornuften kan underlegge seg kroppen og følelsene, altså monistisk og enhetlig. Kroppen og følelsene blir dermed det ekskluderte og fortrenkte Andre (Solheim 1998: 1).

”Det Andre” er også et begrep innen psykologien. I boken ”Hudud. Populær-Orientalismens Bruksvärde och Världsbild”(Berg 1998) er Berg inspirert av Julia Kristevas psykoanalytiske teorier. Psykologisk sett blir ”Det Andre” til gjennom at det selvopptatte jeg’et projiserer utad alt det som det opplever som farlig eller ubehagelig i seg selv. Berg mener at dette kan brukes som en kulturell analogi, hvor det som defineres ut som unormalt når en verden setter sammen et idealbilde av seg selv, men som likevel finnes, tilpasses til bildet av det fremmede, hvor det formuleres og leves ut indirekte. Dette fremmede må så kontrolleres og uskadeliggjøres. Samtidig kan dette fremmede få motsatt betydning. Det fremmede kan stamme fra en vantrivsel i den egne kulturen, og blir dermed en utopi, et bilde på den lengselen som vantrivselen avføder. I begge tilfellene får det fremmede, eller ”Det Andre” en verdi for det egne, som et symbolsk rom hvor det problematiske kan bli uttalt og bearbeidet. (Berg 1998: 20).

## **Den sensuelle Orient**

I Europa ble Orienten helt fra middelalderen av sett på som et område hvor seksualiteten og volden fikk herje fritt. Disse forestillingene ble særlig aktuelle på 1800-tallet, hvor de rettferdiggjorde Europas ønske om å dominere Orienten militært og økonomisk, ved å antyde at menneskene i Orienten var ute av stand til å styre seg selv (Kabbani 1986: 6). Forbindelsen mellom Orient og seksualitet ble underbygget av fortellingene om haremet og dansende kvinner som sirkulerte i den europeiske tradisjonen, tidligst i middelalderens romanser om europeiske riddere som redder orientalske prinsesser. Fra 1704 ble denne forbindelsen understreket gjennom utgivelsen av Tusen og en Natt. Forestillingen om den orientalske seksualiteten var altså ikke bare en bekreftelse på Europas overlegenhet, men representerte også det som var etterlengtet i den egne kulturen.

Haremsmotivet ble et populært symbolsk tilfluktsrom for viktariatidens menn – symbolsk fordi deres forestilling om haremet hadde minimalt med virkeligheten å gjøre.

Ifølge den marokkanske sosiologen Fatima Mernissi (2001) var haremet først og fremst en storfamilie med vanlige aktiviteter som husarbeid og barnepass, riktignok utført av kvinner som ikke hadde adgang til det offentlige rom i samme grad som menn, men som i hvert fall ikke var fanget der inne i en form for seksuelt slaveri slik det ble fremstilt i ”Tusen og en natt” og i den vestlige kunsthistorien. Om det var noen dansende kvinner der inne, var det i utgangspunktet awalim, dannede kvinner som bare danset for kvinner. Antageligvis fantes det også kvinner der som overførte dansetradisjonen fra mor til datter slik det fremdeles gjøres. Men i de orientalistiske bildene som ble presentert i Vesten har vi fått bilder av det arabiske haremet som et sted fylt med vakre og passive kvinner. Sjeiken var en despot, en eneveldig hersker med enorme rikdommer. Kvinnene i haremet var også blant hans rikdommer, kjøpt og betalt på markedet. Vel inne i haremet hadde de ingen annen funksjon enn å tilfredsstille sjeikens lyster. Det er ikke vanskelig å forestille seg magedans i dette bildet: en vakker og lettkledd kvinne som danser foran den makelige sjeikens forventningsfulle blick. Her har vi minst to av orientalismens bilder av Orienten samlet på ett sted: den eneveldige herskeren, og den undertrykte men erotiske danserinnen.

Ifølge den marokkanske sosiologen Fatema Mernissi er koblingen mellom skjønnhet, seksualitet og passiv underkastelse en typisk vestlig forestilling (Mernissi 2001). Hun går til filosofihistorien og studerer vestlige filosofer på de tidlige orientalistenes tid, og finner ut at den tyske filosofen Kant mente at en kvinne måtte være enten vakker og uintelligent, eller stygg og intelligent. Vestlige reisende med slikt tankegodt i bagasjen så dermed haremet som et sted fylt med vakre og passive kvinner, ute av stand til å håndtere situasjonen på en intelligent måte. Mernissi presenterer et annet bilde av arabiske kvinner og kvinneidealer, hvor skjønnhet, intelligens og handlekraft ikke er uforenlige størrelser. Scheherazade, fortellersken i Tusen og en Natt, overlever møtet med den tyranniske herskeren Harun Al-Rashid kun ved hjelp av sin intelligens. Hvis hun utelukkende hadde stolt på sin skjønnhet ville hun også blitt halshugget etter bare en natt. Ifølge Mernissi er dette et av de sentrale budskapene ved Tusen og en Natt.

Men for det europeiske publikummet på 1800-tallet fikk Tusen og en Natt altså et annet innhold. Ifølge Kabbani ble de vestlige utgivelsene av den, med tilhørende fotnoter og kommentarer av oversetteren, brukt for å uttrykke erotiske lengsler som ellers ville ha forblitt undertrykt (Kabbani 1986: 36). Engelskmannen og Oxfordstudenten Richard Burton var en av flere som oversatte Tusen og en Natt. Gjennom hans kommentarer til denne versjonen, som

kom i 1884, ble han en av de viktigste bidragsyterne til fantasien om en erotisk Orient. I hans bøker ble de orientalske kvinnene gjennomgående oppfattet som tilgjengelige for den seksuelle tilfredsstillelsen som var fortrent i det viktorianske England. Også i romanene til Gustave Flaubert, den franske forfatteren som ble kjent for sitt forhold til ghawazien Kutchuk Hanem, blir Orienten brukt som et sted hvor han kan utfolde sine seksuelle fantasier. Han var ikke alene om dette – ifølge Edward Said var det knapt noen som skrev om eller reiste til Orienten etter 1800 som ikke var motivert av denne forestillingen, som de levde ut enten i praksis eller gjennom å skrive. Said gav dem på en måte også rett i sin søken;

*What they looked for often – correctly I think – was a different type of sexuality, perhaps more libertine and less guilt-ridden. (Said 1978: 190).*

Disse menn(esk)enes søken, og de litterære bildene den resulterte i, festet seg så i vår kollektive hukommelse, og dannet en forbindelse mellom Orienten og seksualitet, sensualitet, sanselighet. Her kom magedansen inn og bekreftet denne forestillingen.

## **En fremmed dans**

I reisebeskrivelsene kunne dansen bli beskrevet som skammelig, dum og dyrisk, i tråd med hvordan det var vanlig å beskrive menneskene som levde i de arabiske landene generelt. Men den første kjente beskrivelsen ble interessant nok skrevet av en kvinne, Lady Mary Montagu i 1717. For henne var ikke dansen ”shameful”, men ”artful”, selv om også hun opplevde dansen som så sensuell at selv ”the most rigid prude could help but think of something not to be spoken of”(Montagu i van Nieuwkerk 1995: 22). Også menn kunne beskrive dansen som vakker. I beskrivelsene som Wendy Buonaventura presenterer i ”The Serpent of the Nile”(1998) er den mannlige tilskueren ofte beundrende og anerkjennende overfor danserens kroppskontroll, uten å gi uttrykk for en snever seksuell interesse for dansen. Likevel ser det ikke ut til at det var disse beskrivelsene som fikk mest oppmerksomhet hos datidens mannlige publikum. Dansere kunne bli bedt om å danse i mannlige forsamlinger bestående av bare utenlandske menn (ibid s.68), og det var da snakk om en mer avkledd variant. Den mest velkjente dansen i den forbindelse var ”Bien”, hvor man i løpet av dansen kledde av seg mens man liksom lette etter en bie som hadde forvillet seg inn blant klesplaggene. Hvor stor andel av danserne i Egypt som var med på dette, er usikkert, men som Said viser i ”Orientalism” kunne enkeltpersoners beskrivelser av få hendelser brukes som grunnlag for en generalisering av alle arabiske kvinner.

Ifølge Rana Kabbani ble dansen sett på som en metafor for hele Østen, siden den viste kvinnelig nakenhet, juveler, overdådighet, seksuell nytelse og seksuell vold (Kabbani 1986:69), altså det ekstravagante som også Peer Gynt var tiltrukket av. Det kan virke som om Kabbani mener at den orientalske dansen var en rent vestlig fantasi, som bare bekreftet stereotypene om Orienten. Her er det viktig å se at både hun og andre orientalisme-teoretikere som Berg og Said har en klar politisk agenda når de analyserer hva de påviser som ”orientalismediskursen”. De ønsker å dekonstruere dikotomien vi/dem. Gjennom å avsløre hvordan forestillingene vi har om Orienten ble konstruert, vil de vise hvordan disse bildene hindrer oss i å se forbi dem, til hva som gjør oss like som mennesker (ibid s. 13 og 39). Hva gjelder magedans har beskrivelsene av den også inngått i vi /dem-tenkningen, og bekreftet kulturforskjellene. Likevel er det et interessant poeng at det eneste eksempelet på en tilsvarende, feminin dans med fokus på torsoens og hoftenes bevegelser i den vestlige dansehistorien kom fra Spania på 1500 – tallet (Warme 1996). De populære dansene som Sarabande, Chaconne, Pasacaille og Solia var annerledes og spesielle på grunn av sin utpregede hoftebruk (ibid s. 70). Spania har, sannsynligvis på grunn av sin geografiske beliggenhet, vært preget av arabisk kultur fra langt tilbake. Hva gjelder de aller fleste europeiske danseformene opp gjennom historien er det armene og beina som hovedsakelig er i bevegelse, stort sett i gruppe, eller pardanser. Det er altså ikke så rart om magedansen ble et bilde på Orientens annerledeshet, fordi den faktisk var, og er, nettopp det.

Samtidig ble en ny stilart innen magedans, Kabaret, dannet på grunnlag av de vestlige forestillingene om Orienten. Den var basert på danseformen som ble praktisert i de arabiske landene før koloniherrerne beskrev den, men ble påvirket av de vestlige forestillingene som ønsket at den skulle være både mer utfordrende og mer overdådig. Kabaret ble et resultat av Vestens fortolkning av et fremmed kulturfenomen.

### **Kabaret; et møte mellom Øst og Vest**

I Europa førte oppdagelsen av nye verdensdeler til både en kolonisering av og en fascinasjon for ”den ville”. Det var blant annet en kombinasjon av disse to elementene som førte til at man på flere verdensutstillinger, som fant sted både i Europa og USA, viste ”utdrag” av andre kulturer i form av stammer fra Kongo, eskimoer og andre folkeslag. Dette ble vist side om side med framvisningen av teknologiske nyvinninger fra den egne, vestlige kulturen. På verdensutstillingen i Chicago i 1893 ble magedans, representert av en danser ved navn Little Egypt, vist i Vesten for første gang (Berg 2001, van Nieuwkerk 1995, Buonaventura 1998).

Mange hadde allerede lest beskrivelser av magedans i form av tidligere europeiske reiseskildringer fra den arabiske verden, hvor det spektakulære ved magedansens hoftebevegelser ble fremhevet og overdrevet, og de ble skuffet når de fikk se ”the real thing”. Dansen var ikke på langt nær så utfordrende og sjokkerende som forventet.

Det fantes altså allerede et marked for en utfordrende variant av magedans, og det ble etter hvert tilfredsstilt av oppfinnsomme lokale aktører som viste sin versjon på klubber, sirkus og såkalte burlesque shows. Også på danske sirkus ble det rundt århundreskiftet 1800-1900 vist magedansere, afrikanske kannibaler og indiske fakirer side om side (Madsen 1970). Etter hvert fikk Hollywood øynene opp for publikumspotensialet som lå i denne orientalske erotikken, og det ble produsert flere filmer over temaet. Slik ble magedans videreutviklet gjennom et møte mellom den faktiske magedansen og Vestens fantasier. Nye elementer ble tilført dansen som en følge av denne utviklingen, som sløret og diamanten i navlen som mange barn for eksempel ennå møter i filmen Flåklypa Grand Prix (Caprino 1975). I tillegg kom elementer av bevegelser fra klassisk ballett. Via Hollywood kom denne dansen tilbake til Egypt på begynnelsen av 1900-tallet, hvor den preget egyptisk film – og ettersom Egypt er den arabiske verdens Hollywood spredde dette seg videre rundt i den arabiske verden. I tillegg oppstod en ny arena for magedans i kjølvannet av den gryende turismen, nemlig kabaret-scenene i Kairo. Derav etablerte navnet ”Kabaret” seg på denne nye danseformen. De store og innflytelsesrike egyptiske stjernene på denne tiden tok opp de nye vestlige elementene, samtidig som mange av dem hadde bakgrunn i både klassisk ballett og egyptiske folkedanser. I dag er Kabaret den danseformen blant alt som kan kalles mage- eller Orientalisk dans, som er mest utbredt når magedans danses offentlig i Norge



## **Kapittel 4. Fortellingen om en fruktbarhetsdans**

Magnus Berg konkluderer med at magedansens røtter antageligvis ikke går så mye lengre tilbake enn til Verdensutstillingen i Chicago i 1893 (Berg 2001). Men bakenfor de orientalistiske forestillingene om Orienten finnes en reell danseform. Kabaretformen har tatt til seg mange trekk fra den vestlige kulturen, men også bevart bevegelser som man ennå finner i forskjellige folkedanser i den arabiske verden og hjemme hos egyptere flest den dag i dag.

Danseetnologen Helene Eriksen presenterer i sine forestillinger og på nettsidene sine mange av de forskjellige stilartene innenfor orientalsk dans. Om danseformen til folkegruppen Ghawazee, som er sigøynere fra øvre Egypt, skriver Eriksen at det er denne formen som ble vist på verdensutstillingen i 1893 ([www.helene-eriksen.de](http://www.helene-eriksen.de)). Også den dansende, prostituerte Kutchuk Hanem, som ble kjent gjennom Gustave Flauberts romaner, kom fra denne gruppen, som ble sendt til Øvre Egypt på 1830-tallet. En annen form som tiltrakk seg vestlige reisendes interesser er dansen til kvinnene fra Ouled Nail, en folkegruppe fra Algerie. De pleide å tjene til medgiften sin ved å danse og jobbe som kurtisaner. Disse var populære blant de franske legionærene som kalte dansen deres ”danse du ventre”, magedans. I tillegg nevner hun dansen til Sheikhat, kvinner fra Marokko, og Khalegi som er en dans fra Gulfen, Raqs al Juzur fra Tunis, og Baladi fra Egypt. Selv om de kommer fra forskjellige land er fellesnevneren i beskrivelsene av Ghawazee og Ouled Nails dans, i tillegg til Baladi og den tunisiske dansen at hoftebevegelser særpreger dem. Disse dansene, med unntak av Ouled Nails, er ennå levende tradisjon i den arabiske verden. Magedans slik den er kjent i Vesten har bevart mange trekk fra disse dansene, hovedsakelig hoftebevegelsene.

Ordet tradisjon gir assosiasjoner til en mer eller mindre fjern fortid. Denne ideen ligger innbakt i selve begrepet ”folklore”. Innen kulturhistorien tenkte man opprinnelig, i fagets spede begynnelse på 1800-tallet, at folkloren var rester fra en urgammel, hedensk kultur (Oring 1986). En tilsvarende tankegang kan man også finne blant nyere litteratur om magedans. Når det gjelder danserne fra Ouled Nail, spekuleres det i om deres dans har sitt opphav i antikkens Venuskulturer, uten at Eriksen går nærmere inn på dette ([www.helene-eriksen.de](http://www.helene-eriksen.de)). Også den marokkanske sosiologen Fatema Mernissi henviser til at mange forskere tror at magedans er en hellig fruktbarhetsdans, med opprinnelse i kjærlighetsgudinnen Ishtars tempel (Mernissi 2001: 70). Danseforskeren Hannah nevner det også kort, uten å utdype.

To magedansere forklarer sine teorier om magedansens opphav nærmere i bokform. Wendy Buonaventura er magedanser og forfatter og har skrevet boken ” The Serpent of the Nile” (1989), hvor hun gir en fremstilling av magedansens historie. Denne ble anbefalt for meg av to av informantene mine. Historien begynner i en vagt definert fortid, av og til benevnt som ”prehistoric”, andre ganger ”ancient times”. Det dreier seg om en tid da menneskene var ett med naturen. Fra denne tilstanden oppstod det ritualer og myter som naturmennesket kunne uttrykke seg gjennom. Noen av disse tidligste ritualene var knyttet til jordas og menneskenes fruktbarhet, og dans var en del av alle tidlige ritualer. Selv om vi ikke kan vite med sikkerhet hvordan en slik dans har sett ut, kan man gjøre kvalifiserte gjetninger, ifølge Buonaventura. Premissene hennes er for det første at all dans reflekterer verdiene til samfunnet de er en del av. Arkeologiske funn og antropologisk forskning tyder på at de tidligste guddommene var kvinnelige. Sammenhengen mellom seksualitet og fruktbarhet var tidlig kjent, og fruktbarhetsritualene uttrykte dette. Dermed kan man forestille seg en danseform som bruker hofte- og bekkenbevegelser. Studier av dans i afrikanske stammesamfunn i dag, og på flere steder i Stillehavet, i tillegg til tidlige nedtegnelser om dans, viser fellestrekk ved alle disse dansene. Fellesnevnerne er bevegelsene av hoftene og underlivet, noe som også er kjennetegnet ved all moderne magedans. Disse bevegelsene er en rød tråd gjennom historien om dans verden over.

En avgjørende forandring skjer ifølge Buonaventura når religionene går fra å være kvinnesentrerte til å bli androsentriske, det vil si mannsentrerte. Kvinnen mister sin status som hellig livgiver og blir isteden mannens eiendom. Seksualiteten og kroppen blir omgitt av mistenksomhet i form av tabuer, kroppens lyster blir en trussel mot religionenes nye dogmer om åndelig søken. Slik forklarer Buonaventura at denne dansen dør ut i Europa. Den overlever i de kulturene som har bevart elementer av den aller tidligste kulturen, den som hadde sin vugge i Midt-Østen området. I tillegg har den overlevd på fjerne steder og i stammesamfunn, som hun antageligvis tenker seg at har hatt en ubrutt tradisjon langt tilbake, lite påvirket av de nye religionene og sivilisasjonen som de er. I den arabiske verden lever den også, holdt i live av sigøynere som levde i utkanten av samfunnet, og beskyttet blant kvinner på grunn av isoleringen mellom kjønnene under islam.

Buonaventura refererer også til boken ”The Dancer of Shamankha” fra 1922, skrevet av den armenske danseren Armen Ohanian. Boken er Ohanians personlige memoarer og forteller blant annet om hennes karriere som danser i Egypt og Frankrike. På et tidspunkt reiser hun tilbake til Kairo og ser en nyere variant av magedans som følge av en gryende



vestlig påvirkning. Hun kan nesten ikke tro sine egne øyne når hun ser ”one of our most sacred dances degraded into a horrible bestiality. It was our poem of the mystery and pain of motherhood.” (Ohanian i Buonaventura 1998:115-116).

Rosina Fawzia Al-Rawi er en libanesisk danser som har utgitt ”Bellydancing. Unlock the secret power of an ancient dance” (1996). Det er en kombinasjon av autobiografi, dansemanual og en historie om kvinners dans. Også hennes historie begynner i ”ancient times”. Her gir hun en grundig beskrivelse av en bevissthetstilstand hun kaller primitiv, som ikke nødvendigvis er knyttet til noe bestemt tid eller sted. Det er tilstand uten dualitet mellom kropp og sjel, eller mellom indre og ytre virkelighet. Mennesket var ett med seg selv og naturen, fordi selvet var ennå ikke født. Kvinnen hadde en høy status som livgiver og beskytter, hennes syklus var knyttet til månefasene akkurat som jorda og tidevannet. Den tidligste kalenderen var basert på månen, noe den fortsatt er i arabisk kultur. Alle tidlige ritualer ble danset, og kvinnens kropp var et naturlig utgangspunkt ettersom man tilbad månen, jorda og det feminine. Kvinnen hadde en kontakt med livskraftene på en måte som mannen ikke var i nærheten av. En slik dans hadde hoftene og bekkenet som utgangspunkt.

I likhet med Buonaventura hevder Al-Rawi at dansen dør ut i store deler av verden med etableringen av patriarkatet og de mannssentrerte religionene. I den arabiske verden lever denne dansen videre i ly av kvinnefellesskapet, mens den i Vesten gjennomgår en helt annen utvikling. Fra å være en fruktbarhetsdans og en hyllest til kvinnen og livet, blir den først en tempeldans for hellige prostituerte, før dens seksuelle aspekt blir mer og mer tabubelagt ettersom kvinnen mister sin status og blir mistenkeliggjort av de nye religionene. Den blir i en overgang en underholdningsdans, før denne formen med fremhevelsen av hofter og bekken forsvinner helt i Europa. Nye danseformer som reflekterer mer formelle omgangsformer blant borgerskapet blir idealet, tyngdepunktet for dansen som før lå i hoftene og bekkenet blir flyttet oppover ettersom idealet er å heve seg over kroppen og dens lyster. Slik ble hoftebevegelsene borte fra vestlige danseformer, og nye former som pardans og ballett uttrykte mer kontrollerte kropps- og omgangsidealene.

Det er en klar parallell mellom kvinnens status i den monoteistiske patriarkalske kjønnsordenen som beskrevet av Solheim (1998), og hvordan dansere etter hvert blir seksuelle objekter under patriarkatets i disse to forfatternes fremstillinger. Hvordan det faktisk var før dette skiftet er derimot vanskelig å vite noe om, samtidig som det er nærliggende å tenke at det var helt annerledes. Vi kan bare forstå fortiden med dagens kategorier, og hvordan vi

forstår dens levninger blir et resultat av fortolkning. Man kan se på slike teorier som fortellinger med en hensikt. Lignende fortellinger med utgangspunkt i funn av statuer av kraftfulle moderlige kvinner blir ikke bare brukt av magedansere, men også av feminister i andre sammenhenger. Også Solheim bruker uttrykket ”den mektige morsfiguren” på en symbolsk måte, for å illustrere kvinners styrke (ibid s. 116). I folkloristen Aili Nenolas artikkel om kjønn i kulturforskningen, mener hun at poenget ikke er hvorvidt fortellinger om amasoner, gudinner og matriarkater er objektivt sanne eller ikke. I stedet kan de forstås som inspirasjon til å tenke om kvinner på andre måter enn hva som er vanlig i den rådende kulturen. Om ikke matriarkatet er sivilisasjonens urform, kan det like fullt være positivt å se at det har fantes kulturer som satte pris på kvinners livgivende kraft (Nenola 1993: 60). Disse fortellingene kan også være en påminnelse om at hvordan kvinner oppfattes i dag er en konsekvens av kulturelle normer, tanker og ideer. Hvis disse ble virksomme på et gitt tidspunkt i historien er det en indikasjon om at de også kan forandres, at de kan være mulige å frigjøre seg fra.

### Del 3. Magedans: opplevelser av kvinnelighet?

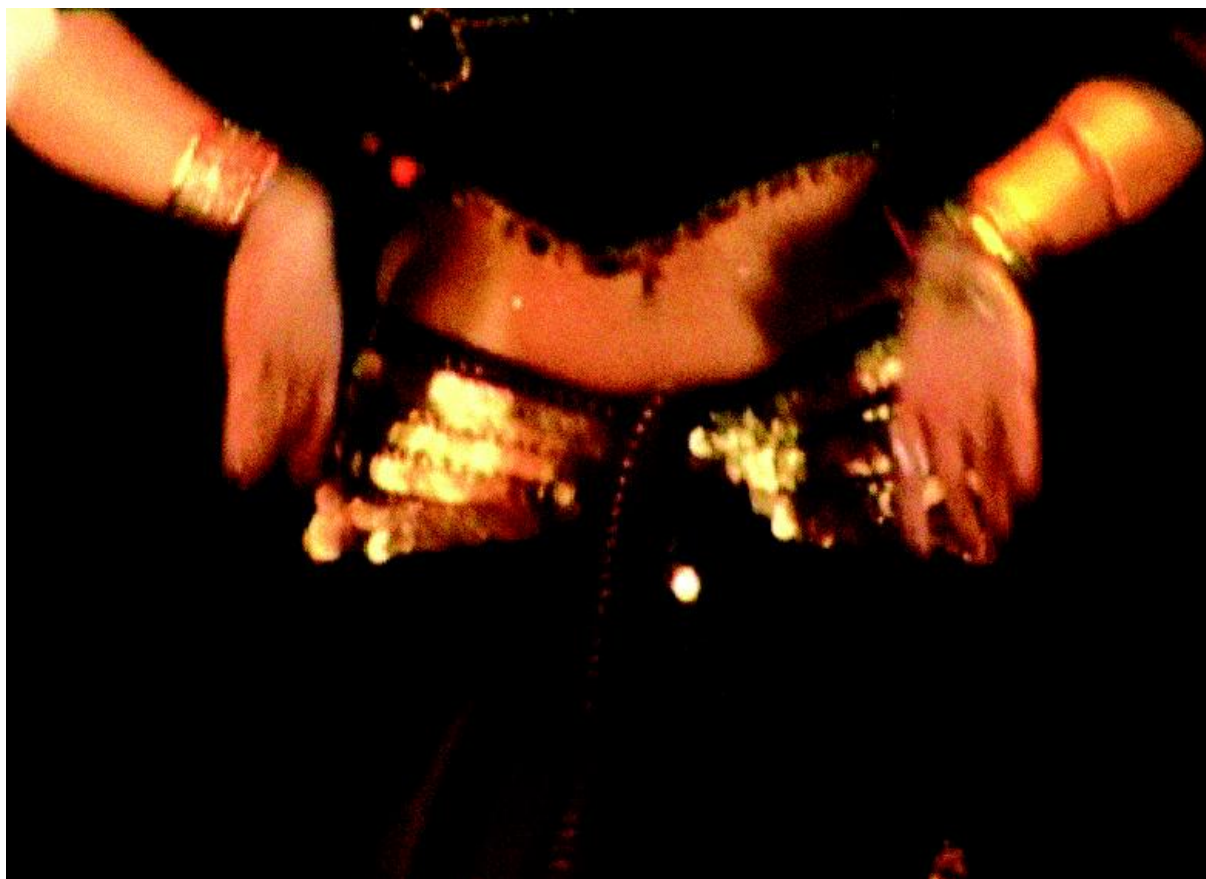
Magedansens særpreg består i at den hovedsakelig foregår på og fremhever torsoen, altså den sentrale delen av kroppen som består av skuldre, brystkasse, mage, hofter og bekken. Bruken av armer og bein er noe som har kommet til seinere, med vestlig innflytelse (Al-Rawi 1996), og det vil si at mens den tradisjonelt har blitt danset mens danseren står på samme sted, har dansere etter hvert begynt å ta mer av rommet i bruk ved blant annet ”egyptian walk”, hvor man beveger hoftene ned, ut og opp mens man går sidelengs, forlengs og baklengs.

Man bruker slangelignende, bølgende, sirkulære, ristende, rytmiske bevegelser, og veksler mellom myke og smidige bevegelser, og sterke markører. En markør kan for eksempel være å trekke en hoft oppover for så å slippe den ned igjen. Gjennom disse to gruppene av bevegelser uttrykker man både melodien og rytmen i musikken. Kunsten å danse magedans er å bevege alle kroppsdeler isolert, for eksempel at man rister på hoftene mens man gjør sirkler med brystkassen og beveger armene slangeaktig oppover og nedover, mens alle bevegelsene framstår som en harmonisk helhet.

Det vil også være variasjoner ettersom hvilken stilart man velger å danse, men alle stilartene deler i større eller mindre grad særpreget beskrevet ovenfor, hvor bevegelsene på torso og særlig hoftene gjør den gjenkjennbar som magedans tross variasjonsmulighetene. I de fleste sammenhenger her i Norge, som vil være restauranter, utdrikningslag og andre festlige anledninger, er det Kabaret som dominerer. Antrekket vil derfor være det tilhørende kostymet, med bar mage, paljettbestrødd overdel og paljettbestrødd belte som henger tungt langt nede på hoftene, og et skjørt av varierende lengde. Man kan også bruke en kjole som da dekker hele kroppen. Det er spesielt vanlig hvis man danser de mer folkløse-lignende stilartene, hvor hoftene gjerne markeres med å knytte et sjal rundt dem.

Uansett mulighetene for et individuelt uttrykk, fremhever magedans kvinnekroppen gjennom sitt fokus på hoftene som ingen vestlig danseform har. I etnologen Owe Ronströms avhandling om jugoslavisk dans i Sverige, viser han hvordan dansens bevegelsesmønster blir en formidler av kulturelle kroppsidealer. Dansernes oppreisthet og presise bevegelser blir en metafor for en selvdisciplin og kontroll som de mener at svenskene mangler (Ronström i Arvidsson 1999). Inspirert av dette kan man se på magedans som en kroppslig metafor for Orienten. Samtidig mener jeg at den er en metafor også for kvinnen, gjennom et bevegelsesmønster som fremhever kvinnekroppens særpreg. Dermed vil jeg påstå at

magedans er en presentasjon ikke bare av en orientalsk danseform, men også av kvinnelighet, og dette er noe som har vært utgangspunktet for min undersøkelse. Spørsmålet da blir hvordan dette kommer til uttrykk gjennom informantenes egne ord.



## **Kapittel 5. Magedansens alternative kvinnelighet**

I dette kapitlet vil jeg undersøke hva magedans står for og tilbyr, som gjør den interessant for norske kvinner i dag. Hvilke muligheter representerer dansen for informantene, og hvordan er disse mulighetene knyttet til deres forståelser av kvinnelighet, kropp og kulturforskjeller mellom Vesten og ”Orientent”?

### **”...det bløte i forhold til det harde”**

#### ***Hva er kvinnelighet?***

Informanten Helene forklarer sin interesse for dansen på denne måten:

- (...) Hvorfor tror du du begynte med akkurat magedans?(...)

-(...) Og så kommer jo den delen med at du får, du får lov til å bruke kroppen på en måte som ikke vanligvis er lov, ikke sant. I den kulturelle sammenhengen vi er i her, hvor man er stiv og på en måte ikke har store utslag i verken i hofte eller i torso eller i noen ting, ikke sant? Jeg liker det her sirkulære i det, og så og liker jeg på en måte den femininiteten i det, og det var det som traff meg i begynnelsen mye. Og så fordi jeg var så, det kan jo være alder og, for jeg var så sint, og aggressiv, jeg syns at verden var fryktelig, jeg var pønker og, gikk i demonstrasjonstog og sånn

- Jeg husker jeg møtte deg på Blitz

- Ja, ikke sant, og var på en måte, drev med, hadde en veldig sånn aggressiv tilnærming til verden og. Og hadde en veldig, en sånn voldsfokusering, og litt sånn teenage opprøret, som var veldig, *sint*. Og så hadde jeg samtidig en opplevelse av at det fins noe annet i meg som ikke er det.

- Ja, som kanskje ikke kommer helt fram.

- som ikke kom fram, nei, som overhodet ikke kommer fram, hvor du, i den grad du kan være feminin så er du det i at du har en nettingstrømpebukse under den fillete army buksa ikke sant? Hvor hele femininiteten blir veldig *rølpa* ikke sant?

- Ja, du skal være så hard og tøff og

- ja, ikke sant? Og, så jeg var på en måte kanskje ute etter en sånn en litt sånn vakker og *var* femininitet, som jeg håpet at fantes da, i meg - og det gjør den jo

- Ja

- og man kan jo lure den fram ved å sette kroppen inn i ett sånn mønster (...)og litt der med å få kroppen til å bli pen, (...) få til et bevegelsesmønster som gjør at kroppen blir vakker i egne øyne.(s.2-4)

Helene var tiltrukket av magedansens bevegelsesmønster, av det å kunne bruke kroppen på en måte som ikke ”er lov” i vår kultur, hvor man er stiv og i liten grad beveger torso og hoftene.

Da hun oppdaget magedans var hun sint, aggressiv, opprørsk og voldsfokuseret. Femininitet

var noe hun kunne fremheve ved hjelp av en nettingstrømpebukse under en fillete militærbukse. Magedans var for Helene motsetningen til alt dette; ikke stive men sirkulære bevegelser. En måte å finne, og antageligvis også vise frem femininitet, en femininitet som kan være rølpa, men som også kan bli vakker gjennom et annet bevegelsesmønster og kanskje uten en fillete militærbukse. Den femininiteten er også ”vår”, som det motsatte av aggressiv og opprørsk.

Magedans kan altså sees som en komplementær motsetning til både hvordan Helene var i sitt liv da, og til kulturen generelt. På det personlige plan var det det aggressive og utagerende som dominerte på bekostning av dets motsetning. I vår kulturs kropper oppfatter hun stivheten som det vanlige, på bekostning av det sirkulære. Helene snakker om at femininiteten kunne være ”rølpa”, altså utagerende og ikke estetisk vakker. En vakker og vår femininitet ligger nærmere en tradisjonell forståelse av begrepet femininitet, hvor estetisk skjønnhet, følsomhet og hengivenhet er sentrale egenskaper (Hansen og Møller 2001: 217). Denne femininiteten er det rom for i magedansen. Her er det også rom for det sirkulære og å bevege på kvinnelige former. Til sammen er det en følsom og myk femininitet som får sitt fysiske uttrykk gjennom magedans, som kan lokkes frem ved å bevege kroppen i det mønsteret som magedans tilbyr.

Ut fra dette sitatet ser vi hvordan begrensninger på det kulturelle, det personlige og det kroppslige plan knyttes sammen hos en person, og finner sin etterlengtede motsetning gjennom magedans. Som vi har sett, representerer både Orienten, Kroppen og Kvinnen Den/Det Andre, det kulturelt fortrenge eller nedvurderte. Magedans kan dermed være en måte å få kontakt med dette fortrenge, ikke bare på et symbolsk plan, men fysisk, i individets egen kropp. Også informantene Rita og Silje nevner dette; at et feminint bevegelsesmønster blir undertrykket i vår kultur.

Måten Helene tenker og forklarer magedansen ved hjelp av motsetninger, dikotomier, går igjen blant de fleste av informantene mine, i forhold til ulike temaer forbundet med dansen. Randi beskriver magedans gjennom dikotomier på denne måten:

- Men forventninger (...) jeg tror kanskje at forventningene lå litt på det planet med å (...) bli mer - et eller annet med en slags form for sensualitet på en måte. Å bli mer i retning av sånn type kvinne som de som danser magedans lissom. Mer i den retningen enn i den, enn for eksempel mot håndball da, som vil være det motsatte (latter). Håndballdame, lissom! For de er mye mer sånn

- Ikke så sensuelle

- Nei, det typiske i håndball er mer sånn, sterk og (mandig stemme): ”whoa!” Skrike litt sånn, og hoppe rundt sånn, og er veldig sånn, brutal, ikke sant. Mens magedans kvinnen er jo, litt sånn myk, vakker, sensuell, bløt, på en måte. Altså det bløte i forhold til det harde, og sånn. Så det var nok ønske om å bli litt mer sånn. (s.5)

Randi snakker her om de forventningene hun hadde da hun bestemte seg for å begynne med magedans. Det handlet om å utvikle seg i retning av å bli hva hun forestilte seg som ”magedanskvinnen”, nemlig vakker, sensuell, bløt. Det motsatte er håndballdamen, som er brutal og hard.

Dette ligger tett opp til Helenes utsagn om at magedans for henne representerte ”en vakker og vår femininitet” som var en motsetning til det aggressive og opprørske. Magedans blir i den sammenhengen svaret på et savn i eget liv eller egen kultur. Men skjønnheten og estetikken i magedans kan også oppleves som hemmende. Også Lajla bruker håndballkvinnen som en kontrast til magedans, men her står hun for noe positivt:

Det hadde kanskje vært lettere å være en håndballspiller, for det er lov - ting som jeg sliter med, kanskje. Det er lov til å spytte og banne og være svær, ta mye plass fysisk. I dans har jeg lett for å skrumpe meg inn, det er veldig små tekniske ting i hvert fall i magedans som skal jobbes med, i hvert fall så er det jo veldig snevert å holde på med. (s.5)

Innen håndball er det derimot lov til å gi blaffen i estetikken; man kan spytte, banne, være fysisk stor, og ta mye plass i rommet. I den forbindelse blir magedans en begrensende aktivitet; man må jobbe mye med tekniske detaljer i forhold til hvordan man skal bevege seg for at helheten skal se bra ut. Estetikken går på bekostning av en ren fysisk utfoldelse, og blir hemmende – man kan ikke uttrykke seg direkte, men må hele tiden passe på at uttrykket appellerer til de andres blikk. Sånn sett kan det maskuline stå for frihet fra dette aspektet ved kvinneligheten. Lajla er gjennomgående opptatt av det problematiske ved kvinnelighet:

- (...) Men når føler du deg kvinnelig da? (ler)

- Alltid (ler) Føler meg for kvinnelig, det er mitt problem, mange ganger.

- Hvorfor tror du det er et problem da?

- Jo, for det, jeg tror ikke det er så vanlig å være sånn veldig kvinnelig- egentlig så er det, i Norge så er jentene litt sånn tøffe. (s.15)

Lajla oppfatter det som et problem at hun er kvinnelig, hun føler seg *for* kvinnelig, hvilket hun ikke tror er så vanlig i Norge. Det norske kvinneidealet handler om å være tøff, som ser ut til å for henne representerer motsetningen til det å være kvinnelig. I det første intervjuet jeg gjorde med henne definerte hun magedansens verdi slik:

-Jeg tenker på omsorg og glede. At man morer seg og hygger seg, og jeg syns det er godt å se på en kvinne danse som har en varm utstråling og ikke er redd for å vise bryster og hofter. En moderlig kvinne- i Egypt da. En som ikke er redd for å vise seg, som tør å kommunisere, som ikke er opptatt av å ha kontroll hele tiden - ja motsatt! Frihet, en glede, ja, det er det som er dansen: Å tørre å vise hvem man er uten å være redd. Det er mye omsorg i den måten å bevege seg på som er bra for kvinnekroppen, for den er feminin og det motsatte av makt og sånn. (s.3)

I denne sammenhengen er femininitet det motsatte av makt, men blir likevel forbundet med mye positivt – omsorg, glede, frihet, å vise hvem man er, og at dette kan uttrykkes gjennom dansen. Mens hun i det neste intervjuet, et halvt år senere, beskriver kvinnelighet (som er vanskelig å definisjonsmessig skille fra femininitet) som et problem. Hun skulle ønske at hun selv var litt tøffere, at det kvinnelige kan bli for omsorgsfullt og mykt. Hun syns det er flott å se en moderlig kvinne, men det er i Egypt. I Norge er det ikke så positivt å være ”kvinnelig” som det kanskje er i den arabiske kulturen, ifølge Lajla. Her har det maskuline fortrent det feminine, det er gjennom det maskuline at man hevder seg i det offentlige rom.

Hva er kvinnelighet, eller femininitet? Det er vanskelig å sette et tydelig skille mellom de to begrepene, og mine informanter bruker dem da også mye om hverandre. Uansett hvilket begrep man velger, kan det defineres og oppleves på mange ulike måter. Den enkleste måten er kanskje, som i uttalelsene ovenfor, å definere kvinnelighet som det motsatte av mannlighet. Kvinnelighet kan fremheves gjennom ytre trekk som klær og sminke, gjennom å bevege kroppen sin på en innbydende, forførende eller myk måte, eller rett og slett å ha en kropp som er kvinnelig i form av brede hofter og store bryster, eller gjennom oppførsel og personlighetstrekk som vennlighet, imøtekommenhet, hengivenhet, usikkerhet (Hansen og Møller 2001). Disse personlighetstrekkene har også en forbindelse til kvinnelighetens symbolske grenseløshet, i og med at de signaliserer åpenhet. I tillegg kan kvinnelighet forstås som en rolle, knyttet til den private sfæren i form av omsorg for familien og hjemmet. Mine informanter legger også vekt på ulike deler av disse aspektene når de beskriver magedans eller når jeg spør dem om kvinnelighet og femininitet. Gjennomgående er magedans forbundet med noe kvinnelig, men hvordan det kvinnelige blir forstått og definert er forskjellig. Silje beskriver det blant annet som

- Og da blir på en måte for meg det å være feminin et uttrykk, mer enn det æ e og det æ sir, fordi det har masse aspekta av maskulinitet i seg også. (Silje, s.16)

For Silje er femininitet mest av alt et uttrykk som man oppnår gjennom rekvisitter som blomster i håret, blonder og høye hæler, og gjennom å flørte og bevege seg mykt. Det gir



glede å ”få lov” til å være feminin på den måten, gjennom hva hun kaller ”en yndig dans”. Silje mente at det lenge ikke har vært lov til det i Norge, for kvinner skulle være tøffe, nøkterne, selvstendige. Hun beskriver likevel seg selv som maskulin, i forhold til flesteparten av venninnene sine som hun beskriver som feminine. Da sikter hun til at hun pleier å ha svært bestemte oppfatninger om saker og ting. En tanke i den forbindelse kan være at man må jo være både bestemt og selvstendig og målbevisst for å bli profesjonell magedanser, hvilket er typiske maskuline egenskaper (Hansen og Møller 2001). Silje beskriver da også magedans som ”en fin måte å finne sin egen styrke på”, selv om hun mener det bare er en vei av mange.

Dermed kan det kvinnelige uttrykkes i magedansen gjennom en form for maskerade, hvor man gjennom klær, bevegelser og typisk feminine væremåter, i hvert fall innen et vestlig kulturelt repertoar (flørting, trutmunn, blafrende øyenvipper osv) ”kler seg ut” som kvinne. Ifølge flere teoretikere handler denne maskeraden om at kvinner vil skjule sitt ønske om makt eller oppmerksomhet, mens man oppnår nettopp det gjennom å forkle seg (Holland 2004, Riviere 1929). Sånn sett bygger denne teorien opp under ideer om at kjønn er konstruert, det er noe man fremhever gjennom en bestemt atferd, som ikke gjenspeiler personen bak denne atferden. En person som er biologisk kvinne kan like gjerne konstruere en maskulin ytre identitet, eller som i Siljes tilfelle, en person som er kvinne biologisk sett kan likevel ha en overveiende maskulin personlighet og samtidig foretrekke et kvinnelig ytre, som hun oppnår gjennom klær, sminke, og kroppsspråk. At hun foretrakk et slikt ytre, kunne hun ikke begrunne utover at hun rett og slett liker det feminine uttrykket bedre. Og et feminint uttrykk kan man leve ut gjennom magedans, hvor man har lov til å ”spille på superfeminine strenga”.

Det kvinnelige kan altså forstås som noe som blir konstruert, og i forbindelse med magedans skjer det gjennom overfladiske virkemidler, som en maskerade hvor man kan hente rekvisitter fra Orientens ”teatraliske rom” (Kabbani 1986: 11). Gjennom en slik tolkning kan man forstå magedans som en lek med roller, hvor det kvinnelige blir en måte å få oppmerksomhet på, om ikke akkurat makt. Samtidig tror jeg det vil bli en ensidig tolkning. Ifølge Solheim har den kroppslige erfaringsverden blitt fortrent i den vestlige kulturen. Når det er tilfelle, er det enkelt å hevde at kjønn er noe som får sitt uttrykk gjennom overflater, som ikke stikker dypere enn akkurat det. Men hvis man tenker at det finnes reelle erfaringer også bak maskene, kan man tenke seg at det også finnes en kvinnelighet som kan erfares, og som ikke må være rettet mot tilskuere i et spill om oppmerksomhet.

## ”...de blir helt svimeslått av kvinnestyryken”

### *En kroppslig kvinnelighet*

For informantene i denne oppgaven er magedans mer enn et ytre uttrykk. I materialet mitt ser jeg at magedans også er en vei til en kvinnelighet som ikke bare befinner seg på overflaten, men som er forankret i den fysiske kroppen. Dette er en posisjon som i et akademisk språk kalles essensialisme, og defineres som at forskjeller mellom menn og kvinner ”bunder i en *væsensforskjel* mellem kvinder og mænd, altså i kvinders og mænds *essens*”(Kjørup 1996: 135).

For Johanna representerer magedans det sanselige, kroppslige og erotiske, og er dermed også en måte å gi disse aspektene ved tilværelsen et uttrykk. Det er gjennom kroppen hun kommer til en opplevelse av det kvinnelige, i form av en særegen kvinnelig kraft;

Hvordan syns du det er hvis noen ser på deg? Når du danser?

Det syns jeg er helt fantastisk hvis jeg kan bidra, for jeg ser ofte at publikum blir veldig sånn henførte, mens menn ofte blir, de blir helt svimeslått av kvinnestyryken. De tør, de slår blikket ned, og de tør, de bare kikker litt opp, og sitter og ser ned, for det er for mye for de.

Hva tror du de er redde for, når de gjør det?

De fleste menn skal jo ha sin kvinne i rullestol. (1er) (s. 7-8)

For Johanna kan magedans være et opprør, eller brudd med den tradisjonelle, passive kvinnerollen, hvor mannen har full kontroll. Dansen kan være en mulighet for kvinner til å ta plass med seg og sin styrke, i det offentlige rom. Johanna sier også at det er viktig for henne å markere at hun i sin alder og størrelse ”har livets rett” til å vise seg frem. Det er altså en kvinnelig form for frigjøring, som for Johanna er forankret i kvinnekroppen:

- Hva tror du denne kvinnekraften, (...) kan du fortelle litt hva du -?

-Jo, det handler om liksom at du har en orgastisk kraft. (s.16)

Kvinnekraft er her en rent fysisk kraft, som hun et annet sted i intervjuet refererer til som ”østrogenene”. Kvinnelighet blir altså definert gjennom kroppen. Men ikke alle har den orgastiske evnen som uttrykker seg som kvinnekraft i dansen. Ifølge Johanna er den evnen avstengt og fortrent gjennom følelsesmessige blokkeringer hos mange kvinner, men de kan forløse den gjennom terapi. Kvinnekraften kan altså være fortrent av ulike årsaker, men den er der, og den er en fysisk størrelse.

Også Rita ser på magedans som en form for kvinnefrigjøring, det var også det første hun sa da jeg ringte henne for å be om et intervju; at magedans hadde betydd enormt mye for hennes frigjøring som kvinne. Men denne frigjøringen handlet ikke om lik fordeling av husarbeid eller retten til å gjøre karriere. Den handler om en frigjøring fra kroppslige tabuer, særlig forbundet med seksualitet.

- Det ligger for eksempel, det med seksualitet og kvinner og det at vi snakker- dere er jo yngre enn meg, men i min generasjon, da var det ikke så mye snakk om at vi skulle være seksuelle, ikke sant- vi sku'kke gi uttrykk for at vi likte sex

S: nei

- Nei fy! Usj. Jeg er fra den generasjonen der, men det har jeg frigjort meg fra, for det er like naturlig det med sex og kjærlighet- det er jo ekte, det er jo naturlig, vi er jo mennesker. Men der også er det en del som sliter, med det tabuområdet her nede - det får vi vekka litt ikke sant, og da blir det bedre vettu! (s. 20)

Dette er en velkjent sjanger innen ytringene om magedans, hvor magedans for den litt eldre generasjonen, som i denne oppgaven kun er representert av Johanna og Rita, har blitt satt i sammenheng med kvinners seksuelle frigjøring. Ifølge Helene tilhører denne fortolkningen en type kvinner hun beskriver som ”skilte sosionomer med underlivsproblemer”. De utgjør en generasjon kvinner som oppsøker kursene, og er fra 40 år og oppover. Også her ser vi hvordan det orientalske, som for 1800- tallets menn, blir satt som en kontrast mot den vestlige, fortrenge seksualiteten. Denne typen fortolkning er kjent i magedansmiljøet, noe som kommer til uttrykk gjennom at Kari og Lise straks svarer på denne type ytringer når jeg spør om de har opplevd noen uventede, dype følelser gjennom dansen:

Kari: Har hatt litt vondt i ryggen (latter) jeg har ikke fått orgasme (latter)

Lise: Kan bli litt småkvalm når jeg skal holde på med inn og ut med magen liksom (...) det er voldsomt og lissom (latter)(s. 10).

Deretter forteller de meg at de har møtt ”den typen kvinner”, men at de mener denne typen tankegang er ”humbug”. Det viser at man ikke bare gjengir sine erfaringer når man forteller om dem. Gjengivelsen av opplevelsen går via en fortolkning, og den er kulturelt bestemt. I pakt med den varierende individuelle og kulturelle konteksten, får opplevelsen av magedans ulik betydning. Kari og Lise ser ikke magedans gjennom forestillingen om seksuell frigjøring, for dette er ikke deres motivasjon for å danse. For dem er det først og fremst en morsom treningsform som gir en følelse av mestring.

Samtidig har særlig Lise glede av magedans fordi det gir henne en følelse av femininitet, som hun opplever via kroppen. Dette var en beskrivelse hun selv brukte før jeg hadde begynt å snakke om kvinnelighet. Også Maria gir uttrykk for essensialistiske holdninger, altså at kvinnelighet er en stabil indre identitet som er forankret i den biologiske kroppen, selv om hun ikke kobler den til en erotisk kraft.

- Når du danser får du en sånn deilig feminin følelse i kroppen. Ikke fordi at du danser men rett og slett fordi du danser mavedans eller arabisk dans som er så myk og feminin, altså i forhold til mange andre danser synes jeg. Jeg har dansa de fleste av dansene (s.7)

Femininitet fremtrer i hennes ord som noe frydefullt og lystbetont, som kommer innenfra ens egen kropp. Det er en form for kvinnelighet som blir aktivert gjennom magedansens feminine bevegelser. Det kan vanskelig sies at dette er noe tillært, eller en maske, for denne informanten likte heller ikke å danse foran andre mennesker. Den feminine gleden er altså noe hun opplever i seg selv, for seg selv, ikke noe som kommer utenfra i form anerkjennelsen fra de andres blikk.

Det kvinnelige kan altså være noe positivt, lystbetont og etterlengt, samtidig som det har problematiske aspekter, slik vi har sett at for eksempel Lajla har gitt uttrykk for. Det problematiske henger sammen med at våre forestillinger om kvinnelighet er knyttet til underordning og rollen som objekt. I denne diskusjonen mellom informanten Maria, medstudent Liv og meg selv er det dette som problematiseres;

- Men jeg vil si at vi trenger den magedansen altså. Vi trenger det veldig, veldig feminine for at alle trenger å bli metta på den. For å finne ut at ”jöss det er ikke bare det som skal være” Vi skal jo ha powern og. Vi skal ikke bare være myke og bevegelige og riste på puppene liksom. Du skal jo ha powern og.(...) at det liksom er sånn “går rundt de med den kroppen og vrikker på rumpa” så blir du sett på som ei dolle liksom. Så blir du sett ned på.

Liv: At man vil vise seg fram og...

Ja. Nei, jeg tenkte ikke akkurat på det. At er ho myk kvinne da er ho svak kvinne liksom. Som vi kom inn på, vi har ikke noe kraft i det feminine (s.19-20)

Maria er opptatt av at vi i vår kultur trenger det feminine, som vi kan få gjennom magedans. Det feminine har lenge vært utilgjengelig, for som hun sier et annet sted, så har den vestlige kvinnefrigjøringen handlet om å prøve å bli som menn, og derfor trenger vi nå å gå inn i det feminine. Men idet vi gjør det, vil vi støte på det feminines problem. Ved å være myk og fremheve sin kvinnelige kropp blir man til et seksuelt objekt og derigjennom blir man sett ned

på. Det myke blir forbundet med svakhet. Derfor må man finne en kraft, power, i det feminine.

## **”...dem har en helt annen gnist og en sånn kraft”**

### ***Kroppsidealer***

Noen har funnet denne kraften, eller – de har kanskje aldri mistet den. På spørsmål om hvordan de oppfattet arabiske kvinner generelt, og hvem som var deres forbilder innen magedans, var det beskrivelser av sterke og kraftfulle kvinner som gikk igjen hos informantene. Dette var samtidig kvinner som ikke var hemmet av det vestlige idealet om en slank og veltrent kropp. I det norske magedansmiljøet kommer dette til uttrykk gjennom et romsligere kroppsideal. Dette var noe de fleste av informantene fremhevet som positivt ved dansen. Maria setter dette inn i en videre betydning;

- Syns du magedansen representerer et annet kvinneideal?

- (...) Det at det er greit å ha mave som rister og de- her er det sånn at alle skal være kjempeslanke og kjempespreke og dem klærne og... Men der er det mer at det er godtatt om du har stor mage og stor rumpe og det rister og disser når du slenger på det. (...) De har et helt annet kvinneideal enn vi har her oppe. Det trur jeg på. Det ser jeg bare på dem arabiske kvinnene jeg kjenner og dem er har en helt annet power enn vi har, altså. Det er ikke til å komme fra at dem har en helt annen gnist og en sånn kraft. Vi har ikke noe kvinnekraft vi. Jeg føler ikke at vi har det. Jeg trur vi har mista den med mødrene våre på et eller annet plan for et par generasjoner siden. (s.18-19)

Maria setter likhetstegn mellom den frodige kroppen, og kraft, eller ”power” mer generelt. Her er den kraften og gnisten som Maria ser hos arabiske kvinner satt i sammenheng med en positiv kroppsidealitet. Den får man gjennom å hvile i den kroppen som man selv har, uavhengig av ytre kroppsidealer. Og som Amira, som selv har arabisk bakgrunn sier, er ikke dette inntrykket helt ubegrunnet; når hun har vært i forskjellige land i den arabiske verden mener hun å se at de arabiske kvinnene i mindre grad har et ytre press på seg for å være slanke eller tynne.

Når jeg spurte informantene om hva de syntes om norske kvinneidealer, var det stort sett kroppsidealer de kommenterte, og det vanligste svaret var at man skal være så tynn, at flere opplevdes dette som et umulig krav. Flere satte det også i sammenheng med at norske kvinner skal mestre alt; først og fremst gjennom å oppnå en veltrent og slank kropp, og så skal hun beherske oppgavene i den private og den offentlige sfære. Hun skal både ha et velinnredet hjem med mange barn, og lykkes med karrieren. Men de færreste av informantene forholdt

seg til akkurat det dilemmaet i sitt eget liv. Instruktørene har lyktes med en karriere som profesjonelle dansere, i tillegg til at mange av dem har en annen utdanning som de i varierende grad praktiserer. Bare to av dem, Rita og Johanna har barn, men de var allerede voksne eller tenåringer da mødrene begynte å danse. Elevene, kanskje med unntak av Lise og Maria, har også høyere utdanning, mens tre av dem har barn. Det var ingen som var gift, selv om flere hadde samboer eller kjæreste. Selv om det ser ut til at magedans er en søken etter kulturelt fortrenkte aspekter ved kvinneligheten er det altså ikke i form av en tilbakevending til en tradisjonell *kvinnerolle*, hvor man er bundet til hjemmet som hustru og mor.

Ifølge Solheim har det slanke og androgyne kroppsidealet to sider. For kvinner kan det symbolisere en frihet fra en tradisjonell *kvinnerolle*, mens det fra menns synspunkt kan representere en ”nøytralisering og nedtoning av kvinners styrke, symbolisert ved den mektige morsfiguren” (Solheim 1998: 116). Men når både friheten fra en tradisjonell *kvinnerolle* og det androgyne kroppsidealet oppleves problematisk, ser det ut til at det for mange av disse informantene fører til en verdsetting, for ikke å si lengsel etter nettopp denne mektige morsfiguren. Å være en sterk kvinne med en frodig kropp.

Det gjelder likevel ikke alle, mange av instruktørene er også slanke og veltrente. Og magedans blir også brukt for å leve opp til vestlige kroppsideal, som i videoen ”Bellydance: Cardiovascular Workout” som jeg fant på Amazon.com. Innen magedans ser man blant idealene og forestillingene som peker i noenlunde samme retning – mot en sterk og frodig kvinnelighet, også valgfrihet: Man kan velge å omfavne mer arabiske kvinnebilder av en kropp med store kvinnelige former, eller man kan bruke magedans for å oppnå en slank og veltrent kropp. En av de største stjernene innen magedans i dag, den egyptiske danseren Randa Kamel, viser også frem strekkmerkene på magen sin etter graviditet uten blygsel. Motsetningen i kroppsidealene finnes også innen magedans miljøet, ifølge Helene. Hun fortalte meg at en av Norges ledende dansere skrev en artikkel i Al-Farah bladet om hvordan man kunne fremstå som en diva gjennom magedans, og hvordan man skulle fremstille seg selv med et vakkert ytre i den forbindelse. Dette provoserte en annen danser som tok til motmæle i neste blad; magedans er et sted hvor kvinner har lov til å la magen henge og gi blaffen i vestlige skjønnhetsideal!

En del av kvinnekraften som forbindes med magedans settes altså i sammenheng med frihet fra strenge vestlige kroppsideal. Dette kroppsidealet kan forstås som anorektisk, og som en fornektelse av kvinnekroppen (Solheim 1998: 116). Den androgyne eller maskuline

kroppen som er slank, muskuløs og veltrent representerer en flukt fra kvinneligheten, mens man opphøyer det mannlige til det ideelle. Det kvinnelige blir i vår kultur forbundet med ”kropp og kjøtt, mat og mor”(ibid.), en fysisk bundet ufrihet. I mangel på andre løsninger har den vestlige kvinnefrigjøringen handlet om å erobre det offentlige rom, det som tradisjonelt har vært mannens domene. Historisk sett kan man se at kvinnekroppen minimaliseres i epoker hvor kvinner utfordrer menns områder, og slik nedtones kvinners egen styrke symbolsk sett (ibid.). Gjennom magedans svinger pendelen den andre veien, hvor kvinner gjenoppdager en frodig kvinnelighet gjennom arabiske forbilder. Spørsmålet blir da om magedans kan være et redskap for å løse noen av problemene man kulturelt sett har flyktet fra, og som fortsatt er knyttet til det kvinnelige.

### **”Vi er avkledd men lukka, mens der nede er de påkledd men åpne”**

#### *Vi og dem*

Forestillinger og idealer i forbindelse med kroppen handler ikke bare om hvordan den ser ut. I denne forbindelsen er det også viktig hvordan man bærer og kjenner sin egen kropp, innenfra. Arabiske kvinner er også forbilder her, gjennom kroppskontakten de representerer.

Instruktørene Amira og Anna mener at de gjennom dansen kan se hvordan vestlige kvinner ofte mangler en slik kontakt. Når det gjelder dans er det viktig å ha kontakt med det som på dansespråket kalles ”senter”, et punkt like under navlen. Når man har kontakt med det, har man også kontakt med balansepunktet i kroppen. Dette punktet er ifølge flere av informantene stedet for dype følelser. Gjennom dans kan man få kontakt med senter og dermed også kroppskontroll og dype følelser. Dette gjelder særlig for magedansen siden man da arbeider mye med akkurat det området. Ifølge Solheim har kroppen og følelsene blitt forvist fra den vestlige forestillingsverden. Det kan se ut som om dette gjenspeiler seg fysisk i magedansen. Anna hevder at:

Altså det som disse egyptiske danserne har, som vestlige dansere veldig ofte ikke har, det er et utrolig samlet senter (s. 18)

Det kan tolkes som et uttrykk for at de har en sterkere kontakt med kroppen og følelsene enn hva de fleste vestlige dansere har. Det kan skje i dansen, representert av en profesjonell danser, men også i dagliglivet, i vanlige kvinners kroppsspråk. Også Lajla beskriver en kontrast mellom ”vi og dem” som uttrykkes gjennom kroppen.

-Det er veldig få dansere som jobber med uttrykk- for at du skal bli friere og liksom åpne opp. Den eneste som gjorde det som jeg har opplevd var når jeg tok og dansa i Egypt hos hun gale dama- som jeg for øvrig fikk mer ut av enn noen andre. Veldig opptatt av det at jeg skulle frigjøre meg. Det å snakke om atte:” hvorfor er du ikke stolt av deg selv?” uten at jeg hadde sagt det. ”Du er jo så vakker! Hvorfor er du ikke stolt av deg selv? Hvorfor kan du ikke vise fram kroppen din?” Hele tiden kjørte meg på de tingene. Da opplevde jeg at jeg lærte mye om holdning til deg selv. (...)For noen ganger så føler jeg at det er det jeg faller på da, jeg greier liksom ikke å ha så mye selvtillit som jeg ønsker meg, og så har det mye å si hvordan dansen ser ut. Vi har jo ikke den stoltheten ofte. Det kan jeg se sånn afrikanske kvinner og har jo en helt annen kroppskontakt- og hvordan de går og tar plass- og vi norske jenter har jo et problem, for vi er veldig avkledd. Korte gensere og sånn- men vi er utrolig påkledd inni oss, eller i kroppsspråket vårt. Vi er avkledd men lukka, mens der nede er de påkledd men åpne- ja vi blir jo objekter.

-Kanskje de er friere fra det kritiske blikket?

- De har sikkert andre kritiske blikk på hva de gjør og hvem de går sammen med- jeg vet ikke. Men i hvert fall har det vært -når jeg tenker på hvor nydelig holdning afrikanske kvinner har og hvordan de alltid er så oppreiste. Man ser aldri noen som synker sammen sånn- det har jeg en tendens til å gjøre. (s.5-6 intervju 1)

Selvtillit og stolthet er noe hun opplever at hun selv mangler, og som vi så ovenfor, kan det sees i sammenheng med at hun opplever norske kvinneidealer som uopnåelige, særlig fordi hun føler seg ”for kvinnelig” i forhold til andre norske kvinner. Hun har heller ikke noen tro på den norske løsningen, i form av at man skal mestre alt. En ”løsning”, eller en vei i riktig retning er via det hun lærte av sin arabiske danselærer, som handler om å uttrykke stolthet over seg selv gjennom kroppsspråket og dansen. Det er også noe hun ser at afrikanske kvinner har, den oppreiste holdningen og kroppskontakten som uttrykker en frihet og stolthet over seg selv. Som Amira også påpekte, sier Lajla at ”de” sikkert har andre utfordringer i forhold til at de er ufrie når det gjelder valg og hvordan de kan utfolde seg i det offentlige rom. Her har vi den formen for ufrihet i mye mindre grad. Det er altså forskjellige former for frihet: En er frihet til å velge hvor man skal gå og med hvem, og i form av valg i eget liv. En annen er frihet til å gå oppreist og stolt og ha kontakt med sin egen kropp, uansett hvordan den ser ut. Det er på det kroppslige planet at Lajla opplever en ufrihet som ikke kan løses her, men ved hjelp av sin egyptiske lærer, og med afrikanske forbilder for en annen kroppslighet.

Denne tankegangen bekrefter forestillingen om motsetninger mellom Vesten og Orienten, hvor Vesten med sin moderne kultur representerer individets muligheter til å utforme sin egen skjebne, mens Orienten står for sanselighet og kroppslighet. Den er nok en gang ”Den Andre”, men her med positivt fortegn- noe vi kan lære noe av, og et sted å finne en naturlig kvinnelig kroppslighet. Man kan diskutere om dette bare er stereotype forestillinger, selv om de som uttrykker dem har vært mye og lenge i arabiske land og kjenner kulturen.



Lajla og Amira har jo også arabisk familiebakgrunn. Uansett er ikke poenget nødvendigvis om de bekrefter stereotypier, men at disse oppfatningene av arabiske kvinner fungerer frigjørende for informantene. De blir redskaper som gir mening og motiverer til handling i individets eget liv.

Når Lajla sier at ”Vi er avkledd men lukka”, så kan dette ha sammenheng med ”de kulturelle kjønns sykdommene” Solheim snakker om, hvor kroppslige symptomer av ymse slag er reaksjoner på at man forsøker å sette grenser et eller annet sted. Når alle tabuer er borte, blir kanskje det å synke sammen eller spenne seg en måte å beskytte seg på hvis man føler seg sårbar. Som Lajla selv sier, så er ikke den ”ubegrensede” kvinneligheten i et vestlig samfunn så lett å bære, mens arabiske kvinner – slik hun oppfatter dem, på sin side har liv som er begrenset, og samtidig avgrenset – de trenger ikke å sette grensene sine selv hele tiden, kulturen gjør det for dem. Vanlige arabiske kvinner kan gå omkring oppreiste med hele sin kropp, de profesjonelle danserne kan danse utfordrende på en scene, og dette setter hun i sammenheng med at de ikke er tilgjengelige for menn på samme måte som vi er her. Seksualiteten kan bare leves ut innenfor rammene av ekteskapet, som er en formell prosess med flere parter involvert. I vårt samfunn er kvinner til enhver tid potensielt tilgjengelige. Det er kanskje som Solheim sier, at i moderniteten som vi lever under i dag, er det ingen kategori av kvinner som er trygge, verken Hustruen, Moren, Jomfruen- og selvfølgelig ikke Horen. Arabiske kvinner står dermed for en kvinnelighet som er avgrenset og trygg. At kvinneligheten ikke er det her, gjør det å danse magedans i Norge problematisk for Lajla, hun sammenligner det med å danse i Red Light District, hvor det eneste man signaliserer er tilgjengelighet, via en vakker kropp. Det er viktig å merke seg at hun her refererer til magedans når den blir fremført offentlig, som jeg skal gå nærmere inn på i neste kapittel.

**”...og dette er jo en kjempefin måte å åpne den slusen på.”**

### ***Å oppdage sin egen kropp***

Arabiske og afrikanske kvinners kroppskontakt er likevel noe man selv kan tilegne seg gjennom dansen. Flere av informantene har hatt sterke opplevelser av en ny og uventet kroppskontakt. Dette kan sies å være en egen fortellings -sjanger innen materialet mitt, hvor de uttrykker kroppslige erfaringer som samtidig kan bli fortolket på ulike måter.

Alle informantene er opptatt av at man gjennom magedans får et positivt forhold til kroppen sin, uavhengig av hvordan den ser ut. Det positive er forankret i opplevelsen av

kroppen fordi man får kontakt med den, innenfra. Dermed kan kanskje også norske kvinner tilegne seg den arabiske kroppsligheten gjennom dansen. Silje snakker om at hun har vært i kontakt med en psykolog som er interessert i dans som terapi:

Tror du liksom at magedans kunne vært mer nyttig sånn terapeutisk enn andre danser, eller tenker du-

(...)

Ja! Og du lytte mye mer til kroppen din. Du lytte mye mer på ka den har å si, fordi du e i kontakt med den hele tia, Og det e også en fantastisk måte- mange har jo et sånn forhold i fra, med kroppen sånn helt: ”Derfra, og derfra og ned e det stengt”. Og dette e jo en kjempefin måte å åpne den slusen på, eller den døra, for da, man får kontakt med kroppen sin, gjennom å danse. Og det å vær i musikk og dans generelt syns æ e en fantastisk terapi-form. (s.13)

Å få kontakt med hele kroppen, å lytte til den og kjenne den kan være en form for terapi, ifølge Silje. Man kan frigjøre seg fra blokkeringer, spesielt i torso og hoftene som man beveger når man danser magedans. Der hvor vestlige kvinner er kjent for å være stive, eller synke sammen, kan man få kontakt gjennom magedans. Silje mente også at et problem hun møter hos elevene sine, er hvordan de synker sammen, og ikke utstråler hva hun kaller ”virilitet”. Dette setter hun også i sammenheng med magedans som en frigjøring fra kroppsidealer påført gjennom den rådende kulturen, hvor man kan bære kroppen sin på en vakker måte selv om den sett i forhold til kroppsidealene ikke er det.

Også Amira forteller om hvordan egne kroppserfaringer kan være en motvekt til kulturens idealer:

Coming from this mixed culture, French and Algerian, creates a kind of paradox about the fact of being a woman, and how using the body- woman, you know about sexuality, about all this, was a very specific point about my mixed culture. And then to work directly on the material, not on the concept, not on the principles, but just to go, simply, on my hips, was passionating and quite useful, because it was a very stiff area.

(...)

- You were kind of insecure, and so you

- Yeah. I was mixed all the time, like, floating between freedom and some principle, so make this area quite confuse. Because the mind has direct effects on the body (s.2-3).

Amira forteller her om frigjøring på et kroppslig plan, ikke et intellektuelt. For å løse konflikten i forhold til seksualitet og kvinnelighet som oppstod i brytningen mellom to kulturer, hvor ingen av dem kanskje gir en tilfredsstillende løsning. Jeg antar at ”freedom” representerer Vesten/Frankrike, og ”some principle” den arabiske/algirske kulturen. Det vestlige idealet om frihet fra tabuer stilles opp mot den totale beskyttelsen, eller

innestengningen av kvinnelighet og seksualitet som ennå kan finnes innenfor den arabiske kulturen. Amira opplevde å finne sin egen vei, en middelvei, gjennom å kjenne frihet og begrensning i sin egen kropp. Hun mener at vi gjennom magedans kan finne en sensualitet på egne premisser, ikke som det kommersielle budskapet ”Be sexy”. Hennes budskap ser ut til å være at i den vestlige kulturen har seksualiteten blitt en vare, samtidig som kroppene våre er helt forknytt. I motsetning til Lajlas argumentasjon i forrige avsnitt er magedans en vei å gå i den forbindelse, en vei til å løse den kulturelle ambivalensen hun opplevde før hun begynte å danse.

Opplevelsen av å ”åpne den slusen” kan sies å være en viktig faktor i flere av informantenes personlige utvikling. Maria og Johanna forteller om hvordan de gjennom bevegelsen kalt ”shimmy”, hvor man rister på hoftene gjennom å bevege knærne frem og tilbake opplevde en fysisk effekt som også spilte en rolle i deres liv utenfor dansen. Det vil si at magedansen faktisk fungerte som en form for terapi, fordi de kom i kontakt med ikke bare kroppen, men også med fortrenkte følelser. Maria opplevde at bevegelsen løste opp en gammel blokkering som helbredet kroppen hennes.

Har lett for blokkeringer altså. Har vært gjennom litt av hvert. Som kvinne. Så. (pause) Jeg trengte vel å få inn de der myke og feminine bevegelsen i kroppen. (s. 6-7)

Det ser ut som om hun mener at kroppen kan stivne som en reaksjon på traumatiske opplevelser, og at denne stivheten kan løses opp igjen gjennom magedansens myke bevegelser. Flere av fortellingene jeg hørte i magedansmiljøet før jeg begynte på feltarbeidet handlet om hvordan magedansen kunne være en hjelp til å bearbeide ulike traumatiske opplevelser, som for eksempel anoreksi eller seksuelle overgrep. Dette stemte ikke helt for Susanne, som fortalte at hun aldri kunne gått på magedans mens hun var anorektiker. Anoreksien handlet for henne om at hun hatet sin egen kvinnelighet. Først da hun hadde blitt frisk gjennom å gå i terapi eller å male, hadde hun kunnet begynne på magedans. Å kunne danse magedans var et uttrykk for at hun aksepterte sine kvinnelige former og ble dermed beviset på at hun var frisk.

I likhet med Maria opplevde Johanna at shimmyen fungerte frigjørende, selv om hun fortolker det på en litt annen måte. Johanna er ikke opptatt av magedansens myke og feminine bevegelser, men av opplevelsen av en uventet stor indre kraft, som hun kaller ”et indre jordskjelv” (s. 4). Derigjennom opplevde hun å bli bevisst fortrenkte følelser fra langt tilbake.

Kombinasjonen av å bli bevisst både det fortrenge og sin egen indre kraft førte til at hun skilte seg etter 25 år.

Dette viser at magedans er et rom for erfaringer som strider imot det etablerte, i likhet med hvordan folklore for øvrig kan fungere (Nenola 1993). Hva disse erfaringene handler om varierer ettersom de tolkes på bakgrunn av individuelle erfaringer og den enkeltes livssituasjon. Slik kan man skape mening og se sammenhenger i sitt eget liv gjennom magedans. Etablerte idealer som strider mot den enkeltes behov og selvforståelse kan bearbeides og erstattes gjennom disse erfaringene. Magedans kan dermed fungere som en motvekt både til kulturens androgyne og maskuline idealer på den ene siden, og en kommersiell, seksualisert kvinnelighet på den andre, og være en vei til både en kvinnelig styrke og en kvinnelig mykhet. Igjen så har dette en frigjørende effekt, som en kroppslig form for kvinnefrigjøring. Kanskje også det faktum at man gjennom magedans kan lage sin egen tolkning, inspirert av kulturens kollektive hukommelse men samtidig tøyelig nok til at det er plass for individets egenart, i seg selv er frigjørende?

**”...vi her i nord er så stive.”**

### *Den norske kroppen*

Disse fortellingene blir også en kontrast til hvordan mange av informantene beskriver ikke-magedansende, vestlige kvinners bevegelsesmønster. Både Maria og Rita mener at vi nordeuropeiske kvinner har så stive hoftebevegelser at det kan være vanskelig for oss å danse. Ifølge Amira er det ikke de som har høyest utdanning og ”a high level of mind”, altså nordeuropeiske kvinner, som er friest, for de har ingen kroppslig frihet. Randi forteller om at hun synes det er vanskelig å danse, for hun føler seg veldig norsk;

- Jeg synes det er rart å være egentlig sånn norsk som jeg føler meg (...) Når disse kvinnene her sånn som har det i kroppen, beveger fingrene og hendene sine, så er det så utrolig nydelig (...) jeg får ikke til det, selv om jeg har øvd. Det ligger ikke helt for meg - jeg tror jeg aldri kommer til å få til akkurat den siste finishen der lissom. Jeg er ikke sånn, jeg er mer sånn; ”holde i en hammer” (s. 7)

Den norske stivheten, eller ”the Norwegian stiffness” (som det het i en reklame for lettøl en tid tilbake), handler dermed ikke bare om traumatiske opplevelser, men om et bevegelsesmønster som reflekterer kulturen. Norske kvinner er nøkterne og praktiske, ifølge flere av informantene. Dette er en uttalelse som kan høres i andre sammenhenger også, hvor norske kvinner blir anklaget for å være usensuelle, og å bevege seg som om de har slagstøvler på beina til enhver tid. Denne stereotype forestillingen er virkelig nok for Randi, som ikke

synes at dette orientalske bevegelsesmønsteret er så enkelt å tilegne seg. Dette forklarer hun både med hvordan ”det norske” nedfeller seg i hennes kropp, og samtidig rent praktisk: har man beveget seg med stive knær i 30 år, så er ikke dette noe man uten videre kan forandre på ved å gå på et magedanskurs en gang i uka.

Fortolkningen av magedans handler ikke bare om dikotomien kvinnelig/mannlig, men som her også gjennom dikotomien hode/kropp. Orienten er kvinnelig og kroppslig, Vesten er mannlig og rasjonell. For å si det med Solheim – at noe er en forestilling hindrer den ikke i å bli virkelig, i form av at den virker (Solheim 1998: 18). Her har vi sett hvordan forestillingen om Orienten som knyttet til kropp og følelser virker i forbindelse med hvordan disse kvinnene tenker om kropp og hvordan de fortolker sine kroppslige erfaringer. Selv om individet uttrykker seg gjennom stereotyper, er ikke de bare å avfeie som fritt flytende mentale forestillinger, for de er samtidig forankret i personlige og kroppslige erfaringer. Hva som kommer først, stereotypien eller erfaringen, er derimot et vanskelig spørsmål å besvare, på linje med høna eller egget. I forbindelse med dette temaet mener jeg at det er tydelig hvordan det orientalske, kvinnelige, kroppslige oppleves som en motsetning til det vestlige, mannlige og rasjonelle, og at dette gjennomsyrrer hele materialet. Kulturen lever i individet, som derigjennom skaper mening og sammenheng i sine erfaringer.

## **Ekte kvinne?**

Hvis kvinnelighet tradisjonelt sett representerer/symboliserer noe bundet og ufritt, noe objektivt, det som ikke har eller skal ha egne grenser, hvorfor ønsker noen å være kvinnelig, i en tid da kjønnsrollene er i oppløsning og androgynitet er et ideal (Hansen og Møller 2001)? Men at det kvinnelige, og kroppen også for den saks skyld, er forbundet med underordning, er en kulturell forestilling. Den sitter dypt forankret som en konsekvens av 2000 år med monoteisme. Denne forestillingen står i motsetning til mine informanternes positive kroppslige opplevelser av kvinnelighet. Som ”fruktbarhets-litteraturen” om magedans inspirerer til, finnes det også måter å forstå kvinnelighet som ikke er knyttet til underordning. Deres forestillinger om en tid hvor kvinnen, gjennom sin kropp, var forbundet med hellighetsbegrepet, holder saktens fast i forestillingen om de komplementære forskjellene mellom kjønnene. Ifølge Solheim vil denne motsetningen så svinge tilbake, i en evig hore/madonna dikotomi rundt det kvinnelige. Likevel, hvis vi går tilbake til empirien, er det lite som taler for at mine informanter er opptatt av å helliggjøre det kvinnelige. Det er heller snakk om å finne frem til det, en kvinnelighet i positiv forstand, en glede, en frydefullhet. Ved

å leve opp til maskuline idealer gjennom å fortrenge det feminine, mister man en del av helheten, som mine informanter så søker å gjenopplive i en fremmed kultur. I boka "Kjønn" (Hansen og Møller 2001) sies det at mennesker som klarer å ta i bruk både feminine og maskuline egenskaper er friere og sikrere på sin egen verdi. Det kan se ut som om idealet om mannlighet har ført til en streben mot det maskuline, på bekostning av det feminine. Dette materialet viser at kvinner søker det kvinnelige som noe viktig og verdifullt. Det kvinnelige trenger derimot ikke å bli et hinder for å også ta i bruk maskuline kvaliteter, eller holde på med tradisjonelt maskuline aktiviteter.

Jeg mener dermed at interessen for magedans, slik den kommer til uttrykk hos akkurat disse kvinnene, handler om å finne et rom for å finne og utforske det genuint kvinnelige. Det er ikke snakk om en essensialisme som begrenser, men som åpner for erkjennelser som kanskje lenge har vært utelukket fra den vestlige tanke og forestillingsverden. Det er en søken etter og opplevelser av en kvinnelighet som ikke er usynlig og nedvurdert, men derimot en synliggjøring på en positiv måte, av idealer det kanskje er mulig å føle seg hjemme i, tross det fremmede elementet i dem. Fremmed i vår moderne sammenheng, men kanskje likevel noe som kan gjenopplives, gjenopplives? Hvis Orienten i vår forestillingsverden har blitt sett på som også vår egen sivilisasjons vugge (Berg 1998: 33), kan kulturformer fra Orienten også representerer våre egne røtter, som vi gjennom moderniteten har blitt fremmedgjorte fra. Nok en gang tilbyr det orientalske kulturelle repertoaret de mulighetene som har vært utelukket fra det vestlige. Men om dette er en moderne form for orientalisme er det i hvert fall slik at den fungerer positivt for disse informantene. I motsetning til 1800-tallets orientalisme er det her kanskje slik at selv om det i dette materialet også gjenspeiles en dikotomisk tenkning mellom vi /dem, mann/kvinne, hode/kropp, så er den hierarkiske tenkningen fraværende. "Det Andre" utfyller kulturens mangler, og åpner for en mer nyansert oppfatning av forholdet mellom motsetningene.

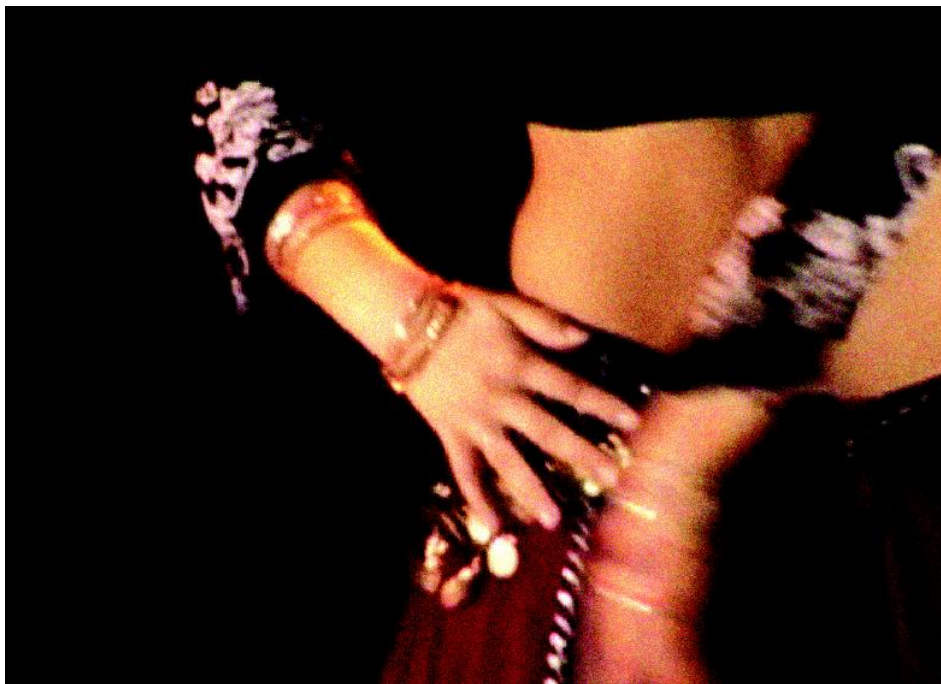
Orienten som et symbolsk rom var også et sted å problematisere de vestlige kjønnsrollene, enten man mente at de var i oppløsning eller for rigide (Berg 1998). I forbindelse med magedans handler det om å oppleve en kroppslig kvinnelighet som er kraftfull, men også myk og vår. Man kan kanskje si at den er et sted å utforske forskjellige kvinneligheter, mens repertoaret av kvinneligheter innen den egen kulturen er forsvinnende lite; idealene er enten mannlige eller kjønnsløse på den ene siden, på den andre siden har man pornoens ensidige seksuelle eksponering. Disse kvinnene finner en selvopplevd kvinnelighet

via kroppen. Neste spørsmål blir hva som skjer når man skal presentere sin egen definisjon av kvinnelighet for et utenforstående publikum.

## ***Kapittel 6. Å presentere kvinnelighet***

Magedans i Norge presenteres på nesten like mange måter som det finnes dansere. På magedansforeningen Al-Farahs fester kan man se alt fra tenåringsjenter til eldre kvinner, til og med i rullestol. Ved å vektlegge ulike trekk ved dansen kan man oppnå vidt forskjellige uttrykk. En slående forskjell i uttrykkene blir skapt gjennom hva man har på seg. Iført det glitrende Kabaret kostymet blir man et bilde på skjønnhet og glamour. Dette kan forsterkes ved at man spiller på tradisjonelt feminine måter å iscenesette kvinnelighet på. Også innen magedansens bevegelsesrepertoar finnes det mange bevegelser som fremhever kvinnens kropp og sensualitet, som vakre håndbevegelser ved øynene for å understreke dem, eller som i stilarten Khaligi hvor man vifter sitt (lange, vakre) hår fra side til side. I en heldekkende drakt og tyngre bevegelser hentet fra folkedansen får dansen en annen verdighet, som like fullt er kvinnelig, men på en mer moderlig og jordnær måte. Ved å i tillegg sjonglere med en stokk, eller balansere et sverd på hodet, får man et enda mer kraftfullt uttrykk hvor fokuset ikke bare er på skjønnhet, men også på mer avanserte ferdigheter i retning av akrobatikk.

Gjennom den historiske oversikten fremgår det at magedans er et temmelig vidt begrep, som spenner fra finkultur til folkekultur og massekultur. Jeg er derfor interessert i å vite hvordan akkurat disse magedanserne selv definerer dansen. Den underliggende problemstillingen jeg ønsker å få svar på i dette kapitlet, handler om hva mine informanternes forhold til magedans kan fortelle om hvordan kvinnelighet kan og bør presenteres.





**”...jeg vil jo fortelle om historien...”**

### *Historiens mening*

I innledningen presenterte jeg to ulike definisjoner av magedans, basert på oppfatningen om dens historiske røtter. Ifølge den ene er magedans opprinnelig en haremsdans, ifølge den andre skal magedans være en urgammel fruktbarhetsdans. Som vi har sett i den historiske oversikten, er begge disse definisjonene basert på løsrevne fakta som er fortolket og satt sammen til disse entydige bildene.

Selv om fortellingen om magedans som en fruktbarhetsdans er et populært tema på internett, var dette i liten grad gjenspeilet hos mine informanter. Flere av informantene er opptatt av at magedans er ”en kvinnedans for kvinner” og Maria nevner også at den har blitt brukt i forbindelse med barnefødsler. Bare Hanne og Helene nevner at magedans kanskje har vært en gammel fruktbarhetsdans. Hanne begrunner dette slik:

- Men hvis du ville fortalt noen hva dansen egentlig er, hva vil du si da, til dem?

- (...) jeg vil jo fortelle om historien. At det er en gammel kunstform, og, at den egentlig- altså det er jo mange teorier om hvor den egentlig kommer fra, men en er jo at den kommer fra India med sigøynere, og kom til den arabiske verden, men at det kanskje tidligere også var en fruktbarhetsdans og så ble det blandet sammen. Jeg vil jo si at det er en gammel fruktbarhetsdans. For kvinner. Og så vil jeg jo fortelle om, ja, hvordan den danses i dag, og utviklingen - altså fra det var folkedans til at det ble kabaret med det todelte kostymet på tjuetredve tallet, med kolonialiseringen, og det. (s.10)

Av dette sitatet ser det ut til at selv om hun er usikker på om dansen virkelig var en fruktbarhetsdans, så er det denne definisjonen hun gjerne vil trekke frem. Senere i intervjuet forteller hun om en opptreden hvor dansen hadde blitt introdusert med en fortelling om magedansens opphav i likhet med hvordan hun selv forteller oven for. Opptredenen gikk så bra fordi ingen så på den som striptease, også selv om hun hadde tillatt seg å flørte med en publikummer, blant annet ved å kaste sløret sitt bort til ham. Dette mente hun hadde en sammenheng med at publikum hadde blitt informert på forhånd om hva dansen egentlig er.

Hanne likte ikke magedans første gang hun så det fordi det minnet henne om stripping. Det var fordi danserne hadde lite klær, og fordi den ene av de to første danserne hun så var alt for flørtende for hennes smak. Det var altså ikke muligheten for å presentere seg på en sånn måte som gjorde at Hanne i dag er profesjonell magedanser. Det var først da Hanne ble kjent med fortellingen om magedansens historie, i tillegg til at hun på en reise til Egypt fikk se

hvordan vanlige egyptere praktiserte dansen hjemme hos seg selv, at hun ble interessert og etter hvert begynte å danse på heltid.

Helene snakker også om at hun selv heller forbinder magedans med moderlighet enn med ”leken sexyhet” (s. 17), og refererer til teoriene om at magedansen opprinnelig var en fruktbarhetsdans som kom fra Mesopotamia. Moderskapet er ifølge Solheim både før og nå en trygg, ren kategori for kvinner, som forløser kvinner fra deres natur som seksuelle vesener. For i likhet med jomfrudommen, hviler moderskapet ”på forestillingen om en ikke-seksuell kvinnelighet” (Solheim 1998: 54). Fruktbarhetsdansen er også forbundet med at den foregår for og blant kvinner, og derfra ikke er rettet mot et publikum eller deres forventninger. Ettersom den knyttes til før monoteistisk tid, kan den mer kunnskapsrike mottager være klar over at dette muligens innebar at i en slik sammenheng var ikke kvinner seksuelle objekter, i hvert fall ikke på den måten de fremstilles i dag. Magedans som fruktbarhetsdans gir en pekepinn mot kvinnen som subjekt, sterk og moderlig. Dermed blir fruktbarhetsdansen et bilde som setter magedansen inn i en forståelsesramme hvor kvinneligheten er trygg og ren, og danseren er et subjekt, ikke et objekt. Helene sier ganske direkte at det å formidle bredde i dansen ikke bare handler om hvordan dansen skal presenteres:

- Så hva er det du har mest lyst til å presentere da?

(...)

- Da er det sånn: ”Yes! Nå får vi presentert det vi egentlig holder på med her!”

- Og det er dansen som...

- og det er *dansen* som kunstform. Og det ligger jo fortsatt, altså bevegelsesmønsteret ligger jo fortsatt der, det er fortsatt en veldig feminin form, den er fortsatt til dels seksuelt utfordrende, fordi at den har det bevegelsesmønsteret den har, den er fortsatt - men du kan få inn, det historiske perspektivet, altså det kultur geografiske perspektivet i det. Du kan vise de forskjellige formene som er, breddene som er i det, og da får du lov til å være noe mer enn bare en vrikkedokke. Jeg er flink til å vrikke jeg altså, det er ikke det, men jeg vil gjerne få lov til å presentere noe mer. Sånn er det. (s.9)

Helene definerer også dansen som mange forskjellige ting: Den er en kunstform, og det er en dans med mange geografiske røtter og lange historiske røtter. Samtidig har den en feminin form som er delvis seksuelt utfordrende. Hvis hun legger vekt på den siste beskrivelsen når hun danser, blir hun redusert til en vrikkedokke. Hvis hun legger vekt på dansen som kunstform og kan presentere en bredere kunnskap om dansens opphav, får dansen et dypere innhold, og det vil da gjelde for henne – danseren – også. Her kan man se at magedansens historiske kontekst griper inn i den individuelle konteksten; den brukes ikke

bare for å si noe om dansen som sådan, men om danseren selv. Helene er den eneste som sier akkurat det; hvis hun presenterer *dansen* i sin kommersielle, feminine seksuelt utfordrende form, hvis det er hovedfokus, så blir også hun selv, *danseren*, en vrikkedokke – som jeg forstår som en vakker form, uten innhold. Med andre ord, et objekt. Det ser ut til å være det underliggende budskapet også hos andre dansere. De ønsker å presentere en bred kunnskap om dansen for selv er å bli noe mer enn hva det vestlige, og som regel mannlige blikk, har gjort både kvinnen og dansen til.

Hva med det andre bildet? Det mest kjente bildet av magedanseren i vår forestillingsverden er vel det 1800-talls- orientalistene formidlet; danseren i haremet som er sjeikens eiendom. Bare Randi og Anna refererer til akkurat dette bildet. Når Anna gjør det er det når hun forteller om da hun begynte å danse som barn. Hun lagde en forestilling i 6. klasse; et ”haremstablå” med sjeiker og slavinner. Dette var et bilde som fascinerte henne, og en morsom lek. Når Randi referer til haremsdanseren er det derimot for å fortelle noe om seg selv og hvordan hun ønsker å presentere seg selv:

- Hvorfor tror du du har lyst til å vise, at magedans, at det er en bredde i det? For det er jo ikke en del av vår kultur heller.

- Nei. Hvorfor jeg har lyst til å vise at det er en bredde? Jo fordi jeg syns at det er så mange former for dans innenfor den tradisjonen (...) kabaret formen, virker på meg, og jeg tror at mange også kanskje tror, at den formen er laget nesten som, den er kun laget for at kvinner på en måte skal drive og hisse opp menn på en måte. Den virker sånn veldig seksuell på en måte. Og det er om å gjøre å gjøre seg mest mulig deilig. Og det syns jeg - det er ikke bra at man skal tro at det kun er det man danser magedans for lissom. For det at man gjør det faktisk av andre hensikter også da. Og det er interessant å vise det, så ikke folk blir sittende igjen med den troen at magedans, det er sånn man gjør i harem for sjeiken sin

- ler.

- For hvis det kun var det, så ville jeg syns det var pinlig jeg, å holde på med det! Ja, jeg syns det! (s. 11-12).

Haremsdansen er nok en gang bildet på kvinnelig underkastelse, et bilde vi alle kjenner. Kabaretformen uttrykker dette bildet, for dens mer utfordrende form og glitrende minimale drakt, er også en konsekvens av orientalistenes forestillinger om dansen. Den ble til på bakgrunn av ønsket om å gjøre kvinnen til et objekt for mannlige tilskuere, og dette preget formen den fikk. Dette kan motarbeides ved å vise frem at magedans er mye mer enn bare det, det er en tradisjon med dype røtter i Midtøstens folkekultur. Disse tradisjonelle dansene legger vekt på andre trekk ved formen, som dermed gir andre assosiasjoner som går mer i retning av moderlighet.

Begge disse assosiasjonsretningene har kvinnekroppen som utgangspunkt, på grunn av hoftebevegelsene som rent fysisk er forbundet med både fruktbarhet og seksualitet. Siden kvinnekroppen kan bli invadert både innenfra og utenfra, er den i hovedsak mottagelig for to former for symbolikk; som ”mat”, og som seksuelt åpen og tilgjengelig. Forskjellige økonomiske og sosiale strukturer legger antageligvis mer vekt på den ene formen for symbolikk enn den andre, for eksempel kan det hende at man i jordbruker og nomadesamfunn i hovedsak er opptatt av ” den endeløst nærende morsfiguren” (Solheim 1998: 48). I et moderne industrisamfunn som vi har, er fruktbarhet etter hvert mindre viktig, mens ” det seksuelle aspektet ved kvinneligheten blir et hovedfokus i seg selv”(ibid s. 48). Dette gjenspeiles i magedansens stilarter, hvor det seksuelle aspektet ved kvinneligheten ble fremhevet i Kabaretdansen. Selv om dansen tradisjonelt sett, altså i et jordbruker- og nomadesamfunn er knyttet til fruktbarhet og moderlighet, vil moderne vestlige briller oppfatte den mer forbundet med det seksuelle fordi det er slik den moderne vestlige kvinneligheten ser ut.

Det seksualiserte bildet av magedans er en realitet i den arabiske verden også i dag, hvor det til stadighet bekreftes på turistfylte reisemål som Tyrkia. Selv om haremsdansen var en morsom lek da Anna gikk på barneskolen, representerer den nå en definisjon av magedans som må motarbeides:

- Hva er det du har lyst til å uttrykke liksom- hva er det du har mest lyst til med magedansen?

- Jeg vil vise at dette er arabisk magedans og at det kan gjøres finere enn tyrkiske danserinner gjør på turiststeder, at det ikke nødvendigvis er den hele og fulle sannhet ! (...) det er faktisk en flott dans og en gammel tradisjon. (...) Så det er en respektabel danseform

- For du føler at det er mange misforståelser ute og går?

- Ja. Det er fryktelig mange som sier at: ”Ja, jeg har vært i Tyrkia og sett på en magedanserinne!” At da blir jeg fryktelig flau, da tenker jeg: ”Nei, håper ikke de tror det er det jeg holder på med”, for det er det ikke. (s.7)

Også for Anna er det viktig å understreke at hun holder på med en ”respektabel danseform”, som er en flott, gammel tradisjon. Det hun *ikke* holder på med, er en form for magedans som danses av tyrkiske danserinner for turister. Ut fra hvordan hun, Silje og flere andre beskriver den, høres dette ut som striptease i en eksotisk innpakning. Det er følgelig, både før og nå, en forbindelse mellom den vulgære formen for magedans og vestlig tilstedeværelse. Anna vil gå bak den vulgariserte magedansen og formidle den egentlige tradisjonen.

Å referere til den dansende kvinnen i haremet, ved å si at det ikke er det man gjør, er en billedlig måte å si at man ikke ønsker å være et objekt, mens å presentere dansen i forbindelse med fruktbarhetsgudinner og den tradisjonelle folkedansen er en måte å plassere dansen inn i en annen fortolkningsramme, hvor den i mindre grad vil gjøre danseren til et objekt. Disse måtene å referere til magedansens historie uttrykker dermed enda en dikotomi, og denne befinner seg innenfor det kvinnelige, nemlig motsetningen mellom å være et subjekt og et objekt. Gjennom å snakke om dansens historie, enten i form av fakta eller forestillinger, forteller de noe om hvordan de selv ønsker å fremstå. Om de lykkes i dette, og hvilke strategier de kan benytte seg av når de skal uttrykke en slik posisjon gjennom dans og ikke verbalt, vil diskuteres i det følgende.

**”...de ville uansett ha forventet at det var det jeg ville vise fram.”**

### *Å være et objekt*

En viktig underproblemstilling som man vanskelig kommer utenom når ”det kvinnelige ” skal diskuteres, blir som vi har sett ovenfor, aktualisert gjennom mine informanternes ytringer. Det dreier seg om hvordan magedansere forholder seg til kvinnelighetens ”problem”, nemlig den symbolske plassen som seksuelt objekt, når de i de aller fleste sammenhenger faktisk danser i en forsamling som også består av menn, i en todelt drakt. Som Helene forteller er det en konsekvens av at magedansere i Norge økonomisk sett ikke alltid kan velge bort restaurantarbeid. Etersom magedans er en marginal kunstform som ikke har noen formalisert utdanning, har man som profesjonell magedanser ikke tilgang på kunststipendier. Dessuten er magedans ennå lite kjent i Norge, og restauranter og utdrikningslag er foreløpig de to hovedarenaene for offentlige fremføringer. Det er dermed ikke alltid man har muligheten til selv å velge setting, eller til å fortelle om dansens historie. En god illustrasjon av nordmenns bilde av magedansen og magedanserinnen, er Ivo Caprinos Yasmin i Flåkløya Grand Prix – dansende for den tyranniske sjeiken, med diamant i navlen (Caprino 1975). Formen som er forbundet med kvinnelig underordning er den med lengst tradisjoner i Vesten. I dette avsnittet undersøker jeg hvorvidt informantene selv opplever at de oppfattes som seksuelle objekter, og om de opplever dette som problematisk eller ikke.

Jeg begynner med å spørre Kari og Lise hvordan de synes det er å danse foran menn:

S: Kunne dere tenkt dere å danse foran menn? For der på al-Farah er det jo mest damer, er det ikke det?

K: Tror det er en god blanding

(...)

S: Men hadde det vært en forskjell hvis det var mest menn?

K: Jeg hadde ikke danset foran menn på en kro, liksom. Det hadde jeg ikke hatt lyst til i det hele tatt, for jeg er ikke- jeg kan på en måte ikke sånn gå frem og riste på puppene oppi ansiktet på en mann- det ække meg liksom.

L: Men det hadde vært helt annerledes hvis, la oss si vi hadde stått på den scenen som er litt høyt over publikum og det hadde vært menn i salen. De har jo liksom ikke noen som helst mulighet for å ta på oss på en måte, og hvis man likevel har den posisjonen som er ”bare se ikke røre” så hadde jeg kunnet gått på scenen, danset dansen min og gått av igjen. Men ikke sånn som kanskje utdrikningslag og- det blir for søkt liksom. Da ville jeg følt at man på en måte blir mer det der sexobjekt - sett på som det, og at de ville uansett ha forventa at det var det jeg ville vise fram (s.8)

Kari og Lise er elever som har danset på magedansforeningen Al-Farah sine fester noen ganger, i tillegg til elevkvelder i kurslokalet. De har helt klare oppfatninger av hvor og hvordan de ønsker å opptre. Å danse foran menn på en kro er nærmest synonymt med ”å riste puppene oppi ansiktet på publikum” – det blir for nært. Et rent mannlig publikum tenker Lise seg bare vil være interessert i henne som et sexobjekt, det er sånn hun forestiller seg deres blikk og forventninger til henne. Det er derimot greit å danse for menn hvis man er plassert slik i rommet at menn ikke har noen fysisk mulighet til å ta på dem, i tillegg til at man fysisk med bevegelsene sine, som de har lært av sin lærer Helene, har en holdning som sier ”bare se, ikke røre”.

Kari og Lise vil ikke bli sett på som sexobjekter, og de vil markere på flere måter at de ikke er det. Men hvorfor det? I vår kultur er nå få tabuer igjen rundt eksponeringen av den kvinnelige kroppen (Solheim 1998:131). Kvinnekroppen, og etter hvert menns kropp, er eksponert i media fra mange forskjellige vinkler, i den grad at det er ganske utbredt å vise seg lettkledd, for ikke å si avkledd i det offentlige rom. Akkurat hvorfor det er viktig for Lise og Kari å ikke være sexobjekter, kunne de ikke forklare, det virket som så selvfølgelig. Svaret vil jeg følgelig fortolke meg frem til ved hjelp av de teoriene jeg har.

Så hva er egentlig et sexobjekt per definisjon? For å ta utgangspunkt i ordets siste del; et objekt er ifølge Bokmålsordboka (1988) en ting som ligger til grunn for en forestilling, til forskjell fra subjektet som er det erkjennende jeg. Som ting kan objektet være gjenstand for en handling eller virksomhet. Det er altså noe som ikke har en egen vilje, som ikke er noe i egenskap av seg selv. Objektet trenger en annens vilje, tar form av hva subjektet ønsker, og er selv passivt. Ifølge Solheim er det kvinnen og kvinneligheten som har blitt tildelt denne plassen i kjønnsordenen i vår kultur, mens i ” denne symbolske kjønnsorden vi har nå er

mannligheten det rene subjekt” (Solheim 1998: 17). Kvinnen er dermed det urene objekt, og det er nærliggende å tenke at når hun plasserer seg i en posisjon som kan få henne til å fremstå uten tydelige grenser hva gjelder seksuell tilgjengelighet, bekrefter hun også sin posisjon nederst i kjønnsordenen. Kari og Lise ønsker å imøtegå den plassen de er tildelt på det symbolske plan. Det gjør de ved å skape rammer for dansen, i form av å velge riktig sted, sosial setting. I tillegg er det viktig at kroppen har den rette fysiske holdningen, som gjør at man utstråler at man ikke er tilgjengelig. Dette er en gjennomgående holdning hos informantene; man ønsker å markere at man ikke er et seksuelt objekt. Samtidig er det vanskelig å få dem til å begrunne dette nærmere. Jeg vil derfor trekke inn flere uttalelser for å se om de har noe mer å tilføye i den forbindelse.

Lajla sier dette om negative opplevelser knyttet til dansen:

- Ja? Har du hatt noen negative opplevelser?

- Ja, det har jeg, det er mange sånn dårlige holdninger til magedans. Og så, enkle forventninger da. Ikke at det er en kunstform. Og det merker jeg kanskje har preget meg litt og, at jeg liksom:” det holder ikke”(…)

- Nei. Som et uttrykk for deg?

- Ja, eller, ikke for meg, men en sånn generell holdning i det at det er for enkelt, det er en enkel ting at det kommer en dame og rister på magen, hvis du skjønner, det er ikke noe, forventninger til det annet enn litt sånn sexy, og det merker jeg at det, berører meg, og gjør at jeg også kan få den holdningen selv om jeg veit at det ikke er sånn.

(…)

- Ja, jeg merker at alle de jeg snakker med er veldig opptatt av hvordan de skal markere at det ikke er…

- Det synes jeg er litt tull og! For at det er jo akkurat det det er! Det er jo et uttrykk for liksom å rulle på hoftene og vise magen, det er jo uttrykk for fruktbarhet og det seksuelle liksom. Hvordan kan du liksom ikke gjøre det til det da?

- Ja, ja. Nei.

- Selvfølgelig, det er jo skjønnhet i det, jeg sier ikke at det er stygt, jeg synes det kan være utrolig mye skjønnhet i det å uttrykke sin seksualitet eller det sensuelle eller hvilket ord du vil bruke. Men det er *dumt* å si, hvis du danser da den rene cabaret magedanstilen så er det jo dumt å si at man skal liksom prøve å ikke få den seksuell på en måte, fordi det er den jo. Altså, du viser frem kroppen din og du beveger på de stedene som folk forbinder med sånne ting. Det blir jo litt sånn rart da(ler)”Nei vi skal ikke være- det har ikke noe med sex å gjøre!” eller sånn, seksuelt eller (s.4)

For Lajla er Kabaret en danseform som fremhever det seksuelle aspektet ved kvinnekroppen, gjennom at man beveger de delene av kroppen som ”folk” og hun selv forbinder med sex;

altså bryster, hofter, underliv og mage. Derfor syns hun at det er bare tull når andre magedansere hevder at dansen ikke har noe med sex å gjøre, for det er det den i bunn og grunn har. Dermed er det uunngåelig at andre mennesker ser på magedans som ”noe enkelt”, som striptease er. Den er ikke noe mer enn et uttrykk for seksualitet, og derfor synes hun at den ikke holder som kunstnerisk uttrykk.

De samme kroppsdelene som Lajla forbinder med sex; bryster, hofter, underliv og mage, er de som jeg beskrev som det som gjør magedans til en spesielt kvinnelig dans, i og med at den fremhever det at kvinner for eksempel stort sett har bredere hofter, mykere mager og større bryster enn menn. Hva gjør så disse kroppsdelene, som alle har, men som i magedans blir fremhevet i deres kvinnelige variant, til spesielt seksuelt ladede for Lajla? Er det det at hun er bevisst på at ”folk” ser på disse kroppsdelene slik? Går det an å bevege på dem uten at det får seksuelle konnotasjoner? Et annet sted i intervjuet sier hun at det går an, at det handler om publikum og deres holdninger – overfor noen typer forsamlinger føler hun ikke at hun blir oppfattet som en danser med et snevert seksuelt fokus.

Lajla mener at Kabaret er en seksuelt fokusert dans. Dette setter hun også i forbindelse med at andre er nedlatende overfor dansen/danseren i form av kommentarer og blikk, at man får en ”rolle” som en som ikke har noe annet å vise frem enn sin seksualitet. ”Andre” har dårlige holdninger, enkle forventninger, og de kan forbinde dansen med strip-tease. Å hente inn andre elementer fra andre danseformer kan ta vekk det ensidige seksuelle fokuset, men det fungerer ikke nødvendigvis.

Det interessante er at det å bli forbundet med et ensidig seksuelt uttrykk henger sammen med at tilskuere, og etter hvert også hun selv, blir nedlatende i forhold til dansen, ved at de omtaler den som en form for stripping, og denne nedlatende holdningen blir overført på danseren. Er det kanskje et svar på spørsmålet hvor jeg spurte om hva som egentlig er galt med å bli sett på som et seksuelt objekt? Er problemet at man blir sett ned på? Hvis jeg trekker inn teorien her, så kan det altså se ut som om magedans for Lajla bekrefter den kvinnelige danserens underordning i kjønnshierarkiet. Idet en kvinne fremhever sin kvinnelighet, blir hun også forbundet med seksualitet, hun blir sett på som et uttrykk for det, og opplever å møte nedlatende holdninger som kan føles ydmykende. Vil det si at man gjennom å opptre med magedans faktisk opplever en bekreftelse på kvinners symbolske plass i kjønnsordenen? Man fremhever sin kvinnelighet og blir dermed oppfattet som et objekt for



begjær samtidig som man blir sett ned på. Disse to aspektene som er knyttet til representasjonen av det kvinnelige henger uløselig sammen i denne informantens uttalelse.

Et spørsmål som da melder seg er om det er mulig å danse Kabaret og samtidig bryte ut av de tradisjonelle forventningene til hvordan kvinnen og dansen skal fremstå. Dette spørsmålet kan belyses ut fra hva Helene sier:

- Men det som er utfordringen er jo hele tiden hvordan møte folk. Og hvordan overbevise- eller hvordan få folk til å være på min tolkning av det jeg holder på med, ikke sant. (...) jeg kan ikke styre hva folk forventer (...). Hvis mennesker kommer for å se på magedans, så har de allerede en del tanker oppi hodet sitt, som kan være hva som helst, ikke sant, om hva det er, og dermed så ser de hva jeg presenterer, på bakgrunn av de tankene og tolkningene som de allerede har, selvfølgelig, og dermed så blir jeg det de forventer, med mindre jeg klarer å gjøre et så sterkt inntrykk at de endrer mening.

- Og det er det som er utfordringen?

- Og det er utfordringen tenker jeg, fordi at jeg syns at, selvfølgelig er det veldig hyggelig hvis de syns at det er pent og sexy, men det er ikke så viktig for meg, altså det er ikke det som er min hoveddrift. (s6-7)

Også Helene ser ut til å være klar over at forventningene til henne som magedanser handler om at hun skal være pen og sexy. Selv om hun ikke sier det direkte med en gang, kanskje for å unngå å være for kategorisk, så er det det som ligger under; en forventning om at hun skal være pen, tiltrekkende og ikke så mye mer. Så det utfordrende for henne, utover å mestre selve dansen, er å imøtegå folks forventninger. De kommer med sine fordommer som kan bekrefte eller motstrides gjennom dansen. Hun trenger ikke egentlig å vite hva de forventningene går ut på, det viktige er å være så bevisst på hva hun selv ønsker å presentere at det blir hennes presentasjon de ser. Hvis hun ikke lykkes i det, blir hun det de forventer. Hun anerkjenner at det kan være smigrende å bli sett på som attraktiv av publikum, men at det ikke er hennes hovedmotivasjon for å opptre.

Helene føyer seg inn i rekken av informanter som ikke ønsker å bli sett på som et objekt, enten fokuset er på skjønnhet, sex, eller begge deler. De viser dermed at de har en sterk bevissthet om at det er dette de fort kan bli i andres øyne, hvis de ikke gjør noe for å imøtegå et slikt inntrykk. Helene er her ikke så opptatt av hvorvidt andre kan komme til å se ned på henne eller ikke, fokuset er heller på hva hun selv ønsker å uttrykke, og viktigheten av at det får komme frem, uansett hva det er. Men handler det også her om at ved å være "bare" et sex objekt, mister man status og respekt? Fordi når man bekrefter sitt kjønn, bekrefter man også sin plass nederst i kjønnsordenen. Hva kan ellers være grunnen til at det er så viktig å imøtegå mulige tolkninger av seg selv som objekt?

For Maria handler det også om at dansen, som for henne er et uttrykk for en oppvurdering av det feminine og kvinners kraft, blir borte når oppmerksomheten blir rettet mot danserens kropp:

- (...) Magedans bringer utrolig mye feminin kraft fram altså. Ja. Det må jeg si.

- Men den blir liksom borte hvis du danser for menn? Eller det er mer sånn i det kvinnefelleskapet -

- Ja (...) Da har det med kropp å gjøre. Da har det ikke med dansen lengre føler jeg, når menn sitter og ser på. Så sitter ikke dem og ser: ”åh så flink ho er til å danse”. Dem ser bare puppene og låra og maven og rumpa. Det har ikke noe med feminitet å gjøre i det hele tatt for meg det. Det har med dyrisk kraft å gjøre for meg det. Det blir dyrisk for meg med en gang.

(s15-16)

Maria skiller sterkt mellom å bli sett på av kvinner kontra menn. Også hun skiller som Anna mellom som tilskuer å fokusere på selve dansen, eller å se på kroppen til danseren. Det viktige er å få frem selve dansen. Dansen i seg selv er feminin, og som hun stadig vender tilbake til også andre steder i intervjuet, er det feminine noe vakkert og kraftfullt. For Maria ser det ut til å være nærmest umulig for menn å kunne se selve dansen, de vil bare kunne se på kroppen og de kroppsdelene som er i bevegelse. Dette ensidige fokuset på kropp er dyrisk for henne. Så hva betyr egentlig dyrisk i denne sammenhengen? Henger det sammen med ordet ”enkelt” som Lajla brukte, noe som er for rått og uutviklet til å kunne oppfatte de finere nyansene i dansen? Hvis jeg ser intervjuet med Maria som en helhet er hun tydelig opptatt av å fremheve kvinnen og hennes fortrinn, mens hun ser menn som det motsatte: enkle og primitive. Det ser derfor knapt ut til at det er noe håp om at menn kan oppfatte noe annet enn kroppsdelene når de ser magedans. Det magedans egentlig er, i følge henne et uttrykk for feminin kraft, kan altså ikke oppfattes av det mannlige blikk. Hennes egen oppfatning av dansen, kan ikke formidles til feil publikum, som er menn. Magedansens frigjørende, kroppslige aspekt fungerer dermed ikke som frigjørende i forhold til ”den symbolske plass man har i de andres øyne” (Solheim 1998). Det blir som med de egyptiske danserne som van Nieuwkerk intervjuet, som heller ikke lyktes i å forandre tilskuernes syn på dem (van Nieuwkerk 1995).

I Ritas uttalelser kommer dette til uttrykk gjennom en stereotyp oppfatning av menn:

-(...) Men hvordan syns du det er å danse i forskjellige settinger, hvis du danser blant kvinner, hvis du danser et sted hvor det er menn?

- Jeg danser aldri for menn (...) nei jeg føler ikke det (...) Hvis dere tenker hvis- eksempel da- et utdrikningslag med menn på førti – femti års – alderen, trede – førti stykk- trede, da, eksempel

S: mhm

- så skulle dem leid inn meg. Hvordan tror dere det hadde blitt?

L: Det hadde jo-

- Jammen jeg bare spør, jeg. Hvordan tror dere det hadde blitt? Det vet jeg.

- De ville jo bare... pupper og lår, liksom

- tror dere de ville se det kunstneriske ved situasjonen? (s.16)

Her er det Rita som snur situasjonen på hodet og lar meg gjette hva hun tenker om det å danse for menn. I likhet med hva andre informanter også selv sier, foreslår jeg at menn antagelig ikke ville kunne se noe annet ”pupper og lår”, altså at kvinnen og dansen som helhet blir redusert til å handle om kroppsdelene. Det er ikke særlig vanskelig å anta hva hun vil frem til, etter at hun har understreket at hun aldri danser for menn. Dette er antageligvis et uttrykk for at vi også oppfatter menn gjennom stereotypier, hvor vi antar at menn er ute av stand til å tenke noe annet enn sex når de ser en kvinne bevege seg, at kvinner er et objekt for deres begjær. Dette er en stereotypi fordi vi faktisk ikke kan vite hva som foregår inne i hodene til menn generelt. Vi kan kjenne til noen menns oppfatninger ved å spørre dem, men hvordan et publikum bestående av mange fremmede menn oppfatter dansen vil ellers være et resultat av ens egen fortolkning. Det er muligheten for å bli redusert til et objekt for et egentlig imaginært blikk Rita vil utelukke ved å ikke danse for menn.

Rita har altså aldri danset for en rent mannlig forsamling, fordi hun går ut fra at hun allerede vet hva det innebærer. Andre informanter som er like opptatt av å unngå kategorien ”sexobjekt” har i liten grad opplevd at publikummerer direkte har kommet med seksuelle hentydninger eller forslag til dem. Jeg har heller ikke stilt det spørsmålet direkte, men indirekte i form av at jeg spør om hvilke negative opplevelser de har hatt med magedans. Det finnes historier om andre dansere som har blitt tatt på mens de har danset, eller som har fått seksuelle invitasjoner, men de har altså i liten grad opplevd det selv. Det de gjennomgående sterkt gir uttrykk for er at de er klar over at rollen som seksuelt objekt hele tiden ligger der som en mulighet, at de lett kan komme til å gå inn i den, og at det er noe de vil unngå. Bare Lajla sier rett ut at hun da opplever at andre mennesker oppfører seg nedlatende mot henne og når jeg spør om hun synes at det er ydmykende, svarer hun ja. Men ingen av de andre sier stort om hvorfor de ønsker å unngå akkurat den rollen, det ser ut som det er en innforstått og vedtatt sannhet. Helene igjen sier klart at hun vil bli oppfattet gjennom det som er hennes egen presentasjon, ikke det alle andre forventer. Så dermed handler det kanskje rett og slett

om at man vil bli sett og tatt på alvor som et subjekt og et individ med en egen vilje og personlighet. Man vil bli sett, og som Anna sier, er det fint å få anerkjennelse av menn også. Det ser derfor ut til at det er uproblematisk for Anna å danse for menn:

S: mmm. Hvordan syns du det er å danse foran menn? Føler du at de noen ganger oppfatter deg annerledes enn det du vil?

(...)

A: jammen altså jeg syns jo det er veldig hyggelig, men jeg merker at menn liker å se på, i tillegg til at man har på seg lite klær.

S: mmm(ler)

A: Og at når man danser så beveger man seg sensuelt og har på seg lite klær og er attraktiv og pent sminket, man ser liksom presentabel ut, så det er klart at menn syns det er hyggelig å se på det. Men jeg ser ikke noe galt i det i det hele tatt.

S: Nei, nei...

A: Det syns jeg er dobbeltmoral å si at: ”nei, jeg kan ikke danse for menn”. Liksom, hva er det for noe?

S: Ja

A: Selvfølgelig kan man gjøre akkurat hva man vil, så lenge man holder ansiktet i de rette folder. (s. 14 - 16)

Anna er helt klar på at hun setter pris på den oppmerksomheten hun får av menn: Tidlig i intervjuet sier hun også at det er lyst til å opptre som får en til å velge å bli magedanser på heltid. Selv om hun er den eneste av mine informanter som forteller om en opplevelse hvor hun danset for et publikum som begynte å ta på henne under en opptreden (”Veldig lange hender!”), har hun ikke noe prinsipielt standpunkt om å ikke danse for menn, selv om hun heller ikke gjør det klart hva hun mener om en rent mannlig forsamling. Likevel har også hun en uttalelse som tyder på at noen grenser må settes, for henne vil det si å holde ansiktet i de ”rette folder”. Her viste hun meg hva hun mente med ”feil folder”, som ikke overraskende var et ansiktsuttrykk med en utfordrende tilgjort munn og slørete blick. Et slikt ansiktsuttrykk viser seksuell tilgjengelighet og er en slags invitasjon. Så lenge man ikke gir et slikt signal, så kan man etter Annas mening gjøre hva man vil. At man er lettkledd og beveger seg på den måten som man gjør i magedansen, er ikke noen grunn til at noen skal oppfatte dansen som en invitasjon. For Anna handler det også om å bli respektert for det at man er teknisk dyktig – er man god nok, vil tilskuere glemme kroppen og områdene med bar hud og bli fascinert av bevegelsene isteden. Teknisk dyktighet vil både gi deg respekt, og føre til at tilskuernes fokus skifter fra kroppen til bevegelsene. Dermed ser det ut til at også Anna både har en klar

bevissthet rundt muligheten for å bli forstått som et seksuelt objekt, og at hun har funnet strategiene for å unngå det. Dermed er det ikke noe problem for henne å danse foran menn.

Disse informantene viser at de i høyeste grad forholder seg til hvordan andre ser på dem, at de hele tiden er bevisst på hvordan de kan bli oppfattet. Hvordan andre *virkelig* oppfatter dem, er ikke tema for denne undersøkelsen, jeg har ikke gjort noen kvalitative intervjuer med mannlige tilskuere. Det lille jeg har av tidligere litteratur om magedans peker jo i retning av at vissheten om muligheten for å bli oppfattet som seksuelle objekter ikke er tatt ut av løse luften: Debatten i Sverige, som ble utløst av at en magedanser ble satt i bås med strippere (Berg 2001). Kommentarer Lajla har overhørt. Opplevelsen til Anna. Og Hanne som oppfattet magedans som en form for stripping før hun begynte med det selv. Hvorfor er det sånn, og må det være sånn? I denne sammenhengen blir det viktig å gå nærmere inn på hva nettopp kvinnekroppen symboliserer eller står for.

Ifølge Jorun Solheim forholder vi oss alltid til ”den symbolske plass vi er tildelt i andres øyne”( 1998:13) Denne symbolske plassen blir en del av vårt eget selvilde, og det er på den bakgrunnen vi oppfatter verden (ibid.). Videre hevder hun at kvinnen og hennes kropp fortsatt representerer urenheter i vår kultur, i likhet med de fleste andre kulturer. Hun vil at vi skal anerkjenne kroppens symbolikk som en realitet, for det er der forklaringen på kvinners symbolske plass som uren ligger. I vår kultur blir ikke kroppens symbolikk anerkjent som virkelighet. Det er en konsekvens av moderniteten at det i vår forestillingsverden er fornuften som helt har underlagt seg kroppen og følelsene. Til tross for at vi er moderne mennesker, er vi like fullt innvevd i en symbolsk tenkemåte, hevder Solheim. En velkjent kobling innenfor denne symbolske tenkemåten er fornuft og mannlighet. Våre begreper om kjønn befinner seg innenfor en symbolsk forestillingsverden, og disse forestillingene strukturerer vår tenkning og vår fornuft. I denne symbolske kjønnsorden vi har nå er det mannligheten som er det rene subjekt, mens kvinneligheten er det urene objekt, et system som på samme tid er kjennetegnet av komplementær opposisjon og absolutt hierarki (Solheim 1998: 17). Med mannligheten på toppen. Symbolikken rundt kjønn sitter dypt i vår tanke- og forestillingsverden, og gjennom artiklene sine ønsker Solheim også å undersøke om det er mulig å gjøre noen symbolske omkoblinger – for å se hvordan man kan frigjøre kvinneligheten fra de symbolikken den er forbundet med.

Kroppen er den grunn som vår symboldanning hviler på. I denne forbindelse er det kvinnekroppen som gjennomgående fremstår som grenseløs. Dette er basert på at

kvinnekroppen fysisk sett er mer åpen enn menns. Den kan åpnes både utenfra av menn, og innenfra av barn som skal fødes og næres. Den kan altså romme andre mennesker, og nære barn med sin mat. Menns kropper har selvsagt også åpninger, men kvinnekroppen har det i mye større grad. Ifølge Solheim har det betydning at forestillinger om grenseløshet sammenfaller med det kvinnelige. Dette åpner for at forestillinger vi har om kvinnelighet hviler på natur, på kroppens fysiske egenskaper, og i så fall er det kanskje ikke mulig å forstå kvinneligheten som noe annet enn det grenseløse. Men hva er det som gjør at denne grenseløsheten blir problematisk?

Mens den kvinnelige grenseløsheten er forankret i kroppen gjennom at kvinnekroppen er mer anatomisk åpen enn mannens, er forståelsen og vurderingen av grenseløsheten kulturelt betinget. Det er ingen selvfølge at grenseløsheten skal knyttes til underordning eller negativt ladede begreper som urenheter. Idealet om avgrensning og entydighet har spesielt dype røtter i jødisk/kristen tradisjon, som er monoteistisk. Den monoteistiske orden er basert på ideen om det ene gudsprinsipp, og står for en rendyrking av en fullkommen og mannlig guddommelighet, som utelukker det kvinnelige fra hellighetsbegrepet. Det hellige er det som er både separat og atskilt på den ene siden, og komplett og lukket på den andre. I den sammenhengen blir selve kvinnekroppen inkarnasjonen av urenheter.

Når man er kvinne, og vet hvordan man blir oppfattet, hvordan skal denne urenheten man uvegerlig blir konfrontert med i form av nedvurdering og misforståelser håndteres? Velger man det Solheim kaller ”urenheters strategi”, som jeg forstår som det å gi opp alle grenser, for å overskride kvinnelighetsbegrensninger? Eller insisterer man på sine grenser, som hvis de blir overholdt kan bidra til å gjøre kvinneligheten trygg?

**”... og så har hun alt for åpen munn.”**

### *Å sette grenser*

Hvordan informantene selv ser på andre dansere sier noe om deres verdier. Innen magedansverdenen forholder aktørene seg på forskjellig vis til det at de så lett blir oppfattet som objekter. Mine informanter er oppmerksomme på hvordan de selv blir oppfattet, og følgelig også opptatt av hvordan andre dansere fremstår – kanskje fordi de ikke vil at magedans som sådan skal få et dårlig eller misforstått rykte. Det skjedde jo med danseren Little Egypt etter verdensutstillingen i Chicago i 1893, som måtte gå til søksmål mot de nye amerikanske danserne som så på dansen som en anledning til å eksponere seg seksuelt.

På en Al-Farah fest i november 2004 danset en gjeng unge jenter som kanskje befant seg tidlig i tjuve-årene. De var iført minimale kabaretkostymer, og smilte søtt og flørtende til publikum. Responsen de fikk fra et par av de mannlige tilskuerne var av en helt annen type enn hva de tidligere danserne hadde fått; hemningsløs hoiing og klapping rett foran scenen. Jeg kjente at jeg ble pinlig berørt, det var noe med responsen de fikk som gjorde at jeg følte ubehag. I pausen like etterpå møtte jeg informanten Anna. Hun var sint fordi ”visse dansere” ikke viste respekt for tradisjonen. Hun ville ikke si hvem hun siktet til, men jeg antok med en gang at det var de ovenfor beskrevne danserne. En grunn til at jeg antok det er at jeg i intervjuene med mange av informantene har møtt argumentet om magedansens lange tradisjoner som begrunnelse for at magedans ikke har noe med stripping å gjøre. Ordet ”tradisjon” kan dermed tolkes som en slags markør for de grensene man skal holde seg innenfor som magedanser, mens det å gå utenfor anstendighetens grenser altså vitner om manglende respekt for tradisjonen. I den forbindelse kan man diskutere tradisjonsbegrepet og hva som egentlig er den autentiske arabiske dansen. Nærheten til striptease og prostitusjon har alltid vært en del av magedansverdenens virkelighet, nesten så langt tilbake som vi kan følge tradisjonen, som van Nieuwkerk (1995) viser. Det er ingen tvil om at danserne som fikk de ovenfor nevnte tilropene på en eller annen måte beveget seg utenfor anstendighetens grenser, men på hvilken måte? Det var ikke noe oppsiktsvekkende ved deres dans, og de hadde heller ikke noen spesielt nær kontakt med publikum. Det viser at det som Helene sier, ofte er nyanser som skiller mellom det anstendige og det uanstendige;

- Jeg har aldri opplevd at noen har kommet til meg med noen direkte seksuelle hentydninger. Aldri!

- Nei. Hva tror du det kommer av?

- Det tror jeg kommer av at - det tror jeg ikke nødvendigvis kommer av at ingen tenker (...) Og når det likevel skjer, for noen, (...) da tror jeg det handler om uttrykksmåten og måten å presentere seg selv på. Der er en del dansere som bruker pornografiske virkemidler ikke sant, i

- Ansikt

-ansiktsuttrykk og sånn, som jeg aldri gjør, og som jeg er veldig bevisst på, fordi at jeg vil helst ikke ha den koblingen, eller fordi at jeg er opptatt av at nettopp den koblingen ikke skal være der, ikke sant. Og med det mener jeg fortsatt ikke at nei, dette har ikke noe med seksualitet å gjøre, for selvfølgelig har den noe med seksualitet å gjøre, men den har ikke noe med pornografi å gjøre for meg, ikke sant?

- Nei, og det er ikke liksom en inviterende ...

- Nei, (...)det er ikke en seksuell invitasjon, nei. Ikke sant. Og, - men det er jo nyanseforskjeller, og idet du har en utøver som kjører en pornografisk linje så vil hun *selvfølgelig* også appellere seksuelt til folk. Og da vil hun jo også, nødvendigvis i mye større grad enn meg, få seksuelle tilbud eller forslag, eller, kommentarer eller ting, som jeg unngår ved å være litt mer isdronning igjen, ikke sant. (s.13)

Helene er opptatt av grensen mellom et seksuelt og et pornografisk uttrykk. Også hun sier som Lajla at dansen selvfølgelig har noe med seksualitet å gjøre, men ved at hun er ”isdronning” unngår hun at det blir et problem. Det som er problematisk er når dansen blir pornografisk, hvilket vil si at seksualiteten, som unektelig er en del av dansen, blir fremstilt som en seksuell invitasjon. Overgangen til det pornografiske handler om nyanser, som kan vises gjennom ansiktsuttrykk og sikkert også på andre måter. Det er altså noen ganske subtile grenser man som magedanser må være bevisst på for å unngå uønsket respons. Kanskje problemet for Lajla ble at hun ikke klarte å finne de grensene som hun kunne føle seg trygg innenfor?

Anna har en litt annen strategi, som likevel handler om å markere grenser;

S: (...) Men har du sett noen som er vulgære og attpåtil er kjempespinne til å danse? Hvordan syns du det er, hvis de virkelig er briljante? Og at på til ganske vulgære og...

A: Man kan leke med det, altså man kan - jeg kan også være vulgær av og til, så man kan leke med det. Men sånn så lenge det syns at; ”nå er jeg vulgær for det har jeg tenkt til”, så er det greit. Men hvis det syns at; ”hun der er vulgær og hun vet det ikke selv”, så blir det ganske ille. Men hvis man leker litt med det så kan man sitte der og le litt og he-he .....dette var litt morsomt og sånn, men hvis man ikke er klar over det selv så blir det bare så pinlig, fryktelig pinlig. Og det ser jeg på folk, altså jeg ser på publikum, når det er ting som jeg syns er fryktelig vulgært, så pleier jeg å titte litt rundt på folk, og du ser at folk begynner å gjøre sånn; ”å, hvor skal jeg titte nå, og hvor skal jeg gjøre av meg, dette var ikke så enkelt å forholde seg til”. Mens hvis du har kommet inn, liksom presentert deg elegant og du er stilig, så kan du kjøre på den .....”ja dette gjør jeg”, og så går du tilbake til den elegante igjen, jeg syns det er en kjempesforskjell, uansett om man er flink eller ikke. Så vulgært fungerer ikke, utilsiktet vulgært. (s.13-14)

Anna skiller mellom det å spille bevisst på det vulgære som en valgt uttrykksform, og det å være vulgær uten å selv å være klar over at man er det. Hvis man selv kan veksle mellom å være elegant og vulgær, kan det være morsomt, en form for ironi man kan leke med. Men når man selv ikke er klar over hvor vulgær man faktisk er, blir det vanskelig for publikum å forholde seg til det, og se på.

Hva betyr det å være vulgær? I utgangspunktet betyr det ”vanlig”, ”persone vulgari” betydde ”vanlige folk” (Burke 1994(1978): 273). Nå betyr det vel noe i retning av folkelig, tarvelig, ukultivert – akkurat som det arabiske ordet shaabi, som også er navnet på en stilart innen magedans som på norsk gjerne blir beskrevet som vulgær. Det leder tankene hen mot noe grovt, noe enkelt, rett på sak. I denne sammenhengen betyr det en mer utilslørt seksuell invitasjon. Denne er ikke nødvendigvis resultatet av et bevisst valg, som vi så ovenfor er det



snakk om hårfine grenser hvor man lett kan komme til å tråkke over med mindre man har kontroll over hvordan man fremstår. Det er kanskje slik man demonstrerer at man faktisk behersker kodene; at man kan gå over grensene men også hente seg inn igjen. Da kan man leke med grensene, fordi man vet hvordan man skal sette dem, og man viser at en selv setter grensene.

Dette viser at det, i hvert fall for de informantene jeg har snakket med, finnes rammer for hvordan man skal presentere magedans også når det er snakk om Kabaret. Disse forklares på ulike måter; med at dansen faller innenfor eller utenfor tradisjonen, eller at den går fra å handle om sensualitet til å handle om seksualitet, eller at den går fra å handle om seksualitet til å handle om pornografi, eller at man behersker uttrykkene for om man er vulgær eller ikke. De er opptatt av disse rammene på grunn av hvordan andre, og da særlig menn, oppfatter dem, og de kommenterer om også andre dansere befinner seg innenfor eller utenfor grensene. Bare en av mine informanter befinner seg utenfor disse grensene, ifølge en annen informant, og jeg forsto hvorfor da jeg så henne danse. Men for denne danseren er det også et uttalt mål at magedans er et uttrykk for kvinners erotiske kraft. Samtidig mente også hun at danseren må foreta visse grep for å unngå å bli ”misforstått”. Ifølge henne kom dansen best til sin rett når hun danset for et rent kvinnelig publikum, eller på kunstgallerier. Begge disse settingene bidrar til å nedtone et seksuelt fokus på dansen. Den kvinneligheten som disse kvinnene oppsøker og opplever, trenger med andre ord rammer å holde seg innenfor.

Disse rammene kan man lære seg gjennom dansen, og en måte å gjøre det på er å bli bevisst sitt kroppsspråk. Lise forteller her om hvordan hun har begynt å legge merke til hvordan andre dansere presenterer seg selv gjennom dansen, og at man gjennom enkle fysiske virkemidler kan vise at man er ”åpen” eller ”lukket”;

- Helene er jo veldig sånn som Kari fortalte i sta; hvis du skakker på hodet eller hva man nå kaller det så vil du fremføre *det*. Hvis du har hodet rett opp så vil du fremføre *det*. Men noen som ikke vet det, ikke tenker på hva konsekvensene blir av at du gjør visse ting som for eksempel Shakira - når hun på den låten sin den som ble veldig populær...

- hvor hun danser en del magedans

- og der har hun håndflatene oppover hva betyr det liksom? Det betyr at det er noen ting hun tilbyr og inviterer til (...)

-Likte du ikke det?

- Nei jeg syns ikke det var noe bra liksom. Men hun vet kanskje det, men hun gjør det allikevel for hun vil spille på det liksom. Men det fins så mange som ikke vet det og da vet de ikke hvilke typer signaler de gir ut. (s. 6)

Kari og Lise har lært seg strategier for å vise at de kjenner sine grenser, og de legger merke til når andre dansere ikke bruker disse. Det viktige i den sammenhengen er hvorvidt man er bevisst sitt kroppsspråk eller ikke, sånn at man kan ta ansvar for de signalene man sender ut. Så kan man velge om man vil signalisere åpenhet eller ikke.

Som vi har sett kan behovet for grenser rundt det kvinnelige handle om den iboende kvinnelige urenheten (Solheim 1998). Denne urenheten er knyttet til det grenseløse, det som flyter over grensene, hvilket man på et vis kan sies å gjøre hvis man er ”utilsiktet vulgær” eller åpen og inviterende overfor et publikum som består av mange ukjente mennesker. Man kan da sies å representere noe udistansert og ubestemmelig. Man kan også gjøre dette når man ikke har kontroll over kroppen sin, som Anna beskriver som at man ”flyter ut hit og dit”, og Helene beskriver som at ”man henger langt over grensene”. Det grenseløse kan altså være helt konkret kroppslig, men ikke i den forstand at man faktisk *er* seksuelt tilgjengelig, for akkurat det er det nok ingen norske dansere som er. Det betyr her at man selv føler, og utad stråler ut at ens kropp mangler grenser, hvilket kan være vanskelig å håndtere for både en selv og de som ser på psykologisk sett, slik jeg forstår Helene og Anna. Dette kan man også jobbe med helt fysisk når man danser, gjennom å få kontakt med ”senter”, punktet nedenfor magen, og styrke kroppen generelt. Anna forteller om hvordan hun jobber med å styrke senter gjennom å stå tungt på gulvet når hun trener. Gjennom å danse kan man lære å kjenne sin egen kropps grenser og dermed utstråle det overfor tilskuere.

Grensemarkering kan også foregå på andre måter. På et mer praktisk plan kan det handle om valg av antrekk, hvor man også når man danser Kabaret kan velge et antrekk som viser mindre naken hud. Dette kan føre til økt fokus på selve dansen og mindre på danseren selv som objekt. Man kan også lage rammer for dansen gjennom å velge riktig tid, sted og sosial setting. Disse er de samme faktorene som i Islam kan gjøre dansen ”prisverdig” eller ikke (van Nieuwkerk 1995). Feil sammenheng vil da være seint om kvelden, for et beruset publikum, for eksempel på et utdrikningslag. Her handler det også om å beskytte seg mot andres manglende hemninger. I en setting av kunst og kultur vil det kunstneriske kunne bli overført på dansen, og det seksuelle fokuset bli mindre. Alle strategiene handler altså om å få fokuset bort fra dansens seksuelle aspekt, som hele tiden ligger der som en mulighet. I lys av det jeg har forklart ovenfor, henger det dypest sett sammen med grenseløsheten som både fysisk og gjennom forestillinger har kommet til å bli uløselig forbundet med det kvinnelige.

## En avgrenset kvinnelighet

Magedans kan være en vei til å bli bevisst grenseløsheten, ”den åpne kroppen”, og hos disse kvinnene ser vi hvordan man kan utforske ulike strategier for å håndtere dette. Ved å studere magedans som i vår moderne kultur har kommet til å bli forbundet med en seksuell invitasjon, fordi kvinnen selv hele tiden er potensielt åpen, er denne dansen egnet til å vise betydningen av å håndtere grenseløshet. Magedans som en kvinnelig dans tydeliggjør problemstillinger knyttet til det kvinnelige.

Men om det er for å beskytte samfunnet, mannligheten eller sitt eget selvilde at disse kvinnene er så opptatt av grensene, er derimot et åpent spørsmål. I en postmoderne tid, som ifølge Solheim kjennetegnes av en økende åpning av kvinners kropp, kan det synes logisk at pendelen svinger mot en beskyttelse av kvinners grenser. Mens det for tidligere generasjoners magedansere har vært viktig og frigjørende å synliggjøre kvinners tabubelagte seksualitet, er denne nå blitt så eksponert at det igjen kanskje skaper et behov for beskyttelse. Å gå inn i en maskulin rolle, og å oppnå en maskulin eller androgyn kropp er en måte å beskytte seg på. Men når man søker det kvinnelige på grunn av det verdifulle som den kan stå for, som vi så i forrige kapittel, så faller denne muligheten bort. En vei å gå når man ønsker å synliggjøre seg selv som kvinne, kan være at man selv lærer å kjenne egne grenser, og på bakgrunn av dette tar sine valg. Det nye er at mens kvinner tidligere og i andre kulturer har vært henvist til den private sfæren for at samfunnet og mannen skulle bli beskyttet mot det feminines potensielt grenseløse seksualitet, kan kvinner i dag velge i hvilken grad de vil være åpne eller lukkede. Dermed er det kanskje desto viktigere å være seg bevisst disse mekanismene individuelt, gjennom sin egen kropp.

## **Kapittel 7. Konklusjon**

Hvordan er magedans forbundet med kvinnelighet i disse kvinnenes uttalelser? Den er det på mange måter, som er forbundet med hverandre.

For det første opplever informantene at magedansen i seg selv er et uttrykk for kvinnelighet, og dette er en viktig del av motivasjonen for å oppsøke dansen. Det kvinnelige i denne sammenhengen er en kombinasjon av et ytre uttrykk i form av antrekk, og et bevegelsesmønster som er mykt og sirkulært. Dette kvinnelige er også det motsatte av mannlighet, som representeres av hardhet og stivhet, eller et nøkternt ytre. Det kvinnelige oppfattes også som noe som ikke er tillatt i vår kultur, og dermed får magedansen betydning som et sted å finne og uttrykke dette.

Et viktig aspekt ved magedansens kvinnelighet er at den for de fleste av informantene er forankret i kroppen. De får kontakt med en kvinnelighet som de tidligere ikke har vært bevisst, gjennom magedansens bevegelsesmønster. Dette kroppslige aspektet gjør magedansen til en positiv opplevelse av femininitet, som oppleves på ulike måter. Den kan være knyttet til kvinnelig seksualitet, men den trenger ikke å være det. Den kan også bli forbundet med kvinnelig kraft. Samtidig gir noen av informantene uttrykk for problematiske aspekter ved det kvinnelige, hvor den kvinnelige mykheten kan forbindes med svakhet som fører til at man blir oppfattet som underlegen av omgivelsene.

Orienten, representert av de arabiske kvinnene som mine informanter kjenner til, enten fordi de er berømte dansere eller kvinner de har møtt og sett, står her for en løsning på noen av de vestlige problemene ved det kvinnelige. De blir gjennomgående sett på som sterke og kraftfulle, og dette har to aspekter som begge er knyttet til en annerledes kroppslighet. Det første handler om kroppsidealer i form av kroppens utseende. Arabiske kvinner har et kroppsideal hvor det er plass til ”kvinnelige former”, som det ikke er rom for innenfor det dominerende vestlige kroppsidealet for kvinner. Det andre er en sterkere kroppskontakt.

Frigjøringen fra vestlige kroppsidealer og en sterkere kroppskontakt er mulige også for mange dansere selv å oppnå gjennom dansen. Denne kroppskontakten får så mening fordi den blir fortolket i overensstemmelse med den enkeltes liv og behov. Den kan ta form av en kraft eller en mykhet som brukes til å håndtere ulike problemstillinger. Det er også en kroppskontakt som trenger å frigjøres fra den stive ”norskheten”. Motsetningene mellom ”vi” og ”dem” oppleves dermed også i kroppen.

Til sammen gjør dette magedans til et redskap og et rom for å utforske en kvinnelighet som disse kvinnene opplever at den rådende kulturen ellers ikke har plass til. Dette er heller ikke et nytt, snevert ideal, men åpent for personlige utforminger. Dette går også på tvers av stereotypier av undertrykte arabiske kvinner, hvor de her inspirerer til frigjøring fra det som oppleves som en snever vestlig kvinnelighet. Dette er en form for kvinnefrigjøring som foregår på, i og gjennom kroppen. Den foregår derfor på et annet plan enn den tradisjonelle vestlige kvinnefrigjøringen, som i stor grad har handlet om like rettigheter og muligheter, og trenger dermed ikke å være en motsetning til denne. Jeg har med andre ord i stor grad kommet frem til det samme som Berg gjorde i sin artikkel om de svenske danserne.

Dansen er også betydningsfull på en annen måte, som jeg presenterer i det andre analysekapitlet. Dansens historie kan bli en måte å fortelle om hvordan man selv ønsker å fremstå. Historien gir to muligheter, som er to sider av en dikotomi knyttet til det kvinnelige, hvor den ene fremstiller kvinner som ikke-seksuelle subjekter mens den andre gjør dem til seksuelle objekter. Dette uttrykkes gjennom folkedansen på den ene siden og Kabaretdansen på den andre. I vår kultur er det likevel slik at det er sistnevnte dans som er mest kjent og utbredt. Danserne kan dermed vanskelig unngå å oppleve at de blir sett på som seksuelle objekter. De ser også at andre dansere kan bruke dansen for å fremstille seg selv på den måten. Ved å bruke andre dansere som eksempel viser de hvordan det er mulig å markere at man ikke er seksuelt åpen selv når man befinner seg i en symbolsk posisjon som seksuelt objekt. Den seksuelle grenseløsheten som kan forbindes med kabaretversjonen av dansen, og som i dagens vestlige kultur har blitt overført til å gjelde alle kvinner, er dermed noe som kan oppdages og håndteres gjennom dansen. Her er det dermed ikke snakk om en frigjøring av det kvinnelige gjennom dansen, men en avgrensning. Sett i lys av vår postmoderne kontekst, hvor kvinnekroppen ifølge Solheim blir mer og mer grenseløs, er det kanskje det som er mest aktuelt for dagens kvinner. ”Den urene posisjon” vil dermed være å fremheve kvinnelighetens grenseløshet. Å finne en kvinnelighet, som like fullt er avgrenset, ved hjelp av modeller fra en annen kultur eller historisk epoke er derfor også en frigjøring fra vår kulturs idealer. Det handler også om selvrespekt og selvhevdelse, at man selv ønsker å bestemme hvordan man skal fremstilles.

Orienten, her representert ved magedans, er dermed et ikke bare symbolsk, men også fysisk rom, for å oppdage, uttrykke og problematisere det kvinnelige i vår kultur. Som i folkloren generelt blir også magedans et sted for erfaringer som strider mot det etablerte, og for personlige utforminger og fortolkninger. Samtidig viser det seg at fortidens forståelse av

forskjeller mellom kjønn og kulturer fortsatt er aktuelle. Vi tenker fortsatt på kvinnelighet som det motsatte av mannlighet, og at kroppen og følelsene er Det Andre som vi så søker i en fremmed kultur som tradisjonelt har representert vår egen kulturs motsetning. Denne tankegangen, som stammer fra tidligere tiders mannlige, vestlige behov for å dominere verden blir her vendt til noe konstruktivt. Samtidig er det ikke bare en tankegang, for den refererer også til en helt konkret dans som vi ikke har tilsvarende av i vår kultur.

Jorun Solheims teori om kjønnssymbolikk i moderne kultur har vært nyttig for å forstå materialet på et dypere plan, fordi norske kvinners bruk av magedans i dag først og fremst forteller noe om vår kultur. Solheim ønsker med sin bok ”å oppsøke denne kjønnsfigur”, den moderne kvinneligheten. Også mine informanter gjør det, men via en annen kultur. Sett i lys av Solheims teori er det fordi den moderne vestlige kvinneligheten har mannlighet som ideal, mens ”Orientent” i den vestlige kulturhistorien både før og nå representerer det motsatte.

Solheim ønsker å undersøke hvordan ”kjønnsfiguren” fremstår, for å komme på sporet av hvordan den virker. Det hun da kommer frem til er at bak den moderne forestillingen om at alle mennesker er like, ligger forestillingen om en absolutt kjønnsforskjell mellom mann og kvinne. I tillegg er mannligheten det overordnede, mens kvinneligheten representerer det urene objekt, som iboende grenseløs. Dette er en gammel forestilling som trådte i kraft med troen på en mannlig guddom. Den er samtidig forankret i kvinnekroppen som anatomisk sett mindre avgrenset enn mannskroppen. Mine informanter viser at de ved å oppsøke det kvinnelige via magedans opplever akkurat dette, at de blir objekter i de andres øyne.

Når mannligheten har vært et ideal, har det også fungert som en form for frigjøring fra det kvinneliges problemer; grenseløshet og urenheter. Et spørsmål som da melder seg er om det er mulig å frigjøre seg fra disse problemene, men med utgangspunkt i det kvinnelige? Kjønnsforskjellen i moderne kultur er ifølge Solheim forankret i den biologiske kroppen. Solheim ønsker å undersøke vår kulturs forestillinger om kjønn, for

*å lete etter betingelsene for andre former for kjønnssymbolikk, og etter et begrep om kjønnsforskjellighet som ikke er bundet opp i absolutte motsetninger – og / eller en hierarkisk orden. (Solheim 1998: 26)*

Samtidig er hun skeptisk til det hun kaller ”den postmoderne (...)lek med det mangfoldige, det hybride og det grenseoverskridende”(ibid s. 24) som frigjørende i forhold til kjønn. Dette er etter hennes oppfatning egentlig bare en lek med ord, som ikke har noen

påvirkning på våre dype og kroppslig forankrede forestillinger om kjønnes motsetning og hierarki. Derfor lurer hun på om et annet, ”overskridende” kjønnsbegrep er mulig, for kroppen vil alltid insistere på sine grenser

Styrken ved kvalitativ metode er at man kan se hvordan slike abstrakte begreper lar seg gjenkjenne på ”grasrotnivå”. Kan vi se et annet kjønnsbegrep hos akkurat disse kvinnene? Med andre ord – kan den moderne vestlige kvinneligheten overskrides? På noen vis kan den det. Den kvinnelige underordningen forsvinner når magedansen er opplevd innenfra som en kvinnelighet som er verdifull, sterk og fri. Men dette viser seg å være vanskelig å formidle; strategiene man bruker for å imøtegå forestillingen om danseren som et seksuelt objekt bekrefter på et vis at det grenseløse og det kvinnelige vanskelig kan løsriives fra hverandre. Selv når dette gjennom magedanseres egen litteratur er avslørt som eldgamle monoteistiske mønstre, er det ikke dermed sagt at man kan frigjøre seg fra dem. Det grenseløse som er forbundet med kvinneligheten er altså noe man vanskelig kan ”frigjøre” seg fra, i betydningen at man ikke trenger å forholde seg til en slik problemstilling overhodet. Derfor mener jeg at dette materialet viser at vi faktisk lever våre strukturer med vår kropp. Disse kvinnene viser i hovedsak at de ønsker en kvinnelighet som ikke er underordnet og grenseløs, men verdifull og avgrenset. Magedans er et rom for å møte og utforske spesielt kvinnelige problemstillinger, for så å håndtere dem, om ikke helt å frigjøre seg fra dem.

Men hvordan man lever strukturene varierer. I de valg man så tar, og i hvordan man kan fortolke dette i pakt med sin individuelle kontekst ligger det også fleksibilitet. Vi har frihet til å velge strategier innenfor strukturene. Dermed er magedansen et rom for flere alternative utforminger av kvinnelighet.

## Kilder

### Litteratur

Al-Rawi, Rosina-Fawzia 2001: *BellyDancing. Unlock the secret power of an ancient dance*, Robinson, London

Anttonen, Pertti J. 1993: "Folklore, Modernity, and Postmodernism", ss 17-33 i: Pertti J. Anttonen and Reimund Kvideland (red.): *Nordic Frontiers. Recent Issues in the Study of Modern Traditional Culture in the Nordic Countries*, Nordic Institute of Folklore Publications No. 27, Turku

Arvidsson, Alf 1999: *Folklorens Former*. Studentlitteratur, Lund

*Bokmålsordboka* [1986]1988 Universitetsforlaget, Oslo

Berg, Magnus 1998: *Hudud. En essä om populärorientalismens bruksvärde och världsbild*, Carlssons Bokförlag, Stockholm

Berg, Magnus 2001: "Orientalen på en höft. Orientalisk dans i Sverige", ss 145-222, i: Åsa Andersson, Magnus Berg, Sidsel Natland: *Där hemma, här borta. Möten med Orienten i Sverige och Norge*. Carlssons Bokförlag, Stockholm

Buonaventura, Wendy [1989]1998: *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*, Saqi Books USA

Burke, Peter [1978] 1994: *Popular Culture in Early Modern Europe*, Ashgate Publishing Company, Cambridge

Caprino, Ivo 1975: *Flåklypa Grand Prix*, Caprino Filmsenter A/S

Eneroth, Bo 1994: *Hur mäter man vackert? Grundbok i kvalitativ metod*, Natur och Kultur, Göteborg

Gerholm, Lena 2000: "Kropp och sexualitet i etnologisk och folkloristisk forskning", ss 21-32, i: Bjarne Rogan og Bente Alver (red.): *Norden og Europa*, Novus Forlag, Oslo

Hannah, Judith Lynne 1988: *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, University of Chicago Press, Chicago and London



- Hansen, Jan-Erik Ebbestad og Kari Møller 2001: *Kjønn og androgynitet*, Gyldendal, Oslo
- Holland, Samantha 2004: *Alternative Femininities. Body, Age and Identity*, Berg, Oxford/New York
- Högström, Karin 2004: "Kvinnokraft eller striptease? Orientalisk dans i Stockholm", ss 31-35, i: Roger Jacobsson (red.): *Kulturella Perspektiv. Svensk etnologisk tidsskrift*, nr. 3 (13) Umeå
- Ibsen, Henrik 1969: *Peer Gynt. Et Dramatisk Digt*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo (1867)
- Kabbani, Rana 1986: *Europe's Myths of the Orient*. Pandora Press, London
- Kjørup, Søren 1996: *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Roskilde Universitetsforlag
- Loomba, Ania 2005: *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, London /New York
- Madsen, Kurt Møller 1970: *Markedsgøgl og Sirkusløjer*, Lademann Forlagsaktieselskab København
- Mernissi, Fatema 2001: *Scheherazade goes West*, Washington Square Press
- Nenola, Aili 1993: "Folklore and the Genderized World: Or Twelve Points from a Feminist Perspective," ss 49-62, i: Pertti J. Anttonen and Reimund Kvideland (red.): *Nordic Frontiers. Recent Issues in the Study of Modern Traditional Culture in the Nordic Countries*, Nordic Institute of Folklore Publications No. 27, Turku
- Oring, Elliott 1986: *Folk Groups and Folklore Genres. An Introduction*, Utah State University Press
- Rivière, Joan 1929: "Kvinnlighet som maskerad", ss 29-44, i: Sara Arrhenius (red.): *Feministiska Konstteorier*, udatert. Skriftserien Kairos, Raster Förlag
- Said, Edward W. 1978: *Orientalism*, Vintage Books, New York
- Solheim, Jorun 1998: *Den Åpne Kroppen. Om kjønnssymbolikk i Moderne Kultur*, Pax Forlag, Oslo

Solheim, Jorun 1999: "Finnes våre kropper i våre hoder?" ss 19-32, i: Gro Hanne Aas (red.): *Kvinneforskning* nr. 1/ 1999 (23) Kilden, Informasjons- og dokumentasjonssenter for kvinne- og kjønnsforskning i Norge

Slettan Dagfinn 1994: *Minner og Kulturhistorie. Teoretiske Perspektiver*, Historisk Institutt, Universitetet i Trondheim

Van Nieuwkerk, Karin 1995: *A Trade like Any Other. Female Singers and Dancers in Egypt*, University of Texas Press

Vasenkari, Maria 1999: "A Dialogical Notion of Field Research", ss 323-344, i: Ulrika Wolf-Knuts (red.): *ARV. Nordic Yearbook of Folklore*. The Royal Gustavus Adolphus Academy ss. 51-72. Her fra Blandingskompendium for Feltkurs for Kultur- og Ide-studier KIS 4010 11. nov. 2003.

Warme, Reidar 1996: *Dansens Historie*, Etnisk Forlag, Oslo

## **Internett**

Al- Farah orientalske danseforening: <http://www.alfarah.no/> [lesedato:10. mars 2005]

*Bellydance: Cardiovascular Workout* (VHS) <http://www.amazon.com/> [lesedato: 12. desember 2003]

Eriksen, Helene [www. helene-eriksen.de](http://www.helene-eriksen.de) [lesedato: 3. mars 2006]

## **Intervjuer**

Lajla høsten 2003

Helene høsten 2003

Lise vinteren 2004

Kari vinteren 2004

Rita våren 2004

Maria våren 2004

Susanne våren 2004

Amira våren 2004

Hanne sommeren 2004

Anna sommeren 2004

Johanna sommeren 2004

Lajla sommeren 2004

Helene sommeren 2004

Randi sommeren 2004

Silje sommeren 2005

## **Bilder**

Kathleen Morley

# Spørreguide

## 1. Når hvor hvem

Når var første gang du hørte om magedans?

Hvor så du magedans første gang?

Når begynte du å danse magedans?

Hvem har du lært å danse av?

Hvor har du lært å danse?

Hvorfor begynte du med akkurat magedans?

## 2. Forventninger

Hvilke forventninger hadde du før du begynte å danse?

Hadde du noen spesifikke mål med dansen?

(Hadde det noe med at du ville få det bedre å gjøre, eller hadde du et overskudd av energi?)

I hvilken grad føler du at du har nådd dine mål, eller fått innfridd dine forventninger?

Har du blitt positivt overrasket på en eller annen måte?

Har du noen negative opplevelser?

Har din motivasjon for å danse forandret seg på noen måte etter å ha danset en stund?

Har du oppdaget nye sider ved deg selv?

Har det vært positive opplevelser eller negative?

## 3. Kroppen

Hvordan var det å begynne å danse, rent fysisk?

Var bevegelsene uvante, var det vanskelig eller lett?

Hva er det du synes er vanskelig?

Hva er lett?

## 4. Å bli sett

Hvordan er det å danse foran ett publikum, hvordan er det å bli sett på, av forskjellige mennesker?

Hvem vil du danse for?

Hva er det du har lyst til å vise fram? Deg selv? Kroppen din? Tekniske ferdigheter?

## **5. Teknikk**

Hvor viktig er de tekniske ferdighetene for deg?

Hvorfor er det viktig, eller ikke, å mestre teknikken?

Hva er det mest positive ved å danse?

## **6. Styrke**

Kan du bruke kraft når du danser?

Kan du vise styrke gjennom dansen?

Har du lyst til det? Hvorfor (ikke)?

## **7. Stilarter**

Hvilke stilarter kjenner du, innen magedans?

Beskriv en stil som du likte godt.

Beskriv en danser som appellerer til deg. Hvorfor akkurat henne?

Hva syns du om kabaret dans?

## **8. Kvinnelighet**

Når føler du deg kvinnelig?(Når noen ser på kroppen din, når du beveger kroppen din)

Hva foretrekker du å ha på deg når du danser?

Føler du at magedans er et sted hvor det er lov til å være deilig?

Har du lyst til det?

Hvorfor (ikke)?

Hvilke andre muligheter syns du det er i md? Styrke, glede, kontroll, frihet....

## **9. Kulturkritikk?**

Hvordan oppfatter du kvinneidealet i vår kultur?

Hva syns du om det vestlige kvinneideal?

Opplever du et annet ideal i forbindelse med magedans?

På hvilken måte, i så fall?

Hva er positivt/negativt med det?

## ***Forespørsel angående deltagelse i prosjektet "Magedans i Norge"***

### **Informasjonsskriv/ samtykkeerklæring**

Jeg studerer Kulturhistorie ved Universitetet i Oslo og holder nå på å ta mastergraden. Temaet for oppgaven min er magedans i Norge. Jeg vil snakke med magedansere på forskjellige nivåer for å se hvordan magedans henger sammen med ulike syn på kropp, kultur og kvinnelighet. Utgangspunktet for å snakke om det vil være hver enkelt egen opplevelse og erfaring med magedans. Svarene vil selvfølgelig være preget av din personlige historie, men jeg har forsøkt å vinkle spørsmålene slik at de ikke blir altfor nærgående.

Det er frivillig å delta. Jeg vil bruke båndopptaker og ta notater mens vi snakker sammen. Du står fritt til å ikke svare på alle spørsmålene, og til å be meg la være å bruke deler av, eller alt du har fortalt, uten å måtte begrunne dette. Du kan trekke deg når som helst før prosjektets slutt (30. 06. 2005). Hvis du velger å gjøre det vil alle innsamlede opplysninger om deg bli slettet. Alle opplysningene vil bli behandlet konfidensielt, og du vil være anonym i den ferdige oppgaven. Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste. Oppgaven er beregnet til å være ferdig sommeren 2005.

Intervjuet vil ta ca. en time, og det kan hende at jeg kontakter deg igjen for å be deg om å utdype enkelte ting. Du er når som helst velkommen til å kontakte meg, eller min veileder, hvis det er noe du lurer på eller noe du ikke er fornøyd med. Hvis du ønsker å være med, trenger jeg din underskrift nederst på dette arket.

Med vennlig hilsen Sara Fossum

## Sammendrag

Magedans er en danseform som har blitt populær i Norge i de siste årene. Opprinnelig kommer dansen fra den arabiske kulturen, men den har vært kjent og omtalt i Europa siden tidlig på 1700-tallet.

Det er i hovedsak kvinner som danser magedans, i tillegg til at dansen fremhever kvinnekroppen gjennom både bevegelsesmønster og antrekk. Hovedproblemstillingen for denne avhandlingen er derfor; *På hvilke måter forbindes magedans med kvinnelighet i et utvalg kvinners uttalelser?* Gjennom kvalitative intervjuer med 13 kvinner som bor i Norge, undersøkes de ulike måtene som magedans kan settes i sammenheng med forskjellige aspekter ved kvinnelighet.

Det teoretiske utgangspunktet for analysen er Jorun Solheims teori om kjønnsymbolikk i moderne kultur, og hvordan den er forbundet med bestemte forestillinger om det kvinnelige. Ifølge denne teorien befinner kvinnen seg ennå i dag i en symbolsk posisjon som et urent og grenseløst objekt. Samtidig er forestillinger om mannlighet, som noe rent og enhetlig, et ideal også for den moderne kvinneligheten. Dette synet på forholdet mellom kjønnene er en konsekvens av de monoteistiske religionenes tro på den ene mannlige skaper. Teorien bidrar til en dypere forståelse av ulike forhold knyttet til kvinnelighet, som kroppsidealer og viktigheten av kroppslige grenser.

Siden magedans er en fysisk aktivitet er den godt egnet for å belyse hvordan disse forestillingene om det kvinnelige gjør seg gjeldende for noen av dagens kvinner. Gjennom informantenes uttalelser kan man se hvordan de gjennom magedansen kan tydeliggjøre og bearbeide disse problemstillingene, og til en viss grad også løse dem. Dette har også en sammenheng med hvordan den arabiske verden, eller "Orienten", tradisjonelt har blitt forstått i Nord-Europa kulturhistorie; som vår kulturs motsetning. Forestillingene om "Orienten" har fra langt tilbake vært forbundet med kropp, kvinnelighet og seksualitet, og disse blir på forskjellige måter aktualisert gjennom dagens magedans.

Avhandlingen konkluderer med at magedans er et rom for å finne frem til en kvinnelighet som på mange måter går på tvers av kvinneidealene i vår egen kultur. Samtidig er dansen åpen for ulike personlige tolkninger. Dermed er magedansen et rom for flere alternative utforminger av kvinnelighet.

