

Presentasjon av skeive kjønnsidentiteter i scenekunsten:

Forestillingsanalyser i queerteoretisk perspektiv



Anne B Pedersen

Masteravhandling i Teatervitenskap

Høsten 2020

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

TAKK TIL

Først av alt til min veileder Keld Hyldig, for interessante diskusjoner, konstruktiv kritikk og utrolig mange gode råd.

Sara M. J. D. Fjelde, Emma C. S. Verngård og Christoffer Schumann, for husrom, vise ord, mye snaks og bunnløs moralsk støtte.

Michaela V. Gettwert, Maja B. Sundt og Ingvild Bjørnson, for å ha holdt ut med meg på mitt verste, og for mange gode timer med mat, spill, te og quizpauser.

Ragnhild Gjefsen og Anna Watson, for organisasjon av fantastiske arbeidsøkter og at dere har bidratt med gode råd både for oppgaven og livet generelt.

For gjennomlesning og korrektur må jeg igjen takke Emma C. S. Verngård, Maja B. Sundt og Ingvild Bjørnson og Michaela V. Gettwert.

ABSTRACT

Presentation of queer gender identities in theatre

Representation is important for accept and normalization of queer genders in society, therefore it is important to focus on and explore how theatre deals with queer gender identities and their expressions. Gender expressions, identities, and the position that gender has in our western society are well worth exploring both theoretically and through art. Although Gender play and theatre has been intrinsically linked throughout history, the theoretical language with which to describe and discuss gender performance on stage is severely lacking. I therefore introduce gender-theoretical concepts, off which several originated in the theatre, to analytical studies of theatrical gender expressions. In this thesis, I analyse how gender-queer characters are presented in three example performances from Norway. I look both at the artistic tools used and the political content and potential of performances of gender-queer identities. I start by laying the queer theoretical foundation necessary to analyse theatrical gender expressions. This consists of theories and concepts from among others Judith Butler, Michel Foucault and Pierre Bourdieu. I then move on to analyse three examples of queer performances: *Kim F*, which premiered at Den Nationale Scene in Bergen 2018, *Renset*, a student production of Sarah Kane's *Cleansed* staged by Studentteateret Immaturus in 2018, and finally *71 Bodies 1 Dance*, a dance performance performed by Daniel Mariblanca on the festival Oktoberdans, also in 2018.

In a concluding chapter I compare the performances, looking for common themes and expressions. I discuss what political potential lie in the various forms of theatrical gender presentation. I focus specifically on the role of the body in gender-queer performance, the importance of dance and music in gender presentation and the audience's role in making queer performance political through the power of the «gaze».

Through my analysis, I have found that the presentations of queer genders on stage are varied and do not follow any one particular aesthetic, perspective or storyline. Nevertheless, there are certain similarities between the performances that have been interesting to look at.

INNHold

Takk til	s. 2
Abstract	s. 3
1.0 Introduksjon	s. 6
2.0 Teori og metode	s. 12
2.1 Norm	s. 13
2.2 Diskurs	s. 16
2.3 Heteronormativitet	s. 17
2.4 Habitus og doxa	s. 19
2.5 Gender display og accountability	s. 20
2.6 Performativitet	s. 22
2.7 Den biologiske kroppen i teateret	s. 24
2.8 Camp	s. 24
2.9 Skeivt marginalteater i USA og England	s. 26
2.10 Kjønn, identitet og politikk	s. 28
2.11 Metodisk konklusjon	s. 29
3.0 Forestillingsanalyse <i>Kim F</i>	s. 31
3.1 Dramaturgisk form	s. 32
3.2 Estetikk og identitet	s. 35
3.3 Kostymer	s. 36
3.4 Gestikk, mimikk og habitus	s. 39
3.5 Dans og musikk	s. 41
3.6 Promosjon og resepsjon	s. 42
3.7 Konklusjon	s. 44
4.0 Forestillingsanalyse <i>Renset</i>	s. 46
4.1 Tekstanalyse	s. 47
4.2 Seksualitet og vold	s. 51
4.3 Analyse forestilling	s. 55
4.4 Observasjon og makt	s. 57
4.5 Konklusjon	s. 65

5.0 Forestillingsanalyse 71 Bodies 1 Dance	s. 67
5.1 Beskrivelse av forestillingens elementer	s. 68
5.2 Den fysiske kroppen i scenerommet	s. 73
5.3 Trans som diagnose og identitet	s. 76
5.4 Bredt politisk potensial	s. 77
5.5 Konklusjon	s. 79
6.0 Drøfting	s. 81
6.1 Estetikk	s. 81
6.2 Plot og dramaturgi	s. 84
6.3 Kroppen i teateret	s. 86
6.4 Promo og resepsjon	s. 87
6.5 Flytende kjønn og performativ identitet	s. 88
6.6 Politisk potensial	s. 91
7.0 Avsluttende konklusjon	s. 96
Litteraturliste	s. 100

1.0 INTRODUKSJON

«[...] theatre and performance have been deployed as key metaphors and practises with which to rethink gender, economics, war, language, the fine arts, culture and one's sense of self» (Harvie og Rebellato fra Preface til Dolan, 2010, s. vii).

Teater er en kunstform hvor mennesket og menneskelig opplevelse ofte står i sentrum. Ifølge Jerzy Grotowski er teaterets eneste vitale deler en aktør og en publikummer (Grotowski, 1968, ss. 19–20). Det er et møte mellom mennesker hvor opplevelser, synspunkter, spørsmål og drømmer deles. Teater har muligheten til å skape alternative verdener og virkeligheter på scenen og kan dermed utforske aspekter ved menneskelighet i nye kontekster, med nye perspektiver, og gjøre det like levende og fysisk nærværende som virkeligheten rundt oss.

Skuespillere har lekt med identitet, kroppsspråk, kostymer og stemmebruk så lenge teater har eksistert som underholdnings- og kunstform. Gender play (som i denne oppgaven brukes i betydningen leken utforskning av performative kjønnsroller gjennom påkledning og adferd) og teater har lenge hengt sammen. I for eksempel elisabetansk teater hvor menn spilte både kvinnelige og mannlige roller, viste de at kjønn handler om mer enn biologi.

Etter fremveksten av feminismen og queerteorien har kjønn og seksualitet i teater blitt undersøkt og skrevet om, men da nesten utelukkende i et binært perspektiv, med fokus på «menn» og «kvinner» og «homofil» og «heterofil». Det finnes lite skrevet om skeive ikke-binære kjønn i teater eller kunst i Norge og per dags dato finnes det ingen formell oversikt over skeivt teater eller skeive teateraktører i Norge.

Mangelen på ikke-binært fokus i norsk teatervitenskap er med på å underbygge og sementere et heteronormativt samfunn. Forskningsrådet hevdet allerede i 2009 at «Kjønnsnormer har makt til å opprette skillelinjer og hierarkier, til å inkludere, ekskludere, gjøre forskjell» (NFR, 2009, s.6). Siden det er gjort lite forskning på feltet har det ikke blitt bygget opp et fagspråk for å beskrive eller diskutere skeive kjønnsidentiteter i performativ eller teatral kontekst.

Skeivt arkiv i Bergen har en samling magasiner, plakater og bøker som til sammen kan gi innblikk i skeiv kultur og historie. Men siden det ikke finnes et arkiv over teaterforestillinger med skeivt innhold er det vanskelig, og ikke minst tidkrevende, å lage en teaterhistorisk oversikt over skeivt teater i Norge. Vi vet lite om utvikling i trendene for skeivkjønnet teaterinnhold eller hvordan skeive kjønn gjennomsnittlig ble presentert og mottatt gjennom historien.

En av de viktigste begivenhetene for skeives rettigheter og synliggjøring verden over er Stonewall-opprøret i 1969, ledet blant annet av det transkjønnede ikonet Marsha P. Johnson. Dette regnes som handlingen som igangsatte skeiv politisk kamp i Vesten og ringvirkningene av dette opprøret kan merkes enda. PRIDE-paraden er en årlig påminnelse om de som sto på barrikadene den dagen (Polish, 2020).

Til en viss grad er det et samsvar mellom norsk og amerikansk skeiv historie. Men trender innenfor skeiv kunst bevegelser kom stort sett ikke til Norge før flere år etter at de startet i USA og ble da bearbeidet til å passe med norsk kultur og samfunn.

I 68 land i verden er det fortsatt kriminelt å være homofil (Amnesty International, 2020). Homofili har vært ulovlig i Norge frem til 1972 når Det Norske Forbund av 1948, en homoaktivistgruppe, jobbet frem lovendringen. Likevel har vi bevis på at skeive karakterer og skeiv tematikk ble vist på etablerte scener i Norge siden mellomkrigstiden og sikkert også før dette. Det lesbisk teaterstykke *Piker i Uniform*, satt opp på DNS hovedscene i 1934 i regi av Hans Jacob Nilsen, er en tidlig positiv skildring av lesbisk kjærlighet. Forestillingen ender tragisk, men viste de lesbiske karakterene i et sympatisk lys.

Et av de mest kjente og mest aktive blant de skeive teatergruppene i Norge var Livets Mangfold, som er en lesbisk teatergruppe fra 70- og 80-tallet i Oslo, startet av blant andre Cathrine Telle (Telle, ca. 1985). Det finnes med andre ord en norsk skeiv teatertradisjon, det gjenstår bare å grave den frem og sette den sammen.

Skeive kjønnsidentiteter, i forstanden ikke-binære kjønn, har ikke forskningsmessig blitt omtalt før i nyere tid, men man kan se spor etter skeivt kjønnede karakterer i eldre litteratur og billedkunst. Professor Roland Betancourt ved University of California skriver i artikkelen «Transgender lives in the middle ages through art, literature, and medicine» at «[...]

narratives of transgender and gender-fluid persons are well attested across late antique and medieval literature» (Betancourt, 2019, s. 1). Som eksempel trekker han blant annet frem den romerske keiseren Elagabalus (fra ca. år 218), som i tillegg til «kvinnelig» adferd bad om å få operert inn kvinnelig kjønnsorgan på seg selv (Betancourt, 2019, ss. 4–5), noe som da var uhørt, men som nå med moderne medisin er relativt normal praksis.

Nazismen og andre fascistiske bevegelser i det 20. århundre manifesterte en voldelig intoleranse for alle som var «annerledes». Homofile ble i Nazi-Tyskland sendt i konsentrasjonsleir sammen med jøder, rom-folk, politiske motstandere og andre utstøtte grupper. Mens jødene måtte gå bære den gule davidstjernen, måtte de homofile bære en rosa trekant. Senere, fra 70-tallet og utover, har den rosa trekanten blitt tatt i bruk av homofile selv som et eget symbol.

I 2020 ser vi igjen en fascistisk bølge, skeiv intoleranse og fornektelse i blant annet Putins Russland, og et radikalt konservativt politisk skifte i USA hvor homofile og transkjønnedes rettigheter innskrenkes i flere konservative stater (Sosin, 2020). Nynazister marsjerer i gater både i og utenfor Norge. I et slikt politisk klima er det viktig å verne om og lytte til de som forfølges og undertrykkes.

Det er viktig å være oppmerksom på at oppførsel som ligger utenfor heteronormaliteten fortsatt møter negative reaksjoner i 2020. Selv om homofili lenge har vært lovlig i Norge, og homofile både er synlige i samfunnet og respekteres, synes en femtedel av befolkningen, ifølge en ny undersøkelse fra Amnesty International, det er ubehagelig å se homofile kysse eller klemme i offentligheten (Amnesty International, 2020). Transpersoner og andre som avviker fra det som anses som normale kjønnsroller blir utsatt for vold og sjikanering kun fordi noen ser på dem som annerledes (Amnesty International, 2012). Dette påvirker selvsagt transpersoners, og andre skeivt kjønnede individers, hverdag og selvfølelse. Vi ser at det personlige er politisk og det politiske er personlig.

Mangfoldet i kjønnsuttrykk og seksualiteter vokser og blir synligere gjennom internasjonale sosiale medier som gir en plattform til alle som ønsker det. Med mer personlig eksponering kommer også en nysgjerrighet og deretter normalisering av variasjoner i kjønnsuttrykk. Med det eskalerende fokuset på kjønn og individualisme og identitet blant dagens unge øker

bevisstheten rundt skeive kjønnsidentiteter, selv om andre typer media, som film og tv, ikke virker som de utvikler seg i like raskt tempo.

Teater egner seg utmerket til å undersøke og leke seg med det ukjente. For meg er spørsmålene rundt kjønn og den posisjonen som kjønn har i samfunn i Vesten vel verdt å utforske både naivt sanselig, teoretisk og akademisk.

Jeg har valgt å skrive om presentasjonen av skeive kjønnsidentiteter i scenekunsten fordi jeg mener dette er kunnskap som mangler i teatervitenskapen, til tross for hvor grunnleggende gender play er for samtidsteateret.

Jeg har lenge interessert meg for kjønn og kjønnsteori som et abstrakt og komplisert forskningsfelt. Kjønn kan være identitetsskapende og oppleves veldig personlig for mange mennesker. Det at jeg har såpass stor interesse for kjønn, og alle kjønnsmulighetene, er basert i at jeg føler at jeg ser og opplever det hele utenfra, men jeg lever jo stadig i et gjennomsyret kjønnets samfunn, med herre- og dame-avdelinger i alle klesbutikker, parfymebutikker, skobutikker, offentlige toalett etc.

Samfunnet er ordnet og inndelt hovedsakelig mellom voksne og barn og mellom menn og kvinner. Men er alle enten mann eller kvinne? Det står jo i passet, enten det ene eller det andre, men det har jo så mye mer å si enn bare noen bokstaver i et pass. Verden kan oppleves veldig forskjellig avhengig av om man ble tildelt kategorien «kvinne» eller kategorien «mann» ved fødselen, selv om hvem du er som person eller hva du liker ikke nødvendigvis avhenger av gruppen du sorteres i.

Det er viktig å analysere hvordan representasjon produseres fordi heteronormativiteten, som underbygges av at binære kjønnskategorier er mye mer synlige i media og kunsten, undertrykker og usynliggjør andre muligheter innfor kjønn og identitet (Kharabi, 2020). Jeg valgte å skrive denne oppgaven fordi det har blitt tydelig for meg hvor viktig representasjon er for minoritetsgrupper og for å bygge aksept i samfunnet. Det handler om selvfølelse, og å se en fremtid for seg selv og de som er lik en selv, men også om å gi flere en stemme i samfunnet.

«Skeive» er en veldig bred betegnelse, som omfatter mange forskjellige kjønnskategorier, og jeg må presisere at «skeive» ikke er én gruppe. Det jeg vil poengtere ved å bruke

betegnelsen «skeiv» i denne oppgaven er at de utenfor de binære kjønnskategoriene alle sees på som avvik fra det «naturlige» eller det «intenderte». De som faller under betegnelsen «skeive» er ikke nødvendigvis kategorisert språklig, eller ønsker ikke å bli kategorisert, og blir dermed ofte definert utfra hva de *ikke* er: ikke-normative, ikke-ciskjønnede eller ikke-binære. For å unngå å definere dette mangfoldet av kjønnsidentiteter og kjønnsopplevelser eksklusivt utfra deres avvik fra ande kjønnskategorier betegner jeg dem derfor som «skeive kjønnsidentiteter».

Jeg vil i denne oppgaven analysere hvordan tre eksempelforestillinger presenterer skeive kjønnsidentiteter ved hjelp av teatrale virkemidler og deretter diskutere deres politiske potensiale. Dette blir delvis en tverrfaglig oppgave, hovedsakelig teatervitenskap og kjønnssteori. Forestillingsanalysene vil gjennomføres i et queerteoretisk og samtidsmessig perspektiv.

Ved å velge forestillinger fra samme sted og samme årstall sørger jeg for at de undersøkes i forhold til et felles og samtidig politisk felt og jeg er dermed ikke nødt til å ta høyde for politisk endring eller endring i teaterfeltet når jeg sammenligner og diskuterer dem. Gitt muligheten skulle jeg gjerne tatt for mer mange flere forestillinger fra denne perioden for å få en bedre og mer grundig oversikt over presentasjonen av skeive kjønnsidentiteter i teater denne perioden, men grunnet plassmangel og behovet for å gå i dybden når jeg analyserer hver forestilling har jeg måttet begrense meg til tre forestillinger.

Jeg vil begynne oppgaven med en gjennomgang av relevant kjønnssteoretisk materiale som skal legges til grunn for forestillingsanalysene. Det teoretiske kapittelet vil etablere kjønnssteoretiske termer som jeg vil bruke både i analysene og i diskusjonen om teatrale kjønn. Det queerteoretiske må også ses som uttrykk for en grunnleggende og gjennomgående kjønnsforståelse i hele oppgaven.

Jeg begynner med en analyse av *Kim F* som hadde premiere på Den Nationale Scene 15. desember 2018, deretter analyserer jeg studentoppsetningen *Renset* fra Studentteateret Immaturus med premiere 28. oktober 2018, og til sist performansen *71 Bodies 1 Dance* som ble satt opp under Oktoberdans 2018. Forestillingene har jeg valgt på grunnlag av det inntrykket jeg har fått av dem som tilskuer, og fordi de representerer henholdsvis institusjonsteateret, det frie feltet og amatørteateret. Etter analysene vil jeg sammenligne

forestillingene og diskutere likheter, trender, forskjeller og politisk potensial som ligger i de ulike formene for teatral kjønnsrepresentasjon.

2.0 TEORI OG METODE

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for queerteoretiske perspektiver som skal brukes i forestillingsanalysene og kontekstualiseringen av disse. Jeg vil forklare de mest relevante termene og måtene å forstå flytende eller skeive kjønn på nettopp i en performativ setting og vil derfor basere meg på noen spesifikke retninger innenfor queer teori som jeg finner hensiktsmessig for denne diskusjonen. Jeg vil også presentere eksisterende forskning på skeivt teater i sine mange former.

Det finnes mange sammenlignbare begreper i teatervitenskapen og kjønnsforskningen. Flere begreper, med opphav i teateret, har blitt sentrale i kjønnsvitenskapen hvor de pådrar seg nye betydninger og bruksmåter. Begrepene kobler teatervitenskapen og kjønnsforskningen sammen og åpner for en sammenlignbar forståelse av roller og estetiske virkemidler. Jeg vil i mine analyser føre disse begrepene fra kjønnsvitenskapen tilbake til teateret for å undersøke hva de kan si om hvordan kjønn produseres og presenteres her.

Queer teori er et godt analytisk verktøy for å kunne analysere fremstillingene av skeive kjønn på scenen siden den forklarer hvordan kjønn fremstilling konstrueres og presenteres. Queer teori bygger på tidligere forskning i *normativt* og *konstruktivistisk* kjønnsperspektiv, altså at kjønn, og i dets forlengelse seksualitet, ikke er noe man er, men noe man gjør. Queer teori forstår kjønn som kulturelt og historisk foranderlig heller enn som en naturlig medfødt essens. Det er dermed, i denne kjønnsoppfatningen, våre handlinger som både *er* og *viser* vårt kjønn. Konstruktivismen har vært et av de ledende perspektivene i kjønnsforskning de siste tiårene og bygger på noen av de mest kjente navnene innenfor moderne kjønnsforskning som Simone de Beauvoir og Michel Foucault, som begge er relevante for denne oppgaven.

Siden jeg ser på nettopp skeive kjønn (et paraplybegrep for de som ikke passer inn i heteronormativ kjønnsinndeling) i scenekunsten er det mer hensiktsmessig å undersøke dette som et spektrum av kjønnets adferd og estetikk (gender display) enn å plassere disse «alternative» kjønnene i kategorier eller sammenligne dem med de binære

kjønnskategoriene «menn» og «kvinner». Forestillingene jeg tar for meg har alle tatt bevisste valg på å bryte med heteronormativiteten, enten ved å inkludere LHBT+ (Lesbiske, Homofile, Bifile, Transkjønnede, etc.) karakterer og storylines eller ved at skuespillerne spiller et annet kjønn enn sitt eget. Det kan påstås at de fleste roller, i et flytende kjønnsperspektiv, viser en estetikk og adferd som ikke er lik skuespillerens egen og at skuespillere dermed alltid spiller et annet kjønn enn sitt eget. I tilfellene jeg skal diskutere er det snakk om menn som spiller kvinnelige karakterer og kvinner som spiller mannlige karakterer.

2.1 NORM

«Not only do we want to know the sex category of those around us (to see it at a glance, perhaps), but we presume that others are displaying it for us, in as decisive a fashion as they can» (West og Zimmerman, 2000, s. 134).

For å beskrive kjønnets fremstilling er det nødvendig å ha en forståelse av normer. Hvis vi ser på kjønn som et sett med normer mener vi at kjønn er resultatet av idealer og normer som finnes i samfunnet. Kjønnnormer lager forventninger til hvordan kjønnete individer skal interagere med verden rundt seg. Disse normene omhandler det kulturelt maskuline og det kulturelt feminine, som ofte knyttes til det «mannlige» og «kvinnelige». Norm som innfallsvinkel åpner for en forståelse av sammenhengene mellom samfunn og individ samt ringvirkningene et normbasert kjønnshierarki har for de som faller utenfor. Norm og avvik er store tema innenfor homopolitikken og skeiv forskning. Disse viser til hvilke kjønnsstereotyper som regjerer i et gitt samfunn og hvilke holdninger og fordommer man forventer å finne i forskjellige kulturer og subkulturer. Normativiteten har mye til felles med arketyper og stereotype rollefigurer, slik de for eksempel kommer til uttrykk i teateret. Disse danner grunnlaget for en felles forståelse blant publikum og tilrettelegger for rask identifikasjon av karakterene og deres roller.

Hvilket kjønn og i hvilken grad man utfører kjønn, eller blir kjønn, oppleves veldig individuelt. Kjønnnormene kan variere sterkt avhengig av tid og sted, men i følge West og Zimmerman er oppfyllelsen av kjønnnormer i stor grad en tvungen prosess. «[...] the 'doing'

of gender is undertaken by women and men whose competence as members of society is hostage to its production» (West og Zimmerman, 1987, s. 126). Med andre ord vil et individ som avviker fra kjønnsnormene oppleve negative konsekvenser i samfunnet, blant annet i form av hvor kompetente og tilregnelige de anses.

Judith Butler, ledende kjønnsforsker innenfor queer teori, kritiserer i et av sine hovedverk, *Gender Trouble* fra 1990, retningene og perspektivene som rådet i den feministiske diskursen på den tiden. *Gender Trouble*, samt Butlers senere verk, regnes som begynnelsen og avgjørende grunnlag for queerteorien og etablerer en mer interseksjonell (som tar høyde for alle faktorer som innvirker på ens kulturelle identitet) og inklusiv kjønnsforståelse. Butlers arbeid har ført til mye debatt innenfor feminismen og selv om det har høstet nesten like mye kritikk som ros har spesielt *Gender Trouble* inspirert til nytenkning rundt normene og fordommene i kjønnsforskningen. I *Gender Trouble* argumenterer Butler for at både kroppen, som en situasjon og et objekt for kjønn, og det sosiale kjønn er historiske, sosiale og kulturelle konstruksjoner som interseksjonelt påvirkes av andre identitetsfaktorer. Kjønn, og normene knyttet til kjønn, oppleves forskjellig avhengig av relasjonene mellom individets posisjon i samfunnet, tid, sted, kultur og sub-kultur (Butler, 2007, s. 14).

Butler bruker transkjønnede og biseksuelle som eksempler for å motbevise binært kjønnsperspektiv i praksis (Butler, 2007, ss. 100–102). Binariteten tar utgangspunkt i forståelsen av kjønn som et *naturlig* binært parforhold mellom «det feminine» og «det maskuline» som adskilte og motsatte kjønnsverdier. Dette naturaliserte skillet mellom det «mannlige» og det «kvinnelige» problematiseres av de store variasjonene innenfor kjønnsidentiteter.

«Du ser ikke ut som en mann», for eksempel, er selvmotsigende hvis det ytres mot noen i kjønnskategorien «mann», for det er jo bokstavelig talt slik en «mann» ser ut. I slike tilfeller, hvor normen for menn ikke oppfylles av menn, mener queerteorien at normen må endres eller oppløses.

Det at noen faller utenfor de normative standardene for binære kjønn må forstås som et tydelig tegn på at binær kjønnsinndeling ikke stemmer med realiteten. Likevel er det mulig å lese en kropp som «mannlig» eller «kvinnelig» hvis normene for disse oppfylles, selv om innehaveren av kroppen kategoriserer seg annerledes. Dette gjelder også hvis adferd og

utseende leses som forskjellige kjønn. Dette skillet finnes kun i de heteronormative binære kjønnsnormene, hvor det kun finnes to adskilte kjønn. I en flytende kjønnsstenkning leses fler-kjønnede signaler fortsatt som én samlet kjønnsidentitet, heller enn som en motsigelse mellom, eller innad i, et individs biologi og adferd.

I en forståelse av kjønn som flytende, eller som et spekter, er det ikke lenger tilstrekkelig å snakke om «mannlighet» og «kvinnelighet» da det er med på å etablere «menn» og «kvinner» som motsetninger i både kropp og vesen, men heller en skala av maskulinitet og femininitet, som ikke er normativt festet til biologiske kroppslige aspekter.

Men hva kan egentlig betegnes som feminint og maskulint? Disse verdiene er fortsatt normativt knyttet til det binære, men et ikke-binært kjønnsperspektiv åpner for en forståelse av foranderlige verdier avhengig av situasjon heller enn biologi. Hva som regnes som maskulint eller feminint er såpass foranderlig historisk, kulturelt, sosialt og individuelt at det er vanskelig å sette fingeren på. Et eksempel er fargen rosa, som før andre verdenskrig ble ansett som en maskulin farge i vesten, men som nå regnes som et symbol på femininitet. «Strangely enough, in the wake of World War II, the script was flipped and pink suddenly started being marketed and sold by fashion brands and retailers as the perfect color for women, while blue was suddenly manly and masculine» (Bilal, 2019).

Kjønnsforskeren Raewyn Connell ser på hvordan kjønnede verdier fungerer i relasjon til hverandre innad i og på tvers av kjønnskategorier og grupper. I boken *Masculinities* skriver hun at «The terms 'masculine' and 'feminine' point beyond categorical sex difference to the ways men differ among themselves, and women differ among themselves, in matters of gender» (Connell, 1999, s. 69). Med andre ord kan maskulinitet og femininitet brukes til å beskrive både forskjeller, ved å se på verdiene som ekstreme motsatser, og variasjoner ved å se det som skala. Det eneste som kommer klart frem av verdienes gjenkjennelighet er at de ikke ligner hverandre, men likevel avhenger av hverandre. «'Masculinity' does not exist except in contrast with 'femininity'» (Connell, 1999, s. 68). Semiotisk mener Connell at maskulinitet defineres som ikke-femininitet og dermed kan femininitet også defineres som ikke-maskulinitet.

Dette problematiserer en analyse av feminitet og maskulinitet, for hva gjør noe maskulint eller feminint? Selv om Connell poengterer vagheten rundt definisjonen av kjønne verdier finnes det en viss felles forståelse av hva som anses som maskulint eller feminint som forskjellige typer media bidrar til å spre til en stor internasjonal gruppe mennesker. Denne hegemoniske forståelsen av maskulinitet og feminitet, og androgynitet for den saks skyld, er i hovedsak intuitiv, slik vi også intuitivt ser at noen bryter med samfunnets normer uten at vi klarer å sette fingeren på hva normene for samfunnet er. Forståelsen av slike verdier er ikke universelle og kan avhenge både av sosio-økonomiske og kulturelle faktorer.

Binære kjønnsnormer utfordres når det er snakk om skeive kjønnsroller, slik Butler har trukket frem. Det etableres for eksempel egne normer for homofile menn og kvinner med hensyn til maskulinitet og feminitet, selv om individene fortsatt kategoriserer seg selv som «menn» og «kvinner». Med andre ord finnes det for skeive egne forhold mellom seksualitet og kjønnsnormer som kommer i tillegg til basisnormene for binære kjønn.

2.2 DISKURS

Diskursivt kjønn er et begrep som går igjen i mange teoretiske tekster. Begrepet, som ble utviklet av Foucault i *History of Sexuality* (1976), går ut på at kjønn formes utfra hvordan det snakkes om, presenteres, vises, avbildes etc. Diskursen etablerer virkelighetsforståelser og er medbestemmende for hva som regnes som normalt og unormalt, også betegnet som norm og avvik. Normativ forståelse av kjønn samsvarer i stor grad med forståelsen av kjønn som diskursiv, da begge er enige om at visse egenskaper etableres, i samfunnsmessig konsensus, som standard for en viss gruppe. Diskursen rundt kjønn er en refleksjon av hvordan kjønn oppfattes. Kjønn og seksuell praksis presenteres i *History of Sexuality* som historisk og kulturelt betinget og foranderlige.

Både det verbale, tekstlige, billedlige, auditive og kroppslige språket bidrar til diskursen rundt kjønn, på samme måte som virkemidlene i teateret danner en forestilling. Både Foucault og Butler legger vekt på språkets, i bred forstand, definerende og formende makt (Butler, 2007, ss. 2 og 5; Foucault, 1999, ss. 17 og 28–29). Butler mener at diskursen rundt kjønn er grunnen til at kjønn i det hele tatt eksisterer. Kjønn blir, ifølge Butler, noe reelt og «ekte» fordi det presenteres som noe ekte. Diskursen rundt kjønn, måten kjønn omtales

eller presenteres på, hvilke ord som brukes og hvilke konnotasjoner som kontekstuellet følger kjønnsbegrep, skaper normer og former hvordan vi tenker om og utfører kjønn.

At kjønn er noe vi gjør har vært en ledende forståelse innenfor kjønnsteori og kjønnsforskning helt fra Simone de Beauvoir ga ut *Det Annet Kjønn* i 1949. Grunnideen i dette verket er at man ikke fødes som kvinne, eller noe annet kjønn, men at man tilegner seg det gjennom sosial og kulturell innflytelse (de Beauvoir, 1973, s. 301). De Beauvoirs forklaring av hvordan samfunnet former kvinner til å bli «Den Andre» i forhold til mannens «Ene» opererer innenfor den binære heteronormative tenkningen og hun er derfor lite inngående på alternative kjønnsroller til den heterofile mannen og den heterofile kvinnen. Den hvite heterofile ciskjønnede mannen regnes som den allmenne erfaringen, mens andre kjønn, seksualiteter eller etnisiteter farges av det som gjør dem annerledes fra dette kulturelle utgangspunktet. Om arven etter de Beauvoir sier Butler: «Others, following Beauvoir, would argue that only the feminine gender is marked, that the universal person and the masculine gender are conflated, thereby defining women in terms of their sex and extolling men as the bearers of a body-transcendent universal personhood» (Butler, 1999, s. 13). Slik etableres hvem som får snakke på vegne av hvem. Jo mer annerledes du oppfattes fra det «Ene», jo mer spesifikk til din «kategori» og farget av ditt avvik regnes dine historier, erfaringer og verdensoppfattelser.

2.3 HETERONORMATIVITET

I *Gender Trouble* presenterer Butler en modell for kjønnets organisering, *den heteroseksuelle matrisen*, som viser hvor strenge rammer heteronormativiteten forholder seg til. «I use the term heterosexual matrix throughout the text to designate that grid of cultural intelligibility through which bodies, genders, and desires are naturalized» (Butler, 2007, s. 208). Denne heteroseksuelle matrisen beskriver de usynlige normene som tilskrives som naturlige og stabile kjønn. Modellen viser til forutsetningen om at individer er heteroseksuelle, og følger normene for dette, inntil annet påvises. Alt som faller utenfor sees som noe annet, unaturlig, og blir tilsidesatt og usynliggjort.

Biologisk og kulturell kjønnskategori:	Seksuell og romantisk tiltrekning:	Adferd/fremtreden:
Mann	Kvinner	Maskulin
Kvinne	Menn	Feminin

Den heteroseksuelle matrisen viser den heteronormative sammenhengen mellom biologien, seksualiteten og den kjønnede adferden i vestlige samfunn (Butler, 1990, s. 7). Alle avvik fra dette skjemaet ligger utenfor normen. Det vil ikke si at alt som ligger utenfor norm nødvendigvis sees på som galt i dagens samfunn, men det sees på som et tillegg eller noe annet enn det som er det naturlige og tiltenkte utgangspunktet.

I Norge er vi nå (i 2020) kommet til et punkt hvor homofile og lesbiske er blitt så synlige i samfunnet og kulturelt at de har fått nye normer knyttet til seg. Disse arter seg like stereotypisk og normativt som hos heterofile. I enkle trekk kan det sies at normen for homofile menn og kvinner er de samme normene som eksisterer for heterofile av det «motsatte kjønn» (i forstand av de binære kjønnsparene i heteronormativiteten). I så fall er homofile menn utelukkende romantisk og seksuelt tiltrukket av menn og har en feminin adferd. Likeledes er lesbiske kvinner utelukkende romantisk og seksuelt tiltrukket av kvinner og har en maskulin adferd. Den antatte kjønnede adferden avhenger både av kategoriseringen av seksualitet og biologisk kjønn og at de normative rammene for det som bryter med de første rammene er like strenge og rigide som før (Butler, 1990, ss. 90 og 138). Normene for seksualitet og kjønn virker ikke å ta inn over seg de reelle variasjonene, forskjellene og likhetene som finnes både innenfor og på tvers av kjønnskategoriene.

I tillegg til dette kommer det selvkategoriserte kjønn, eller sosiale og kulturelle kjønn, som også innvirker på normene for adferd og fremtoning. Det er med andre ord mye som ligger utenfor heteronormativiteten og som ikke passer innenfor noen av rammene som jeg hittil har lagt frem. Det finnes mange benevnelser som ikke har fått nok kulturell eksponering til å tilegnes en normativ oppfatning, som ennå ikke er en del av kjønnsdiskursen eller som nylig har blitt det. Eksempler på dette er aseksuelle, aromantiske, bifile, panseksuelle,

demiseksuelle, polyamorøse, akjønnede, transkjønnede, kjønnsfluide etc. Ingen av disse passer inn i rammene som illustreres av den heteroseksuelle matrisen. Og hvis det finnes så lite stereotypi og normative oppfatninger rundt hver av disse seksualitetene og kjønnskategoriene, hvordan vil de da kunne presenteres og gjenkjennes på teaterscenen? Hvordan iscenesette en identitet uten normative rammer?

2.4 HABITUS OG DOXA

Teatrale karakterers fremvisning av personlighet og eventuell skeiv kjønnsidentitet vil skje i form av fremtreden (visuell) og adferd (aktivitet). Identitetsskapende adferd blir beskrevet av Pierre Bourdieu som *habitus*. Dette er en tilegnet og innøvd adferd som har blitt internalisert til det blir en ryggmargsrefleks (Wilken, 2011, s. 44). Habitus innebærer alt fra måten vi snakker på, går på, holder gjenstander, gestikulerer og reagerer på. Det er et resultat av oppvekst og hvilke irettesettelser (fra enkeltpersoner, samfunnet, media etc.) man har mottatt og tatt til seg. Internaliseringen sørger for at vi ikke selv er klar over hvor tydelig vi kan vise hele vår livshistorie i vår oppførsel, likevel knytter vi alt dette til vår identitet. Vi vil ofte ønske å forsterke de signalene eller identitetsmarkørene fra vår habitus som vi føler best representerer hvem vi er. I scenekunsten, samt i andre former for media, er det stor forståelse for at identitet og opphav kan vises i en karakters fremtoning og adferd via skuespillerteknikk og regi.

Bordieus begrep *doxa* omhandler også internalisering, men denne gangen av samfunnets fellesforståelser og felles sannheter. Språket kan viske ut sporene av prosesser og maktstrukturer ved å etablere fraser og uttrykk gjennom konsensus som former doxa, vår felles sannhet som tar for gitt at *slik er det og slik har det alltid vært* (Wilken, 2011, s. 55). Et eksempel på doxa er at menn og kvinner er adskilte kategorier gjenkjennelige som grupper gjennom adferd og utseende. Men ikke alle tilhører en av disse kjønnskategoriene, verken sosialt, mentalt eller biologisk. Intet individ er kapabel til egenskaper som tilhører kun én av disse kjønnskategoriene. Og det finnes ikke noe trekk som er felles for absolutt alle innenfor kjønnskategorien som også er eksklusivt for denne kjønnskategorien. Det eneste som kan slås fast som felles for alle innen en kjønnskategori er at de innbyrdes er enige om at de tilhører denne kategorien. Habitus og doxa viser til hvordan identitet, adferd og samfunnets

fordommer er linket. Med sine muligheter til å skape alternative univers på scenen og sin funksjon som kulturell møteplass er teater et utmerket media for å sette spørsmål ved og utfordre doxa.

2.5 GENDER DISPLAY OG ACCOUNTABILITY

Candace West og Don H. Zimmermans artikkel «Doing Gender» i *Gender and Society* (1987) er vel kjent i konstruktivistisk kjønnsforskning og ble viktig for forståelsen av hvordan kjønn oppstår sosialt. To av de viktigste begrepene som artikkelen etablerer som komponenter i sosial kjønnning er *gender display* og *accountability*. *Gender display* vil si blant annet maskuline, feminine eller androgyne visuelle tegn som gir uttrykk for kjønnsidentitet (West og Zimmerman, 2000, ss. 129–130). Gender display innebærer alle kjønnede tegn, fra utseende og bekledning, til kroppsholdning og handlinger, og er dermed sammenlignbart med habitus. Der habitus snakker om internalisering, dreier gender display seg om hva man aktivt viser i presentasjonen av sin kjønnsidentitet i samfunnet.

Gender display er hvordan vi presenterer oss selv for andre, men jeg vil påstå at det er gjennom andres oppfattelse og tolkning at gender display leses og kategoriseres. «[...] gender is a socially scripted dramatization of the culture's idealization of feminine and masculine natures, played for an audience that is well schooled in the presentational idiom» (West og Zimmerman, 2000, s. 130). Dette sitatet er et godt eksempel på hvordan teaterbegrep tas i bruk og er verdifulle og illustrative i kjønnsforskningen. Det er publikum som avgjør hvilke kjønnsmarkører som blir tellende i tilfeller hvor markørene sender blandede og uklare signaler. Markørene vil dessuten ha forskjellige betydninger avhengig av historisk og kulturell kontekst og andre påvirkende variabler som alder og rolle i samfunnet.

Accountability, i denne sammenhengen, betyr hvor tilregnelig man er i samfunnet. Dette vil si hvorvidt man blir tatt på alvor og får respekt og om man integreres sosialt, politisk og samfunnsmessig, eller om man holdes utenfor (West og Zimmermann, 2000, ss. 136–137). *Accountability* er «svaret» på gender display, en form for *aksjon* og *reaksjon*. «Actions are often designed with an eye to their Accountability, that is, how they might look and how they might be characterized» (West og Zimmerman, 2000, s. 136). Med andre ord blir kjønn

både utført og lest, med en aktør og et publikum. Accountability fungerer annerledes i teateret enn i samfunnet, siden de samme reglene for oppførsel og personlig ansvar ikke gjelder for fiktive karakterer. For å se på hvordan forestillingene håndterer accountability må man derfor se på hver forestillings dramaturgi og indre logikk og hvilke konsekvenser som trekkes frem som resultat av (blant annet) gender display. I en sosial kontekst finnes det sosiale konsekvenser; i en politisk kontekst, som er mer aktuelt i den skeive scenekunsten, finnes det politiske konsekvenser. Det politiske kan både komme til uttrykk internt i forestillingen og som en ekstern virkning. Å normalisere og humanisere at mangfold av gender display kan ha store konsekvenser for aksept i samfunnet.

West og Zimmerman går inn på arbeidet som ligger bak for de som ønsker å «passere» for å være et annet kjønn enn de opprinnelig har blitt tildelt. Gjennom en case-study av en transkjønnet person som studerte kvinner for å kunne «bli en», viser de til at kjønnsroller og gender display er noe som både kan og må læres. «As in the case of others who must "pass," such as transvestites, Kabuki actors, or Dustin Hoffman's "Tootsie," Agnes's case makes visible what culture has made invisible—the accomplishment of gender» (West og Zimmerman, 2000, s.131). Her nevner de og noe som er særdeles relevant for denne oppgaven, nemlig skuespillere. Det handler om å lære seg å fremkalle et annet kjønn enn det man selv er opplært i fra barndommen av. Dette kan jo også sammenlignes med all slags tilegnelse av nye spesifikke væremåter som en skuespiller går igjennom i arbeidet med en ny rolle, uavhengig av rollens eller skuespillerens kjønn.

Kjønnsfremstilling i en teatral sammenheng kan være vanskelig å tolke, fordi hver oppsetning skaper sitt eget teatral univers. Med mindre det er snakk om en naturalistisk forestilling hvor scenen er ment å gjengi det virkelige samfunnet, vil ikke nødvendigvis de sceniske kjønnene være like de vi er vant til i det daglige liv. Hver kjønnede rolle må leses på forestillingens egne premisser. Likevel vil lesningen av kjønnene skje på bakgrunn av de kjønnsnormene og kjønnsforståelsene som publikum allerede bærer på. Disse formes både gjennom vår interaksjon med samfunnet og andre mennesker, men også gjennom inntak av kulturelle innflytelser.

2.6 PERFORMATIVITET

Så langt har vi sett på kjønn slik det fremstår og forskes på i sosial og individuell kontekst. Teatrale kjønn, i motsetning til individets internaliserte kjønn, er bevisste kunstneriske valg tatt av regissør, manusforfatter, dramaturg, skuespiller, kostymeansvarlig og andre aktuelle i teatermaskineriet. I stedet for å være selvpresentasjon i form av gender display eller habitus er dette en ytring om en kjønnnet karakter, enten innenfor eller avvikende fra kjønnsnormene, som så kan leses politisk av publikum og kritikere. Kjønn fremstilt i en teatral setting er uten tvil performativt, både i en teatervitenskapelig og en queerteoretisk forståelse, derfor er performativitet et nøkkelbegrep i undersøkelsen av kjønnsroller i scenekunsten.

I *Gender Trouble* omtales kjønn som noe utført eller fremført som er gjenstand for analyse og tolkning i sosial kontekst (Butler, 2007, ss. 44–45). Butler mener at det ikke ligger noe til grunn for kjønnnet adferd, men at adferden i seg selv utgjør kjønnnet i sin helhet. «There is no gender identity behind the expression of gender; that is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results» (Butler, 2007, s. 34). Derfor kan kjønn analyseres i sin helhet fra det som presenteres. Det finnes i følge konstruktivismen ikke noe fysisk eller naturlig basis for det kulturelle kjønnnet og det er derfor gjennom gender display at kjønn konstrueres (Butler, 2007, ss. 185–186). Likeledes er en performativ ytring, eller en talehandling, ytringer som gjør seg selv gjeldende; For eksempel, «I now pronounce you husband and wife». Ordene i seg selv er en handling, slik handlinger i seg selv er identiteten og handlinger i teatral kontekst i seg selv er teater og performance. Ifølge Butler eksisterer både kjønn og performance kun i kraft av at det utføres eller uttrykkes.

Som tidligere nevnt kan man ikke sette likhetstegn mellom begrepene performance (scenekunst) og performativitet (kjønn), likevel er det tydelige overlapp i betydningene, og man kan spore flere kjønnsteoretiske begrep tilbake til opprinnelsen i scenekunsten. Når vi diskuterer kjønnsrepresentasjon spesifikt i scenekunsten refererer de to relaterte begrepene, performativitet og performance, til samme begivenhet. Konvensjonene tilknyttet begge begrepene er gjeldende i mottagelsen og analysen av teatrale kjønn.

Kjønn og kjønned adferd har en sender og en mottager, en performer og et publikum, og er derfor en samhandling mellom intensjon og lesning både i og utenfor en teatral sammenheng. Om intensjonen er å fremvise et bestemt kjønn så kan denne intensjonen lykkes eller mislykkes i forskjellig grad alt etter hvordan den leses av mottagerne. Likeledes vil lesningen av kjønned adferd skje på basis av leserens fordommer og forforståelser av de forskjellige kjønnene som presenteres. Det er med andre ord en normativ lesning av performative uttrykk.

Her har jeg bevisst satt opp og beskrevet lesning av kjønn på en måte som minner om en teatral setting hvor forestillingen intenderes av aktørene og leses av publikum. Her er det publikum, som avgjør om forestillingen lykkes eller mislykkes i sin(e) intensjon(er). Teatersalen er både en integrert del av og et konsentrat av det omkringliggende samfunnet. Samfunnet er noe mer komplisert og mange vil her påstå at det er den som fremstiller kjønned som selv skal kunne definere det, mens andre mener biologien eller doxa bestemmer.

Selv om Butler ikke mener at det finnes en opprinnelig identitet som er kilden til kjønnsuttrykk eller kjønned adferd (Butler, 2007, ss. 23 og 33–34), mener jeg «identitet» er beskrivende for det inntrykket som publikum får gjennom lesningen av en kjønnsfremstilling på scenen. Når vi ser på hvilke verdier, eller virkemidler, som jeg har beskrevet i denne delen vil jeg summere at identitet i et konstruktivistisk perspektiv består av atferd, estetikk og ytringer. Kjønnningen som skjer i lesningen av en teaterforestilling eller performance har et sluttresultat hvor mottakeren gjør seg opp en mening. Som et resultat av at mennesker er sosiale dyr analyserer og kategoriserer vi de rundt oss. Språket spiller en stor rolle i denne kategoriseringen og for hvilke kategorier vi har tilgjengelige. Diskursen rundt, og forståelsen av, etablerte kjønn påvirker hvordan man opplever avvikende kjønnsuttrykk og kjønnsidentiteter som enda ikke har blitt definert.

Vår lesning og våre fordommer om andre, enten det er fremtredende eller ikke, har et kjønnselement. Opplevelsen vi har av andre er basert på vår lesning av deres handlinger og fremstilling. Dette kan kalles deres *performative identitet*.

2.7 DEN BIOLOGISKE KROPPEN I TEATERET

Skillet mellom sosialt/kulturelt og biologisk kjønn er fortsatt mye brukt i kjønnsforskning, men hva er egentlig betydningen av den biologiske kroppen i teater? Det biologiske har stor bestemmelsesrett i samfunnet. Men i scenekunsten, hvor det skapes et rom av fiksjon og muligheter og hvor publikum ikke tviler på hva de vises (suspension of disbelief), får kroppen, som skuespillerens utgangspunkt og grunnlag, en mye mindre bestemmende rolle. I teater kan man argumentere for at det fremviste har større betydning enn det fysiske. I teater kan en stol være hva enn den blir etablert som, og det samme gjelder for skuespillerne. Dette kommer naturligvis an på hvilken forestilling det er snakk om. I mye samtidsteater spiller kroppen, eksponert gjennom nakenhet, en stor rolle, som for eksempel i *71 Bodies 1 Dance* som jeg analyserer senere i oppgaven. Kroppen her blir ett virkemiddel, blant mange, for fremstilling av kjønnsidentiteten på scenen. Kjønn og kjønnsroller etableres i krysningen mellom alle forestillingens virkemidler. Noen kjønnede virkemidler er bevisste for å etablere karakteren, mens andre kan oppstå i samhandling med publikum og ikke være intendert av aktørene.

Med dette vil jeg fram til at kjønnsidentiteter i scenekunsten er et resultat av mange innvirkende virkemidler og omstendigheter. Det fysiske utgangspunktet er kun ett av disse virkemidlene. I analysene vil jeg gå nærmere inn på de ulike virkemidlene og hvordan de gjør seg gjeldende som identitetsmarkører i forestillingene.

2.8 CAMP

Skeiv scenekunst er like variert med hensyn til sjanger og form som det meste annet av teater, likevel er det en bestemt estetikk som knyttes til skeive kunstuttrykk, blant annet skeivt teater: *Camp*. *Camp* er ikke nødvendigvis et tegn på at skeive aktører står bak prosjektet. Det finnes mange skeive oppsetninger uten *camp* estetikk og mange oppsetninger i denne estetikken som ikke inneholder skeive tema eller karakterer. «While it's not true that *Camp* taste is homosexual taste, there is no doubt a peculiar affinity and overlap» (Sontag, 1964, s. 12).

Camp er et kjennetegn for drag-show og flere store musikaler gjennom historien. Et eksempel er musikalen *La Cage aux Folles*, som nettopp handler om homofile.

Camp var en av motsatsene til modernismen og var tydeligst tilstede i den homofile subkulturen på 60-tallet. Da post-modernismen satte i kraft en nytenkning av realisme og teatralitet i scenekunsten ble Camp mer anerkjent som uttrykksform og er i dag en del av mainstream populærkultur. I nyere tid har Camp blitt adoptert som begrep og typisk estetikk for LHBTQ+bevegelsen og skeiv kultur.

Camp estetikk og uttrykk ble beskrevet av Susan Sontag i *Notes on Camp* (1964) og gjenkjennes på sin overdådighet og useriøse tilnærming. *Notes on Camp* kan leses som en sjekklister for Camp som estetisk uttrykk, men bærer også preg av Sontags egne oppfatninger. «Indeed the essence of Camp is love of the unnatural: of artifice and exaggeration» (Sontag, 1964, s. 1). Nøkkelord for å beskrive Camp som estetisk retning er: Stilisert, kunstig, apolitisk, parodisk, marginalt, urbant, overfladisk, ekstravagant, stort og lidenskapelig (Sontag, 1964, ss. 3–7). Camp jobbet også med androgynitet og leking med kjønn. Camp er først og fremst estetisk og som Sontag beskriver det: «style at the expense of content» (Sontag, 1964, s. 3). Camp passer lett inn i spektakulært underholdningsteater, slik som kabaret og musikaler, og mange aspekter beskrevet av Sontag kan finnes i all sin prakt i den skeive performance- og teaterformen *Drag*. Denne kunstformen må ikke forveksles med transkjønnethet. Drag performance innebærer teatral utforskning og konstruksjon av kjønn. Drag artister utfører stilisert maskulinitet (Drag King) eller femininitet (Drag Queen) i form av en alternativ personlighet i en performativ setting.

Fordi Camp alltid er overdrevent, for mye og for ekstravagant, er det heller ikke meningen at det skal tas helt seriøst, men skal forstås gjennom en linse av ironi. «Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to “the serious.” One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious» (Sontag, 1964, s. 10). Camp kan være dårlig eller feilet kunst som blir Camp (eller en kult-klassiker) når feilene leses med et kjærlig blikk og ironisk distanse. Dette illustreres for eksempel i *The Rocky Horror Picture Show* fra 1975, som på grunn av sin kult-status har gjort stor kommersiell suksess både som teater og filmkonsept.

Ifølge Sontag er Camp karakterisert ved en mangel på moralske eller politiske innhold, men nå i dets kobling til LHBT+ vil jeg påstå at Camp estetikk og Camping av karakterer setter det i en politisk kontekst som nødvendigvis farger innholdet. Selv avpolitisering av skeive tema er en politisk handling, paradoksalt nok.

I hvilken grad innholdet eller estetikken vil oppleves politisk kommer helt an på mottakerne, plattformen forestillingen vises på, øvrig innhold og hvordan de skeive elementene presenteres. Sontag nevner imidlertid at Camp har mye til felles med propaganda (Sontag, 1964, s. 12), noe som er relevant for representasjonsproblematikken som et resultat av økt mengde skeivt innhold i kunst og media.

2.9 SKEIVT MARGINALTEATER I USA OG ENGLAND

Jill Dolan er professor i engelsk og teater på Princeton University og forfatter av flere verk som kobler sammen feministisk perspektiv, kjønnsstudie og teater. I *Theatre & Sexuality* beskriver hun hvordan presentasjonen av skeive karakterer og historier har artet seg i USA og England fra 20-tallet frem til 2010. Hun undersøker hvordan seksualitet kan leses på scenen og variasjonene av historiene og fremstillingene av skeive karakterer i både det etablerte og marginale teater. Dolan tar for seg noen av de viktigste historiske hendelsene og periodene som har hatt innvirkning på de homofiles liv i USA og Vesten som lovendringer, Stonewall (1969) og AIDS-epidemien, og trekker frem skeive teatertrupper som WOW Cafe, Split Britches og Pomo Afro Homos.

Mainstream kommersielt teater ble i stor grad kontrollert og redigert, fordi repertoaret hovedsakelig var rettet mot et heterofilt publikum fra middel-klassen. Det som var å finne av skeivt innhold omhandlet hvite homofile menn (Dolan, 2010, s. 21).

På de små kaféscenene og i teatertrupper som ikke ble økonomisk støttet av staten, var det de skeive aktørene og skaperne selv som kunne diktere innholdet og rette seg eksklusivt mot et innforstått skeivt publikum. Caffè Cino, som regnes som stedet hvor «off-off Broadway» startet tidlig på 60-tallet, huset mange aktører som senere fant suksess i det skeive teatermiljøet (Dolan, 2010, ss. 25–26). En av disse var Lanford Wilson, som satte opp *The Madness of Lady Bright* i 1964, en tragedie om en Drag Queen, samme år som Camp musikalen *Dames at Sea* hadde premiere på samme kafé. Senere ble flere kaféer omgjort til

skeive arenaer. Egne scene-hus for skeive teatertrupper ble bygget både i USA og England, blant annet The Drill Hall i 1882 og det kjente lesbiske teateret WOW Café i New York i 1980. WOW Café huset to av de viktigste lesbiske utøverne i den skeive teaterbevegelsen i USA, Peggy Shaw og Lois Weaver også kjent som Split Britches. Denne skeive avant-garden avviste de heteronormative hvite middelklasse narrativene og det heteronormative hvite middelklasse publikumet (Dolan, 2010, ss. 24–25).

Ifølge Dolan har skeive i teateret lenge vært en «open secret». Hun hevder at teateret har tiltrukket seg mennesker fra det skeive miljøet og at teateret har vært rom for et mer inkluderende fellesskap enn det videre samfunnet (Dolan, 2010, s. 3).

Avant-garde skeive scenekunstnere lekte seg med samfunnets idealer og med kjønn og kjønnsroller. «Shaw and Weaver [Split Britches] long represented the 'butch-femme' stylings of some lesbian self-representations, in which each partner performs masculinity or femininity as a surface enactment of a gender role re-written across basically female anatomy» (Dolan, 2010, s. 33).

I overgangen til det 21. århundre kom det en gender-queer bevegelse i teateret (Dolan, 2010, s. 45). «Belle Reprieve plays with gender and sexuality, undoing the dubious claim that our identities are natural or that we don't perform ourselves offstage as much as we do on» (Dolan, 2010, s. 80). Bevegelsen besto av transkjønnede, interkjønnede og drag artister som fremførte særdeles personlige rutiner hvor de utforsket kjønn og kjønnsroller med både humor og alvor. En av forløperne for denne bevegelsen av Kate Borstein, en transkjønnet performer blant annet kjent for *Hidden: A Gender* fra 1989 (Dolan, 2010, s. 45).

Felles for mange av disse forestillingene, og som var en viktig arbeidsmetode for de fleste skeive teatertruppene, var devising og solo performance. Nakenhet ble hyppig brukt både estetisk og politisk (Dolan, 2010, s. 49).

«[...] the few queer experiences accommodated by commercial theatre tend towards two-dimensional caricature or conventional assimilationist characters rather than full-fledged, complex investigations of the variety and multiplicity of LGBTQ lives» (Dolan, 2010, s. 43). Anti-homofil dramatik var dessverre særdeles vanlig frem til 60-tallet, selv fra homofile dramatikere, og de skeive karakterenes plot endte oftest tragisk (Dolan, 2010, ss. 7–8 og 14–15). Både det amerikanske og det engelske teateret utviklet seg mot et fokus på toleranse og

stolthet (pride) og ble mer bevisst på hvordan skeive ble representert. Både marginalt og kommersielt teater justerte seg i takt med samfunnets økende aksept og normalisering av homofile, dog det har hovedsakelig vært en lang historie av problematiske fremstillinger og representasjoner. Skeive historier og karakterer blir i voksende grad mer mainstream og er ikke lenger kun for og av skeive (Dolan, 2010, s. 82).

2.10 KJØNN, IDENTITET OG POLITIKK

Når jeg analyserer skeive kjønnsfremstillinger i scenekunsten er jeg interessert i både den kunstneriske og den politiske dimensjonen. Jeg ønsker gjennom analysen å se både på hvordan kjønnsidentiteter fremstilles, praktisk og kunstnerisk, samt hvilken (kjønns-)politisk ladning som ligger i disse fremstillingene.

Queer teori ønsker å av-naturalisere kjønn, og med det åpne for utfordring og oppløsning av kjønnsroller og den nåværende norm- og avvikstenkingen. Når teater jobber med en mer flytende kjønnsforståelse hjelper dette til å åpne for en bredere, mindre normstyrt kjønnsoppfattelse i alle fall blant dets publikum.

Man driver fram kjønn og tvinger det til en diskursiv eksistens. Fra de særegne påbudene som pålegger enhver å omdanne sin seksualitet til en vedvarende diskurs og helt til de mangfoldige mekanismene som [...] stimulerer, utvinner, innretter og institusjonaliserer diskursen om kjønn, finnes det en voldsom ordflom som vår sivilisasjon har krevet og organisert (Foucault, 1999, ss. 42–43).

Samfunnet kan, ifølge Foucault, forstås som et stort maktutdøvende nettverk. Om det marginaliserte som ligger utenfor normen mener han at vi ubevisst bruker *undertrykkelsens språk* «[...] i tonefallet som viser at man er oppmerksom på at man er subversiv» (Foucault, 1999, s. 17). Med dette mener han at vi både ved å sette fokus på noe og ved måten vi snakker om det på eller viser det på poengterer at dette er noe unormalt. Jeg er interessert i å se på det politiske potensialet av hvordan kjønn produseres eller understrekes, kanskje til og med oppløses, i teaterforestillinger. Teater, performance og dans kan leke med kjønn både visuelt og konseptuelt. I denne kjønnsleken ligger et stort subversivt politisk potensiale,

men vil de også falle inn under det Foucault kaller undertrykkelsens språk ved måten de leker på?

Med en gang man går over til å snakke om friere, eller flytende, kjønn og kjønn som operer utenfor kategoriene «mann» og «kvinne» blir normene for de forskjellige løserne definert og mindre allment gjenkjent enn de for heterofile eller homofile «menn» og «kvinner». Inntil de forskjellige kjønnsidentitetene defineres havner individene under en samlende normativ paraply, slik som Queer-begrepet, hvor noen stereotyper eller forventninger knyttes til en større gruppe forskjellige seksualiteter og kjønnsidentiteter. De har med andre ord ikke blitt definert kulturelt i samme grad som mer avgrensede og omtalte kategorier. Det vil si at teater og annen scenekunst som tar for seg flytende kjønn eller skeive kjønnskategorier og identiteter kan ha stor definerende makt for hvordan vi som samfunn vil snakke om og behandle skeive kjønn fremover. Det er selvsagt vanskelig å forutse hvor stor innflytelse noen enkeltoppsetninger kan ha for utviklingen av skeiv representasjon, men kulturfeltet som helhet formes av alle stemmer som deltar i det.

Ved å vise til personlige historier og erfaringer fra ikke-binære individer bringer teateret bokstavelig talt skeive problemstillinger inn i rampelyset – i tråd med feministenes slagord på 70-tallet: «Det personlige er politisk» (Danielsen, 2014). Ved promotering og normalisering av alternative kjønnsidentiteter, til de ikke lenger blir omtalt som alternative, går man til krig mot den heteronormative binære kjønnsmodellen som har dominert i vesten.

2.11 METODISK KONKLUSJON

Arbeidsmetodene jeg tar i bruk i denne oppgaven fokuserer på kjønnete samfunnsgrupper heller enn på individer. Dette handler altså om grupperinger og maktstrukturer, normer og idealer som styrer en mer kollektiv oppfattelse og forståelse av kjønn. Denne metodikken egner seg ikke like godt til å se på levde liv eller erfaringer. En forståelse av maktstrukturene og normene som konstruerer kjønn i samfunnet er nødvendig for å kunne gjennomføre analysene av kjønn i teateret. Forestillings- og kjønnsanalysene må begge settes inn i en sosial og politisk kontekst.

Selv om jeg diskuterer identitet, eller mer presist skeive kjønnsidentiteter, baserer jeg meg på kjønnsteorier som problematiserer ideen om kjønn som en indre essens eller en medfødt naturlig kjerne som identiteten er uttrykk for. Jeg ser på identitet, slik jeg ser på kjønn, som et gjøren, ikke et væren og jeg ser det som resultatet av virkemidler og påvirkninger fra omverdenen. Performance i teatervitenskapen og performativitet i kjønnsteori er nært forbundet og forståelsen av performativt kjønn er ikke veldig annerledes fra hvordan man kan analysere rollens kjønn på scenen.

Det kan være vanskelig å skille mellom det generelle og det spesifikke når man ser på representasjon av kjønnsminoriteter. Presentasjonen av et individ og presentasjonene av en gruppe kan fort forveksles for hverandre og dette er spesielt et problem ved negative fremstillinger eller fremstillinger som tar utgangspunkt i stereotypier og fordommer. Hver forestilling kommer med sine tolkninger og versjoner av det generelle og det individuelle som påvirker hverandre og skaper politiske spenninger og muligheter.

I forestillingen *Kim F* er mange av karakterene basert på virkelige mennesker og deres adferd og fremstilling må derfor sees i kontekst av forestillingens biografiske og historiske bakgrunn, samtidig som det er en fiktiv scenisk fremstilling av skeive roller konstruert av aktørene.

Språket er i ferd med å utvikle begreper og kategorier som vil bidra til å definere frie flytende kjønn. De siste årene har det nye kjønnspronomenet «hen» blitt mer allment kjent. Personlig foretrekker jeg å bruke entallsformen av «de/dere» («them/they»), som allerede brukes om man omtaler et individ hvis kjønn er ukjent, fordi disse ikke setter *noen* forventninger til kjønn. «Hen» brukes ofte spesifikt om individer som ikke kategoriserer seg som «mann» eller «kvinne» og kan derfor fremdeles regnes som et kjønn pronomen.

3.0 FORESTILLINGSANALYSE *KIM F*

Forestillingen *Kim F* hadde urpremiere på Den Nationale Scene (DNS) i Bergen 15. desember 2018. *Kim F* er resultatet av et samarbeid mellom Teater Innlandet og DNS. Manus ble skrevet av Audny Chris Holsen og Marius Leknes Snekkevåg etter at den opprinnelige manusforfatteren, Toril Solvang, trakk seg fra prosjektet. Regi ble lagt av Audny Chris Holsen. Forestillingen har en varighet på ca. halvannen time og spilles uten pause.

Etter en kort spilleperiode på DNS gikk forestillingen på turné rundt om i Norges mindre byer og tettsteder før den endte opp i Oslo på Vega scene. DNS er et institusjonsteater i hjertet av Bergen sentrum med en rik kulturell historie i et ærverdig gammelt stenbygg utsmykket med statuer og en liten park. *Kim F* ble spilt i Teaterkjelleren hvor det er plass til ca. 200 publikummere. Denne salen har i hovedsak blitt brukt til de mer eksperimentelle eller ukonvensjonelle av teaterets forestillinger, selv om det selvsagt finnes unntak.

Kim F er en personskildring av Karen Christine Friele, også kjent som Kim Friele, en viktig figur for norsk homopolitikk og skeiv historie. Jeg vil gi en kort presentasjon av Friele som vil gi kontekst til forestillingen.

Kim Friele, er en anerkjent forfatter og homoforkjemper som ble født i Fana i 1935. Friele var helt sentral for norsk homopolitikk og satt som leder for Det Norske Forbundet av 1948 (DNF-48) fra 1966 til 1970 og som generalsekretær fram til 1989 (Gillow-Kloster, 2014). Hun var en viktig pådriver i å få fjernet paragraf 213, som kriminaliserte mannlig homofili, fra norsk lov i 1972. Hun medvirket også til at «homoseksualitet» ble fjernet som psykiatrisk diagnose i 1977 og til å utvide anti-diskrimineringsloven til også å verne seksuelle minoriteter. Da partnerskapsloven kom i Norge i 1993 var Friele og Wenche Lowzow blant de aller første som inngikk partnerskap. Friele har skrevet flere bøker om homofili og samfunnet og donerte hele sitt materiale fra tiden i DNF-48 til Skeivt Arkiv i Bergen.

Det som er noe uvanlig med forestillingen *Kim F* er at objektet for personskildringen stadig er i live. Kim Friele ble invitert til premiereforestillingen som nok setter et visst press på aktørene til å behandle hennes historie og personfremstilling med respekt og sannferdighet. Kim ble intervjuet om forestillingen da den først ble lansert. «Jeg trodde det var bare

mennesker som var døde som man laget teater om. Ikke et sprudlende, levende menneske. Men det er stort, det må jeg få lov å si» (Aune og Grimstveit, 2017).

I min analyse vil jeg benytte to hovedperspektiver, et dramaturgisk og et estetisk. Med utgangspunkt i dette og kanskje spesielt den estetiske virkemiddelbruken vil jeg undersøke hvordan skeive kjønnsidentiteter og homopolitiske perspektiver representeres og kommer til uttrykk i forestillingen.

3.1 DRAMATURGISK FORM

Forestillingen følger en episk dramaturgi hvor fortellingen om Kim Frieles liv gjennomgående kontekstualiseres av scener fra samfunnet rundt. Hovedfortellingen er den om Frieles liv og virke. På den ene siden er hennes forhold til Wenche Lowzow, den andre er hennes politiske arbeid for DNF-48. Fortellingen foregår over mange ti-år, fra Kim Frieles barndom på 40-tallet fram til tiden etter konens død i 2016. Forestillingen har et klart dokumentarisk og biografisk preg gjennom å være basert på Frieles liv og hennes politiske kamp for homofiles rettigheter.

Forestillingen kombinerer aristotelisk dramaturgi, med relaterbare karakterer publikum kan leve seg inn i, og episk politisk bevisstgjørende dramaturgi hvor karakterene kan henvende seg direkte til publikum for å sørge for at budskapene meddeles. Selv om aktørene bryter den fjerde veggen er det lite direkte interaksjon med publikum bortsett fra når noen av de mannlige aktørene, da iført brudekjole eller drag, deler ut blomster til enkelte i publikum. Her så de ut til å velge godt voksne mannlige publikummere.

Historien om Kim Friele knyttes sammen med blant annet avkriminaliseringen av homofili i Norge og håndteringen av AIDS-krisen. Settingen holder seg stort sett til Bergen og Oslo. Handlingen fremstilles hovedsakelig i kronologisk rekkefølge, til tross for bruk av kunstneriske grep som repetisjon og store hopp i tid og sted. Forestillingen bruker flere episke virkemidler for bevisstgjøring rundt den teatral situasjonen, likevel spilles lange sekvenser av handlingen ut i realistisk spillestil uten publikumskontakt.

Bildene fra omverdenen som gjennom forestillingen settes opp mot fortellingen om Kims liv fremstilles av de mannlige skuespillerne som leker med teatralitet og kjønnsuttrykk. Disse spiller både menn og kvinner, skeive og straighte. Slik etableres to forskjellige fiksjonslag i forestillingen, hvor begge har like mye å si for handlingen, men hvor lagene følger hver sin indre logikk og hvert sitt tempo. Disse fiksjonslagene er likevel ikke så forskjellige at de virker adskilte og hovedkarakteren beveger seg fritt mellom dem. Kim er både protagonist og forteller. Forestillingen fremstår både som en personhyllest og en feiring av, og påminnelse om, betydningen av skeiv kamp for rettigheter og likestilling (med fokus på homofile og lesbiske).

Hovedkarakteren Kim spilles av Linn Løvvik. Rollen som Wenche Lowzow, Kims kone, spilles av Anna Dworak. De resterende tre aktørene, Kristian Berg Jåtten, Steffen Mulder og Håkon Moe, tar for seg det øvrige rollegalleriet og trer alle inn og ut av et flertall roller gjennom forestillingen.

Forestillingen bruker navn og trekk fra virkelige mennesker som har hatt tilknytning til de politiske kampene som fremstilles i forestillingen. Blant annet Willy Mikkelsen, en sentral skikkelse i DNF-48 og nær venn av Kim, som under forestillingen opptrer som drag-artist i klubben til forbundet. Historisk materiale viser at den virkelige Mikkelsen ofte satte opp slike fremførelser, men da med en helt annen sang enn den brukt i forestillingen. Dette vil jeg gå inn på lenger ned når jeg drøfter musikken brukt i stykket.

Utenom innslagene av musikk og dans får teksten stor plass og er uten tvil det mest meningsbærende virkemiddelet. Karakterenes handlinger, indre tanker og følelser kommer oftest til uttrykk i dialog eller monolog slik at publikum ikke er i tvil om hva som skjer på scenen. Estetikken og den visuelle fremstillingen av de skeive rollene har en viktig politisk betydning, slik jeg vil komme inn på senere i analysen. Sceneteksten uttrykker også mye av det spesifikke politiske innholdet i forestillingen.

Man kan se *Kim F* i lys av Brechts teorier om det episke teater. Brecht ønsket å skape et stort kontekstuellet rom rundt fablene i sine teateroppsetninger, det samme gjør forestillingen rundt sin sentrale fortelling. Som jeg allerede har fastslått følger forestillingen en episk dramaturgi og tar i bruk en del typiske episke grep og virkemidler: Scener fra et langt liv hvor

aktører hopper inn og ut av roller på scenen, skuespillere som forholder seg direkte til publikum og dermed bryter den fjerde veggen, og blandingen av realistiske og teatrale elementer som sammen med et politisk innhold skal stimulere publikum til kritisk refleksjon, kan sammenlignes med Brecht og hans teori om det episke teater.

Brecht ønsker å skape distanse hos publikum til følelsene involvert i sine forestillinger, slik at de kan forholde seg kritiske til det de blir vist og ikke passivt ta imot og bli underholdt av det de blir presentert for. Derimot er det nettopp gjennom å appellere til følelsene og en viss sjokkfaktor at *Kim F* forsøker å aktivere sitt publikum. Forestillingens aristoteliske hovedkarakterer, som inviterer til identifikasjon og medfølelse, er en motsetning til Brechts intellektuelle anti-innlevelse teater. Et gjennomgående seiersperspektiv, sammen med triste anekdoter om umulig kjærlighet og ubegrunnet vold, er ment å appellere til publikums følelser av sympati og glede på skeives vegne. Kanskje er det slik forestillingen skaper en forventning om videre arbeid rundt homopolitiske mål, slik hovedkarakteren også uttrykker i sin avsluttende monolog.

Men tiden beveger seg fremover for det må den. Flere kamper skal vinnes og tapes, både her og andre steder i verden. Og vi går med regnbuer på t-skjorten og med regnbuer i hjertet, vi er regnbuefamilier og vi marsjerer og er stolte. Men vi må aldri glemme hvor vi kommer fra. Vi må aldri slutte å marsjere. Og vi må være oss selv fullt og helt, det er kanskje den aller viktigste kampen (*Kim F* manus, s. 86).

Som jeg har nevnt ovenfor ligger mye av det politiske innholdet i sceneteksten. Gjennom monologer og dialog blir forskjellige politiske meninger ytret og konfrontert avhengig av hvilken posisjon forestillingen tar i konflikten. Kim tar til motmæle mot kirken, politikere, leger, psykologer og andre homofile for å snakke sin sak. Slik presenteres argumentene og standpunktene fra begge, eller i noen tilfeller mange, sider av saken. Forestillingen sørger likevel for at publikum står på Kims side. Vi følger hennes karakter fra barndommen av og stadig får innblikk i tanker og følelser via indre monolog. Antagonistene i stykket som motsier Kim, og dem er det mange av, dukker kun opp i enkelte scener og forsvinner så ut av narrativet.

3.2 ESTETIKK OG IDENTITET

Jeg har nå skrevet mye om stykkets dramaturgi og innhold, men lite om dets estetiske uttrykk og elementer. Det er lite som utmerker seg i scenografien eller lyssettingen i forhold til presentasjon av forestillingens skeive karakterer, dog det er enkelte elementer jeg ønsker å trekke frem.

Forestillingens scenografi er både realistisk og symbolsk. Estetikken er både minimalistisk og overdådig. Enkelheten kommer til uttrykk ved bruken av få og simple elementer, som en parkbenk og noen esker som skal representere sted og rom som karakterene forflytter seg mellom gjennom forestillingen. Overdådigheten oppstår i kombinasjonen av alle disse enkeltelementene. Alt er synlig på scenen til enhver tid, en stor rød fløyelsbelagt trapp med et par sko på hvert trappetrinn, flere kremfargede gardiner som henger fra taket, et rødt neonskilt som sier «Kjærlighet», den grønne parkbenken, eskene med falske blomster i, den urolige teksturen av bakteppet og midt oppi det hele på den lille scenen farer fem skuespillere rundt, enkeltvis eller alle på en gang.

I forestillingen er det i hovedsak én gruppe homofile, medlemmer av DNF-48, som gjerne opptrer sammen. De presenteres først med pop-musikk og party-lys i blått og rosa mens de danser vilt bak gardinene i sin hemmelige klubb. Alle sceneelementene har sin funksjon og «Kjærlighet»-skiltet skrus på når det er fest hos de homofile.

De homofile omringes her med smil og latter og mye energi. Kostymene her er mer fargerike og mer personlige enn de vi har sett så langt. Disse «festene» brukes i forestillingen som markeringer av juridiske og politiske seire. Store deler av resten av stykket foregår enten i kaldt blått lys eller nøytralt varmt lys. Slik skiller den homofile klubbkulturen seg ut fra resten av den sceniske verden og samfunnet omkring. De homofile blir sjeldent vist utenfor dette rommet. Kim, derimot, beveger seg mellom dette rommet og omverdenen. De homofile i denne delen av stykket vises som innesperret i en lukket verden, samtidig som det er der det er fest og kjærlighet.

Som en slags kontrast til denne innesperringen bruker forestillingen gammeldagse røde telefoner som forbundets, og spesielt Kims, linje til samfunnet rundt og folks meninger og holdninger. Det er også med disse telefonene at Kim holder kontakt både med sin familie og

kjæresten Wenche. Gjennom telefonene, som ringer inntrengende i flere lange sekvenser i stykket, blir det ropt ut alt fra lovprisninger til hets og trusler. Ved nesten alle anledninger ønsker forestillingen å vise mangfold. Mangfold av meninger og mangfold av identiteter. Dette vises kanskje enda tydeligere gjennom kostymene.

3.3 KOSTYMER

Et av de virkemidlene som har mest å si for hvordan skeive kjønnsidentiteter fremstilles er kostymene. Som nevnt kan aktørene deles inn i to forskjellige grupper, de kvinnelige og de mannlige. De to kvinnene er kledd i normale hverdagsklær med et gammeldags preg og som er vel innenfor kjønnsnormene. Kim går stort sett i grønne dressbukser og mønstret bluse, mens Wenche er kledd i blomstret hverdagskjole. Det kan påpekes at kombinasjonen av en part i bukser og en i kjole henter til en heteronormativ estetikk, men beggees antrekk er alminnelig for kvinner og har et feminint preg. kostymene speiler hvordan den virkelige Kim og Wenche gikk kledd.



(Forestillingen *Kim F* 2018)

Foto: Gisle Bjørneby

De tre mannlige skuespillerne har alle det samme utgangspunktet med hvit t-skjorte og lyse blå jeans. I tillegg bruker de nye kostymeelementer for å differensiere mellom rollene de inntar. Her kan det være interessant å se på hvilke elementer som kobles til de forskjellige. Hver rolle behøver dermed ikke et helt nytt kostyme, men blir heller en variasjon på utgangspunktet, hvit t-skjorte og jeans. Kostymene til de tre kan derfor sies å legge til elementer eller endre på elementer for slik å bytte mellom forskjellige roller og kjønn.



(Forestillingen *Kim F* 2018)

Foto: Gisle Bjørneby

Det finnes noen unntak med sekvenser hvor de tre mannlige skuespillerne bruker et mye mer komplett kostyme. Et eksempel er drag-nummeret til Mikkelsen-karakteren. Et drag-nummer blir ofte fremført av en mann i ekstravagante kjoler eller annet antrekk som fremstiller en form for hyper-feminitet eller hyper-androgynitet og som oftest utfører de en lip-sync til et pop- eller divanummer. Moe, som spiller Mikkelsen, har her på seg en lang gul kjole med påsydde blomster, lange rosa hansker og lang rosa parykk samtidig som han bærer helskjegg. Kjolen minner om den ikonisk av dragartisten RuPaul, selv om det er lite annet ved fremførelsen som minner om en typisk drag-performance.

En skuespillers fysiske visuelle utgangspunkt, utseende, biologi og alder, er ett virkemiddel blandt mange som bidrar til presentasjonen av en karakter på scenen. I hvilken grad dette

utgangspunktet er synlig og gjeldende i rollen avhenger av hvilke andre virkemidler som legges til. Kostyme, lyd og lys, sminke, maske, stemmebruk og verbale utsagn er alle medvirkende i hvordan hver karakter fremstår. Det samme gjelder for hvilken kjønnsidentitet rollen fremstår som. Noen virkemidler kan bli mer meningsbærende enn andre avhengig av oppsetningens utforming og sjanger. Hver enkelt publikummer er også troende til å vektlegge enkelte identitetsmarkører over andre, dermed kan det være vanskelig å fremstille udefinerte og ukjente kjønnskategorier.

Som fremstilt av Simone de Beauvoir er det mannlige og normativt maskuline standardisert, mens det kvinnelige og normativt feminine er «noe annet». Denne fremmedgjøringen av det feminine gjør at vi generelt finner feminin adferd og estetikk mer synlig i avvikstilfeller enn maskulin adferd og estetikk. Det er få tydelige og eksklusive visuelle kjønnsmarkører for mannlighet, for disse leses ofte som kjønnsnøytrale. Ett av disse kulturelt synlige normative mannlige markørene er skjeggvekst. De tre skuespillerne har dette i tre forskjellige grader. Én er glattbarbert, én har bart og én har helskjegg. Dette skaper en av de tydeligste kontrastene i kjønnsuttrykk når skjegg blir satt sammen med kjoler eller skjørt med bart. Annsiktshåret er en del av skuespillernes utgangspunkt på scenen, mens kjolene er identitetsmarkør for akkurat denne rollen og denne rollens kjønnsuttrykk. Derfor faller det naturlig at publikum leser kjolen som mer gjeldene for kjønnsuttrykket til denne karakteren, mens skuespillerens kjønnsuttrykk stadig er tilstede og synelig. Tolket innenfor en binær kjønnsforståelse kan karakteren kun være ett kjønn og kjolen forteller oss da hvilket. For andre, som tenker ikke-binært, vil kjolen og skjegget begge være en del av kjønnspresentasjonen. Det er denne siste lesningen som inngår i «skeiv estetikk» eller «Gender play/ Gender fuck».



(Forestillingen *Kim F* 2018)

Foto: Gisle Bjørneby

De mannlige aktørene i *Kim F* går inn og ut av roller som har forskjellige politiske og personlige standpunkt. Slik får hverken de homofile, de homofiles allierte, de heterofile eller de homofobiske ett enkelt ansikt utad. En stortingspolitiker fremstilles for eksempel av en aktør som fortsatt er kledd den rosa parykken og gule blomsterkjolen fra forrige scenes rolle. Utseende og visuelle kjønnsuttrykk er uendret selv om karakterens seksualitet, fremtreden og agenda er en helt annen. Det kan derfor sies at forestillingen jobber for å fjerne fordommene og antakelsene knyttet til hvordan en skeiv identitet ser ut. Kjønnsuttrykket kommer i *Kim F* frem i adferd og stemmebruk, selv om forestillingen som helhet opererer mye med skeiv estetikk.

3.4 GESTIKK, MIMIKK OG HABITUS

Spillestilene og tempoet i forestillingens to fiksjonsnivåer er med på å skille dem ad. Den sentrale fortellingen om Frieles liv spilles hovedsakelig psykologisk-realistisk av de to kvinnelige skuespillerne som begge gjør sitt beste for å levendegjøre rollene som virkelige mennesker.

Dworak og Løvvik spiller kun én rolle hver, hvor i begge fremstår som troverdige og realistiske. Løvvik spiller Kim med rak rygg og høy stemme. Kroppsspråket og holdningen er basert på den ekte Kim Frieles væremåte, men må stadig analyseres som Løvviks rolletolkning og Holsens regi. Selv med forestillingens biografiske preg er det gjort bevisste (og ubevisste) valg i forhold til kjønnspresentasjonene og hva som vektlegges i iscenesettelsen.

Dworaks Wenche Lowzow spilles med mykere stemme og mer karakteristisk feminin blyghet enn vi ser i Kim. Utover i stykket, etter å ha delt mange scener sammen begynner de to karakterene å bli mer like i sin fremtoning. Begge karakterene forteller gjennom dialog om sin seksualitet, men ingen av dem fremstilles med et kjønnsuttrykk som ligger utenfor dagens norm. Gjennom teksten påpekes det at Kim oppfører seg uvanlig for kvinner på den tiden, men dette gis ikke mye plass og det fremgår ikke om dette er ment positivt eller negativt.

Mens de to kvinnene stort sett spiller i et rolig tempo sendes de tre andre skuespillerne inn og ut av roller og situasjoner i et raskt tempo. Disse innslagene har en friere spillestil og leker med stiliserte og stereotypiske kjønnsuttrykk. De tre mannlige skuespillerne viser utviklingen av skeiv sub-kultur. Disse scenene eller innslagene er kommenterende og kontekstualiserende for den sentrale fortellingen om Kim som de går inn og ut av.

De tre mannlige skuespillerne har alle flere roller, både som kvinner, menn, heterofile og skeive. Det er i disse rollefremstillingene, understøttet av kostymevalgene, at presentasjonen av skeive identiteter kommer tydeligst frem. Aktørene er de samme, så det er kun gjennom spillestil og de estetiske valgene at publikum vil lese hver enkeltes karakters kjønnsidentitet.

For å sette disse flytende kjønnene inn i en kontekst kan vi se på kontrasten til Kims foreldre i forestillingen. Den normative kjernefamilien. Mor spilles mildt nevrotisk, men pedagogisk av Berg Jåtten, mens faren spilles standhaftig, om noe pompøs, av Moe. Paret vises sjeldent hver for seg og deres funksjon kan best oppsummeres som velmenende foreldre. Dette er det eneste heterofile paret vi møter i stykket og det har en tydelig heteronormativ

rollefordeling. Mor er feminin i kroppsspråket og myk i stemmen, mens Far er bredskuldret og stemmen ligger dypt. Begge har måttet endre på og legge til utgangspunktet, slik som med kostymene, for å opptre som mannlig mann og kvinnelig kvinne. Skillet blir bare enda mer tydelig når begge spilles av mannlige skuespillere og kjønnene utvilsomt er skuespill.

3.5 DANS OG MUSIKK

Musikk og dans har lenge vært nært forbundet med representasjon av skeive i kunst og media. I denne forestillingen er begge deler tilstede. Musikken blir utelukkende koblet til de homofile karakterene og det er kun de som danser til den, dog uten at dette blir gjort til et tydelig skille mellom homofile og heterofile.

Musikk og dans, slik disse virkemidlene blir brukt i forestillingen er en stor del av det som skaper seiersstemning gjennom forestillingen. Høydepunktene som gjenleves i forestillingen ligger i fortiden og samfunnet har allerede endret seg mye. Temaene som tas opp og mange av historiene som fortelles er dystre og alvorlige. Fokuset i forestillingen kunne fort falt på et skremselsbilde av en fortid vi har tilbakelagt oss. Musikkinnslagene og festsekvensene, som forestillingen tar publikum med i når karakterene vinner frem i retten, setter i stedet fokuset på nettopp seirene. Budskapet blir positivt og optimistisk: Dette kan vi få til om vi kjemper. Det handler om at kampen ble vunnet, men også om hvorfor kampen var nødvendig.

Jeg vil nå komme tilbake til drag-nummeret som finner sted midt i forestillingen. Mikkelsen var kjent for sin fremførelse av *Vil ni se en stjerne*, originalt sunget av Zarah Leander, på klubben hvor DNF-48 holdt til. Sangen brukt i forestillingen er en rolig ballade, *Blåklukkevikua* av Alf Prøysen. Dette sangvalget passer ikke helt inn, hverken med den andre musikken i forestillingen eller med drag-konseptet den kobles med. Hvorfor har de valgt nettopp denne sangen? Hvilken effekt har den og hvilket inntrykk gir den? Det kan være en hyllest da Prøysens egen homofili nylig har blitt gjort offentlig (Myhre, 2014). Sangen og melodien i *Blåklukkevikua* er roligere og mer melankolsk enn den musikken man gjerne assosierer med drag-kulturen. Scenen rett etter dette musikalske innslaget viser hvordan mannlig homofili ble avkriminalisert. Musikken kan derfor være med på å sette tonen for det politiske alvorret som det norske skeive miljøet stod ovenfor. Mikkelsen som drag-artist, og

med det et bilde på en av de mest kjønnsnorm-overskridende skeive subkulturene, blir i denne scenen en folkelig og kjærlig figur. På tross av sitt norm-overskridende kostyme appellerer fremførelsen til noe typisk norsk. Der Kim er stolt, sint og energisk i denne kampen, tar Mikkelsens karakter et mye roligere, men ikke av den grunn mindre sterkt, standpunkt for rettighetene til å bevare sin kultur og livsstil.

3.6 PROMOSJON OG RESEPSJON

Forestillingens promotering bidrar til å formulere hvilke politiske perspektiver forestillingen ønsket å formidle. Plakaten for *Kim F* viser skuespillerne som Kim og Wenche i sort-hvitt, stående tett inntil hverandre med alvorlige miner foran en blank bakgrunn. Oppå bildet har det blitt lagt inn røde effekter som ligner akvarell. Bak skulderen til Kim er to røde sammenkoblede sirkler som begge viser både kvinne- og mannssymbolene. Dette er et symbol som brukes til å vise støtte for parforhold uavhengig av kjønn.

«Størst av alt er kjærligheten» er mottoet for forestillingen. Dette dukker opp både sammen med plakaten, i programteksten og informasjon om forestillingen på teatrenes hjemmesider. Dette er et velkjent ordtak som stammer fra *Bibelen*, noe som sikkert er bevisst da karakterene i stykket tar et visst oppgjør med kirken og dens holdning til ikke-heterofile.

Programteksten som utdeles til publikum på vei inn i salen snakker veldig positivt om homofil frigjøring og kampen om likeverd, «Det er med stolthet og glede Den Nationale Scene og Teater Innlandet løfter regnbueflagget [...]» skriver teatersjefen. I sin programtekst gjør regissør Audne Chris Holsens det klart at dette er en forestilling som er av og for skeive, «Endelig en historie fra meg til deg. Fra meg som lesbisk til deg som skeiv. De straighte kan se om de vil» (Den Nationale Scene, 2018). Dette er med andre ord ikke en forestilling som har som mål å opplære de heterofile.

Kim Friele og hennes historie er ikke ukjent og store deler av publikum går derfor inn i teatersalen med en viss forkunnskap. Alt materialet som ble brukt for å promotere forestillingen stilte seg klart på lag med de homofile og publikum visste derfor at de kunne forvente en homovennlig forestilling som skulle hylle en viktig homoforkjemper og feire

skeiv kjærlighet. Det kan derfor tyde på at forestillingen ønsket å tiltrekke seg det publikum som ønsket å se nettopp dette: en hyllest til skeiv kjærlighet.

Forestillingen ønsker å nå et så bredt publikum som mulig ved å spille både på storbyenes institusjonsteater med stort publikumsgrunnlag og på Norges mange kulturhus og småscener rundt om i småbyer og tettsteder hvor de skeive miljøene er små og lite synlige. Mange skeive flytter til større byer for å leve fritt og komfortabelt utenfor skapet.

Turneringen på disse småstedene kan både ha vært for å samle landets skeive rundt en felles fortelling og feiring av felles norsk skeiv kultur og historie og for å bidra til å spre kunnskaper om og normalisering av skeive også på småsteder. I programteksten står det at dette er en forestilling for skeive, men det vil ikke si at den ikke kan ha politisk verdi for et heterofilt cis-kjønnnet publikum også. *Kim F* taler for toleranse og samhold.

Jeg så forestillingen både i Bergen, Oslo og på kulturhuset i Otta i 2018, for å se hva miljøet ville gjøre med forestillingen og hvordan forskjellige publikum ville motta den. I Bergen tiltrakk *Kim F* seg et publikum variert i alder og kjønn. Det var en tydelig tilstedeværelse av samme-kjønnede par i alle aldre. Forestillingen har fått gode kritikker og anmeldelser og anses som en viktig og progressiv forestilling (Melby, 2018).

Jeg la merke til et par forskjeller i publikumsreaksjonene i teatersalen på Otta kontra den i Bergen, da spesielt med hensyn til latter. Under forestillingen i Bergen kunne man høre høflig latter når stykket gjorde poeng ut av utdaterte meninger og feilinformasjon om homofile. Når det var scener eller bilder hvor feminitet hos menn ble skrudd opp i stereotypier i tilsynelatende humoristisk intensjon ble det helt stille. Det er ikke det at det morsomme ikke treffer, men heller at publikum er usikre på om de er invitert til å le med. Latteren kommer friere da feminiteten fremstilles med en ny vri eller det spilles på stemmer og harmonier, når det kommer som en overraskelse. Publikum vil le på lag med de skeive karakterene, kanskje heller enn med aktørene (som nok ønsker reaksjoner).

På Otta derimot ble det ledd godt av feminin adferd og enkelte viste ubehag ved å se vekk eller uffe seg høyløst når det ble «for mye». Likevel var det tydelig på reaksjonene og stemningen at publikum var på lag med de homofile i forestillingen og kunne gjøre narr av utdaterte holdninger hos den konservative delen av samfunnet. De visste jo tross alt fra promotjonen hva de gikk til.

3.7 KONKLUSJON

Forestillingen feirer skeiv kultur og viser betydningen av skeiv politikk og historie. Likevel spiller den på flere måter på stereotypiske oppfatninger av spesielt mannlige homofile. De kvinnelige homofile karakterene, derimot, har mindre tydelig skeiv kjønnset adferd. Igjen kan dette stamme fra at feminine trekk hos menn er mer gjenkjennelig som noe utenfor normen enn maskuline trekk hos kvinner, men er det slik at alle de mannlige homofile karakterene i *Kim F* har tydelige feminine trekk av en politisk grunn, heller enn en kulturell fordom? Er det fordi synlighet av annerledeshet er et viktig redskap i kampen om normalisering og likestilling?

Det kan kanskje være relevant å være oppmerksom på hvilket perspektiv de som står bak forestillingen jobber utfra. Regissøren presenterer seg selv som skeiv i programteksten og selv om ingen av de andres seksualitet eller kjønnsidentitet er en del av markedsføringen gir dette en viss kredibilitet til fremstillingen av homofile i forestillingen. Hvis denne fremstillingen er slik en lesbisk regissør ønsker å fremstille skeive, kan det da være en usensitiv eller en støtende fremstilling? Likevel kan man stille spørsmål ved hvorfor hun ikke viser flere lesbiske på scenen og hvorfor den skeive kulturen i en forestilling om en lesbisk kvinne spilles utelukkende «menn»?

Det er vanskelig å konkretisere nøyaktig hva som gjør adferden tydelig eller overtydelig skeiv uten å ta i bruk en sammenligning til stereotypien for fremstillingen av flamboyante homofile som vi kjenner det fra scenekunst, film og tv. Noe som er verdt å huske på er at de skeive har vokst opp i samme samfunn og kulturelle sfære som alle andre og også har disse kulturelle stereotypiske bildene av skeive og skeive kjønnsidentiteter. De som kjenner skeive miljøer vet at slike stereotypiske bilder ikke alltid er treffende og at feminin adferd hos menn ikke nødvendigvis er et tegn på homofili eller transseksualitet, men det er fortsatt en felles kulturell forståelsesramme for homofile og skeiv kultur.

Stykket tar opp betente tema som kirkens holdning til homofili, diagnostisering av homofile og hatforbrytelser mot seksuelle minoriteter, men presenterer dette som noe tilbakelagt.

Slik føles forestillingen som feiringen av en seier. Dette koblet med Kims avsluttende monolog gir inntrykk av at stykket er ment å minne oss på, eller informere oss om, de slagene som ble vunnet for at de skeive kan ha de livene og rettighetene de har i dagens samfunn og at vi ikke må slutte å ta opp kampen for videre likestilling. Dermed kan det sies at forestillingen *Kim F*, ved sitt politiske innhold og seiersperspektiv, oppfordrer til å fortsette kampen mot diskriminering av skeive.

4.0 FORESTILLINGSANALYSE *RENSET*

Renset ble satt opp av Studentteateret Immaturus i Bergen oktober 2018 av debuterende regissør Victor Olsbø Skinlo. Forestillingen er en adaptasjon og iscenesettelse av Sarah Kanes dramatiske verk *Cleansed*. Dette er kjent som et brutalt surrealistisk stykke som tar for seg seksualitet og tortur i en udefinert institusjon, hvor en nærmest diktatorisk bestyrer vil rense de innsatte for uønsket adferd. Forestillingen har varighet på en drøy time. For klarhetens skyld vil jeg referere til sceneteksten ved originaltittelen *Cleansed* og Skinlos forestilling ved sin tittel *Renset* gjennom hele oppgaven.

Renset er, i motsetning til de andre forestillingene jeg analyserer i denne oppgaven, en iscenesettelse av en pre-eksisterende scenetekst. Forestillingen holder seg ordrett til et norskoversatt manus, men med tilsidesettelse av en del av sceneanvisningene som for eksempel blomster som vokser ut av gulvet og rotter som plastisk scenografi. Jeg velger i denne analysen å legge noe av vekten på det dramatiske verket på grunn av den kjønnskritikken som ligger i dramatikken som i forestillingen forvirres gjennom castingen av en kvinne som Tinker, en hovedfigur som opptrer som heteronormativ institusjonsleder, lege, langer og torturist.

Publikums oppfattelse av forestillingen avhenger blant annet av hvordan den ble presentert for dem gjennom programteksten og annet promomateriale. I følge daværende teatersjef ved Immaturus, Ingvild Bjørnson, møter man i forestillingen «karakterer som vil motstå enhver hindring for å få elske» (Studentteateret Immaturus, 2018), noe som gir åpenbare assosiasjoner til kampen for homofiles rettigheter.

Regissørens hilsning til publikum i programmet understreker også at *Renset* handler om kjærlighet. Mellom ros av dramatikerens poesi og stykkets utfordringer skriver han «jeg ønsker ikke å gå i dybden om hva forestillingen handler om foruten om kjærligheten» (Studentteateret Immaturus, 2018). Kjærlighet er dermed det viktigste temaet regissøren valgte å fokusere på.

Kane selv har sagt at *Cleansed* handler om kjærlighet som utsettes for motstand. I introduksjonen til en utgave av *Cleansed* skriver hun «In an institution designed to rid society

of its undesirables, a group of inmates try to save themselves through love» (Gjengitt i Vangölü, 2017, s. 276).

Det vi kan se er at ordbruken i promosjonen av *Renset* er veldig lik det som blir brukt i promosjonen av *Kim F.* Begge spiller på kjærligheten som det største og viktigste av alt, når de skal lansere skeive fortellinger til sitt publikum.

Det kunstneriske apparatet består forholdsvis av ukjente studenter, dermed er det verkets gjenkjennelige navn som lokker til seg publikum. Kane er best kjent innenfor akademiske og kunstvitenskapelige sirkler. På mange måter kan publikummet tiltrukket av en slik forestilling kalles et «innforstått publikum», som nok ikke lar seg sjokkere eller avskrekke av seksuelt, morbid eller skeivt innhold. Hovedsakelig besto *Rensets* publikum av voksne studenter.

Jeg vil først analysere Kanes scenetekst *Cleansed* og deretter analysere Immaturus oppsetning av *Renset*. Jeg vil diskutere hovedforskjellene mellom tekst og oppsetning og sammenligne deres fremstilling av skeivhet og kjønnsidentitet. Jeg ønsker med dette å poengtere hvordan sceniske virkemidler både kan bryte med og forsterke politiske budskap og hvordan queer og feministisk teater både overlapper og står i kontrast til hverandre. I begge analysene vil jeg gi en kort dramaturgisk gjennomgang og en undersøkelse av scenebildene, deretter vil jeg diskutere karakterene og deres relasjoner som jeg mener er en av de viktigste aspektene i både teksten og forestillingen. Avslutningsvis vil jeg diskutere tekstens og forestillingens queerteoretiske perspektiver. Ved å sammenligne teksten og iscenesettelsen kan jeg vise hvordan den sceniske fremstillingen kan endre det queerteoretiske perspektivet og det politiske innholdet i teksten.

4.1 TEKSTANALYSE

Sarah Kanes stykker er surrealistiske, fulle av seksualitet, vold, skjellsord og psykologisk tortur som hennes karakterer utfører på hverandre. Hun assosieres også med kristne religiøse tema, mental sykdom, politiske budskap og en høy grad av sjokkfaktor. Hennes arbeid representerte et markant brudd på de konservative konvensjonene i det britiske teateret på 90-tallet. Kane ble sterkt kritisert i sin levetid, men har i etterkant blitt anerkjent som en av de viktigste moderne dramatikerne. *Cleansed* ble gitt ut i 1998 og er nummer tre i

rekken av totalt fem dramatiske verk som Kane skrev før hun tok sitt eget liv i 1999. *Cleansed* er et forvirrende og obskurt stykke. Karakterer skifter navn og yrkestittel gjennom stykket og metaforer, drømmescenarier og virkelighet flyter sammen til en spektakulær grotesk, men også vakker, skildring av hat og kjærlighet, medmenneskelighet og umenneskelighet. Hun viser både det verste og beste som kan oppstå i menneskelige relasjoner.

Innlagt på en udefinert institusjon finner vi Rod, Carl, Robin, Grace og Graham. Over disse våker Tinker, institusjonens bestyrer, og en gruppe av hans medarbeidere, referert til som «Voices». I et avlukke (tilknyttet institusjonen) danser «Kvinnen» mot betaling. Handlingen følger hovedsakelig Graces reise gjennom institusjonen hvor hun gradvis overtar brorens identitet etter hans død. Grace og de andre innsatte overvåkes og tortureres av Tinker inntil de ved stykkets slutt er ugjenkjennelige. Parallelt følger vi Tinkers seksuelle og romantiske jakt på Kvinnen (som en stand-in for Grace).

I kontrast til de fleste narrativer vi er vant med i Vesten er det antagonisten, den onde sadisten Tinker, som får en lykkelig slutt. Han er overbevist om at han har hjulpet de innsatte til å passe inn i det normative samfunnet og han har vunnet kjærligheten som han kjempet for. Grace og Carl, de eneste gjenlevende av de innsatte, ender begge opp traumatiserte og fysisk omgjort i Tinkers bilde.

Cleansed består av et fragmentert, nesten episodisk, narrativ som veksler mellom de forskjellige karakterenes interaksjoner. Stykket har ikke så mye et konvensjonelt plot som det har en håndfull ikke-lineære karakterskjebner. Hendelser og interaksjoner skjer uten logisk sammenheng, men med en form for kronologi som blir synlig gjennom eskaleringen av tortur og lemlestelser.

Kane bruker et enkelt og direkte språk, nesten utelukkende bestående av korte replikker. Gjentakelse og etterligning for å skape endring er hyppig brukt. Flere av linjene repeteres av forskjellige karakterer eller i en ny kontekst, hvilket skaper klarere sammenheng mellom narrativer og motiver i stykket. Et tydelig eksempel på dette er når Tinker gjentar replikker fra dialog mellom andre karakterer i sine møter med Kvinnen.

Kane lar mye av betydningen og tematikken i stykket komme frem i det visuelle og i sceneanvisninger. Disse inkluderer værendringer, eskalerende rotteinfestasjon, fargekodet romfordeling og blomster som vokser opp gjennom scenegulvet. Disse sceneanvisningene er nærmest umulig å gjennomføre i en naturalistisk oppsetning og inviterer dermed til andre teaterformer og kreative løsninger.

Settingen i *Cleansed* fremstår som én institusjon, eller flere institusjoner, inni en annen. Kane jobbet inn intensjonell forvirring rundt setting og Tinkers arbeid og rolle. I det dramatiske verket finner vi referanser til rom i et skolebygg, mens Tinker omtales som «Lege» og «Langer» (Doctor og Dealer), noe han selv skiftevis både nekter for og bekrefter. Det har også blitt spekulert om *Cleansed* er basert på Kanes opplevelser på lukket avdeling. Medisineringen, elektrosjokkterapi og Tinkers vekslende tittel som «Doktor» kan passe med dette. *Cleansed* er dessuten dedikert «For the patients and staff of ES3», som er avdelingen hvor Kane tidligere var pasient.

Scenene i *Cleansed* fordeler seg mellom fem adskilte rom: «The Red Room», «The Black Room», «The White Room», «The Round Room» og «Inside the Perimeter Fence». Disse rommene har blitt omgjort eller formet til å oppfylle institusjonens nåværende funksjoner, men har basis i rom man vil finne på et hvilket som helst universitet. Det røde rommet er et bibliotek og det er her Robin lærer å skrive og telle, tortureres og til sist tar sitt eget liv. Det hvite rommet er Grace og Grahams rom og tar form av et sanatorium. I dette rommet blir de to søsknene gjenforent, Grace mottar elektrosjokkterapi og blir utsatt for kjønnskifteoperasjon. Utenfor bygningen, men innenfor gjerdet på «The Collage Green» eller i en «Patch of Mud», befinner Rod og Carl seg i store deler av stykket mens de utveksler kjærlighetserklæringer. I det røde rommet, universitetets gymsal, foregår «the Voices'» fysiske og seksuelle voldshandlinger. I det sorte rommet, «the showers in the university sports hall converted into peep-show booths» (Kane, 1998, s. 10), møtes Tinker og Kvinnen og utfolder sin kjærlighetshistorie.

Disse rommene gjør at karakterene virker adskilte og isolerte. Kun Tinker har besøkt samtlige rom og virker å ha oversikt over hva som skjer til enhver tid. All handlingen utfolder seg i avstengte rom. Før Grace og Carl bytter kjønnsorgan i scene 18 gis det ikke antydning til at de har møttes på institusjonen eller vet hvem den andre er.

Cleansed har i alt syv etablerte karakterer i tillegg til den usette gruppen av «Voices». Jeg vil her gi en rask introduksjon til dem. Karakterene deles opp i adskilte narrativer som flettes sammen av Tinker. Grace, Grahams minne og Robin former en gruppe som følger Graces fortelling. Rod og Carl har sin egen fortelling som sammenfaller med Graces i de siste scenene. Kvinnens narrativ er spesielt i at det er uklart om hun kun eksisterer som Tinkers bilde på Grace. Det er Tinker som driver alle narrative fremover.

Grace introduseres som en kvinnelig karakter som tar over plassen til sin avdøde bror, og elsker, Graham, i institusjonen. Hun er det nærmeste stykket kommer en protagonist. Grace følges av sin døde bror og er den eneste som kan se og høre ham. Gjennom stykket lærer hun av Graham å ta over hans identitet og kjønn slik at de blir én og samme person. Tinker, etter å ha overhørt Graces ønske om å bli mer lik sin bror (Kane, 1998, s. 20), fjerner brystene hennes og syr på henne Carls penis.

Robin er en illitterær gutt som viser tegn på mental lidelse. Han forelsker seg i Grace som lærer ham å lese og skrive. Gjennom handlingen går Robin kledd i Graces kjole. Når han forstår hvor lenge han må sitte innesperret, bruker han kjolen til å henge seg selv i. I intervju med Dan Rebellato har Kane forklart at Robin er basert på en illitterær mann som Nelson Mandela møtte i fengsel.

He was put in Robin Island— told he was gonna be there 45 years, didn't mean anything to him, he was illiterate, didn't mean a thing.

Nelson Mandela and some of the other prisoners taught him to read and write. He learnt to count, realized what 45 years was and hung himself (Transkribert fra RoyalHollowayDrama, 2015, ca. 00:44:55).

Carl og **Rod** er et homofilt par som sliter med å binde seg til hverandre. Carl sier at han alltid vil elske Rod, mens Rod sier at kjærlighet kun eksisterer her og nå og at de ikke kan love hverandre mer enn det. Carl tortureres og lemlestes når han viser kjærlighet til Rod. Tinker kutter av ham tungen, hender, føtter og seksuelt organ. Med andre ord blir han gradvis tatt fra seg sine verktøy for å vise kjærlighet. Uansett hvor mye av Carl de fjerner uttrykker han

fortsatt kjærlighet med det han har igjen. Til sist dreper Tinker Rod, som velger å dø i Carls sted. Kane viser at skeiv kjærlighet kan sies, skrives, danses, fremføres seksuelt og gjennom personlige offer og handlinger.

Kvinnen defineres, tydeliggjort ved navnet og presentasjonen, utfra sitt kjønn og sin kropp. Tinker er den eneste som interagerer med Kvinnen og hun kan tolkes som en fantasi, som Tinkers mentale bilde av Grace(s kvinnelighet). Relasjonene deres ser ut til å påvirke hverandre. Kvinnen blir kalt «Grace» av Tinker og tar selv over navnet når Grace blir til Graham.

Tinker er den mannlige bestyreren av institusjonen. Han viser seg som en allvitende diktatorisk leder som overvåker, bestemmer over og straffer de andre karakterene. Til å begynne med er Tinker særdeles opptatt av regler og hva som er rett og galt, men det er tydelig at han handler utfra egen interesse når det kommer til Grace.

4.2 SEKSUALITET OG VOLD

Cleansed er en tekst som kan tolkes på mange forskjellige måter. I et queerteoretisk perspektiv er kjønnskonstruksjon, voldelig korrigerende av avvik, kjærlighet og medmenneskelighet tydelige tema. Vold og kjærlighet opptrer som kontraster, og kan ses som stykkets to hovedaktører. Hver scene illustrerer kampen mellom dem. Både volden og seksualiteten i stykket utfolder seg rått og eksplisitt som om de prøver å overdøve hverandre. Som litteraturprofessor Yeliz Biber Vangölü skriver i sin analyse av stykket, «[...] they try to resist [Tinkers] practice of violence by expressing and performing love» (Vangölü, 2017, s. 277). De mange formene for kjærlighet uttrykt i stykket er alle avvik fra normativiteten, men presenteres alle positivt. Det er nok ingen tilfeldighet at Carl viser kjærlighet til Rod via sex først etter at tungen, hendene og bena er alle fjernet. Kane gjør et poeng ut av at sex (og kropp) ikke et utgangspunkt for kjærlighet i *Cleansed*, men heller et resultat av kjærlighet. Homofili, da spesielt den mannlige homofilien, er i stor grad blitt redusert til det motsatte, som et rent seksuelt og lystpreget uttrykk, slik man kan se både i kirkemoralen og pop-kulturen.

Tinker og «the Voices» bruker gjentatte ganger seksuell vold for å korrigere uønsket seksuell adferd (og femininitet) hos de innsatte. I tillegg til det åpenbare hykleriet i avstraffelsen er dette dessverre et velkjent problem for transkjønnede, aseksuelle, homofile og lesbiske at deres skeivhet skal kunne korrigeres ved uønsket sex med en heteronormativt passende overgriper.

Tinker bruker seksuelle overgrep som straff mot både Grace og Carl sammen med andre former for fysisk og psykisk vold. Under voldtektene hetses ofrene for sine avvik og overtredelser.

Voices Do it to me. Shag the slag.

Grace *is raped by one of the Voices. She looks into Graham's eyes throughout. Graham holds her head between his hands.*

Voices Gagging for it. Begging for it. Barking for it. Arching for it. Aching for it. She gone? Not a flicker (Kane, 1998, s. 26).

Deres respektive elskere er begge tilstede ved overgrepene. Det er ikke første gang Kane har skrevet om voldtekt og ujevn maktbalanse i seksuelle relasjoner. *Blasted* (2001), Kanes første komplette stykke, bruker voldtekt både som et privat personlig overgrep og som et krigsvåpen. I *Cleansed* brukes voldtekt som undertrykkende tortur hvor den utføres sammen med utskjelling og andre fysiske angrep mot kroppen.

En annen viktig voldshandling i stykket er selvmord. Rod, Graham og Robin velger alle å begå selvmord i handlingen. Graham, som ber om en overdose fra Tinker, virker å velge døden som hans eneste sjanse til frihet. Det samme kan sies om Robin som henger seg selv etter at det går opp for ham at han vil være innesperret med Tinker i 30 år. Rod velger å gi opp sitt liv for Carl og bryter dermed opp det eneste gjenlevende skeive paret. Selvmord for å unnsnippe omverdenens fordømmelser og straffer er velkjent i skeive historier og tropen for skeives typisk tragiske skjebner i media har fått tilnavnet «Bury your gays» (Hulan, 2017, s. 17).

Dette er en trend som har fått mye kritikk de siste årene da den etablerer at de fleste skeive ikke vil leve fullverdige liv. Skeive historier får som oftest en tragisk slutt, noe jeg vil diskutere nærmere utover i oppgaven. Kane poengterer i intervju at volden, som på mange måter har definert stykkene hennes er hentet fra virkeligheten.

When it comes to the acts of violence in my plays my imagination isn't that fucking sick, d'you know what I mean, I just read the newspapers. It's not like there's something wrong with me. All you have to do is look at the world around you and there it is (Transkribert fra RoyalHollowayDrama, 2015, ca. 00:46:41).

Så selv om stykkets dramaturgi og sceneanvisninger virker virkelighetsfjerne, er den volden som Kane introduserer hentet fra den samfunnsmessige diskursen og hennes erfaringer fra samfunnet.

Tinker er, i sin maktposisjon som institusjonens leder, i sin voldelige kontroll og med sin bestemmelsesmakt og moralistiske overlegenhet ovenfor stykkets andre karakterer, et tydelig og demonstrativt bilde på «The Man». Han sitter på toppen av institusjonens maskuline hegemoni som kontrollør, maktinnehaver og undertrykker.

I det dramatiske verket kan vi se ekstremer av normene for «kvinnelighet» og «mannlighet» i Kvinnen og Tinker. Kvinnen er et sexobjekt på utstilling for menns nytelse, mens Tinker er et bilde på dominans og seksuell maktutøvelse. Tinker hermer etter de innsattes kjærlige ord og følelsesmessige gester i samtaler med Kvinnen, men til å begynne med blir han avvist. Tinker straffer og undertrykker femininitet i menn, men kan ikke se kvinner i øynene. Kvinnens endrede holdning til Tinker gjennom stykket tolker jeg som ønsketenkning fra Tinker, som går inn og ut av virkelige og imaginære møter med Kvinnen. Han ønsker den samme kjærligheten som han ser hos de innsatte, men blir avvist, noe han ikke takler. Han voldtar Kvinnen og innbiller seg at hun nå elsker ham. Når Tinker kaller Kvinnen for «Grace» blir det tydelig at hun for Tinker kun er en stand-in, kun «en kvinne» ikke en spesifikk person. Utviklingen i deres relasjon synes som ren ønsketenkning. Kanskje reflekterer dette hvordan Tinker opplever og visualiserer sin relasjon med det kvinnelige/feminine i Grace. Etter at Grace går gjennom et kjønnskifte virker Tinker overrasket over at Kvinnen, som nå tar over navnet Grace, stadig er der.

Tinker I'm confused.

Woman I know.

Tinker I think I – misunderstood. [...] Grace, she – (Kane, 1998, s. 41).

De to karakterenes relasjon, spesielt etter voldtekten, kan leses som kritikk (eller et overdrevent bilde på) heteroseksuelle relasjoner og hvordan disse fremstilles i media, hvor seksuell aggresjon er et maskulint ideal.

Kvinnen må reddes, sier hun selv, men hun har også tidligere sagt at hun liker seg i rollen som stripper (Kane, 1998, ss. 15 og 24). Hun går derfor fra å være komfortabel med sin posisjon, selv om Tinker mener dette ikke er riktig, til å bli en «Jomfru i nød» hvor kvinnelige karakterer må reddes ut av fangenskap, eller farlige situasjoner, av tilfeldige menn. Kvinnen endrer seg etter hvert møte med Tinker og handler mer og mer i takt med Tinkers oppfatning av kvinnelighet. Med andre ord bringer Tinker frem en viss form for normativ kvinnelighet i Kvinnen og til en viss grad i Grace, mens han straffer og undertrykker disse samme verdiene i Carl, Rod og Robin. Det er slik Tinker konstruerer og korrigerer kjønn. Dette står i kontrast til hvordan Grace konstruerer sitt eget kjønn. Hun konstruerer det gjennom dans og etterligning. Når Grace møter Graham på institusjonen synger og danser de sammen.

Graham More like me than I ever was.

Grace Teach me

Graham dances – a dance of love for **Grace**. Grace dances opposite him, copying his movements. Gradually, she takes on the masculinity of his movement, his facial expression. Finally, she no longer has to watch him – she mirrors him perfectly as they dance exactly in time. When she speaks, her voice is more like his (Kane, 1998, s. 13)

Dans blir flere ganger gjennom Kanes tekst brukt til å uttrykke kjærlighet og fungerer som en kontrast til Tinkers vold, regler og fangenskap. Dans er frihet, følelser og mellommenneskelig kontakt som overgår hva ord kan formidle. Dansen blir pervertert når den utføres av Kvinnen mot betaling. Disse to måtene Kane illustrerer konstruksjon og korrektur av kjønn minner om habitus og accountability som jeg har diskutert tidligere (se side 19 og 20). Tinker bruker vold og makt for å korrigere de innsatte og gjør det klart at de ikke har en plass i samfunnet slik de er. Dansen som er beskrevet ovenfor viser hvordan etterligning og så internalisering av ytre kjønnsmarkører kan skape identitet som føles komfortabelt for individet. Det er verdt å legge merke til at Kane referer til Grace med kvinnelig pronomen gjennom hele stykket, selv etter at Tinker tiltaler henne som «him» og gir henne navnet Graham. Kombinert danner dette et bilde av Kanes holdninger til kjønn som en indre

versus ytre prosess. Tinker handler på vegne av andre og tar beslutninger basert på sin tolkning av observasjoner og avlytninger. Tolkningene hans er basert på en heteronormativ virkelighetsoppfatning. Han legger Grace i narkose og opererer på og endrer kroppen hennes til den blir mer normativt mannlig. Når Grace våkner meddeler han at dette er «What you wanted» (Kane, 1998, ss. 39–40). Slike valg tas også av «the Voices» når de voldtar Grace og sier at hun var «Begging for it» (Kane, 1998, s. 26).

Kjønningprosessen i *Cleansed* er en komplisert og til dels udefinerbar prosess hvor Tinker via medisin, tortur og kirurgi tvinger de innsatt inn i heteronormativiteten og binaritetens forståelsesrammer.

4.3 ANALYSE FORESTILLINGEN

Renset ble spilt i Tivoli på Det Akademiske Kvarter i Bergen. Tivoli er en form for blackbox med grå granittvegger bak sorte scenetepper. Disse dystre kalde veggene, med matchende granittgulv, samt rommets tilknytning til utdanningsinstitusjonen i Bergen gjør at forestillingen passer godt inn i rammene. Rommets samspill med stykkets setting tydeliggjør likevel overdrivelser og kontraster mellom virkeligheten og universet i *Renset*.

Gjennom forestillingen tas flere Brechtianske underliggjørende virkemidler i bruk, slik som hyppige repetisjoner, synlig kamera og kameraoperatør på scenen, samt synlig ketchupflaske hvis innhold ble brukt som sceneblod. Spillestilen varierer mellom realistisk og stilisert og mange av replikkene rettes ut mot publikum. Karakterene bryter jevnlig handlingen ved stiliserte poseringer og raske gjentatte repetisjoner av replikkvekslinger.

Carl og Rod begynner mekanisk, resiterende, i en stilisert posisjon, så bryter de ut og blir mer livaktige og kjærlige. Det samme kan sees hos Tinker og Kvinnen. For hver samtale de har blir de mindre stilisert og monotone og snakker med mer naturlig rytme. Graham snakker kun i repetisjoner når han er i live, mens når han i døden gjenforenes med (eller hallusineres av) Grace blir han en mer menneskelig karakter. Grace virker å gå motsatt vei. Hun begynner menneskelig og mister mye selvstendighet og personlighet etter Tinkers behandlinger hvor hun gradvis bukker under for hans hjernevask. Tinker spilles gjennomgående overdrevent rolig og kontrollert, med få brudd. Dette er en kontrast til de andre karakterenes desperasjon og følelsesmessige utbrudd i møte med ham.

Forestillingen bruker minimalt med ytre kjønnsmarkører i form av kostyme eller rekvisitt. Grace og Graham har flettet håret på samme måte. Etter at Grace gir sin kjole til Robin går hun og Graham i lik hettegenser, den samme som Graham brukte da han var i live. Utenom dette foregår Graces kjønnsreise kun gjennom dialog og adferd. Carl og Rod skiller seg ikke vesentlig fra hverandre i kostyme eller sminke, men Carl spilles mer feminin og flamboyant enn Rod og er også den som legger press på å utvikle det romantiske forholdet mellom dem. Det er den mest feminine av de to homofile som mottar mest korrigerende tortur.

Forestillingen leker med nærhet og intimitet ved bruk av en grunn scene og med projeksjon på bakveggen. Scenen er bred og smal slik at det som skjer der kommer nært på publikum, mens projeksjonen er stor nok til å gi en illusjon av intimitet gjennom nærbilder. Dette skaper en kunstig forsterkning av følelser og intensiteten i hendelser. Kvinnen, som stripper, danser sensuelt i et trebur gjennom det meste av forestillingen. Hun er lyssatt med et drømmeaktig neonlys som fremmer idéen om at hun eksisterer på et annet virkelighetsplan enn resten av karakterene og forestillingen. Lyssettingen varierer mellom kaldt nøytralt scenelys og neonfargede spotlights i rosa og blått, stort sett konsentrert rundt Kvinnen.

Torturen og lemlestelsen ble i forestillingen indikert ved realistisk spill og ved å gjemme selve hendelsen bak scenografi eller skuespillere i scenenes tablåer. Som nevnt ovenfor er sceneanvisningene i *Cleansed* utfordrende å realisere. Utenom anvisningene til tortur og en versjon av kjærlighetsdansene ble det i oppsetningen valgt å ikke gjennomføre disse i det hele tatt. Dansene, som i Kanes sceneanvisninger uttrykte kjærlighet fra en karakter til en annen, er i forestillingen byttet ut med korte felles dansesekvenser mellom alle de innsatte, inkludert Kvinnen. Dansen er nå representativ for en mer generell medmenneskelig kjærlighet og medfølelse mellom en gruppe i samme horrible situasjon. Som i originalverket legger Skinlo hovedfokuset på *relasjonene* mellom karakterene og en forståelse av institusjonen som setting.

Det ble introdusert en simultanitet i scenene som gjør at de overlapper og flyter over i hverandre. Forestillingen visker ut skillelinjene mellom rommene, som Kane fargekodet og holdt adskilt, slik at mens én scene spilles ut på scenen foran publikum starter neste på skjermen og vice versa. Resultatet er at karakterene virker mer samlet, som en gruppe, i

motsetning til hvordan de fremstilles i teksten. Selv om karakterene dermed ignorerer eller holder seg utenfor lidelsene til hverandre, oppstår det et slags fellesskap mellom dem. De blir en avvikende gruppe, ikke enslige avvikende individer. Dermed kommer det tydeligere frem at de representerer minoritetsgrupper i samfunnet, basert på kjønn og seksualitet, som gir assosiasjoner til det skeive fellesskapet.

Tinker har tydelig en høy status og fremstår gjennom stykket som privilegert med bestemmelsesrett over andre. I *Renset* spilles han av en kvinnelig skuespiller. Tinkers kostyme og spillestil hverken gjemmer eller understreker skuespilleren eller rollens kjønn og det er dermed kun gjennom dialog at rollen definitivt kjønnnes. Karakteren bruker eksklusivt mannlige pronomen. Dette påvirker forståelser av etablerte dynamikker i binære kjønn og seksualiteter. Når Tinker (for publikum) ikke representerer et enstydig bilde av «Mannen» er heller ikke *Renset* et tydelig bilde på den hvite mannens hegemoni og en heteronormativ doxa. Besetningen av en kvinnelig skuespiller i rollen som Tinker kan være et forsøk på queering av en allerede queer tematikk, men den skeive situasjonen i forestillingen er ikke lenger like bitende politisk som var tilfellet i sceneteksten.

I forestillingen befinner skeive seg på begge sidene av konflikten og inntar både høy og lav status. Dette kan sies å av-politisere forestillingen, for det er ikke noe nytt politisk budskap som nå kan pekes mot. Binariteten som fremmes av Tinker er fortsatt gjeldene, men mindre tydelig for publikum. I denne versjonen er det skeive som overvåker og utfører vold mot andre skeive. Det er skeive som renser skeive for å passe inn i samfunnet. Men hvilket samfunn? Eksklusivt de skeives? Hvilket samfunn er det som godkjenner Tinkers transhet og kjønnsidentitet, men ikke Grace sitt? Er budskapet at maskuliniteten, i en lederposisjon, korrigerer femininitet? Hvorfor omgjøres Carl da i motsatt retning av Grace? Det er vanskelig å si hva som ligger bak dette valget?

4.4 OBSERVASJON OG MAKT

Kjærligheten går igjen som forestillingens hovedtematikk og er like mye av en protagonist som noen av karakterene. Kjærligheten linkes til de undertrykte og er deres kraft til å motstå det antagonistiske trykket av vold som ønsker å korrigere og viske ut deres frie vilje til å

utrykke seg selv og sin kjærlighet. Undertrykkelsen og representasjonen av skeive kjønnsidentiteter fremstår som to motvirkende politiske agendaer, og hvordan den ene presenteres vil påvirkes av hvordan den andre fremstår. Jeg vil derfor se nærmere på hvilke virkemidler som tas i bruk i *Renset* for å presentere undertrykkelsen av kjærligheten.

For å analysere virkemidlene som brukes til å vise undertrykkelse vil jeg basere meg på professor Yeliz B. Vangölüs artikkel om observasjon som disiplinær makt i *Cleansed*. Noe jeg ikke nevnte i særlig stor grad i tekstanalysen er hvilken rolle Tinkers blikk spiller i teksten. Frasen «Tinker is watching» gjentas flere ganger som sceneanvisning og bygger frykt for de observertes sikkerhet. I forestillingen er det projeksjonen på bakveggen som brukes til å forsterke og gi makt til Tinkers blikk. Når scener utspiller seg mellom de innsatte projiseres et nærbilde av Tinkers øyne på skjermen som følger med. Publikum merker denne makten ved at øynene, visualiseringen av blikket, blir et frempek mot voldelige avstraffelser som er resultat av hva «blikket» har observert. Samme effekt har det når kameraet filmer og projiserer det som allerede skjer på scenen, synlig for publikum, og tar dermed på seg en egen rolle som Tinkers sladrebank. Det ligger en ulmende gru i at kameraene, publikums innsikt i hva som foregår, ikke er på de innsattes side. Blikket er med andre ord kjærlighetens antagonist.

Dette blikket, i møte med både Kvinnen og Grace, tar også form av en seksuell makt, populært referert til som «The Male Gaze». Dette er seksualisering, som oftest av et kvinnelig objekt, via kameravinkler, perspektiv eller øyets tolkning. Dette kommer tydeligst frem i Tinkers interaksjoner med Kvinnen hvor projeksjonen viser Kvinnen dansende fra froskeperspektiv slik at kroppen, og ikke ansiktet, fremheves.

Vangölü legger stor vekt på makten som ligger i «blikket» som Tinker har tilgang på gjennom stykket. «[...] Tinker essentially uses the basic sensory function of sight in order to sustain this disciplinary system» (Vangölü, 2017, s. 281). Han er den eneste som ser og dømmer det alle de andre foretar seg. I forestillingen består blikket av kamera, Tinker og publikum. Kameraet ser alt som projiseres på scenen, Tinker ser alt kameraet ser og publikum ser alt. Denne kamerabruken vekker assosiasjoner til den kjente dystopiske boken *1984* av George Orwell hvor kjærlighet også brukes til å motstå kontrollerende makter. Gjennom kameraet og skjermen, som synliggjør og konkretiserer blikket kontinuerlig på bakveggen, gjøres selve

bygget og scenen til et instrument for overvåkning, kontroll og undertrykkelse: «Big brother sees you».



(Fra forestillingen til *Immaturus* 2018)

Foto: Eirik Brekke

Vangölü trekker linjer mellom situasjonen i *Cleansed* og *Panopticon Paradigmat* slik det blir beskrevet av Foucault, hvor: «[...] the aim was to control behaviour simply by making the occupants visible» (Vangölü, 2017, ss.279–280). Vangölü mener målet med panoptikk/panoptisisme var dominant kontroll *kun* ved å gjøre objektene for denne kontrollen synlige. Med andre ord, fordi de innsatte vet at de er under oppsyn, men ikke selv kan se de som overvåker dem, skapes et tydelig maktskille hvor de innsatte til enhver tid må oppføre seg som om deres oppførsel vil få konsekvenser. Oppførselen til de som sitter i maktposisjonen i panoptikonet, de som observerer, er ikke gjenstand for konsekvenser. Denne synligheten er ment å gjøre de innsatte sårbare og resultere i «power of mind over mind».

Kostymene i forestillingen forsterker den ujevne maktbalansen mellom Tinker og de innsatte. Mest påkledd er Tinker som går i en heldekkende uniformlignende jumpsuit, mens

de andre i varierende grad er avkledd. Alle de innsatte, inkludert Kvinnen, har på seg en kort tettsittende sølvshorts. Sølvshortsene ser ut som om de er hentet rett ut av en PRIDE parade. Hvis dette fungerer som uniformen for institusjonens innsatte kan vi konkludere at institusjonen er en form for konverteringsleir for skeive. Nakenheten understreker deres sårbarhet og mangel på makt eller kontroll. Dette forsterkes når voldtekt og annen seksuell vold hyppig forekommer. Nakenheten forsterker også kraften av «blikket» da de fremstår enda mer åpne og blottet for dekning.

Det er også andre referanser til institusjonen som konverteringsleir. Når Robin forklarer hvorfor han sitter inne på institusjonen, forteller at han må «straighte seg opp». Dette er en queering i oversettelsen av replikken «get sorted» (Kane, 1998, s. 9), som spiller på at de institusjonaliserte alle er skeive og at for å slippe ut i samfunnet igjen og unnsnippe hets og tortur må de opptre innenfor heteronormativiteten.

Tinker blir selv avkledd av Kvinnen mot slutten, hvilket er første gang han viser sårbarhet. Er dette en metafor for å velge kjærlighet over makt? Var Tinker aldri annerledes fra de han terroriserte? Alle karakterene i forestillingen har samme behov for kjærlighet, nærhet og kontakt. Tinkers utvikling, som påvirker forholdet hans til de innsatte, reflekteres i og styres av forholdet mellom Tinker og Kvinnen. Når Kvinnen begynner å gjengi Tinkers følelser og lyster forsøker Tinker å hjelpe de innsatte, blant annet ved å oppfylle Graces ønske om å ligne mer på sin bror, heller enn å rent torturere og straffe dem. Likeledes, når relasjonen til Kvinnen forverres utagerer Tinker ved å straffe og destruere de innsatte. Et eksempel på dette er når Tinker mister sin karakteristiske ro under tvangsforingen av Robin og kaster sjokolade ukontrollert på ham.

Forestillingen drar inn publikum på en indirekte politisk måte. Begge partene av stykkets konflikt, med institusjonen på den ene siden og de innsatte på den andre, forsøker å vinne publikum over på sin side, eller få bevist at publikum støtter dem. Ved forestillingens start deler Carl og Rod snacks med publikum for å binde vennskap. Publikum kan senere velge å delta i disiplineringen av Robin ved å tvangsfore ham med sjokolade.

Tinker tar vekk publikums mulighet til interaksjon i deler av torturen, mens han inviterer til deltagelse i andre. Torturen av Grace og Carl skjer på skjerm, mens avstraffelsen av Robin foregår like foran publikum. Både via skjerm og scene gir han publikum «blikket». Publikum

besitter det ultimate, endelige, bebreidende blikket i *Renset*. Karakterene forsøker alle gjennom publikumsinteraksjon å skaffe seg publikum som alliert. Det skapes dermed en forventning til at publikum skal velge side; Frihet eller kontroll. Publikum har ikke bestemmelsesrett ovenfor de innsatte, men impliseres i Tinkers handlinger ved å bringes med på Robins tortur. Om publikum i oppsetningen kan regnes som representanter for samfunnet eller som Tinkers likemenn, gis de uansett en maktposisjon som observatører og medvirkende i torturen av de innsatte. I denne posisjonen tvinges publikum til å ta sider i konflikten mellom den heteronormative doxa, representert ved Tinker, eller gruppen med skeivt kjønnede innsatte. Det synes å være nettopp dette ansvaret hos publikum som gir *Renset* en politisk ladning.

Renset er nesten så langt unna Sontags Camp-estetikk (se side 24) som det er mulig å komme. Temaet og innholdet overstyrer og forvrenger de fleste forsøk på humor eller naiv glede. Den er blottet for ironi og motvirker aktivt distansering ved emosjonelt og sjokkerende innhold. Likevel er det ett element som virker å dra forestillingen mot noe Camp: bruken av ketchup som sceneblod og synligheten av ketchupflasken. Dette spilles seriøst og intenst og som resultat er det ingenting latterlig ved torturscenen. Ketchupen blir et forstyrrende komisk element som i konteksten av scenen heller styrker surrealismen enn komikken, selv om dette kan ses som to sider av samme sak.

Sexscenene i *Renset* utspilles i veldig varierende grad av eksplisitet. Samkvemmet mellom Grace og Graham tidlig i forestillingen spilles med realisme i innlevelse og bevegelser, selv om de har klær på. Det samme gjelder for Rod og Carl. I begge disse sekvensene er det lagt fokus på et nesten brutalt engasjement og et forsøk på å sjokkere uten nakenhet. Scenen mot slutten av forestillingen hvor Kvinnen og Tinker danser en rolig, poetisk og sensuell dans, iført BH og shorts, skiller seg vesentlig fra hvordan scenen beskrives i Kanes tekst og fra hvordan oppsetningen til nå har håndtert seksuelt materiale. Hvis vi tenker tilbake på hvordan det fysiske forholdet mellom Kim og Wenche i *Kim F* ble håndtert er det tydelige likheter. Er det fordi Tinker spilles av en kvinnelig skuespiller, fordi publikum leser dem begge som kvinner, at eksplisitt og brutal seksuell simulasjon ikke passer seg? Kvinner har gjennom historien blitt forbundet med en mangel på seksuell dominans, noe som kanskje gjenspeiles i fremstillingen av sex mellom Tinker og Kvinnen i denne scenen. Men i

forestillingen har det blitt gjort tydelig at Tinker er en mann. En som bruker nettopp seksuell dominans i relasjonen til de innsatte. Hvorfor fremstilles denne sexscenen, som forestillingens eneste, uten noen form for eksplisitt seksuell realisme?



(Fra forestillingen til *Immaturus* 2018)



Skjerm bilde av videooptak

Voldtekten av *Kvinnen*, hvor Tinker tvinger henne til å onanere ham, ble gjennomført med lignende regigrep som mellom Rod og Carl eller Graham og Grace, eksplisitt og påkledd. Hva endrer seg når scenen utspilles mellom to samtykkende individer i feminint undertøy?

Sett i et queerteoretisk perspektiv har *Renset* mye å si om kjønn og hvordan avvik fra normer behandles i samfunnet. Kane er kjent for å være samfunnskritisk. Som Foucault fremstiller hun samfunnsmessig konstruksjon og korrektur av seksualitet og kjønn gjennom et maktutøvende nettverk. I forestillingen er det kjærligheten som fremstilles som godt mens dens antagonistiske motsetninger, vold og undertrykkelse, linkes til det normative samfunnet. Samfunnet skader seg selv gjennom å praktisere korrektur og utrensning av avvik. I så fall kan forestillingens avslutning leses som at kjærligheten i alle sine variasjoner og såkalte avvik vil bestå og ikke kan vaskes vekk.



(Forestillingen til Immaturus 2018)

Skjermbilde av opptak

I det avsluttende tablået (se bildene ovenfor) blir det gjort tydelig at nettopp *kjærligheten* har overvunnet all lidelse og motstand. Karakterene kysser sine respektive partnere, både døde og levende, for å vise at kjærligheten ikke kan holdes nede eller drepes. Tittelen henter til at renselsen ble gjennomført, karakterene *er* rensset, selv om de elsker akkurat slik de gjorde ved forestillingens start. Selv døden endrer ikke kjærlighetens mangfold, hverken for de levende eller de døde. Og makten selv, volden selv, må overgi seg til kjærlighet.

Forestillingen viser at Tinker er uerfaren og feilbarlig i sine forsøk på kjærlighet og menneskelig kontakt. For å få kontakt med Kvinnen bruker han ordene til de innsatte han korrigerer. Gang på gang blir han avvist og latterliggjort inntil han voldtar henne, hvorefter hun plutselig uttrykker kjærlighet for ham og selv tar initiativ til seksuelt samvær. Begge de avvikende parene, Graham og Grace og Rod og Carl, uttrykker gjennom stykket en gjensidig kjærlighet og forståelse. Begge disse parene fremstilles dermed som sunnere og bedre kjærlighetsforhold, selv om incest fortsatt fordømmes, enn Tinkers heterofile fysiske, psykiske og seksuelle misbruk av Kvinnen og Grace. Ved disse eksemplene fremmer stykket aksept av skeive kjønnsidentiteter og seksualiteter, da heteronormative par ikke presenteres som bedre enn skeive.

Publikum sitter igjen med en følelse av at nå, når Tinker har funnet kjærlighet og gitt seg over til den, vil det være slutt på volden og smerten i institusjonen. Det føles som et endt kapittel, men stemmer dette? Hvordan er de gjenstående karakterene blitt rensket? Er poenget å utpeke det hyklerske i å forlange en forvandling når maktinnehaverne selv ikke oppfyller sine egne strenge krav? I så fall kan man trekke tråder til kritikken rettet mot heteronormativiteten som beskrevet tidligere.

Gruppen av karakterer som sammen er innesperret i institusjonen mottar noenlunde samme behandling og gis lignende vilkår for å gjenintegreres i samfunnet. Likhetstegnet som settes mellom homofile, incestuøse og de med mentale lidelser i stykket kan virke rart for dagens norske publikum. *Cleansed* ble skrevet i ettermælet av AIDS-epidemien, når homofili og sykdom ble sterkt assosiert. Dette gjenspeiles i stykket hvor homofilien og avvikende kjønnadferd ble forsøkt medisinerert vekk av Tinker. På dette tidspunktet, da stykket kom ut, var homofili stadig ulovlig i Storbritannia, hennes hjemland.

Maktinnehaverne i både sceneteksten og forestillingen misbruker de svakeste i samfunnet. Forvirringen i forestillingen ligger i at Tinker, som straffer de innsatte, oppleves selv i direkte motsetning til kjønnsnormene. Dette kan sies å trekke frem det hyklerske ved at uperfekte skal rette på andre. I forestillingen må Grace gi fra seg sin kvinnelige identitet for at hun skal gjenvinne Graham, både som sin tapte elsker og den andre halvdel av sin identitet. Dette foregår innenfor reglene av binariteten, men utføres på et vis som kritiserer og latterliggjør ideen om at Grace blir Graham i sin helhet ved å sy på en hvilken som helst penis og fjerne

Graces bryster. Penisen i forestillingen er ikke en gang festet og Grace holder den selv foran skrittet sitt, mens Tinker erklærer at hun nå er en mann. Disse kjønnede symbolene byttes på Grace og Carl for at de begge skal passe bedre inn i samfunnet til Tinker. Men dette oppleves ironisk når Tinker selv er «mannlig» uten å skifte kjønnsorgan, og dessuten er involvert emosjonelt og seksuelt med en kvinne som defineres i sin helhet utfra sitt kjønn.

4.5 KONKLUSJON

Renset er en surrealistisk forestilling om anvendt makt mot skeiv kjærlighet og skeive elskende individer. Reglene de bryter er uspesifiserte og forblir usagte. Straffene utført av Tinker virker uunngåelige og rettet mot dem som individer. Grace, Kvinnen og Carl straffes alle på grunn av sin femininitet, enten i bilde eller adferd, og volden som rettes mot det feminine har ofte et seksuelt aspekt. Ingen av karakterene elsker på riktig måte eller har riktig kjønned adferd i følge Tinkers idealer og regler. Ikke engang Tinker selv. Det er vanskelig å si hvor mye av kjønnsrepresentasjonen i stykket som er intendert av Kane, men i en skeivteoretisk lesning finner vi klare eksempler på ikke-binære karakterer og foranderlige kjønn.

Stykkets tittel er i preteritum, fortid. Dermed er den titulære renselsen et faktum, men hvem gjelder den for? Grace og Carl som overlevde og nå går videre med nye kropp? Tinker som fant kjærlighet? Eller er det de tre som døde og med det forlot en verden hvor deres væremåte ble sett på som noe galt? Kanskje refererer tittelen til publikum som gjennom å utsettes for stykkets grusomheter oppnår katarsis?

Det er ingen av de skeive identitetene som går gjennom stykket uendret. Halvparten av karakterene er døde ved eget valg og de gjenværende har enten uvillig endret kropp eller gjort en helomvending i personlighet og oppførsel hvoretter de knapt ligner seg selv fra starten av stykket.

Gjennom forestillingen settes kjærligheten på prøve av Tinker, som forsøker å forme den etter samfunnets heteronormative regler. Men hans og institusjonens vold klarer ikke ta knekken på den skeive kjærligheten, og med det fremstår *Renset* som optimistisk til tross for, eller kanskje på grunn av, all grusomheten kjærligheten måtte gjennomgå.

Det er markante forskjeller mellom Kanes tekst og Immaturus forestilling som påvirker maktbalansen mellom karakterene og fellesskapet som oppstår mellom de skeive karakterene. I det avsluttende tablået kysser Grace den døde Robin, en hun sier at hun ikke elsker (Kane, 1998, s. 21), og Graham, sin egen bror som hun nå har tatt over identiteten til. Kvinnen kysser Tinker som bare noen scener tidligere voldtok henne. Kjærligheten, uansett omstendigheter, presenteres som en positiv kraft i stykket. Den tar alle former, ikke bare de såkalt moralsk riktige i Vesten.

5.0 FORESTILLINGSANALYSE 71 BODIES 1 DANCE

71 Bodies 1 Dance er en danse-performance om trans identitet og opplevelse. Forestillingen ble spilt på Studio Bergen i forbindelse med Oktoberdans 2018 og er laget av Daniel Mariblanca i samarbeid med Carte Blanche og BIT Teatergarasjen. *71 Bodies 1 Dance* er første del av en planlagt triologi av forestillinger, kalt *In First Person*, koblet sammen av tematikken og de involverte aktørene. Jeg vil kun analysere den første forestillingen og behandler den som et separat verk. Som tittelen indikerer er forestillingen en performance hvor 71 forskjellige kropper, og tilhørende (kjønns-)identiteter presenteres gjennom en utstilling og dans.

I spissen for prosjektet er Daniel Mariblanca, som står for konseptet, koreografien og utførelsen av forestillingen. Mariblanca er en spansk transkjønnet danser og performance kunstner utdannet i Frankrike. Han er etablert internasjonalt både som koreograf og danse-kunstner og han har vunnet flere priser for sitt arbeide i sitt hjemland. Siden 2016 har han vært tilknyttet det internasjonale dansekompaniet Carte Blanche i Bergen.

71 Bodies 1 Dance er en todelt forestilling. Den ene delen foregår på scenen, mens den andre er en utstilling, bestående av bilder, film og intervjuer, som forteller 71 forskjellige personlige fortellinger om opplevelsen av å være transkjønnet eller å ha en ikke-binær kjønnsidentitet. I utstillingen møter publikum de 71 utgangspunktene for prosjektet, som de har valgt å kalle «protagonistene». Utstillingen består av 71 portretter, på 1,20 x 1,40 cm, satt sammen av fotograf Mar C Llop, med personlige historier skrevet under bildene og videoinstallasjonen *Little Black Boxes*, 12 svarte bokser med en filmsnutt som vises inni hver av disse. Videoinstallasjonen er laget av Ursula Kaufmann og gir et ekstra intimt innblikk i 12 av «protagonistene». Til sammen danner utstillingen konteksten og forståelsesrammen for publikums møte med dansen.

Dansen er en fysisk kroppslig performance utført av Mariblanca. I tillegg til fysiske kroppslige uttrykk inneholder performansen et lengre musikkinnslag. På hjemmesiden for *71 Bodies 1 Dance* står det at dansen er 71 minutter lang og at hvert minutt er inspirert av «protagonistene» og at Mariblanca i prosjektet «[...] will embrace the 71 stories in one

body». Dansen er med andre ord en kulminasjon av transpersonene publikum møter i utstillingen. I forestillingen, både i utstillingen og dansen, er det transpersoner som presenterer seg selv og sine identiteter. Mariblanca stripper tematikken ned til noen grunnelementer, kroppen i performativ setting, og viser både de kunstneriske og politiske mulighetene som ligger i dette.

I tillegg til den planlagte triologien av forestillinger, *In First Person*, har Mariblanca, sammen med andre transkjønnede aktører, deltatt i festivaler med relaterte forestillinger som videreutvikler konsepter fra den første forestillingen (*71 Bodies 1 Dance*).

Jeg vil i min analyse begynne med en beskrivelse av forestillingens elementer med en gjennomgang av dansen. Jeg har lagt spesielt fokus på den fysiske delen utført av Mariblanca, og bruker utstillingen mer som en forståelsesramme. Jeg vil deretter utføre en queerteoretisk tolkning av forestillingen og dets virkemidler hvor jeg diskuterer politikken i *71 Bodies 1 Dance*. Avslutningsvis vil jeg konkludere mine funn.

5.1 BESKRIVELSE AV FORESTILLINGENS ELEMENTER

Utstillingen, *Black Little Boxes* og portrettene med intervjuetekster, er åpen for publikum både før og etter Mariblanca's dans. Videoboksene er på størrelse med en pc-skjerm og videosnutten spilles på innsiden slik at publikum må stikke ansiktet inn for å se. Lyden spilles gjennom hodetelefoner. Inntrykket man får fra møtet inne i boksen er intimt og personlig, selv om det er ensidig.

De store portrettbildene viser hovedsakelig ansikter, i noen tilfeller med overkropp, og det varierer om de vises med eller uten klær. Hver av de 71 protagonistene har ett portrett og én intervjuetekst. Bildene utstråler personlighet og flere av objektene poserer og smiler. Tekstene varierer i lengde, form og innhold.



(Utstilling fra *71 Bodies 1 Dance* 2018)

Foto: Ursula Kaufmann

Når publikum har beveget seg gjennom utstillingen og inn i teaterrommet starter den sceniske delen av *71 Bodies 1 Dance*. Mariblanca adresserer publikum fra scenen, kledd i hverdagslige treningsklær i dempede farger, og ønsker dem velkommen samtidig som han forklarer konteksten for performansen. Han forklarer at prosjektet er en del av den politiske transbevegelsen «Stop Trans Pathologization», som ønsker å fjerne transkjønnethet fra listen over mentale lidelser som definerer det som en mental sykdom.

Etter velkomsten går Mariblanca frem til scenekanten og kler sakte, men bevisst, av seg alle klærne, legger dem pent sammen, og returnerer til midt-fronten av scenegulvet.

Avkledningen fremstår som en personlig og nesten meditativ prosess hvor sosiale og kulturelle kjønnsmarkører strippestrippes vekk og undersøkelsen av kjønn gjennom kropp i dans kan starte.

Han står avkledd og urørlig og puster så dypt at det synes på hele kroppen. Magen beveger seg, konturene av ribbenene blir synlige og forsvinner. Et kaldt lys illuminerer hele kroppen, mens resten av scenerommet blir fullstendig mørklagt. Utøveren ser ut som om han svever i et tomrom. Kun refleksjonen i scenegulvet der føttene møter gulvet minner publikum på at

han fortsatt er tilknyttet den fysiske verden. Ansiktet hans og det barberte hodet kan leses som normativt «mannlig», mens kroppen kan leses som normativt «kvinnelig».

Pusten utvikler seg gradvis til en helkroppslig bevegelse mens instrumentalmusikk sakte øker i volum. Ansiktet hans, som startet nøytralt, uttrykker nå emosjon og påkjenning i takt med pusten.

Sakte utføres pustebevegelsen mens Mariblanca bruker føttene til å rotere seg selv for hvert inn- og utpust. På innpust trekkes skuldrene bakover og armene strammes så musklene defineres og aktøren står i sin fulle høyde. På utpust krummes ryggen så linjene på kroppen strekkes ut og forsvinner, mens magen blir hul og skyggene under bryst og ribben blir mørkere.

Kontrasten er stor mellom hvordan de to kroppspositurene ser ut og når utøveren står med ryggen til kunne det like gjerne vært to forskjellige mennesker. Én som krøker seg sammen og en som står sterk og rakrygget. Bevegelsen starter i ankene og går derfra opp gjennom hele kroppen som en bølge. Musikken danner en drømmende atmosfære med lange kontinuerlige toner som synes å puste i takt med utøveren.

Etter en full 360-graders rotasjon på scenen, og utøveren igjen står ansikt til ansikt med publikum, endrer bevegelsen seg til en sidelengs rotasjon av overkroppen inntil skuldrene står vertikalt og parallelt med bena. Kroppen forvrenses og musklene strammer seg i det han dytter seg selv ut av den sammenkrøkede stillingen igjen og igjen.

Mariblanca lar deretter kroppen sin falle mot gulvet og arbeider seg rundt på midten av scenegulvet på alle fire, både med strake og sammenknekte armer og ben. Med hode, armer og overkropp utfører han rykkende dyriske bevegelser.



(Fra forestillingen *71 Bodies 1 Dance* 2018)

Foto: Ursula Kaufmann

Rykningene setter i gang et raskere bevegelsesmønster og musikken følger på og sammen skaper dette en urolig og desperat stemning. Lyden av utøverens pust blander seg med musikken, dyp og rolig eller hyppig og med bruk av stemme. Stemmebruken blir tydeligere og mer variert i det rommet åpner seg opp.

Han lager så en rekke raske tablåer, ved hjelp av egen kropp, som varer et par sekunder hver. Mellom hver posisjon beveger han seg så raskt at formen hans blir uskarp i scenelyset. Tablåene går så over i mer flytende bevegelser som tar i bruk mer og mer av scenegulvet. Avstand og romlighet introduseres. Nå har han mer plass å bevege seg på og han beveger seg dermed friere og mer naturlig, nå når han ikke lenger er låst til ett sted. Lyset flommer over hele gulvet og bidrar til å åpne opp rommet. Publikum kan nå også tydeligere se hverandre. Det kan virke som forestillingen har gått over fra en personlig til en offentlig eller sosial sfære.

Idet rommet åpner seg helt blir musikken mer basspreget og rungende. Kroppen krøker seg igjen sammen og kryper sakte vekk mot bakveggen. Munnen åpner seg i et forvridd gap som

ser ut som et sakte og uhørt skrik. Musikken følger på og blir mer intens. Det skapes en opplevelse av anstrengelse og kamp, svette og stress. Lyder som ligger mellom frustrasjonsskrik, barnegråt og dyrellyder blander seg med musikken som igjen øker i lydstyrke.

Tempoet på bevegelsene eskalerer slik at kroppen til aktøren begynner å riste. Han lar lemmene sine henge og dingle med de hyppige bevegelsene. Hvitt strobe-lys skaper i denne seksjonen mange raskt skiftende lysbilder, i en form for «stop-motion» effekt. Hvert «bilde», som kun varer en brøkdel av et sekund, viser kroppen i en ny voldsom positur. Aktøren bryter brått ut av dette og strobe-lyset slukkes.

Han går av scenen og tar på seg joggesko. Deretter henvender han seg til publikum og forteller at en sangtekst om trans opplevelse åpenbarte seg for ham på et hotellrom en natt han ikke fikk sove. Han vil fremføre sangen for publikum og finner rytmen ved å gjentagende slå håndflaten med knyttneven.

Mariblanca begynner hviskende, men øker sakte volumet til ordene kan høres tydelig. «Pussy...Dick...Pussy...Dick...Pussy...Dick...» Han repeterer ordene rytmisk og messende. Mens han repeterer, smiler han og ler og fortsetter å slå seg selv i håndflaten. Han oppmuntrer publikum til å synge/messe, mens han fortsetter å mime ordene i stillhet. «Pussy...Dick...Pussy...Dick...Pussy...Dick...Dick ...Dick ...Pussy...Pussy» Ordene repeteres til de mister all mening. Dansende gjør aktøren det klart via ansiktsuttrykk og hodet på skakke at dette er noe vi, ham og publikum sammen, nå gjør narr av.

Messingen går over i en rap-sang om opplevelsen av å være trans i dagens samfunn i det utøveren tar på seg et par mørke solbriller. Ny musikk begynner å spille, en syntetisert fengende rap-musikk med raskt tempo. Ispedd i musikken kan man høre utrop av «yes!». Gjennom rappen uttrykker Mariblanca, med humor, men også frustrasjon, hvordan andre i samfunnet stirrer på ham, og kontekstuellet er det underforstått at dette er felles for mange transkjønnede, når de oppholder seg i offentlig rom, som på stranda eller i passkontrollen. For å demonstrere blikket han møter i samfunnet holder han øyenkontakt med publikummere. Alle versene i rappen ender med messingen av kjønnsorganer og utrope

«It's fucking binary». Gjentatte ganger i teksten fremhever han institusjoner som rommer og opprettholder heteronormativitetens binære kjønnsstenkning og utfordringene dette skaper for transkjønnede og ikke-binære individer.

In the light, in the hospital in the airport
At school, in the theatre, in the language
In the structure, in the truth, in the lies
In your head, in your head, in your head
Pussy, dick (repeated)
This is fucking binary

Musikken stopper og utøveren går av scenen. Lyden av hjerteslag høres over høyttalerne, volum og tempo øker for så å holde seg jevnt gjennom resten av seksjonen.

Mariblanca drar nå store sorte tekstilsekker med jord inn på scenen. Han åpner opp sekkene én etter én og heller innholdet på scenegulvet. Blandet med hjerteslagene høres lyden av jord og stein som treffer gulv. Han kjenner på jorden med hendene og kaster den rundt seg. Dette er en lengre prosess som oppfattes like meditativt som avkledningen i starten av forestillingen. Han setter seg på knærne blant jorddungene. Lyset dempes og slukkes. I mørket hører publikum lyden av aktøren som skyver og kaster med jord. Hjerteslagene stilner. Slik ender performansen.

Dansen følger en klar dramaturgisk utvikling, fra å være fanget og stum, til å fritt uttrykke seg i stadig større og hurtigere bevegelser frem til kjønns-rappen i forestillingens nest siste del hvor aktøren setter ord på sine frustrasjoner i møter med det heteronormative samfunnet.

5.2 DEN FYSISKE KROPPEN I SCENEROMMET

71 Bodies 1 Dance har ingen tradisjonell handling eller fiksjon, i motsetning til de to andre forestillingene jeg har analysert. Utenom aktørens kropp er forestillingens bruk av visuelle elementer begrenset til belysning, sekker med jord og et fåtall rekvisitter. Utøveren arbeider

ikke med fiktive roller eller spill i tradisjonell forstand, men fremstår mer eller mindre som seg selv. Uttrykksmidlene i forestillingen er stemmen og kroppen i bevegelse.

Forestillingen utforsker kropp som utgangspunkt for kulturelt kjønn, men også løsrevet fra kulturelle bestemmelser og tolkninger. Ved å danse naken, uten kostyme eller andre visuelle kjønnsindikatorer, formidles maskulinitet og feminitet, men mest av alt trans identitet og opplevelse, gjennom kroppens eget språk. Mariblanca's dans kan leses som en del av en kjønnsdiskurs som tar utgangspunkt i kroppen, men som også jobber for å avvikle den herskende dikotomiske definisjonen av kroppen, som enten «mannlig» eller «kvinnelig», i dagens samfunn.

Kroppen, eller rettere sagt den fenomenologiske kroppserfaringen, spiller en nøkkelrolle i *71 Bodies 1 Dance*. Det er med kroppen som utgangspunkt, den fysiske tilstedeværelsen, at «protagonistene» og Mariblanca opplever verden og skaper opplevelser for publikum. Spesielt i dansen er det en utpreget fenomenologisk tilgang til kroppen hvor det opereres med naturbundne fysiske kroppslige opplevelser av verden og selvet. Dette kommer spesielt frem i de meditative seksjonene i forestillingen.

Den kulturelt konstruerte kroppen, og binariteten som holdes som dens standard, problematiseres både gjennom dansen, intervjuene og rappen. Den avgjørende betydningen visse kroppsdelar tillegges som kjønnsbestemmende eller kjønnsmotsigende fremheves og latterliggjøres. Hvorfor må kjønnsorganene, men ikke armer og ben byttes ut eller endres på hvis man «byter» kjønn? «Pussy. Dick. Pussy. Dick. It's fucking binary». Kjønnorgan styrer ikke hva kroppen er i stand til, så hvorfor er de kjønnsbestemmende? I stedet for å nekte for at kroppen er et utgangspunkt for kjønn og identitet setter forestillingen spørsmål ved hvordan vi *tolker* kroppen.

I stedet for å fokusere på hva kroppen *er* fokuserer Mariblanca på hva kroppen *kan*. I rappen sier han: «My body can dream big, work hard». Dette viser en stolthet over hva kroppen hans er i stand til, helt uavhengig av den kjønne tolkningen.

Kroppen, som en persons fysiske tilstedeværelse, er verktøyet for å uttrykke kjønn og identitet gjennom bevegelse, stemme og estetikk, som jeg tidligere har betegnet som habitus (se side 19).

Kroppen løsrives i forestillingen fra kjønnningen som det binære samfunnet påtvinger den. Protagistene som dansen baserer seg på har forskjellige kjønnsidentiteter og sprikende forhold til biologisk og kulturelt kjønn. Mariblanca spesifiserer ikke sitt eget kjønn verbalt i forestillingen.

Det er likevel vanskelig å løsrive kroppen fra en presentasjon av transkjønnet identitet. Det som definerer trans er at man ikke samsvarer eller identifiserer seg med det kjønn man tildeles ved fødselen. Dette kjønn er basert på en tolkning av kroppens biologi, med spesielt fokus på kjønnsorganet, og har innvirkning på hvordan et individ mottas og behandles av samfunnet. Mange transkjønnede opplever et behov for å endre eller redefinere den fysiske biologiske kroppen, enten for å endre sitt kulturelle kjønn eller fordi kroppen i seg selv føles feil. Kroppens rolle i transpolitikken skal jeg komme tilbake til litt senere i analysen.

Som nevnt har ikke forestillingen mange sceniske eller visuelle virkemidler utover utøverens kropp, dens fysikalitet og bevegelser. Det som tilføyes av virkemidler til forestillingen bidrar til å kontekstualisere og ha innvirkning på kroppen på scenen. Lyden av hjerteslag og jorden på scenen skaper sammen assosiasjoner til liv og død og noe «naturlig». Naken kropp, hjerteslag og jord og stein er alle fundamentale elementer. At kroppen er trans gjør den ikke, i denne sammenhengen, mindre naturlig eller fundamental.

Ledende opp til seksjonen med jordsekkene gikk aktøren gjennom den kulturelle samfunnsmessige opplevelsen av å være trans formidlet gjennom rappen. Det oppstår en kontrast mellom den kulturelle opplevelsen og den naturbunnede opplevelsen, kanskje også med en meditativ og spirituell dimensjon, av å være trans. Det å være en kropp i kontakt med det fysiske, både i det indre og det ytre (med funksjonen og tyngden av egen kropp i møte med landskapet rundt), er en opplevelse som ikke er avhengig av kjønn, men heller en grunnleggende universell menneskelig erfaring.

På mange måter er den nakne kroppen nøytral, fjernet fra kulturell og samfunnsmessig kontekst. Men siden kroppen er trans, eller ikke-binær, og presenteres på en scene, er den ikke helt løsrevet fra sin kontekst og kulturelle betydning. Når Mariblanca beholder nakenheten, men supplerer den med et par joggesko og solbriller, går nakenheten fra å være

nøytral til å bli kulturelt kontekstualisert. Nakenheten rammes inn og oppleves dermed som performativ. Nakenheten presiseres nå som et aktivt kunstnerisk og politisk valg, i stedet for et nøytralt utgangspunkt. Gjennom disse valgene leker forestillingen med spenningen mellom det fysiske og det kulturelt konstruerte innenfor kropp, kjønn og identitet.

5.3 TRANS SOM DIAGNOSE OG IDENTITET

Før dansen snakker Mariblanca direkte til publikum om den politiske begrunnelsen for forestillingen.

During the months of October and November the trans community, in some countries, come together to play for «Stop Trans Pathologization».

Transsexuality is still considered a mental illness in many countries. For instance, in Norway, being trans is not anymore considered being a mental illness since 2016.

Today, we are about to perform *71 Bodies 1 Dance*, and somehow this work is our small contribution to this claim, and also a celebration with the countries that already changed this law (Transkribert fra forestilling).

Dette er et komplisert politisk felt. Kroppspresset og heteronormativiteten i samfunnet gjør at realisering av indre kjønn for mange transpersoner medfører medisinske inngrep og søknader til myndighetene om å endre personlig data slik at man fysisk, mentalt og juridisk passer inn i én av de to anerkjente kjønnskategoriene. I mange land er det krav om medisinsk endring av kroppen, sterilisering, kjønnsoperasjon og hormonbehandling, for å få endret juridisk kjønn, noe som også var tilfellet i Norge før lovendringen i 2016. At transkjønnethet blir sett på som et medisinsk problem, som må fikses med medisinsk og psykiatrisk behandling, oppfattes av mange som diskriminerende. Systemet kan sies å tvinge ikke-binære kjønn til å passe inn i det binære systemet, siden man både juridisk og medisinsk kun kan defineres enten som «mann» eller «kvinne».

Det er viktig å sette forestillingen inn i konteksten av den dominerende diskursen rundt transkjønnede. Spesielt relevant er hvordan kroppen har blitt sett på i trans subkultur.

Kroppen er her binær, mens det indre kjønn ses som noe annet. Kroppen i dette perspektivet er derfor enten «feil» eller «riktig» avhengig av hvor godt den kan etterligne «mannlighet» eller «kvinnelighet». Kroppen skal endres på for å samsvare med og «vise» den indre kjønnsidentiteten. Språket fasiliterer også et skille mellom transkjønnede og transseksuelle, hvor sistnevnte kun brukes om de som har bekreftet sitt kjønn medisinsk.

Selv om Mariblanca problematiserer kjønningen av kroppen, synes han ikke å kritisere de som velger å endre kjønn medisinsk. Flere av «protagonistene» i utstillingen har gått gjennom en slik prosess. Heller virker han, gjennom forestillingen, å kritisere og sette spørsmål ved kroppspresset i kjønnsdiskurser og ved hvordan kropper tolkes og kritiseres når det kommer til kjønn. Dikotomien ved transkropper finnes kun i en kulturell (binær) forståelsesramme.

Det at Mariblanca står frem med en trans kropp som ikke er «rettet opp» for å skulle passere som normativt «mannlig», sammen med hans kritikk av den binære kroppstenkningen, kan inspirere til endring i trans- og kjønnsdiskursen. Kroppen i forestillingen er ikke kjønn, men heller et sanseorgan og et utgangspunkt for opplevelse og å uttrykke seg selv og den kjønnsidentiteten man identifiserer seg som. Ved å starte dansen med pusten, og basere hele bevegelsesmønsteret på denne, minner aktøren publikummet på at dette ikke bare er en kropp, men et levende individ med livshistorie og en daglig opplevelse av verden rundt seg. Dette er ikke bare en kropp, noe fysisk uten mening, men kroppen til et levende menneske og individ.

5.4 BREDT POLITISK POTENSIAL

Mangfold og representasjon er viktige politiske aspekter ved forestillingen. Den poengterer både transpersoner som en del av mangfoldet i samfunnet og det mangfoldet som eksisterer blant transpersoner. *71 Bodies 1 Dance* gir forskjellene en stemme, men bevarer stadig følelsen av fellesskap rundt de som avviker fra den normative kjønnsdiskursen.

I innledningen til denne analysen nevnte jeg at forestillingen ikke har fiksjon i tradisjonell forstand og at «protagonistene» fremstår som seg selv. Men det kan diskuteres om

Mariblanca, i sin gjengivelse av mangfoldet fra utstillingen, spiller mange roller. På scenen fremstår de fysiske kroppslige erfaringene og uttrykkene som personlige og reelle for utøveren, selv om de dramaturgisk sett er gjengivelser basert på andre transkjønnedes erfaringer.

Identitet i forestillingen er dermed personfestet og statisk i utstillingen, hvor hver boks inneholder kun én. I dansen derimot blir kjønn presentert som mer flytende da flere identiteter flettes sammen til Mariblanca's kroppslige uttrykk som må tolkes i lyset av de 71 personlige historiene publikum på forhånd har blitt kjent med i utstillingen.

Hvor tydelig klarer Mariblanca å tematisere, illustrere og formidle «protagonistenes» spesifikke personlige erfaringer? Publikum inviteres til å besøke utstillingen og lese intervjuene med transpersonene både før og etter dansen. De vil kunne gjenkjenne tematikk i dansen fra flere av «protagonistene». Likevel er det vanskelig å sette fingeren på hvilket av de 71 minuttene som samsvarer med hvilken av «protagonistene». Det er kanskje på grunn av felles erfaringer at dansen og rapen er noe mange transkjønnede vil kunne kjenne seg igjen i. Forestillingen konkretiseres i bruken av levde liv og virkelige historier og presterer å bli både allmenn og spesifikk i sin representasjon av skeive kjønnsidentiteter.

Gjennom kjønnsrapen i den andre halvdelen av performansen tar Mariblanca opp flere transspesifikke problemstillinger. Blant annet hvordan transkjønnede opplever møte med sykehus og passkontroll. Det er i slike institusjoner at deres identitet settes spørsmål ved hvis kjønnsmarkørene og fremtreden ikke normativt stemmer over ens med biologien eller kjønn de tilskrives i passet. Slik uoverensstemmelse sees på med mistenksomhet og usikkerhet i institusjoner som er ment å hjelpe og sikre samfunnet. Det blir poengtert av deres mangel på normativt kjønn har utslag på transkjønnedes *accountability* (se side 20), altså deres tilhørighet og tilregnelighet i offentligheten og samfunnet. De blir mistenkeliggjort, latterliggjort og fremmedgjort og Mariblanca viser dette med blikket i forestillingen.

I forestillingen legger Mariblanca kjønnskonstruksjon og kjønnsstolkning bak seg. Det kommer frem i rapen at det er institusjonene (skolen, teateret, myndighetene, medisinen etc.) og samfunnets normer som setter kroppen inn i en binær kontekst. Han avviser slike binære

tolkninger av egen og andres kropp gjennom utropet «it's fucking binary». Dette oppgjøret formidles med en blanding av humor og sinne. Publikum inviteres med i forestillingens agenda og feiring av transkjønnede, men konfronteres også med realitetene av det heteronormative samfunnet og publikums rolle i det.

I presentasjonen av transkjønnede i forestillingen brukes intimitet i stor grad som virkemiddel. Publikum inviteres til å møte protagonistene i små videobokser, ved nærbilder og personlige historier. De møtes på scenen av en naken danser som holder øyekontakt og ber dem synge med i sin frustrasjon over det binære samfunnet. På hjemmesiden sier de selv at de ønsket «[...] to gain an emotion of intimacy between the protagonist and the viewer».

Gjennom bevegelser og henvendelse til, eller tilsynelatende reaksjon på, publikum skapes et forhold mellom dem og Mariblanca. Han bruker blikket til å møte, men også konfrontere publikum. Gjennom forestillingen varierer utøverens blick mellom direkte øyekontakt med publikum og lange perioder uten å ta inn publikum i det hele tatt.

Tidlig i rapen, hvor han demonstrerer hvordan samfunnet stirrer på transkjønnede setter han blikket i enkeltindivider i publikum. Dette snur om på relasjonen mellom publikum som observatører og Mariblanca som scenisk objekt. Først iscenesetter Mariblanca seg selv og inviterer publikum til å se, så snus blikket mot publikum mens han rapper om ubehaget ved å bli sett på. Gjennom dette viser han publikum hvordan de, som deltakere i samfunnet, oppfører seg i møte med transpersoner. Blikket brukes med andre ord også i denne forestillingen til å bevisstgjøre rundt uønsket adferd. Det heteronormative blikket fremmedgjør og trakasserer transkjønnede, mens Mariblanca bruker blikket for å korrigere og bevisstgjøre publikum. Bruken av blikket i *71 Bodies 1 Dance* skaper assosiasjoner til *Renset* (se side 58), hvor «blikket» ble brukt til å korrigere de innsatte på lignende måte.

5.5 KONKLUSJON

71 Bodies 1 Dance er en fysisk og visuell forestilling nesten totalt strippet for scenografiske virkemidler, utenom lyssettingen. Utstillingen og dansen utgjør sammen en forestilling som utforsker fellesskapet og de individuelle opplevelsene av trans identitet. Dansen er en

kroppsliggjøring og deretter musikalsk redegjørelse for hvordan Mariblanca og «protagonistene» opplever seg selv og samfunnet rundt seg. Kroppen, eller snarere hva kroppen kan være og utføre, står i sentrum. Utviklingen i dansen skjer sakte og baserer seg på gradvis endring blant utallige repetisjoner av bevegelser og stillinger. Bevegelsene i dansen er kontrollerte og fysisk krevende, dermed viser de hva kroppen til utøveren er i stand til.

71 Bodies 1 Dance og *In First Person* er Mariblanca og «protagonistene» bidrag til en politisk bevegelse for å endre transkjønnethet fra å bli diagnostisert som en mental lidelse. Dette gjør de ved å synliggjøre og presentere trans problemstillinger fra et personlig ståsted. Forestillingen tar i bruk publikumsinteraksjon gjennom kjønnsrapen og får dem til å synge med. Mariblanca inkluderer publikum i feiringen av transkjønnede via musikk og humor og i kritikken av binariteten og heteronormativiteten via ordene.

Forestillingen fokuserer på positivitet, vilje og evne til å overvinne motgangen som transkjønnede møter i hverdagen. Det sies ikke noe negativt om utøveren eller noen av protagonistene gjennom prosjektet. Mariblanca viser ingen svakhet på scenen, eller i utstillingen, og dermed kommer den eneste sårbarheten i forestillingen fra de ytterst personlige møtene og nakenheten på scenen. Men selv nakenheten viser sterke muskler og kroppskontroll og som sådan er dette også et uttrykk for styrke. I dansen, som i en del av intervjuene i utstillingen, ser vi bilder av lidelse, ensomhet og motgang, men aller mest vises livsvilje og opplevelser av å leve.

Forestillingen beveger seg mellom det offentlige og det personlige. De intime møtene med de transkjønnede settes inn i en større politisk og kulturell kontekst. Det personlige og det politiske plan knyttes sammen gjennom skeive levde liv på scenen.

6.0 DRØFTING

Kim F er underholdende og skeivt feirende teater. Forestillingen hadde urpremiere på DNS i Bergen og turnerte så rundt om i Norge. Den har et klart biografisk preg og omfatter lokal skeiv politisk historie.

Renset er Studentteateret Immaturus sin oppsetning på Det Akademiske Kvarter av Sarah Kanes stykke *Cleansed*. Forestillingen bruker bilder av vold og seksualitet for å sjokkere og engasjere sitt publikum.

71 Bodies 1 Dance er en performance-forestilling satt opp på festivalen Oktoberdans. Det er en personlig forestilling hvor transkjønnede deler sine erfaringer og personlige historier som så gjenskapes gjennom dans og musikk. Forestillingene ble alle satt opp i Bergen i 2018 og de fikk alle oppmerksomhet fra media på grunn av sitt skeive innhold.

De tre forestillingene er i forskjellige sjangere med appell til forskjellig publikum. De behandler skeive temaer og presenterer skeive kjønnsidentiteter på hver sin måte. Likevel finnes det visse likheter som er verdt å se nærmere på. Det er interessant å se om det finnes tydelige tendenser på tvers av sjangrene av representasjon av skeive kjønnsidentiteter. Jeg vil følgende diskutere og sammenligne forestillingene og måten de viser og behandler ikke-binære kjønn på. Jeg er spesielt interessert i hvordan disse kjønnsfremstillingene kan ha en politisk verdi i samfunnet.

Først vil jeg ta for meg estetiske sider ved forestillingene, så vil jeg sammenligne plot og dramaturgi. Deretter skal jeg se på kroppens rolle i teateret på bakgrunn av eksemplene. Jeg vil så gå inn på og diskutere flytende kjønn og performative identiteter slik de fremstår i forestillingene og til sist vil jeg diskutere det politiske potensialet i dette.

6.1 ESTETIKK

I forestillingene er det mange virkemidler som kan knyttes til representasjonen av skeive kjønnsidentiteter. Det som er felles for forestillingene er publikumsinteraksjonen, musikk og dans. De bruker alle spillestil, eller rollenes habitus, for å differensiere mellom kjønnene og spesifisere kjønnsidentitet uten å si det verbalt. *Kim F* og *Renset* bruker begge sjokkeffekter, enten ved å vise grusom tortur av de skeive, eller ved å fortelle om grusomme og groteske

ting som har blitt utført mot skeive på grunn av deres avvik fra heteronormativiteten. Visuelt og scenografisk er de tre forestillingene veldig ulike. Fra *Kim Fs* overdådig pyntede elementer og spesialbygde scene, til *Rensets* dystre fler-rommede video blackbox, og igjen over til *71 Bodies 1 Dances* nedstrippede scene og enslige nakne aktør. Dette viser at det ikke finnes kun én estetisk form som brukes til å representere skeive kjønn. Aspektene ved scenografien, så vel som de andre estetiske virkemidlene, bidrar til å ramme inn de skeive kjønnene i det sceniske og dermed resten av forestillingen.

Jeg la ikke spesielt merke til lysbruken i forestillingene, da det ikke virket å ha noen sammenheng eller spesiell kobling til kjønnsuttrykk og skeive karakterer. Heller ikke ved lydbildet, utenom stemme og musikkinnslag, var det mye sammenheng med representasjonen av de skeive. Stemmene, som jeg kommenterte hvor jeg fant det relevant i forestillingsanalysene, ble generelt litt lysere i fremstillingen av «kvinnelige» roller, og litt mørkere i fremstillingen av «mannlige» roller, men dette var ikke tydelig eller konsekvent nok til å være relevant for representasjon av flytende kjønn. Variasjonene i stemmeleie, uansett rollens kjønn, gjør det vanskelig å konkludere noe om «skeive stemmer». Fargene på kostymer, rekvisitter og lyssetting hadde heller ingen åpenbar sammenheng med kjønnsrepresentasjon, hverken i eller på tvers av forestillingene.

Et av de viktigste estetiske virkemiddelet for presentasjonene av kjønn må være kostymene. I *Kim F* var kostymene spesielt definerende i forhold til kjønn og identitet, da de mannlige skuespillerne hoppet inn og ut av roller, mens i *Renset* var kostymet med på å holde Tinkers kjønn udefinert. I *Renset* etablerte også kostymene maktbalansen mellom karakterene, ved at delvis nakenhet blant de innsatte viste sårbarhet ovenfor den fullt tildekte Tinker. Sølvshortsen til de innsatte ga assosiasjoner til PRIDE og skeiv klubbkultur, og fikk funksjonen som «skeiv uniform» i forestillingen.

Nakenheten i *71 Bodies 1 Dance* kobler transkroppen, slik jeg har diskutert i analysen, til det fysiske, fundamentale og naturlige. Musklene kommer til syne og understreker hva kroppen, uavhengig av kjønn og kulturell identitet, er i stand til å utføre og uttrykke.

Det å skifte kostymer, spesielt kjoler fordi disse er ansett som tydelig «kvinnelig» eller feminin gender display, viser at rollens identitet kan flyte eller skifte mellom forskjellige kjønn ved å kle av eller på seg kjønnsmarkerende kostymer. Kostymebyte mellom to

karakterer med forskjellige kjønnsidentiteter forekommer i *Renset*, mellom Grace og Robin, og i *Kim F* hopper karakterer inn og ut av forskjellige kjoler, frakker, dresser og andre normativt kjønnede plagg.

Musikk og dans er viktige virkemidler i presentasjonen av kjønnsidentitetene i alle forestillingene. Dans og musikk er ofte assosiert med skeive, spesielt på grunn av måtene PRIDE feires hvert år. Spesielt klubbmusikk assosieres med skeiv kultur og feiring av skeive individer. Spesifikke musikk- og danseuttrykk er også koblet til drag-kulturen, som igjen er koblet til PRIDE og det skeive fellesskapet.

I *Kim F* brukes musikken og dansen til å feire skeiv kultur og fremgang i skeiv politikk. Dans og musikk danner en kontrast til politikken og skaper en lettere og livligere atmosfære. Dans og klubbmusikk danner bilder av liv, lykke og frihet, som alle er idealer for de skeive som lever i skjul i det heteronormative samfunnet.

I *Renset* brukes musikk mer sparsomt og synges diegetisk sammen av karakterer. Dansene er også felles og skaper eller viser fellesskap mellom de skeive innsatte. Fellesskap (et uheldig ordspill på norsk) eller «Community» går igjen i skeive personlige historier og er et viktig ord for seksuelle og kjønnsmessige minoriteter, spesielt i internasjonal sammenheng.

Fellesskapet som skeive har oppnådd seg-i-mellom har hjulpet dem å oppnå sosial-politisk endring, fordi skeive grupper har kunnet samle seg rundt politiske saker som er viktig nettopp for dem.

I *71 Bodies 1 Dance* er dansen et medium for å utrykke seg selv og vise alt fra identitet til opplevelser. Dansen understreker den fenomenologiske erfaringen som ligger til grunn for selvet før det blir kulturelt definert og poengterer hva kroppen, løsrevet fra kulturell kontekst, er i stand til.

Susan Sontag beskrev Camp estetikk som overdådig, ironisk, upolitisk og typisk for skeive kunstuttrykk (se side 24). Det er ikke mange tegn til Camp estetikk i *Renset* eller *71 Bodies 1 Dance*. Som nevnt i analysen er estetikken i *Renset* nærmest en motsetning av Camp.

Simplistisk og dyster scenografi, enkle kostymer og lite rom i plottet eller spillet for humor eller useriøsitet. *71 Bodies 1 Dance* er strippet for scenografiske virkemidler og kostyme for å kun fokusere på det fysiske og autentiske, hvilket er stikk i strid med Camps feiring av det

kunstige. Men kjønnsrappens humoristiske fremstilling av seriøse personlige utfordringer, som effektene av undertrykkelse, har noe bestemt Camp over seg.

Til tross for *Kim Fs* politiske tematikk, og at de scenografiske elementene må være små og håndterlige nok til å være praktiske på turné, er det scenografiske helhetsinntrykket og kostymenes overdådighet kombinert med forestillingens generelle useriøse tilnærming til seriøse tema tydelig inspirert av Camp. Innslagene av Drag og bruken av brudekjoler og rosa parykker i rettsalen og andre alvorlige scener sementerer dette.

6.2 PLOT OG DRAMATURGI

Kim F er, selv om forestillingen har en positiv vinkling på de skeive karakterene, ikke helt løsrevet fra det tragiske som skeive historier så ofte ender i. Historiene om de homofile, utenom Wenche og Kim, handler ofte om vold, død og tapt kjærlighet. Mot slutten av forestillingen, etter konens naturlige død, er det en gråtkvalt Kim som i sin sluttmonolog ber publikum om å fortsette å kjempe.

Renset, basert på en 22 år gammel tekst, er gjennomgående voldelig og tragisk for de skeive karakterene, hvorav tre begår selvmord. Forestillingen har likevel en mer positiv slutt enn teksten, da kjærligheten overvinnes døden i det avsluttende tablået og Tinkers tyranni forhåpentligvis er over.

71 Bodies 1 Dance har ikke noe konvensjonelt plot, og derfor heller ikke et tragisk eller ikke-tragisk motiv i teatral forstand. Forestillingen, både utstillingen og dansen, fokuserer på liv, opplevelse og menneskelig styrke. Den er gjennomgående positiv, selv om den tar opp flere utfordringer og urettferdigheter som transkjønnede møter i samfunnet.

Hvis vi skal se på de skeive historienes forhold til det tragiske, må deres forhold til humor og komedie også nevnes. Selv om de skeives historier ofte ender tragisk, og dermed følger den antikke tragediens dramaturgiske forløp, brukes skeive, da spesielt transkjønnede og homofile, til humoristiske situasjoner, forviklinger og misforståelser. Dette kan ses i *Kim F*, som bruker kjønnsforvirringen til dels humoristisk, samtidig som de skeive personliggjøres gjennom triste historier som lokker til medlidenhet og sinne på deres vegne.

Både *Renset* og *Kim F* har en form for lykkelig slutt, men det er også døde, triste og ensomme skeive karakterer i forestillingene. Konflikten mellom å ville vise humoren rundt ikke-binære kjønn i heteronormative situasjoner og det å ville ta opp og vise deres tragiske historier og liv kan være problematisk, samtidig som det er en refleksjon av hvordan skeive kjønn har blitt sett på og omtalt i lang tid.

Alle tre forestillinger har et narrativ om skeive som kjemper mot institusjonene og det heteronormative samfunnet. Alle har referanser til den medisinske institusjonen og rettsvesenet. Dette narrative kan kjennes igjen i virkelighetens diskurser hvor de homofile vises som undertrykte av kirken, politiet, rettsvesenet og i yrkeslivet. Det kan antas at skeive alle har sine individuelle konflikter og erfaringer med systematisk undertrykkelse, men at dette narrative er så tydelig tilstede på tvers av tre meget forskjellige forestillinger er verdt å merke seg. Hva er grunnen til at nettopp disse institusjonene blir dratt frem som antagonistiske i forestillingene? Sykeliggjøringen av homofile og transkjønnede har styrt diskursene i lang tid, hvor de ikke har blitt sett på som hele og funksjonelle mennesker, men som noen som må fikses medisinsk og psykiatrisk. Både *Kim F* og *71 Bodies 1 Dance* poengterer at diagnoser var pålagt de skeive også i Norge, frem til skeive fikk kjempet frem lovendringer i nyere tid (Homofile i 1977, Transkjønnede i 2016).

I teorikapittelet introduserte jeg Jill Dolans beskrivelse av den skeive avant-garden med utspring fra kaféscener i USA og som kan regnes som en av forløperne til dagens skeive teater. Den av forestillingene som minner mest om Dolans beskrivelser er *71 Bodies 1 Dance*. Den personlige kunstneriske solo-opptredenen, hvor aktørens egne opplevelser og identitet står i sentrum for forestillingen, er ikke ulikt det som var å finne på subkulturelle kaféscener i USA på 60-tallet. Slike forestillinger avhenger av at aktøren er villig til å åpne og eksponere seg selv på scenen, det er derfor spennende at slike forestillinger nå settes opp på større og større scener. I minoritetssammenheng kan aktøren i en slik personlig solo-forestilling bli talsperson for hele sin minoritetsgruppe i teatermiljøet når andre innenfor samme gruppe ikke får muligheten til å uttale seg.

6.3 KROPPEN I TEATERET

Den fysiske kroppen i teateret har jeg diskutert i det teoretiske kapittelet, men hvordan tas kroppen og det kroppslige i bruk i presentasjonen av ikke-binære flytende kjønn på scenen? Kroppen i *71 Bodies 1 Dance* uttrykker styrke og evne, mens den nakne kroppen i *Renset* uttrykker sårbarhet og lav status i forhold til den fullt påkledd Tinker. Kropp og nakenhet endrer betydning i konteksten av blikket. I *71 Bodies 1 Dance* tas nakenheten i bruk som virkemiddel for å synliggjøre og normalisere transkroppen. Nakenheten i *Renset* brukes som straff og kontrollerende ovenfor de innsatte.

Om det er den nakne selv som inviterer til «blikket» og selv former og bestemmer hvordan de blir iaktatt, slik som Mariblanca i *71 bodies 1 dance*, eller om blikket er påtvunget og strategisk slik som i *Renset*, endrer maktstatusen til den iaktatte. Som i så mye annet handler det om invitasjon og samtykke eller om tvang.

I kjønnsrapporten i *71 Bodies 1 Dance* tar Mariblanca også opp «blikket» og hvordan det kan være uvelkomment og påtvunget når transpersoner oppholder seg i det offentlige rom. Eller når blikket er granskende og inntrengende i møte med institusjoner som er mistroiske til ikke-binære kjønn. Forholdet mellom kroppen og «blikket» er komplisert og vanskelig å oversette til politisk motivasjon. Kroppen presenteres i forestillingene både som objekt for blikkets undertrykkelse og som utgangspunkt for opplevelse og mestring. «Blikket» er nødvendig for å synliggjøre, og for at forestillingenes presentasjoner av skeive kjønnsidentiteter og deres kropper skal fungere som representasjon. «Blikket», som sådan, er både dommer og mottaker av skeive presentasjoner.

I en kulturell kontekst blir kroppen farget av kulturelle forhold og faktorer og blir til en «kulturell kropp». Jeg nevnte i analysen av *71 Bodies 1 Dance* at det at Mariblanca tok på joggesko og solbriller satte nakenheten hans inn i en kulturell sfære, i stedet for den naturlige og naturbundne sfæren som den tidligere i forestillingen fremstod i. Hadde han begynt forestillingen med joggesko på hadde kroppen gjennom hele forestillingen blitt lest som kulturelt skapt, eller som «et virkemiddel», i stedet for understreket som en naturlig fysisk del av ham som alle andres kropper er for dem.

Den fenomenologiske kroppslige erfaringen, spesielt relevant for *71 Bodies 1 Dance*, er også et viktig perspektiv når man ser på teatrale kjønn og roller. Her oppstår det en dobbelthet i den fenomenologiske kroppen og den teatrale fiksjonskroppen. Gjennom den fysiske kroppen til skuespilleren kan karakterene gå i dialog og interagere med forestillingens univers. Det at den fysiske kroppen til de skeive karakterene angripes og ødelegges i *Kim F* og *Renset* kan derfor leses som et angrep på deres relasjon til omverdenen og mulighet til å interagere med andre mennesker. Kroppene angripes med seksuell vold, tortur, medisinske inngrep og lemlestelse. Selv om dette forekommer mest i *Renset*, hører vi også om lemlestelse av skeive i *Kim F*. Slik er alle formene for vold mot de skeive karakterene basert på undertrykkelse og en bestrebelse etter å kutte dem ut av det heteronormative samfunnet. I forestillingene overvinnes undertrykkelsen ved at skeive tar sin plass i samfunnet, finner sine stemmer og uttrykker seg gjennom dans, monolog eller gender display.

6.4 PROMO OG RESEPSJON

Det finnes likheter i måten forestillingene ble promotert og beskrevet i programbladene. I sentrum for promosjonen av både *Renset* og *Kim F* er kjærlighetsmotivet. Begge forestillingene har stort fokus på romantiske og seksuelle par, men dette er kun ett av aspektene ved forestillingen.

Både promosjonen og forestillingene fokuserer mer på skeiv seksualitet enn på de skeive kjønnsidentitetene. Kjønnsideitet, som er farget av og henger sammen med seksualitet, virker i forestillingenes promosjon som om det er en bieffekt av å fortelle skeive kjærlighetshistorier. Skeive kjønnsidentiteter er ikke poengtert i programtekstene som en del av det skeive innholdet i forestillingene. Mangelen på kjønnsfokus i skeive historier, spesielt når man snakker om representasjon er dessverre veldig vanlig og en av grunnen til at jeg skriver denne oppgaven.

I *Kim F* og *Renset* sammenkobles kjønnsrepresentasjonene med seksualitet. Selv om Grace, som kan regnes som hovedkarakteren i *Renset*, går gjennom en transformasjon som primært er kjønn, fokuserer forestillingen mer på hennes forhold til sin avdøde bror og viser dette som katalysatoren til hennes kjønnsforandring. Kanskje er det lettere å «selge» skeive

kjønnsidentiteter i kjærlighetshistorier enn fortellinger uten dette aspektet. Medfører dette at aseksuelle og aromantiske karakterer neppe vil få sine historier fortalt på en scene? At kjærligheten er viktigst i *Renset* og *Kim F*, heller enn friheten og viljen til å være seg selv, betyr at verdien i forestillingen legges i seksualiteten og muligheten til å forelske seg i dem man vil. Kjønnsaspektene, og forestillingenes verdi som representasjon for flytende kjønn er dermed ikke i fokus. I *71 Bodies 1 Dance*, derimot, er kjønn og personlig identitet definitivt hovedfokuset. Her er ikke kjærlighet et tema, men heller fellesskap mellom, aksept og forståelse av ikke-binært kjønne.

Flere av promo-tekstene bruker «motstand» som et viktig begrep. De skeive prøver i forestillingene å overvinne motstand. Kjærlighet og motstand er problemstillingen i samtlige av forestillingene, og hvis man tenker på den virkelige verden kan vi se at dette narrative rundt skeive dukker opp igjen og igjen. Om ikke romantisk kjærlighet, så vennskap eller selvaksept.

Alle tre forestillingene har blitt hyllet for å ta opp skeiv tematikk på en positiv måte. De mottok alle positive anmeldelser som vektla deres forsøk på å utfordre samfunnet og/eller kjempe for skeive. Mariblanca ble utnevnt til «årets kunstner» av Bergen Kommune i 2019 blant annet for sitt arbeid med *71 Bodies 1 Dance* (Bjerke, 2019). Det er tydelig at pressen, så vel som forestillingenes publikum, setter pris på forestillinger som utforsker skeive problemstillinger og setter skeive i et positivt lys.

6.5 FLYTENDE KJØNN OG PERFORMATIV IDENTITET

De tre forestillingene tar opp og behandler flytende kjønn på forskjellige måter. *Kim F* gjør det ved at de mannlige skuespillerne hopper inn og ut av roller med forskjellige kjønn, seksualiteter og habitus/adferd. I *Renset* korrigerer antagonisten (Tinker) feminitet i de andre karakterene, mens Grace gjennom både en personlig og en medisinsk prosess endrer kjønn. I *71 Bodies 1 Dance* brukes dans og bevegelse for å vise og forvandle kjønn, samtidig som publikum blir kjent med 71 personlige historier fra virkelige personer som har gjennomgått et kjønnskifte, fysisk og/eller kulturelt.

71 Bodies 1 Dance legger spesielt vekt på intimitet som virkemiddel og appellerer gjennom dette til medfølelse og vennskapsfølelse med Mariblanca og «protagonistene». Både denne og *Kim F* bruker humor til å representere felleskapet og den felles opplevelsen innad i den skeive kulturen, til samme funksjon bruker *Renset* dans.

Kostymene er viktige for kjønnsrepresentasjon i *Kim F*. Kropp og nakenhet er viktige virkemidler i *Renset* og *71 Bodies 1 Dance*, men brukes forskjellig som uttrykk for henholdsvis undertrykkelse og intimitet.

Der *Kim F* bruker fest, humor og glede til å sette de skeive karakterene i et positivt lys, spiller *Renset* på medynk med de skeive innsatte som lider under heteronormative regler og *71 Bodies 1 Dance* lager allment relaterbare opplevelser for å invitere publikum inn i problemstillingene.

Det er forskjell på om rollens kjønn i forestillingen presiseres og vises som flytende, eller om forandringen skjer i overgangen fra skuespiller til rolle eller om det er gjennom gender display at kjønn løsriver seg fra det binære. Jeg vil påstå at alle mulighetene er representerte i samtlige forestillinger.

De som har eller viser flytende kjønn i *Kim F* er de mannlige skuespillerne som bytter kjønn og adferd fra rolle til rolle, og hvis kostymer estetisk bruker en kombinasjon av hyper-femininitet og hyper-maskulinitet. I *Renset* er det Tinker, fordi han spilles av en kvinnelig skuespiller, og Grace som lærer seg ett nytt kjønn mens hun er institusjonalisert. De homofile i *Renset* og *Kim F* har også elementer av ikke-binaritet, men det kommer ikke like tydelig frem som i de nevnte eksemplene.

I *71 Bodies 1 Dance* er alle involvert i utstillingen og på scenen med på å vise mangfoldet i trans og ikke-binære kjønn. Mariblanca er selvsagt den som blir representant for de skeive i forestillingen og hans dans inkorporerer mange forskjellige identiteter, eller kropper som det står i forestillingens tittel. Denne foranderlige habitusen, som skifter mellom «protagonistene» Mariblanca representerer, illustrerer hva som menes med flytende kjønn. Mangfoldet innenfor kjønn kan dermed danses, spilles og vises i kostymer. Det flyter og forandrer seg.

Det brukes stereotypi og arketyper i fremstillingen av skeive, spesielt i *Kim F*. Det brukes også ekstrem maskulinitet og feminitet, spesifikt i *Renset* og *Kim F*, og en blanding av de to som har en undergravende virkning på den binære normativiteten.

Stereotypene som vises i *Kim F* er stort sett knyttet til feminin adferd hos mannlige homofile, men også hos Kims foreldre som, til tross for at begge spilles av mannlige skuespillere, oppfyller normene for «kvinne» og «mann» respektivt.

Forestillingene synes å fremstille stereotypene de bruker som utdaterte og latterlige. Likevel vises ikke karakterene i et negativt lys, men gis respekt som individer på lik linje med alle andre. Stereotype rollefigurer vises respekt og aksept, både av andre karakterer og ved å gi dem plass i handlingen. Mangfoldet i presentasjonen av kjønnsidentiteter og seksualiteter i samtlige av forestillingene er gjennomgående bredt, selv i *Renset* hvor det er et begrenset antall roller.

Alle tre forestillingene har innslag av menn som spiller kvinner eller kvinner som spiller menn. Mannlige skuespillere fyller mange roller i *Kim F* og *Tinker*, en mannlig rolle, spilles av en kvinnelig skuespiller i *Renset*. Mariblanca kroppsliggjør både trans-menn, trans-kvinner og ikke-definerte i *71 Bodies 1 Dance*. Gjennom dette oppløser forestillingene kjønnskategorier (for hvilke kategorier, eller pronomen, vi har tilgang på er egentlig riktig for disse rollene?) og undergraver idéen om naturlige kjønn, da de kan oppnås, iallfall teatralt, uavhengig av skuespillerens tildelte kjønnskategori. Av de tre forestillingene jeg har analysert er det *71 Bodies 1 Dance* som forholder seg minst til binære kjønnskategorier.

Måten lesbisk seksualitet ble vist i *Renset* og *Kim F* var mistenkelig lik, i forskjell til hvordan seksualitet generelt ble fremstilt. Det som er verdt å tenke over i måten lesbisk seksualitet blir mystifisert i forestillingene er at dette er forestillinger som aktivt ønsker å normalisere og opplyse om skeive identiteter og deres opplevelser i møte med et samfunn som undertrykker og fremmedgjør dem. Hva er grunnen til at lesbisk seksualitet skal fremstilles poetisk, når seksuell vold utført mot kvinner fremstilles realistisk og brutalt? Dette sender signaler om at realistisk og eksplisitt lesbisk seksualitet ikke egner seg for scenen og må mystifiseres, mens mannlig homofil seksualitet går greit. Den poetiske fremstillingen av lesbisk sex er en form for sensur. Det som i effekt sensureres er lesbisk egenbestemmelse over egen seksuell adferd og egen kropp. I *Kim F*, hvor ingen eksplisitte seksuelle handlinger

vises, er dette ikke merkbart eller nevneverdig. Men i *Renset*, som viser flere eksplisitte seksuelle scener, skiller sensuren seg ut og skaper forskjell.

Kim F, til tross for at den viser flytende kjønn gjennom det visuelle, har et binært fokus tekstlig, med faste kategorier som «mann», «kvinne», «Heterofil» og «homofil». Språket i forestillingen er gammeldags og fremmed for et moderne publikum og dette brukes i forestillingen til å latterliggjøre datidens konservative holdning til kjønn og seksualitet. *Renset* bruker surrealistiske grep til å abstrahere kjønnstermene som brukes av Tinker gjennom forestillingen. Et eksempel er når Grace står naken på scenen og holder en fallos foran skrittet og Tinker erklærer at hun ikke lenger kan kalles Grace, for nå er hun en mann (Kane, 1998, s. 40). Selv om publikum kan gjenkjenne logikken fra et binært perspektiv er situasjonen så banal at kjønnskategorier simpelthen ikke hører hjemme her. Ved å vise kjønnete situasjoner hvor heteronormativiteten og binariteten ikke strekker til, eller kan forklare hva som skjer, poengterer *Renset* at kjønn ikke er så forståelig og håndgripelig som man kanskje hittil har trodd. Doxa (virkelighetsoppfatninger) kan på denne måten utfordres og problematiseres.

Gjennom *71 Bodies 1 Dance* brukes kun «jeg» eller «I» og «people», men ingen kjønnete personlige pronomen, og ingen andre kjønnskategorier enn «trans». Forestillingen holder seg derfor unna binære kjønn. I kjønnsrappen banaliserer Mariblanca språket rundt biologisk kjønn ved å gjenta «Pussy. Dick» så mange ganger.

Grunnen til at teater kan gjøre mer i kjønnsdiskursen enn andre medier er fordi det har flere virkemidler enn kun det tekstlige og verbale. Mulighetene for å uttrykke kjønns variasjoner og mangfold teatralt er mange.

6.6 POLITISK POTENSIAL

Både innhold og form kan være med på å gi en forestilling politisk potensial. Både mangfold, representasjon, synliggjøring og normalisering er viktige for presentasjonen av skeive kjønnsidentiteter.

Ved å vise og utforske skeive kjønnsidentiteter synliggjøres alternativer til det binære, samtidig som det naturalistiske synet på kjønn og kjønnsroller som råder i store deler av

verden problematiseres. Men dette innholdet får også store deler av sin spissede mening og sin politiske brodd gjennom kontekstualiseringen som forestillingene gir.

Kim F er underholdningsteater som ble vist mange steder rundt om i Norge. Forestillingen spredde med andre ord sitt budskap og skeive innhold med så bred appell og rekkevidde som mulig. *71 Bodies 1 Dance* er et samarbeidsprosjekt mellom et stort antall transkjønnede personer, og viser dermed at de er mange og at deres opplevelser og uttalelser kan ikke oversees.

Jeg snakket litt om intimitet og medfølelse eller medynk i forbindelse med virkemidlene i forestillingene (se side 78 og 89). Dette kan brukes politisk til å få publikum med over på de skeives side. Alle forestillingene følger et narrativ som setter opp et antagonistisk forhold mellom de skeive på den ene siden og institusjonene og det heteronormative samfunnet på den andre. De skeive hovedkarakterene er alle protagonister i fortellingene, og fremstillingen av dem åpner for at publikum skal kjenne seg igjen i dem og ønske dem vel. Empati for skeive kan være en av de viktigste redskapene for å få slutt på undertrykkelse, hatkriminalitet og utestengning av skeive verden over.

Både *Kim F* og *Renset* bruker sterke bilder og fortellinger til å sjokkere og forstyrre publikum. De bruker også grove og sjikanerende ord til samme effekt. Dette er med på å presentere de heteronormative antagonistene. Men det bygger også negative tilknytninger til de skeive og med dette kan vi gå tilbake til det Foucault kaller «undertrykkelsens språk» (se side 28), hvor måten man trekker frem og synliggjør noe på kan understreke at det er et avvik. Både *Kim F* og *Renset* har karakterer som uttaler seg negativt om de skeive, og flere karakterer påpeker og spesifiserer at skeive ikke passer inn i samfunnet. *Kim F* gjør, i forsøket på å fremheve de skeive karakterene og verdsette dem, et poeng ut av at skeive sees på som noe «annet» enn heteronormative individer. Denne fremstillingen er nok et resultat av forestillingens rammefortelling og den realiteten som den baserer seg på, likevel gjør denne negativiteten noe med hvordan de skeive, og skeive problemstillinger, fremstår helhetlig. Dette betyr ikke at skeive fortellinger, eller teater med skeivt innhold, ikke kan ha konflikter og negativitet. Men når forestillingens politiske budskap innebærer å sette skeive i et positivt lys og vise at skeivhet er en god ting kan slik negativitet undergrave det positive.

Jeg har stilt spørsmål ved hvordan seksualitet og seksuelle simulasjoner ble presentert i forestillingene. Både *Kim F* og *Renset* inneholdt seksuell vold og begge forestillingene poetiserte, og sensurerte på den måten, sex mellom to kvinner.

I *Kim F* vises ikke den seksuelle volden, men den fortelles gjennom anekdoter. Det fortelles om homofile som bankes opp, utpresses eller lemlestes i forbindelse med sex, og hovedkarakteren blir gjentatte ganger truet med voldtekt enten ansikt til ansikt eller gjennom telefonen. Når det seksuelle forholdet mellom Kim og Wenche skal vises, er det som sensuell dans bak en gardin i varmt scenelys.

I *Renset* er den seksuelle volden mye mer synlig og til stede på scenen. Alle sexscener, både med og uten samtykke, blir vist realistisk og eksplisitt, utenom scenen mellom Tinker og Kvinnen som begge da har kvinnelig gender display. Kontrasten mellom den eksplisitte og detaljerte seksuelle volden og den sensuelle symbolske lesbiske seksuelle metaforen er veldig stor. Dette bidrar både til at volden blir mer sjokkerende og at den lesbiske kjærligheten blir mer romantisk farget, men det understreker også kvinnelig seksualitet, uten menn, som noe mystisk og åndelig, mens annen seksualitet er mer kroppslig og jordnær. De lesbiske karakterene blir med andre ord mer seksualisert i scener hvor vold blir truet med eller utført enn i scener hvor de er i en seksuell setting med en samtykkende partner. Igjen er dette mer tilfellet for *Renset*, hvor kontrasten er mer synlig.

Publikumsinteraksjon er et viktig virkemiddel for alle tre forestillinger. Det brukes i *Kim F* for å ta publikum med på festen og gi dem et personlig møte med karakterene. Kim snakker ofte direkte til publikum og skaper med dette en direkte forbindelse med dem og sørger for at sitt budskap når ut.

I *71 Bodies 1 Dance* tas publikum også med i kjønnsrapen som aktøren synger, selv om det er en frustrert, heller enn en feirende, sang om hvor vilkårlig kjønnsbinariteten opptrer. De intime møtene som publikum har med de transkjønnede «protagonistene» bidrar til å invitere publikum inn i skeive liv og opplevelser. Intime møter skaper medfølelse, vennskap og kjærlighet til «protagonistene» selv på kort tid.

I *Renset* brukes interaksjonen med publikum som en dra-kamp mellom de innsatte og Tinker for å få publikum med på sin side. Ved å gi publikum valget om å delta i torturen av en av de innsatte, enten publikum velger å godta eller ikke, skapes det en ubehagelig stemning fordi publikum ikke ønsker å være på «lag» med Tinker og alt det grusomme han gjør.

Publikumsinteraksjonen er ofte politisk ladet, i det at den bidrar til å aktivere publikum som tvinges til å ta stilling til problemstillingene de møter i forestillingene. Det bevisstgjør også publikum på ansvaret de har som besittere av «blikket».

«Blikket», slik det har blitt diskutert i forhold til *Renset*, kan også gjøres gjeldende for de andre forestillingene, da publikums rolle er den samme. Publikum ser alt, og besitter ansvaret for å bedømme hva som er rett og galt i forestillingens problemstillinger, men også hva som er rett og galt i hvordan forestillingen behandler tematikken og karakterene. Ved å bevisstgjøre publikum om rollen de spiller i forestillingene, kan de påvirke hvordan de etterpå vil se kjønn på i det virkelige samfunnet. Publikum må velge om de skeive karakterene skal fordømmes eller ikke, om det heteronormative skal fordømmes eller ikke og om det er noe galt med måten vi kategoriserer og kontrollerer kjønn på. Det er ikke mulig, på grunn av narrativet om undertrykkelse og motstand, å ikke ta stilling til de skeive karakterene og deres kamp for frihet og rettigheter. I de tre eksemplene blir publikum konfrontert med disse valgene i forestillinger hvor de skeive blir favorisert over heteronormativiteten. Hvis vi ser på mottagelsen forestillingene fikk er det klart at publikum valgte å ta de skeives side.

Queerteorien ønsker å av-naturalisere kjønn og oppløse kjønnskategorier. Selv om alle forestillingene til en viss grad utfordret naturalisert og binær kjønnstenkning, er det *71 Bodies 1 Dance* som gjør dette mest effektivt. Ved å ikke referere til kjønnskategoriene «mann» eller «kvinne», men heller snakke utfra sine egne personlige erfaringer som transkjønnede i et heteronormativt samfunn, viser forestillingen at kjønn ikke kan kategoriseres eller baseres på kropp eller biologi. Det kan sies at de fleste virkemidlene brukt til å vise ikke-binære kjønn, som jeg har tatt opp i analysene, bidrar til nettopp dette. Kjønnskategoriene vi opererer med i dagens samfunn og diskurs er ikke dekkende for det vi opplever på scenen i disse, og mange flere forestillinger. Ved å diskutere slike forestillinger blir det klart at språket må utvides eller endres og at måten vi omtaler kjønn både på folkemunne og i media ikke strekker til.

Normene tilknyttet de binære kjønnene utfordres, kritiseres og snus på hodet, enten det er snakk om habitus, gender display eller biologi. «Pussy. Dick. It's fucking binary».

I *Renset* utforskes skeive kjønn og skeiv kjærlighet ved å sende dem gjennom en voldelig surrealistisk ildprøve. Det politiske budskapet som åpenbarer seg i forestillingen er skeiv overlevelse og grusomheten ved heteronormativiteten.

Kim F bruker stereotyper, kategoriserte kjønn og seksualiteter til å vise skeiv kultur, historie og opplevelse. De politiske motivene i forestillingen gis muntlig og oppfordrer publikum til å fortsette kampen mot undertrykkelse av skeive.

71 Bodies 1 Dance leker med bevegelse for å «oppleve» og utforske ukategoriserte kjønn, men konkretiserer det i den politiske og samfunnsmessige konteksten av personlig trans opplevelse og utfordringer.

Forestillinger med ikke-binært skeivt innhold har potensiale til å utfordre og endre norm- og avvikstenkningen, som det heteronormative samfunnet baserer seg på, ved å vise og normalisere et mangfold av nye utfordrende gender display og habitus. Ved å presentere kjønn som flytende, eller som et spekter, eller som performativt kan teater inspirere og provosere til nytenkning rundt kjønn og dets rolle i samfunnets struktur.

Som Mariblanca forsøker med *71 Bodies 1 Dance* kan skeivt teater påvirke til lovendring og nasjonalt, eller internasjonalt, engasjement for å stoppe undertrykkelse og fremmedgjøring av skeive eller andre utsatte grupper. Teater kan være en plattform for stemmer og synspunkter som ellers holdes utenfor de herskende diskursene. Teater kan sprengre grenser og har kraften til å synliggjøre det usynlige.

Fordi det finnes lite, både teoretisk og diskursivt, rundt skeive kjønnsidentiteter kan teater som leker med flytende kjønn ha stor definisjonsmakt og politisk påvirkningskraft i samfunnet. Ved å inkludere undertrykte stemmer som tidligere har blitt holdt utenfor og åpne for forståelse, aksept og inklusjon av et enda større mangfold av kjønnsidentiteter og kjønnsuttrykk kan teater være ledende for progressiv samfunnsmessig utvikling.

7.0 AVSLUTTENDE KONKLUSJON

I denne oppgaven har jeg undersøkt presentasjonen av skeive kjønnsidentiteter i scenekunsten gjennom queerteoretiske analyser av tre forskjellige forestillinger.

I det teoretiske kapittelet gikk jeg gjennom utvalgte deler av kjønns-teori og queer teori og diskuterte hvordan dette kan brukes i analysen av teatrale kjønnsidentiteter. Jeg presenterte kjønns-teoretiske begrep som har hatt sitt opphav i teateret og forsøkte å rette dem spesifikt mot undersøkelser av teatrale kjønn. De viktigste begrepene for å beskrive teatrale kjønn har vært performativitet, habitus, gender display, norm og avvik.

Jeg så også på Dolans gjengivelse av den skeive avant-garden i USA på 60-tallet for å se på opprinnelsen til dagens skeive kunstuttrykk og Sontags beskrivelse av Camp estetikk for å undersøke dens relevans for forestillingene. Til sammen bidrar disse perspektivene til å kontekstualisere dagens forestillinger med skeivt innhold.

Kjønn og binær kjønnsdiskurs gjennomsyrrer samfunnet og kunsten i vesten. Teater leker med og abstraherer kjønn og identitet, likevel finnes det foreløpig ikke et fagspråk i teatervitenskapen for å beskrive teatrale kjønn og flytende kjønnsuttrykk på scenen.

Jeg mener at kjønns-teoretiske begrep kan utvide det teaterteoretiske språket slik at teatrale kjønn kan utforskes på lik linje med andre virkemidler og kunstneriske og politiske grep i teater.

Forestillingsanalysene tok for seg tre eksempler fra Bergen i 2018, en fra institusjonsteater, en amatørproppsetning og en danse-performance fra det frie profesjonelle scenekunstheltet. Tre forestillinger er ikke nok til å gi mer enn en indikasjon på trendene innenfor representasjonen av skeive kjønn i teateret, og i realiteten kan disse forestillingene kun si noe om trender i Bergen i 2018. Mine analyser indikerer at presentasjonene av skeive på scenen er varierte og ikke følger én bestemt estetikk, ett perspektiv eller én historiefremstilling. Likevel er det visse likheter mellom forestillingene som har vært interessante å se nærmere på. Jeg ble overrasket over hvor ulike forestillingene var estetisk og i de skeives rolle i forestillingene. Det er umulig med utgangspunkt i disse tre forestillingene, å påvise en felles gjenkjennelig skeiv estetikk eller et typisk skeivt plot. Men

jeg fant et felles skeivt narrativ: det antagonistiske forholdet mellom de skeive og heteronormativiteten i institusjoner og samfunnet.

De skeive karakterene er tydelige protagonister og hovedfokuset i alle tre fortellingene. I *71 Bodies 1 Dance* kalles de transkjønnede i utstillingen spesifikt for «protagonists» for å gi dem hovedrollen i egne fortellinger, noe mange former for minoriteter ikke har fått mulighet til. Intimitet, innlevelse og sympati er nært beslektede virkemidler som vil skape et positivt forhold mellom publikum og de skeive karakterene. De skeive er alle subjekter i egne historier, men også observasjonsobjekter for publikum. «Blikket» i møte med de skeive tas opp og kritiseres i både *Renset* og *71 Bodies 1 Dance*. I *Kim F* virker det som telefonsamtalene, hvor samfunnet kommenterer Kims personlige og politiske valg, fyller denne rollen. Bevisstgjøringen rundt det heteronormative blikket på de skeive blir spesielt treffende i en teatersetting, hvor publikums rolle som observatører danner basisen for kunstformen. «Blikket» kan betegnes som publikums makt og ansvar i forestillingene, slik det er samfunnets makt og ansvar i møte med minoriteter (det være seg kulturelle, rasemessige, seksuelle eller kjønnsmessige). «Blikket» kan være både påtrengende og bekræftende.

Dans brukes i alle forestillingene og ligger sentralt for fellesskapet som presenteres mellom de skeive karakterene, selv om funksjonen er forskjellig i de tre forestillingene. Det samme kan sies om bruken av musikk. Typen musikk og funksjonen den oppfyller i forestillingen er forskjellig, men musikken synes å være viktig for fellesskapet mellom de skeive og knyttes som oftest sammen med dansen.

Kjønnsrepresentasjonene vi møter i forestillingene er både like og ulike de vi møter i virkeligheten. Karakterene i *Renset* og *Kim F*, samt Mariblancas scenepersonlighet, har alle forsterkede kjønnsuttrykk som gir mye informasjon på kort tid. Den performative konteksten omfavner kjønnsrepresentasjonene og skaper et fiksjonslag mellom den kjønnede opptredenen og aktørens personlige identiteter. Hvor forskjellig dette er fra hvordan kjønn fungerer i samfunnet kan jeg ikke si med sikkerhet, men intuitivt føles det annerledes.

Slik vi ser i forestillingene kan kjønn vises og etterlignes på mange forskjellige måter. Det kan danses, vises i form av kostymer, spilles eller språkliggjøres gjennom monolog og dialog.

Kjønn kan både stadfestes og utforskes eller tilsløres og holdes vagt på scenen og likevel brukes til å utfordre kjønnsbinariteten.

Det har blitt enda tydeligere for meg etter å ha skrevet denne oppgaven hvor vanskelig språkliggjøring av kjønn og kjønnsidentiteter er. Fordi språket følger et heteronormativt mønster og er basert i det binære er det spesielt vanskelig å beskrive ikke-binære skeive kjønn uten å måtte ty til hvordan de er annerledes og avvikende fra det heteronormative. Jeg føler at språket begrenser meg i utforskningen og beskrivelsen av hva kjønn er og hvordan det fremstår eller endrer seg, fordi språket er heteronormativt og fattig på begreper for det ikke-normative og ikke-binære.

Jeg vet lite om skuespillernes kjønnsidentiteter, men siden det er allment akseptert å anta personlige pronomen og kjønn utfra habitus, gender display og kroppens ytre er jeg nødt til å referere til dem i binært kjønnete termer, rett og slett fordi det ikke finnes et språk og begreper uten forutatte antagelser om kjønn og identitet. Om jeg hadde forsøkt å unngå personlige pronomen, eller beskrivelser som ikke referer til «mannlighet», «kvinnelighet», «det maskuline» og «det feminine» ville oppgaven blitt så godt som uforståelig. Språket rundt kjønn har ikke utviklet seg tilstrekkelig til å omfatte de nye måtene å oppleve og tenke om kjønn på. Scenespråket, som ikke baserer seg på gitte begreper, definisjoner og kategorier, men på assosiasjoner, bilder og mellommenneskelig opplevelse kan derfor gå langt forut i utviklingen og forståelsen av nye kjønnsdiskurser.

Gjennom denne oppgaven har jeg sett at også de rollene som ikke tilegnes kategoriserte eller spesifikke kjønn skaper og uttrykker sine identiteter via et mangfold av virkemidler. Kostymene tilfører noe, kroppen tilfører noe, stemmen tilfører noe, replikkene tilfører noe, etc., og dette inngår i konteksten av forestillingens rammeverk i form av tid, sted, scenerom, publikum, dramaturgi og fortelling.

I overensstemmelse med Antonin Artauds teorier om teaterets uttrykksmuligheter, kan kjønn som ligger utenfor etablerte kategorier komme til uttrykk gjennom ikke-verbale og ikke-tekstlige forståelser mellom mennesker. Som nevnt sanses mye av den kjønnetede informasjonen intuitivt og den sendes også ut gjennom andre kanaler enn de verbale. Jeg har i analysene hatt et stort fokus på det estetiske i kjønnsuttrykkene til skeive karakterer. Flytende kjønn vises både ved å blande normativt dikotomiske kjønnsmarkører til

å forme en ikke-binær/ikke-normativ gender display, eller ved å vise kjønn som foranderlige enten på scenen eller i overgangen fra virkelighet til fiksjon. Kjønnsideiteter er til de grader en menneskelig opplevelse, og gjennom teaterets menneskelige tilstedeværelse og dets levende kunstform er det naturlig å utforske det i det fellesskapet som teater er.

På grunn av manglende forskning på skeive kjønnsuttrykk og kjønnsideiteter i scenekunsten, da spesifikt med synspunkter fra Norge eller samlet for Norden, er det begrenset hva jeg kan koble mine analyser og min oppgave opp mot. Som det er står det litt i et tomrom som jeg håper vil bli fylt i årene fremover.

I skrivende stund har samarbeidende skandinaviske forskere, ledet av professorene Jens Rydström (Lunds universitet) og Tone Hellesund (Universitetet i Bergen) startet et kartleggingsprosjekt over skandinavisk skeiv historie som skal være ferdigstilt i 2022 (Skeivt Arkiv, 2019). Med denne oversikten kan det endelig bli mulig å se dagens skeive oppsetninger i kulturell, politisk og historisk kontekst.

Jeg håper denne oppgaven vil inspirere andre til å granske sceniske kjønn og stille spørsmål ved hvordan de fremstilles. Bevisstheten rundt ikke-binære kjønn øker og med det kan vi forvente å se mer teater og annen scenekunst som utforsker skeive kjønn i fremtiden. Kanskje vil språket følge med og utvikle og utvide seg. I mellomtiden er det scenens og teaterets eget språk, det visuelle, kroppslige og mellommenneskelige språket som omtaler disse kjønnene.

LITTERATURLISTE

Amnesty International (2012) Drept for å være transperson, [nettartikkel] Tilgjengelig fra: <https://amnesty.no/drept-vaere-transperson> [Lest 5/11/2020]

Amnesty International (2020) Hver femte nordmann synes det er ubehagelig å se homofile kysse, [nettartikkel] Tilgjengelig fra: <https://amnesty.no/hver-femte-nordmann-synes-det-er-ubehagelig-se-homofile-kysse> [Lest 2/11/2020]

Aune, O. Og Grimstveit, G. (2017) *Kim Frieles liv blir teaterstykke*, NRK, [nettartikkel] Tilgjengelig fra: <https://www.nrk.no/norge/kim-frieles-liv-bli-teaterstykke-1.13800012> [Lest: 02/10/20]

Betancourt, R. (2019) Transgender lives in the Middle Ages through art, Literature and Medicine, *The Iris* [nettartikkel] " Tilgjengelig fra: http://www.getty.edu/art/exhibitions/outcasts/downloads/betancourt_transgender_lives.pdf [Lest 9/11/2020]

Bilal, K. (2019) Here's Why it All Changed: Pink Used to be a Boy's Color & Blue for Girls, *The Vintage News*, [nettartikkel] Tilgjengelig fra: <https://www.thevintagenews.com/2019/05/01/pink-blue/> [Lest: 05/10/20]

Bjerke, M. (2019) Daniel Mariblanca er årets kunstner i Bergen, musikkultur.no, [nettartikkel] Tilgjengelig fra: <https://musikkultur.no/musikkfolk/daniel-mariblanca-er-arets-kunstner-i-bergen-6.54.649200.b2aec90686> [Lest 12/11/2020]

Bolsø, A. (2010) *Queer Teori, Folk Flest er Skeive: Queer Teori og Politikk*, Forl. Manifest, Oslo

Butler, J. (1986) Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*, *Yale French Studies*, No. 72, Yale University Press

Butler, J. (1999) *Gender Trouble*, Routledge, Abingdon (UK)

Butler, J. (2011) *Bodies That Matter: On Discursive Limits of Sex*, Routledge, London

Connell, R. (1999) *The Social Organization of Masculinity, Masculinities*, Polity Press, Cambridge

Connell, R. (2009) *Gender Relations, Gender: In World Perspective, Second Edition*, Polity Press, Cambridge

Danielsen, H. (2014) *Da det personlige ble politisk – Den nye kvinne- og mannsbevegelsen på 1970-tallet*, Scandinavian Academic Press, Oslo

Den Nationale Scene (2018) Program *Kim F*, Bergen

Dolan, J. (2010) *Theatre & Sexuality*, Palgrave Macmillan, Hampshire (UK)

Eigtved, M. (2007) *Forestillingsanalyse – En Introduksjon*, Forlaget Samfunnslitteratur, Fredriksberg (DK)

Foucault, M. (1999) *Seksualitetens Historie I : Viljen til Viten*, Oversettelse av Schaanning, E., Pax Forlag (EXIL), Valdres (NO)

Gillow-Kloster, H. (2014) *Det norske forbundet av 1948*, *Skeivt Arkiv* [nettartikkel]

Tilgjengelig fra: <https://skeivtarkiv.no/skeivopedia/det-norske-forbundet-av-1948> [Lest: 18/11/2020]

Grotowski, J. (1968) *Towards a poor theatre*, Bloomsbury, New York

Hjemmeside *71 Bodies 1 Dance* [nettsted] Tilgjengelig fra: <https://www.71bodies.com/> [sett 14/7/2020]

Holsen, A. C., og Snekkevåg, M. L. (2018) *KIM F*, upublisert manus

Hulan, H. (2017) Bury Your Gays: History, Usage and Context, *McNair Scholars Journal*, Vol 21, Issue 1, Article 6, Tilgjengelig fra:

<https://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1579&context=mcnair> [Lest: 07/10/20]

Innes, C. (1993) Antonin Artaud and the Theatre of Cruelty, i *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, New York, ss. 59–94

Jordåen, R. (2019) Skeiv skredder i Hagegata, Historiske Kampen [nettartikkel] Tilgjengelig fra: <http://kampenhistorielag.no/arkiv/5822> [Lest: 18/11/2020]

Kane, S. (1998) *Cleansed*, Methuen Drama, London

Kharabi, B. (2020) Why representation matters (and still needs to be discussed), *The Devi*, [nettartikkel] Tilgjengelig fra: <https://www.the-devi.com/post/why-representation-matters-and-still-needs-to-be-discussed> [Lest 6/11/2020]

Melby, G. (2018) «Kim F» på DNS er et lærestykke i demokratisk arbeid, *Bergens Tidende*, [nettartikkel] Tilgjengelig fra: <https://www.bt.no/kultur/i/vmBnqm/kim-f-paa-dns-er-et-laerestykke-i-demokratisk-arbeid> [Lest: 17/11/2020]

Myhre, T. (2014) Ole Paus:– Prøysen var homofil, *NRK*, [nettartikkel], Tilgjengelig fra: <https://www.nrk.no/innlandet/ole-paus--proysen-var-homofil-1.11951083> [Lest: 02/10/20]

Myrbråten, C. (2018) To knyttnever i trynet, *Bergens Tidende*, [nettartikkel], Tilgjengelig fra: <https://www.bt.no/kultur/i/wE2m7o/to-knyttnever-i-trynet> [Lest: 17/10/20]

Orwell, G. (1949) *1984*, Martin Secker & Warburg Ltd

Polish, J. (2020) An Archivist Explains The Deeply Radical Origins Of Pride, *Bustle*, [nettartikkel] Tilgjengelig fra: <https://www.bustle.com/articles/166925-the-origins-of-pride-month-what-you-should-know-about-its-history> [Lest 9/11/2020]

RoyalHollowayDrama (2015) *Sarah Kane in conversation with Dan Rebellato* (1998) [Online video] Tilgjengelig fra: <https://www.youtube.com/watch?v=EAYfvqN5RVo>[Sett 27/09/2020]

Skeivt Arkiv (2019) *Nordiqueer* [nettside] Tilgjengelig fra: <https://skeivtarkiv.no/nordiqueer>

Sontag, S. (1964/2008) Notes On "Camp", i *The Cult film reader Maidenhead*, Open University Press

Studentteateret Immaturus (2018) Program *Renset*, Bergen

Telle, C. (ca. 1985), Lesbisk teater: Catrine Telle forteller, *Kvinnehistorie.no* [nettartikkel] Tilgjengelig fra: <https://www.kvinnehistorie.no/artikkel/t-3894> [Lest: 17/11/2020]

The LGBT+ Community of PBHS, List of Genders & Sexualities, *The PBHS Closet*, [Nettsted], Tilgjengelig fra: <http://thepbhscloset.weebly.com/a-list-of-genders--sexualities-and-their-definitions.html> [Lest 12/11/2020]

UiB PRIDE logo, hentet fra: <https://www.uib.no/en/skok/136214/queer-perspectives-skok> [Sett 20/11/2020]

Vangölü, Y. B. (2017) *Sarah Kane's Cleansed as a Critical Assessment of Disiplinary Power*, DTCF DERGiSi, ss. 274–288

West, C. og Zimmerman, D. H. (1987) Doing Gender, *Gender and Society*, Vol. 1, No. 2, Sage Publications

Widerberg, K. (1992) Teoretisk Verktøykasse, *Forståelser av Kjønn*, Ad Notam Gyldendal AS