



# Forestillinger om maskulinitet

Maskulinitetskonstruksjoner i kabaretteatret



Gro Dybvik

Master i Kultur- og Idéstudier

Teatervitenskap

Universitetet i Oslo

VÅR 2010





Forside: Foto side 1 Sturla Berg Johansen (foto: Standup Norge), Assad Siddique, Johannes Jøner og Dennis Storhøy, fra 'Vi menn' (foto: Leif Gabrielsen). Foto side 3 Lene Kongsvik Johansen (Foto: Statens veivesen), Simon Andersen 'Vinterlatter' (foto: Gro Dybvik).

## Sammendrag

I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i fire kabaretforestillinger, fremført på scener i Oslo, gjennom vårsesongen 2009. Jeg arbeider ut fra en vid definisjon av kabaretteater. Mitt datamateriale inkluderer ikke kabareter satt opp på klubber som betegner seg som homse/lesbe klubber. Oppgaven ser på hva de store, ”ikke-kontroversielle” scenene uttrykker når det gjelder kjønn og maskulinitet. Forestillingene som studeres er:

- ’Lene for President,’ med Lene Kongsvik Johansen, satt opp på Latter i Oslo.
- ’Damenes aften’ med Sturla Berg Johansen, satt opp på Chat Noir.
- ’Vi Menn’ skrevet av Linn Skåber og Shabana Rehman, med et skuespillerensemble bestående av 6 mannlige skuespillere. Satt opp på Oslo Nye teater.
- ’Sommerlatter’ med Simon Andersen og Stig-Werner Moe, satt opp på Latter i Oslo.

Problemstillingen er: *Hvordan konstrueres maskulinitet på Oslos kabaretscene?* Denne belyser jeg med Raewyn Connells maskulinitetsteori som hovedverktøy. Hun forklarer at det finnes mange ulike maskuliniteter i en kultur. Disse er historisk- kulturelle størrelser som hele tiden forholder seg til hverandre. Connell identifiserer fire ulike maskulinitetsposisjoner som står i et i et spesielt maktforhold til hverandre: Hegemonisk, underordnet, marginalisert og medvirkende maskulinitet. Jeg undersøker, og analyserer, hvordan disse spilles ut i de ulike forestillingene. I tillegg støtter jeg meg til queer teoretiske begrep, som ”heteronormativitet.” Med ”heteronormativitet” menes en forestilling om at alle er heteroseksuelle, og at den naturlige måten å leve på er heteroseksuell. Connell er opptatt av maktrelasjonene mellom maskuliniteter, og relasjonen homo- hetero er en viktig relasjon, som jeg ser nærmere på. Hvordan lekes det med kjønn i kabaretteatret? Og hvilke kriser i maskulinitet kommer frem på scenen? Dette er spørsmål som hjelper meg til å belyse oppgavens problemstilling.

Oppgaven setter det sceniske i relasjon til samfunnet, og trekker frem eksempler fra avisartikler, nyhetsbildet, og aktuell forskning. Jeg ønsker å sette fokus på kabaretteatret som en viktig kulturtradisjon i Norges historie. Samtidig vil jeg sette fagfeltet teatervitenskap inn i et maskulinitetsperspektiv, og vil vise hvordan maskuliniteter spilles ut, og konstrueres på scenen. Samtidig ønsker jeg å si noe om sosiale forestillinger om kjønn, og vise hvordan kabaretteatret er et samtidsmedium som setter fokus på tendenser og forandringer i samtiden.

# Innhold

Tusen takk.....	8
<b>1 Velkommen til kabaret.....</b>	<b>9</b>
TEMA: KABARET I ET KJØNNSPERSPEKTIV.....	9
<i>Motivasjons- og interessegrunnlag.....</i>	<i>9</i>
<i>Et blikk bakover.....</i>	<i>10</i>
<i>Dagens kabaretteater.....</i>	<i>14</i>
TEORETISK UTVALG.....	15
PROBLEMSTILLING.....	17
KJØNNEDE FORESTILLINGER: BETYDNINGER, UTTRYKK OG TEGN PÅ SCENEN.....	18
OPPGAVENS DATAMATERIALE.....	21
PLASSERING AV MITT ARBEID I EN FORSKNINGSTRADISJON.....	21
OPPGAVENS UTFORMING.....	23
<b>2 Metodisk tilnærming.....</b>	<b>25</b>
DATAINNSAMLING.....	25
UTVELGELSEN AV FORESTILLINGER VÅREN 2009.....	26
Å SE FORESTILLINGER I ET KJØNNSPERSPEKTIV; Å TOLKE TEGN.....	27
FILM SOM KILDE TIL TEATER.....	29
Å LESE MUSIKK SOM TEGN.....	29
<b>3 Teoretisk grunnlag for analysen.....</b>	<b>31</b>
ULIKE KJØNNFORSTÅELSER.....	31
<i>Fra ettkjønnsmode ll til tokjønnsmode ll.....</i>	<i>32</i>
<i>Fra tokjønnsmode ll til kjønnsrollemodel l.....</i>	<i>32</i>
<i>"Doing gender"/ "Å gjøre kjønn".....</i>	<i>33</i>
<i>Michel Foucault, poststrukturalisme og queer teori.....</i>	<i>35</i>
MASKULINITETSTEORI OG - FORSTÅELSER.....	38
<i>Essensialistiske definisjoner.....</i>	<i>38</i>
<i>Positivistiske definisjoner.....</i>	<i>38</i>
<i>Normative definisjoner.....</i>	<i>38</i>

<i>Semiotiske definisjoner</i> .....	39
RAEWYN CONNELLS MASKULINITETS- OG KJØNNSPERSPEKTIV.....	39
<i>Connells maskulinitetsdefinisjon</i> .....	39
<i>Connells definisjon av kjønn</i> .....	40
<i>Maktforhold mellom ulike maskulinitetsposisjoner</i> .....	41
Hegemony; hegemonisk maskulinitet .....	42
Subordination; underordnet maskulinitet .....	43
Complicity; medvirkende maskulinitet .....	45
Marginalization; marginalisert maskulinitet .....	46
<i>Kriser- en vei inn til samtidige maskulinitetskonstruksjoner</i> .....	48
Maktrelasjoner.....	49
Produksjonsforhold.....	49
Følelsesmessige tilknytningsforhold .....	49
KRITIKK AV RAEWYN CONNELLS MASKULINITETSTEORI .....	50
”CROSS-DRESSING” OG ”TRAVESTI” PÅ KABARETSCENEN.....	51
MUSIKK SOM KOMMENTERENDE FIKSJONSLAG .....	55
<b>4</b> <b>Analysen: Konstruksjoner av maskulinitet</b> .....	<b>57</b>
DEN MEDVIRKENDE POSISJONEN OG ARBEID MOT HEGEMONI.....	57
”Testosteron!” .....	58
<i>Bevegelser og kriser</i> .....	60
<i>Maskulinitet konstruert gjennom nasjonale symboler</i> .....	61
FORANDRINGER I EKTESKAPSINSTITUSJONEN .....	64
”Fordi du har valgt å leve som en rompis” .....	64
<i>Maskulinitet konstruert gjennom sport</i> .....	65
<i>Viktigheten av den reproduktive arena, og yrkesvalg med kjønne betydninger</i> .....	67
<i>Bruk av skjellsord</i> .....	70
<i>Møtet mellom tre maskulinitetsposisjoner</i> .....	71
<i>Travestien som parodi og konvensjon</i> .....	71
<i>En sang til ære?</i> .....	73
ALLE SKAL GIFTE SEG- ER’IKKE HERLIG!? .....	74
”The limp wrist, the mincing walk” .....	74
Reguleringen av homofile parforhold .....	75
Sturlas maskulinitetskonstruksjon som kvinnebedårer .....	77
Kvinnsvisan.....	80
Å GJØRE MASKULINITET INNEN DEN MARGINALE POSISJON .....	81
”Flytte på møbler og bestemme hvor skapet skal stå” .....	82

Maskulinitet konstruert gjennom musikk .....	82
Maskulinitet konstruert gjennom kjønne symboler .....	83
Maskulinitet konstruert gjennom jobben; Atles krise i produksjonsforhold.....	86
Atles arbeid ut av krise: På vei mot en ny maskulinitetskonstruksjon .....	87
LEKEN MED KJØNNEDE IDEALER.....	89
Hjertet som symbol.....	89
Forestillingen om Sturlas maskulinitet begynte lenge før teppet gikk opp.....	91
Sturlas mange maskulinitetsposisjoner.....	94
Var det egentlig damenes aften? .....	95
Språk som maskulinitetskonstruksjon.....	99
MASKULINITET KONSTRUERT I SOSIALE PRAKSISER; FORHOLDET TIL FAR .....	101
"Han ville ikke" .....	101
Avstand mellom far og sønn; intimitetsregimet mellom menn .....	104
Et komplisert maktforhold .....	105
"Når man rydder etter døde mennesker" .....	105
Maskulinitetsarbeid i sorg.....	106
<b>5 Konklusjon .....</b>	<b>108</b>
<i>Hva handler leken om? Og hvordan blir maskulinitet konstruert? .....</i>	<i>108</i>
<i>Maktforholdet mellom maskulinitetsposisjonene.....</i>	<i>111</i>
Far og sønn i krise som ikke løses pga. intimitetsregimet.....	111
Den homofile fare .....	112
Travesti .....	114
Den konstante bruken av maskulinitetssymboler .....	114
<i>Teorien og min tolkning til ettertanke.....</i>	<i>115</i>
LITTERATUR .....	117
ORDBØKER OG OPPSLAGSVERK BENYTTET:.....	121
NETTRESSURSER: .....	121

## **Tusen takk**

Først vil jeg takke min veileder Live Hov, for et kjempebra samarbeid, konstruktiv kritikk, all hjelp underveis, og mange fine samtaler. Du har gått grundig inn i oppgaven min, og det har jeg satt stor pris på. Jeg har blitt glad i deg, og beundrer deg, som forfatter, forsker og menneske. Takk også til Siren Leirvåg, for mange spennende forelesninger i teatervitenskap, som fikk meg til å gå videre med faget, for det var umulig å slippe.

Tusen takk til artistene, som holder kabaretteatret levende, som får meg og andre til å le, og til å tenke etter. Takk også for at dere har villet dele deres materiale med meg. Jeg har blitt tilsendt tekster, manus, bilder og dvd opptak. I skriveprosessen har jeg forsøkt å komme nært inn på kabaretteatret, og jeg håper jeg har gjort deres arbeid rettfærdighet. Takk til Lene Kongsvik Johansen som snakket med meg en hel kveld på Aker brygge, og var en stor inspirasjon for mitt videre arbeid. Takk Stig-Werner Moe, for at du alltid tok telefonen, og svarte på mine masete spørsmål. Takk til Simon Andersen for at du også svarte på mail og sendte tekster. Og takk til dere begge for at jeg fikk ta mange bilder under 'Vinterlatter.' Takk til Linn Skåber og Shabana Rehman, for at dere sa ja. Takk til Sturla Berg Johansen, for at du var nysgjerrig, og spurte hva jeg drev med, og for at du også samarbeidet. En takk går også til 'Stillett,' for dvd opptak av forestillingen deres, selv om jeg tilslutt ikke kom til å bruke den i analysen.

Takk også til andre jeg henvendte meg til i prosessen; Pernille Støren ved Sturlas kontor, til Anne Winger ved Oslo Nye, Stian Malme i NRK, Else Martinsen ved teatermuseet og Trine Næss ved Nasjonalbiblioteket.

En særlig stor takk til mine korrekturlesere Heidi Andersen og Hilde Borgstrøm. Handlende venner er prisverdig, og jeg håper jeg kan gjengjelde hjelpen en dag.

Takk til mamma som aller først viste meg teatret og litteraturen, til pappa for dine akademiske ambisjoner og store omsorg. Takk til Annelene for alt du har lært meg, og til Elinor og Alvin for at dere hver dag drar meg ut av skrivingen, og inn i livet, som for øvrig er teater det og.



# 1 Velkommen til kabaret

## **Tema: kabaret i et kjønnsperspektiv**

Kombinasjonen av tristhet og glede fasinerer meg. Disse følelsesuttrykkene er noe jeg opplever når jeg ser kabaret. Jeg blir rørt av gjenkjennelsen, og kjenner samtidig en nærhet til artistene. Som tilskuer opplever jeg at det som skjer på scenen handler om artistene selv, og om mennesker i dag. I tillegg liker jeg godt å le, og kjenne på den uhøytidelige stemningen i salen. Den sosiale opplevelsen av å gå i teatret opplever jeg som festpreget og munter i kabaret. Jeg ønsket å finne ut mer om denne teaterformen, som stod frem for meg som mørk og lys på samme tid, som et scenisk bilde av et stykke samtidig liv.

## Motivasjons- og interessegrunnlag

Fra jeg tok mitt første teateremne i et feministisk perspektiv, og leste Sue Ellen Case's tolkning av Orestien, har jeg vært fasinert av det feministiske perspektivet. Det var som en ny forståelse av alt jeg tidligere hadde lest stod frem for meg. Virginia Woolfs *Orlando* var også en stor inspirasjonskilde fordi Woolf leker med sannheter jeg før tenkte var gitte, og hun pirret min nysgjerrighet mot videre undersøkelser. Da jeg senere fikk øynene opp for maskulinitetsforskning, og andre måter å forstå kjønn, var det som å åpne opp dører inn i et filosofisk og politisk skattkammer om mennesker og det store potensial vi kan ha, hvis vi streber etter å forstå verden rundt oss ut over rammene av det vi tror er mulig. Norge kan sies å være et land hvor mye gjøres for å utjevne forskjeller mellom kvinner og menn. "Likestilling," "likelønn" og "pappapermisjon" er begreper hyppig brukt i media. Samtidig har jeg et inntrykk av min samtid som en tid hvor todelingen av kjønn i "mann" og "kvinne" med tilhørende begrepspar "feminin" og "maskulin" fortsatt er den viktigste menneskeinndeling. Denne inndelingen omgir oss overalt, og er noe vi forholder oss til hele tiden. Kjøper jeg en gave i en butikk blir jeg spurt om gaven er til en mann eller en kvinne, så innpakkingspapiret skal passe til kjønnnet. Studentpakken jeg blir tildelt når jeg går fra banen opp til universitetet ved semesterstart er merket "jente." Alle klær, produkter, tv-programmer, til og med litteratur blir merket for "mann/ kvinne, gutt/ jente." Denne kjønnete produktinndelingen er tegn på noe mye større, som

preger sosiale strukturer og institusjoner.<sup>1</sup> Jeg opplever denne inndelingen som restriktiv og begrensende, fordi det er tilknyttet mange regler for oppførsel og idealer. I møter med mennesker har jeg gjort meg tanker om at hvis kravet om å leve opp til samtidens definerte kjønnsidealene ikke hadde vært så høyt, ville et stort, menneskelig potensial kunne folde seg ut, og vi ville vært friere.

Innenfor kabaretteater fikk jeg inntrykk av at reglene var annerledes. I gamle opptak av Dag Frøland så jeg store ensembler med lettkledde kvinner som omringet ham; hovedpersonen. Det var fargesprakende og glitrende scenebilder med lange kvinneben rundt en liten mann. Det var fortsatt kvinner og menn, kvinnene var lettkledde, og mannen i full dress, så den rent store omveltningen så jeg ikke, men mannen hadde hvit pelskåpe på, og det foregikk en lek med idealer på scenen. Med lek sikter jeg til eksperimentering og løse rammer rundt det som jeg ellers i samfunnet forstår som regeldefinert med klare rammer. Det lekes med kostymering, sceniske gester, kroppsspråk og stemmebruk. Jeg forstod at kropp og kjønn var viktige elementer, og at kombinasjonene høye kvinner, lav mann fikk folk til å le. Hvorfor det? Kabaret forbandt jeg med sterke kvinneskikkelser som Marlene Dietrich, syngende med mørk, hes stemme om livet, ofte forbundet med dystre omstendigheter. Sterke kvinner med mørke stemmer, små menn og halvnakne damer; det var klart denne teaterformen måtte studeres i et kjønnsperspektiv. For å forstå hvordan kjønn fungerte på kabarets scenen måtte jeg komme nærmere en forståelse av hva kabaret er. Det innebar hvor den kom fra og dens utvikling. En del av min metodiske tilnærming har derfor vært historiske undersøkelser, og jeg vil introdusere kabaretteatret med et kort tilbakeblikk:

### Et blikk bakover

Som genre, oppstod "Kabaret" i 1880-årenes Paris. En ny generasjon kunstnere prøvde ut sine ideer på hverandre, og det utviklet seg til opptredener ved små, intime scener med Chat Noir og Le Mirliton som de første og førende. (Scavenius, 2007: 438) Kunstnerne kalte seg ofte

---

<sup>1</sup> Sosiale strukturer: Hvordan vi organiserer våre samfunn. Sosiologien strides om hvordan strukturer fungerer. Hovedskillet går på om de bestemmende faktorene i sosiale strukturer handler om "overflateregler," som roller og sosiale institusjoner, eller om strukturene er mer underliggende, men likevel former det sosiale liv. Sistnevnte kan være som i Marx' klasseperspektiv eller hos Levi-Strauss. (Jary&Jary, 1991: 624) Levi-Strauss forstår slektskap organisert som språkssystem hvor alle delene må sees i forhold til hverandre.

avantgarde,<sup>2</sup> uttalte at de var samtidens satiriske scene og hevdet at de rettet et kritisk speil til moralen, politikken og kulturen. At kunstnere ville møtes for å vise sine arbeid for hverandre, kombinert med at de brukte den populære, satiriske sangen (Le chanson) som hoveduttrykk, var utgangspunktet for kabaret. Appignanesi forklarer at teaterformen vanskelig lar seg definere i en enkel beskrivelse, for den skiftet fokus med tiden. Likevel mistet den ikke sin rebelske skarphet og vittighet. Det er derfor vanskelig å si klart hva som var innholdet i en typisk kabaretforestilling. Det kunne være omtrent 15 ulike nummer av sang, dans og sketsjer uten en nødvendig, rød tråd som bandt dem sammen. Andre forestillinger bestod av improviserte nummer, muligens med en slags ramme rundt. Forestillingen kunne også være et times langt stykke, med sang, eller satiriske monologer på slutten. (Appignanesi, 1984: 11, 12)

En kjent slektning av kabaret er revy. Det franske begrepet ”revy” betyr ”gjensyn,” og begrepet stammer fra 1720-årenes Paris, hvor den første ”Revue de fin d’année” ble oppført av italienske, omreisende komikere på franske markeder. Revytekstene ble ofte skrevet som satiriske samtidskommentarer, og ble sunget med kjente melodier fra samtiden. (Scavenius, 2007: 738) Appignanesi skriver at det er i dag vanskelig å forestille seg viktigheten av sang som politisk medium. Dette var en tid før tv og radio, og sangen fungerte som en ”Performed alternative to the newspaper.”<sup>3</sup> (Appignanesi, 1984: 1,2) Videre forklarer hun ”Revy” som et avkom fra den tyske kabareten på 1920-tallet. Denne grenen gav avkall på den intime scenen, for å slippe til et større publikum. Revy beholdt den satiriske tonen fra kabareten, men myknet skarpheten, og improviserte ikke i like stor grad. Det ble introdusert en løs kontinuitet mellom numrene, og musikk og dans fikk ofte en større rolle. (Appignanesi, 2004: 187)

I Norge er revy en kjent og kjær teaterform, og den er folkelig i den forstand at revyer settes opp på skoler, ved samfunnshus, og av musikk- og teaterinteresserte over hele landet. Den er også folkelig som teatertradisjon, og er slik en del av teaterformer utviklet fra bondesamfunnets spilletradisjoner og det urbane gjøgler- og markedsteatret i Norge og Europa. Oslo har en sterk revytradisjon, med scener på byens østkant, som Olympen, Casino teater, Eldorado teater,

---

<sup>2</sup> Avant-garde- sikter til å fremme nye, progressive ideer.

<sup>3</sup> ”Le chanson” står fortsatt sterkt i Frankrike. Jeg har selv reist rundt i landet, og bodde der, i en kort periode, på 1990-tallet. Da møtte jeg raskt dette begrepet, og jeg forstod Le Chanson som viktig. Dette gjaldt for ulike aldersgrupper. Sangene handlet ofte om ulykkelig kjærlighet, men også om protest og misnøye med politikk og makthavere. Det var ”gamle, gode” viser, og de så ikke ut til å ha mistet sin kraft.

Dovrehallen og Bazarhallen hvor det ble satt opp revyer og forlystelser av ulike slag. (Bang-Hansen, 1961: 32-54) Går man vestover i dagens sentrum til området rundt Oslo rådhus og Klingenberg kino er nærværet av teaterhistorie så sterkt at bakken burde buldre. Der lå nemlig Christiania tivoli. Rita Lindanger har skrevet hovedoppgave om dette etablissementet. Hun forteller at forlystelseslivet<sup>4</sup> der kan spores tilbake til gjøglere ved Christiania marked. Markedet foregikk i februar måned, og hadde røtter langt tilbake til 1200-tallet.” Det som fantes av folkelige forlystelser var stort sett knyttet til det årlige markedet i tiden før offentlige forlystelser, og Christiania Tivoli, ble utbygget på 1800- tallet.” (Lindanger, 1997: 15) Lindanger knytter videre forlystelser til miljøet rundt byens første vertshus på Vikahøyden. Derfra trekker hun linjen til hvordan et stort forlystelsesetablissement vokser frem fra 1830- tallet på Klingenberg. Her ble det satset på et publikum som kunne betale; borgerklassen. Denne klassen vokste utover 1800- tallet, og forlystelseslivet på Klingenberg ble etter hvert utvidet for større deler av befolkningen. Det hadde vokst frem en arbeiderklasse i byen, og folk ville more seg. (Lindanger, 1997: 30)

Knut Tivander bygde om Tivoli, og gjorde en nyåpning i 1877, med tanken at Christiania skulle få et tivoli på høyde med Københavns, og skulle være et teater for alle, både fattig og rik. (Op.cit.: 37) Jeg forstår Lindanger som at hun skriver delvis i et klasseperspektiv, i den forstand at hun bl.a. ser på hvilke sosiale samfunnsklasser teatret ble brukt av, og ønsket å tiltrekke seg. Jeg kommer også til å problematisere klasse, men ikke på samme måte som Lindanger. Det ville vært en interessant studie å undersøke *hvem* som gikk, og går på kabaret, men jeg problematiserer ikke den innfallsvinkelen. Raewyn Connells teori understreker viktigheten av å se de tre kategoriene kjønn, folkeslag og klasse i forhold til hverandre, og det kommer også jeg til å gjøre. I den engelskspråklige litteraturen benyttes begrepene ”class, race, gender,” og jeg oversetter ”race” med ”folkeslag,” ikke ”rase,” fordi jeg vil unngå den rasistiske bagasjen som rasebegrepet innebærer.

---

<sup>4</sup> Rita Lindanger skiller mellom ”underholdning,” som var forbundet med musikk, og ”forlystelse,” som var knyttet til teatret. ”Man knyttet underholdningsmusikk til populærmusikk og den lettere musikken som salongmusikk og den nyeste dansemusikk. Det var ofte musikk som ble annonsert som ”ikke saa vanskelig at spille” av musikkforhandlere.” (Lindanger, 1997: 8)

Når det gjelder maskulinitetskonstruksjon på den tidlige scenen har jeg ikke foretatt noen grundig analyse av dette spørsmålet. Jeg vil likevel kommentere noe som også slår meg som aktuelt i dag, og som jeg vil gjenoppta i analysekapitlet. Lindanger forklarer at det var tradisjonelt to måter å fremføre revyviser på, personifisert i ”Vika gutten” og ”Sjarmøren:”

*Det har vært spesielt to måter å fremføre revyviser på: den satiriske og den svermeriske måten. Den satiriske var en komisk rolle: parodi eller imitasjon over en person, for eksempel hva Vika mannen mente om en bestemt politiker. Den satiriske måten er hva klovnen mente. Leif Juster var en satirisk komiker. Den svermeriske fremgangsmåten slo gjennom med Ernst Rolf i ca 1915. Da oppstod den moderne revy. Den var showpreget med stor vekt på kostymer, ballettopptog og konfransierer. Innenfor den svermeriske tradisjonen har ”gentlemannen” hovedrollen. (Lindanger, 1997: 81)*

Disse leser jeg som iscenesettelser av maskulinitet. Teorigrunnlaget for dette blir presentert videre i oppgaven, men så langt vil jeg si at her blir vi presentert for to maskulinitetskonstruksjoner;; sjarmøren og komikeren. Ernst Rolf trekkes frem som et eksempel på sjarmøren, og hans stjernestatus forstår jeg som stor. Han representerte ulike maskuliniteter i form av ”typer” gjennom sin karriere. Han gikk fra å gjøre bondekarakter til seiler og sjarmør. Maskulinitet ble tydelig gjort på scenen den gang som nå.

Odd Bang Hansen forteller om Christiania Tivoli som en arena hvor det alltid var plass til nye teatre eksperimententer og prosjekter:

*Alltid når fremmede trupper kom på besøk var det rom for dem i Tivoli, hver gang et nytt optimistisk teaterforetagende skulle grunnlegges, ble det Tivolihaven som skaffet lokalet. Her inne var det opptil fem scener der direksjonen og trupper vekslet så hyppig at det så menn er litt av en oppgave å føre noen fullstendig fortegnelse over dem alle i de årene stedet eksisterte. (Bang-Hansen, 1961: 54, 55)*

Bokken Lasson var en som fant rom i Tivoli. I mars 1912 åpnet hun norske Chat Noir i cafélokalene over Tivolis hovedbygning. (Lasson, 1940: 138) Chat Noir flyttet i 1919 til Brødrene Hals’ konsertlokale, som også lå i Tivoli, (Bang-Hansen, 1961: 116) og da Christiania Tivoli ble revet på 1930-tallet, flyttet ”den svarte katta” til Klingenbergsgaten 5, hvor det fortsatt ligger i dag. Vi har også Edderkoppen på St. Olavs plass, som ble åpnet i 1942 av Leif Juster. Det forandret navn i 1967, men fortsatte å sette opp egenproduserte revyer frem til 1990-tallet. (fra Edderkoppens nettside: Nettressurs 1)

Når man leser om Christiania Tivoli kan man ikke unngå å få en følelse av en viktig del av Oslos kultur- og teaterhistorie som har gått tapt. Man kan bare forestille seg hvordan det ville preget kulturlivet i en by som Oslo hvis Christiania Tivoli var bevart. Jeg skal ikke utdype det historiske

mer i denne oppgaven, men det kommer til å bli noe nevnt i analysedelen. Der vil jeg trekke enkelte paralleller mellom det sceniske arbeidet og kabaretradisjonen.

### Dagens kabaretteater

Når det gjelder dagens situasjon har Eldorado teater fungert som kino siden 1920- tallet. Casino teater har vært både teaterscene og kino, og fungerer i dag som showteater med navnet Christiania Teater. Olympen er nylig pusset opp, og drives som utested og restaurant. Chat Noir og Edderkoppen fungerer fortsatt som teaterscener, drevet som private foretakender, og de har ikke lenger egne produksjoner. Det settes ikke opp mange revyer der, i hvert fall ikke annonsert som sådan. På Chat Noirs nettsider kan man lese på siden "Tidligere forestillinger" at ut av 35 nevnte forestillinger fra 2003-2010 er fire annonsert som "revy" med "revyartister," mens resten er "show," "musicals," eller annet. Da Hege Schøyen og Øyvind Blunck turnerte Norge med forestillingen "Sammen igjen" i 2007, var denne også et "Show." I Oslo ble den satt opp på Dizzie showteater, som er en av dagens scener hvor det settes opp "Show" i Oslo, som muligens før ville blitt omtalt som "Revy." Man kan spørre seg om skolene og amatørteatrene har tatt over begrepet revy. Foretar man et googlesøk på "revy+ oslo" får man opp mange ulike skolerevyer, som annonseres i stor skala. Min formening er at dette handler mye om hvilken status de ulike begrepene har i Oslo i dag. Er det litt "gammeldags" å gå på revy i Oslo, mens "show" bærer preg av glitter og kjente artister? Én ting er i hvert fall sikkert; det er dyrt å gå på Show. Billettene koster fra 250- 400 kr. Da er det ikke rart at begrepene har gjennomgått en "oppussing" for å få kronene til å rulle inn.

Lisa Appignanesi forklarer at det som kan beskrives som kabaretens nærmeste etterfølger i vår samtid, er standup komikeren: "whose self- scripted barbs are aimed at political or personal hypocrisies, in short, the way we live." (Appignanesi, 2004: 239) I Norge, og Oslo kan vi se sporene av kabareten som Appignanesi skriver om. Standup er en etablert genre, og foregår på små bar- og caféscener hvor komikere engasjeres, eller på kvelder med åpen mikrofon, hvor ukjente komikerspirer kan gå opp på scenen og prøve seg. "Reis deg komikerklubb" arrangerer "stå opp" kveld på utestedet Dattera til Hagen på Grønland i Oslo, samt klubbkvelder på

Josefines vertshus på St. Hans haugen. Det er også vanlig med standup i større skala, med Latter i Oslo som en etablert arena. Av norske standup komikere er mange organisert i Standup Norge.<sup>5</sup>

Jeg forstod at min oppgave kunne ikke bare fokusere på forestillinger som betegnet seg som ”kabaret,” eller søkte å rendyrke et slags ideal om kabaret. Disse gruppene eksisterer i Oslo i dag, og leverer forestillinger av høy kvalitet med gode tekster, hvor sangen har en viktig plass. Eksempelvis kan jeg nevne gruppen ”Sjel & Showtime,” med jazzklubben Herr Nilsen, som mest brukte venue, vokalgruppen ”Stilet” og ”Kabaretaften” med Hanne T. Aasheim og venner, som fra januar 2010 holdes fast på Caf teatret på Grønland en gang i måneden. Mitt datamateriale m tte likevel komme fra et sted i grenselandet, i gråsonen mellom det rendyrkede kabaretidealet og standup komikeren. Jeg har kalt mitt studieobjekt for ”kabaretteater i Oslo vårsesongen 2009,” og forestillingene som interesserte meg ble annonsert som ”standup,” ”show” og ”kabaret.” Jeg opplever slik, som Appignanesi, at det er glidende overganger mellom genrene på dagens scene i Oslo, og at ”revy” ser ut til å være et umotens begrep på Oslos scener, som brukes i liten grad. I utvelgelsen har jeg vært opptatt av følgende elementer:

Forestillingene inneholder sang eller viser. Materialet er skrevet i samtiden, og innholdet kan beskrives som å kombinere politiske og underholdningsmessige elementer. Med ”politisk” henviser jeg ikke til politiske partier, men til at kabareten kommenterer samtiden og retter et kritisk blikk på tendenser, personer og hendelser. Når det gjelder stemningen varierer den mellom alvorlig og lystig. Forestillingene er delt opp i enkeltnummer eller sketsjer, som kan inneholde en ”rød tråd”; et felles grunntema, som for eksempel ”det lykkelige liv,” eller ”å finne seg sjøl,” men dette er ikke alltid tilfelle.

## **Teoretisk utvalg**

Jeg avgrenset kj nnspektivet til maskulinitetsteori, og vil hovedsakelig benytte meg av Raewyn Connells teori om maskulinitet. Jørgen Lorentzen forklarer at maskulinitetsteori står i en direkte forlengelse av kvinneforskningen fordi den samme metoden, teoriene og problemstillingene brukes i mannsforskning som kvinneforskningen har brukt.

---

<sup>5</sup> Et interessant punkt om standup gjennom et kj nnspektiv, er at genren er mannsdominert. Ser man på listen over komikere mulig å engasjere gjennom Standup Norge, finnes det fire kvinner av tjue artister. (Standup Norge: nettressurs 2) Det finnes selvfølgelig flere kvinnelige komikere ikke er på den listen. Komiprissvinneren 2009; Lene Kongsvik Johansen, som for øvrig også er kabaretartist. Men flertallet av menn som profileres som komikere er slående.

Maskulinitetsforskning stiller seg også kritisk, og problematiserende til menn og mannlighet: ”Forskning på menn forstår menn som kjønnede vesener som inngår i et kulturelt bestemt kjønnssystem.” (Lorentzen, 2006: 120) Jeg ser at ”mannlighet” og ”maskulinitet” brukes om hverandre i litteraturen. Jeg bruker gjennomgående maskulinitet, fordi det gjør også Connell. Boka hvor Connell presenterer sin teori heter ”Masculinities” i flertall fordi det finnes mange maskuliniteter i en kultur. Connell ser disse maskulinitetene som historisk- kulturelle størrelser som hele tiden forholder seg til hverandre. (Connell, 2005: 81) Disse forholdene beskrives som maktforhold. Makt hos Connell forstår jeg i to ulike former: Hun beskriver en hierarkisk form for makt, som i patriarkatet, hvor en øvre instans utøver makt over en underlegen instans. Samtidig leser jeg henne som at hun har et overordnet Foucaultiansk maktperspektiv. Denne makten er noe annet enn en hierarkisk form for makt, men handler om mønstre av menneskelige praksiser og strukturer som gjensidig påvirker hverandre: ”Der hvor det er makt er det motstand,” sier Foucault. (Foucault, 1999: 106) Denne forståelsen av Foucaults maktperspektiv har hjulpet meg i min lesing av Connells kjønnsteori. Dette er fordi hun ser på ulike maskulinitetsposisjoner, og hvordan de alltid står i et forhold til hverandre. Disse forholdene kan betraktes hierarkisk, men jeg ser samtidig hvordan makten ”kommer alle steder fra” og ”er overalt,” (Foucault, 1999: 104) som Foucault beskriver. Dette vil utdypes videre i teorikapitlet.

I tillegg til Connell kommer jeg til å støtte meg til begrep som benyttes mye i queer teoretiske undersøkelser fordi begrepene er nyttige redskaper for å utdype forhold jeg ser på scenen og i samfunnet. Queer er det rare, det utilpassede; det utenfor normen. Begrepet ”heteronormativitet” er viktig når man skriver ut i fra et queer-, eller skeivt perspektiv. Med heteronormativitet menes en forestilling om at alle er heteroseksuelle, og at den naturlige måten å leve på er heteroseksuell. Innenfor heteronormativiteten blir alle andre levesett ansett som avvik. Dette begrepet er viktig i oppgaven fordi det belyser deler av Connells teori på en utfyllende måte. Connell er opptatt av maktrelasjonene mellom maskuliniteter, og relasjonen homo- hetero er en viktig relasjon som jeg vil skrive om gjennom kabaretteatret.

Jeg kommer også til å støtte meg til forskning som undersøker norske forhold, som artikler fra samlinger som Mühleisen og Rønning *Norske seksualiteter* (2009) og Annfelt m.fl. *Når heteroseksualiteten må forklare seg* (2007). Et tema jeg ser at Connell ikke problematiserer i stor grad i denne boken, er farskap. Samtidig ser jeg at i norsk maskulinitetsforskning er farskap et



mye problematisert tema. Her vil jeg derfor støtte meg til den norske studien *Menns livssammenheng* av Øystein Gullvåg Holter og Helene Aarseth. Jeg vil se farskap som en del av Connells sosiale praksiser hvor maskulinitet blir konstruert. Jeg kommer også til å trekke inn eksempler fra det norske nyhetsbildet. Dette er for å belyse båndene mellom teater og samfunn, som jeg forstår som sterke i kabaretteatret. Connells teori støtter seg hovedsakelig til eksempler fra Australia og USA, og med et blikk på hva som kommer frem i norsk presse vil jeg kunne vinkle teorien bedre til norske forhold.

Connells maskulinitetsdefinisjon kan tolkes som å åpne opp for at begrepet også brukes for å beskrive kvinner. Dette forstår jeg som en skeiv, eller queer åpning av maskulinitet, siden den ikke tar hensyn til at maskulinitet er bestemt for mannen. Muligheten til å studere kvinner i et maskulinitetsperspektiv fasinerte meg, og jeg ønsket først å ta for meg både kvinnelige og mannlige artisters konstruksjon av maskulinitet på scenen. Jeg har kommet frem til at det innebar for store analytiske utfordringer for mitt datamateriale, og har derfor valgt å konsentrere meg om mannlig maskulinitet. Kvinner beskrives også i oppgaven, og kvinnelige artister, men da vil det være for å se dem i relasjon til sosiale strukturer, som også kan beskrives som maskuline, ikke for spesifikt å studere deres bruk av maskuline uttrykk. Jeg forstår kvinnelig maskulinitet som å ha rett til sin egen oppgave.

## **Problemstilling**

Problemstillingen min utgår fra teorigrunnlaget nevnt over, og er som følger:

*Hvordan konstrueres maskulinitet på Oslos kabaretszene?*

Connell selv sier at det er vanskelig å studere den bevegelige størrelsen som maskulinitet er, men hun har tilnærminger som jeg vil støtte meg til i mine analyser. Disse tilnærmingene vil jeg utdype i teorikapitlet, og anvende i analysen. Her vil jeg presisere at problemstillingen utgår fra teorien som omhandler hvordan maskulinitet konstrueres i det den gjøres. Slik er kjønn gjøren, og gjenskaper, endrer og fornyer seg selv. Gjennom oppgavens perspektiv skapes kjønn derfor i praksis; det er vi som konstruerer kjønn, og opprettholder eller endrer kjønne forestillinger. Slik blir konstruksjonen av maskulinitet det ”å gjøre mann” på scenen. Jeg skal derfor belyse min problemstilling gjennom å tolke hvordan dette gjøres.

Teorien er opptatt av å studere endring, og tegn på dette. Hvis jeg kan komme nærmere en forståelse av hvordan maskulinitet konstrueres på Oslos kabaretszene vil jeg også komme nærmere en forståelse av hva som skjer med kjønnete maktrelasjoner i samfunnet.

## **Kjønnete forestillinger: betydninger, uttrykk og tegn på scenen**

Maskulinitet på scenen vil jeg lese som kroppslige uttrykk, tekst og andre tegn som kan leses som kjønnete av mitt blikk. Det er disse kjønnete tegnene jeg hadde inntrykk av at kabaretteatret ”lekte med.” Å beskrive noe som ”kjønnet,” eller å lete etter ”kjønnete betydninger” handler om forklaringer som innebærer kjønn. Dvs. både en filosofi om hva kjønn er og kan være, samt hvilke betydninger vi legger i kategoriene ”mann” / ”kvinne”, og hvilke føringer disse betydningene legger på liv og samfunn. Hanne Haavind forklarer:

*Det analytiske begrepet kjønnete betydninger skal fremheve at en studerer hvordan mennesker blir og er kvinner og menn både for seg selv og for hverandre, og på hvilke måter og for hvilke formål dette gjøres relevant i deres liv. Den som søker vet på forhånd at betydningssystemer knyttet til kjønn skaper både grenser og forbindelser- og hierarkiske ordninger mellom mennesker og i de samme menneskene. Forskeren er ute etter å avdekke disse betydningssystemene istedenfor å ta dem for gitt. (Haavind, 2000: 7)*

Jeg forstår det som at når man beskriver noe som ”kjønnet” innebærer det et utgangspunkt at betydningen av menn og kvinner er ikke gitt, men en del av et svært sammensatt system av betydninger. Når man kaller noe for ”kjønnet” har man derfor allerede inntatt en posisjon om at kjønn er noe vi *gjør*, ikke noe vi er. Dette er ikke den eneste måten å forstå kjønn på, og i teorikapitlet vil jeg redegjøre for andre forståelser.

Med tekst mener jeg replikker og sangtekster, samt improviserte partier hvor artisten leker seg med publikum i større eller mindre grad. Med andre kjønnete tegn mener jeg først og fremst artistens kroppslige tegn. ”Kroppen, og måten kroppen fiksjoniseres og iscenesettes på, står helt sentralt i teaterkunsten, og vi finner mange variasjoner av transformasjonen av vår fysiske kropp.” (Gladsø m.fl., 2005: 195) Når kjønn er noe vi *gjør*, følger det at kroppen er en viktig faktor i konstruksjonen av kjønn. Hos Connell er også kropp et viktig element. På scenen blir derfor skuespillerens kropp det mest fremtredende når jeg skal tolke kjønnete betydninger. Transformerings av kroppen, som når artister spiller en karakter skjer i ulik grad i kabaretteatret. Når Simon Andersen kler seg i kjole, og entrer Latters utscene som ”mora til Leif” er det en iscenesettelse av kroppen som sikter mot en viss grad av transformasjon. Han spiller en karakter,

og utøver mimetisk etterlikning, i en aristotelisk forstand.<sup>6</sup> Samtidig spiller han en kvinne, en annen kjønnskategori enn den han har fått tildelt. Han er slik i ”drag,” eller utøver ”travesti,” som er teatertermen for kostymering på tvers av kjønnskategori. (Rosenberg, 2002: 150) Vi ser, og vet at Simon ikke *er* ”mora,” og han *er* heller ikke kvinne. Så vi går ikke inn i en dramatisk illusjon, men vi morer oss over likheten, og over spillet med kjønn. Hvorfor er det så morsomt, og hvorfor fasineres vi så av å se kjønne tegn ”snudd på hodet?”

Når Sturla Berg Johansen står på scene på Chat Noir i mørk dress og forteller om en gang han gikk berserk på et fly fra New York til Oslo, handler det ikke om samme form for etterlikning. Han forteller om noe han selv har opplevd, og han innlemmer det i sin forestilling. Han veksler mellom å spille flyvertinnen, politikonstabelen og seg selv. Denne type spill kjenner vi igjen fra Bertolt Brechts episke teater. Han sammenlikner sitt episke teater med en gruppe mennesker som står på et gatehjørne, og flere har vært vitne til en trafikkulykke der rett før. Et av vitnene forteller om hendelsen, og i fortellingen spiller han samtidig de ulike rollene til de involverte. Lytterne får dermed sin egen formening av det som skjedde. (Brecht, 1992: 85) Her forteller Brecht om to ting; en teknikk for skuespilleren i teatret, som handler om å gå ut og inn av rolle, som samtidig handler om det politiske teatret, og hva som skjer hos tilskuerne når de ser på slikt teater. Brecht brukte begrepet ”underliggjøring” om det episke teatrets virkning på tilskueren. Underliggjøringen ville føre til at tilskuerne gikk ut og handlet for å forandre på politisk urettferdighet. (Nygaard, 1996: 122)

Jeg skal ikke undersøke i hvilken grad kabaretartistene ønsker å få publikum til å forandre på politisk urettferdighet. Det som er interessant for denne oppgaven er teknikken Brecht beskrev, for denne brukes i stor grad i kabaret. Appignanesi bemerker også hvordan kabaret ser ut til å ha påvirket Bertolt Brecht i stor grad: ”It is interesting to note just how much the cabaret influenced the most famous playwright of the period, Bertolt Brecht, and through him twentieth-century theatre.” (Appignanesi, 1984: 168) I denne forbindelse vil jeg kort nevne performanceteoriens bruk av begrepet ”display.” Jeg må understreke at begrep fra performanceteori, ikke er verktøy jeg skal benytte, i stor grad. Likevel er det viktig her, pga. det jeg vil kalle grader av spill, i vekslingen mellom etterlikning av en karakter og presentasjon av sin person. Performance er en betegnelse for mange ulike fenomener, som kan innebære å vise frem, spille identiteter, smykke

---

<sup>6</sup> Etterlikning i en aristotelisk mimesis forstand: Dikteren ser en menneskelig virkelighet, og samler denne virkeligheten på en formel, og spiller den ut: ”En dikter vil etterlikne, og er først i etterlikningen kunstner når dikteren for det første har erkjent en menneskelig virkelighet, men dernest også makter å la den utfolde seg :”rent,” dvs. nødvendig, da oppstår etterlikningene, dikterverket.” (Ledsaak, 2004: 10)

seg ut ved hjelp av kostymering, eller å fortelle historier for et publikum. (Gladsø m.fl., 2005: 144) Også hendelser som ikke har som hensikt å gjøre noen av disse tingene kan studeres, og beskrives, som performance. Richard Schechner diskuterer "the frame;" som er rammene rundt en performance; disse defineres av noen, og aktører og tilskuere deltar i ulik grad. (Schechner, 1988: 301) Marvin Carlson beskriver performance som "an alternative historical theatre tradition(...) based not upon the staging of literary texts, often not even upon mimesis, but on the display of the active body." (Carlson, 1996: 83) Sturla Berg Johansen står på scenen, og presenterer seg selv. Det er hans egen kropp i handling, og det er her-og-nå. Han forteller ikke en historie, han sier: "Hei, jeg heter Sturla Berg Johansen." Det er en "display of the active body." I neste øyeblikk beveger han seg inn i en etterlikning av en prest som snakker med sørlandsdialekt og studerer bibelen. Slik går han direkte fra å presentere seg selv, og sin aktive kropp, til å etterlikne en sørlandsprest. Deretter forteller han fra en episode på et fly, hvor han skapte stor skandale. Han beveger seg rundt på scenen, og viser hvilke bevegelser som var involvert med kroppen. Teksten spiller likevel en stor rolle når Sturla står på scenen, og rammene rundt er definert av forestillingen. Det er i representasjonen av ham gjennom aviser og presse, og hans offentlige ansikt, jeg senere i oppgaven vil støtte meg til begrepene "display" og "framing." Jeg definerer heller ikke kabaretteatret som performance, men dette spillet mellom presentasjon av seg selv, og etterlikning, er noe jeg ser som en del av kjennetegnene for kabaretteatret. Dette vil jeg utdype videre i oppgaven.

Selv om jeg ikke skal undersøke forholdet mellom det politiske- og underholdningsmessige aspektet ved kabaretteatret, har forestillingenes satiriske samtidsaktualitet politiske undertoner. I det lille hjertet vi som publikum fikk utdelt da vi gikk inn til 'Damenes aften' på Chat Noir vinteren 2009, stod det: "Jeg håper dere ler, undres, rystes og- ikke minst- får noe å tenke på." <sup>7</sup> Dette tyder på at kabaretens politiske aspekt ligger ved enda, og hjertesaker fremmes fra scenen. Jeg vil undersøke i hvilken grad kabaretteatret leker med, peker nese til, og stiller spørsmål ved sosiale regler for kjønn. Her er det viktig å bemerke at mitt datamateriale ikke inkluderer kabareter satt opp på klubber som betegner seg som homse/lesbe klubber. Jeg ønsker å se hva de store, "ikke-kontroversielle" scenene uttrykker når det gjelder kjønn og maskulinitet.

---

<sup>7</sup> Fra et lite "miniprogram" utdelt sammen med billetten på Chat Noir til Sturla Berg Johansens 'Damenes aften.'

## **Oppgavens datamateriale.**

Vårsesongen 2009 valgte jeg ut fire forestillinger som jeg ønsket å ta for meg i mine analyser om konstruksjon av maskulinitet på kabarets scenen:

- 'Lene for President' med Lene Kongsvik Johansen, satt opp på Latter i Oslo.
- 'Damenes aften' med Sturla Berg Johansen, satt opp på Chat Noir.
- 'Vi Menn' skrevet av Linn Skåber og Shabana Rehman med et skuespillerensemble bestående av 6 mannlige skuespillere. Satt opp på Oslo Nye teater.
- 'Sommerlatter' med Simon og Stig, satt opp på Latter i Oslo.

Jeg har hatt adgang til primærkilder i form av forestillinger, programmer, manus, visetekster, avisartikler, og anmeldelser samt intervjuobjekt. Jeg intervjuet Lene Kongsvik Johansen og leste teaterprogram. Jeg fikk også tilgang på 2 av forestillingene som dvd opptak. Det var 'Lene for president' og 'Damenes aften.' I studeringen av opptak har jeg ansett dem som sekundærkilder, for de har mistet et viktig teatralt element; her og nå. Teateret er et flyktig forskningsobjekt, for når teppet går ned, er det borte som konkret materiale. Filmopptak av teater vil heller aldri være en rekonstruksjon av forestillingen, for filmen har et eget blikk, som legges til. Teaterprogram har jeg anvendt både som primær- og sekundærkilder. Når jeg nevner hva som står skrevet i programteksten, som fra 'Damenes aften' anser jeg den som en primærkilde. Når jeg ser i programmet for supplerende informasjon, som for hva instruktøren har skrevet i programmet til 'Vi menn' anser jeg det som sekundærkilde. Jeg har også foretatt historiske undersøkelser, da jeg først hadde tenkt å skrive en oppgave i et sammenliknende perspektiv. Disse undersøkelsene har preget min forståelse av dagens kabaretteater, og tatt del i min tolkning av hva jeg ser på scenen.

## **Plassering av mitt arbeid i en forskningstradisjon**

Jeg har ikke funnet store mengder litteratur om det jeg ser som samtidens kabaretteater i Norge, men det finnes historisk materiale som har hjulpet meg i min forståelse av teaterformen. Odd Bang-Hansen (1961) har skrevet om Norsk revy og Chat Noir, hvor mye grunnkunnskaper om det folkelige forlystelseslivet i hovedstaden mellom 1840-tallet og frem til 1960 står nedtegnet. I tillegg til denne finnes Rita Lindangers (1997) hovedoppgave om Christiania Tivoli, hvor hun undersøker hovedstadens forlystelsesliv og populærmusikk på Tivoli Theater. Trine Næss'

(1994) *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden* tar hovedsakelig for seg ”de etablerte scenenes” oppsetninger, og disses forbindelser til et eksperimenterende, europeisk teater. Næss beskriver også aktivitet ved de mindre scenene, hvor kabaretteater ble satt opp. For et mer samtidig blikk kan jeg nevne Widar Fossums hovedoppgave fra 1996 om Chat Noir, hvor han har foretatt en kartlegging over samtlige forestillinger i Oslo og Trondheims revy-scener fra 1960-tallet og frem til 1990-tallet. Jeg vil også nevne Maja Løvlands hovedfagsoppgaver om Norsk Standup; *Hundre sider om Norsk Stand-Up* (2002).

Jeg har funnet forskning omkring drama og teaterteori skrevet ut i fra feministiske perspektiv, og fordi maskulinitetsforskning er kritisk og problematiserende på menn og mannlighet, vil jeg si at jeg skriver i samme tradisjon som feminismen. Når det gjelder teater og maskulinitetsteori kan jeg nevne Michael Mangan, som i boken *Staging Masculinities, history, gender, performance* (2003), har skrevet om maskulinitet, og hvordan det har blitt representert, utforsket og kritisert på vestlige teaterscener. Han tar spesielt for seg britiske scener, og analyserer dramatik og forestillinger, fra middelalderen til samtidige oppsetninger ved Londons West-end. Denne boken er det nærmeste jeg har kommet mitt eget fokus.

I norsk sammenheng finnes Jørgen Lorentzens bok *Maskulinitet* (2004) som eksemplifiserer med mannlige helter i film og litteratur, og ser på dem gjennom et maskulinitetsperspektiv. Han diskuterer ulike sider av den moderne maskuliniteten, og belyser den moderne mannens spillerom. Han ser på et stort utvalg av datamateriale, mens mitt er mer avgrenset. Han tar heller ikke for seg teaterformen, men jeg ser det som relevant å nevne Lorentzens bok her, siden jeg forstår ham som å søke mye av det samme; en større forståelse av hvordan forestillinger om kjønn kommer til uttrykk i utøvende kunst.<sup>8</sup> Han ser på film og litteraturuttrykket, jeg ser på kabaretteater. Det handler m.a.o. om kulturelle representasjoner av menn, slik som feminisme er opptatt av kulturelle representasjoner av kvinner. (Fortier, 2002: 110) Til slutt vil jeg nevne Jenny K. Nordal som har skrevet Masteroppgave om skeiv performance i Oslo, med fokus på det lesbiske i et queer perspektiv. Da vi ser på mye av det samme, og støtter oss begge til queer teoretiske begrep, kan jeg si at vi skriver i samme tradisjon.

---

<sup>8</sup> Jeg kommer ikke til å diskutere kunstbegrepet her, men mener med ”utøvende kunst” å skape film, teater, billedkunst, litteratur.

Med denne oppgaven ønsker jeg å sette fokus på kabaretteatret som en viktig kulturtradisjon i Norges historie. Samtidig vil jeg sette fagfeltet teatervitenskap inn i et maskulinitetsperspektiv, og vil vise hvordan det spilles ut, og konstrueres på scenen. Samtidig ønsker jeg å si noe om sosiale forestillinger om kjønn, og vise hvordan kabaretteatret er et samtidsmedium som setter fokus på tendenser og forandringer i vår tid.

## **Oppgavens utforming**

Kapittel 1: ”Velkommen til kabaret.” Dette kapitlet er allerede presentert. Her introduserer jeg oppgavens tema, som er kabaretteater i samtidens Oslo i et maskulinitetsperspektiv. I min tilnærming til hva kabaret er har jeg foretatt historiske undersøkelser. Jeg åpner derfor med et historisk tilbakeblikk på kabaret. Kapitlet presenterer også kort mine teoretiske innfallsvinkler; Raewyn Connells maskulinitetsteori og queer teori, samt forklarer hva jeg definerer som kjønne betydninger på scenen. Oppgavens problemstilling introduseres: Hvordan konstrueres maskulinitet i kabaretteatret? Til slutt setter jeg oppgaven inn i en feministisk forskningstradisjon, og nevner noen andre forfattere som har skrevet om sceniske uttrykk i et maskulinitetsperspektiv. Kapitlet avslutter med oppgavens formål.

Kapitlet 2: ”Metodisk tilnærming.” Dette er en oversikt over mitt datagrunnlag, og hvilke metodiske fremgangsmåter jeg har benyttet for å analysere, og forstå dette. Jeg introduserer her med hvordan jeg vil anvende tegnteori, fordi jeg ser det som en nødvendig videreføring av innledningen, som vil hjelpe på forståelsen i teorikapitlet.

Kapittel 3: ”Teoretisk grunnlag for analysen.” Dette kapitlet åpner med en presentasjon av ulike kjønnsforståelser. Jeg åpner med ettkjønns- og tokjønnsmodellen, som redegjort for av Thomas Laqueur. Deretter presenterer jeg forståelsen av kjønn som rolle. Jeg argumenterer ikke for de ulike måtene å forstå kjønn, eller utdyper kritikk. Grunnen til at jeg åpner med denne presentasjonen er fordi jeg ønsker å vise ulike måter å forstå kjønn, og selv om det har vært en historisk utvikling eksisterer de ulike forståelsene parallelt i dag. Denne redegjørelsen setter oppgavens kjønnsteori inn i en teoretisk- og historisk sammenheng. Så forklarer jeg ulike måter å forstå maskulinitet, før jeg går inn i delene av Connells maskulinitetsteori som jeg vil anvende. Jeg presenterer også queer teoretiske begrep som ”heteronormativitet.” Til slutt forklarer jeg hvordan jeg vil studere bruk av musikk og sang i kabaret, og begrepet ”Travesti,” scenisk

kostymering på tvers av kjønnskategori. Teorikapitlet setter også teoriene inn i en norsk, samtidig sammenheng, siden jeg bruker eksempler fra nyhetsbildet og norsk samfunn for å belyse teorien. Dette gjør jeg for å kunne relatere det som skjer på scenen til samfunnet rundt.

Kapittel 4: ”Analysen: Konstruksjoner av maskulinitet.” Her ser jeg på hvordan ulike nummer fra kabaretforestillinger konstruerer maskulinitet. Jeg ser på det som stod frem for meg som mest tydelig ved de ulike forestillingene, og jeg tar for meg numre fra de ulike forestillingene. Med dette mener jeg at jeg ser ikke på forestillingene enkeltvis, men ser på dem i forhold til teorien. Connells teori gir meg et rammeverk som gjør at jeg kan ser på hvordan ulike maskulinitetsposisjoner står i et maktforhold til hverandre. Jeg supplerer med norsk forskning og queer teoretiske begrep for å beskrive kjønnede konstruksjoner på kabarets scenen.

Kapittel 5: ”Konklusjon.” Jeg begynte oppgaven med å fortelle om min fasinasjon for kabaretteatret som grunnet i stor del i leken med kjønn. Derfor åpner jeg dette kapitlet med et overblikk på hvordan de ulike kabaretforestillingene gjorde nettopp dette; lekte med kjønn. Deretter ser jeg hvordan de ulike forestillingene konstruerte maskulinitet, før jeg avslutter med mine tanker om teorien i anvendelse.



## 2 Metodisk tilnærming

### **Datainnsamling**

For å belyse min problemstilling, har jeg foretatt følgende datainnsamling:

- Valgt ut, og sett aktuelle forestillinger gjennom vårsesongen 2009.
- Sett filmopptak av tre av forestillingene; 'Lene for president,' 'Damenes aften' og 'Vi menn.'
- Studert sangtekster og manus.
- Intervju av artist (Lene Kongsvik Johansen.)
- To telefonsamtaler med Sturla Berg Johansens pressemedarbeider, samt kommunikasjon per mail.
- Lest kjønnsteori.
- Lest teaterhistorisk litteratur om kabaret, samt annen teaterteori. Dette gjelder både for mine samtidige- og historiske undersøkelser.

Det teaterhistoriske har betydning for dagens maskulinitetskonstruksjoner på scenen, siden det ser ut til at det er en tradisjon i kabaretteateret å leke med kjønnete tegn og forestillinger. Når det gjelder mine teaterhistoriske undersøkelser har jeg hatt stor nytte av dem, siden jeg opplever en økt forståelse av dagens scene gjennom det jeg har lest om tidligere kabaretteater. Jeg studerte fotografier og teaterprogram fra tidlig 1900-tallet, leste eldre memoarer skrevet av kabaretartister, samt litteratur om norsk revy- og kabaret teater, samt studerte revytekster. Jeg har også hatt samtaler med fagpersoner som har vært opplysende og inspirerende. Foruten medstudenter, og min veileder Live Hov har det vært Trine Næss ved UB, og fagkonsulenten ved Oslo Bymuseums teateravdeling, Else Martinsen.

## Utvelgelsen av forestillinger våren 2009

Det er viktig å understreke at dette ikke er en oversikt over kabaretforestillinger denne sesongen. Andre forestillinger kunne vært med i mine analyser, men har blitt utelatt.<sup>9</sup> Utvelgelsen fra våren 2009 gikk delvis på tematikk; om jeg fikk inntrykk at forestillingen problematiserte maskulinitet, og delvis på kabaretforestillinger som var lett tilgjengelig på hovedstadens profesjonelle scene. Dette utelater kabaret satt opp av amatørgrupper og ved skoler. Skolekabaret, eller revy, kan også anses som ”lett tilgjengelig” i 2009, siden de annonseres stort i dagspressen. ”Lett tilgjengelig” er ikke et uproblematisk begrep, fordi det er relativt når det gjelder hvem vi er. I dette tilfelle er det meg, en kvinne i 30- årene, som lever heteroseksuelt med en interesse for musikk og teater. Jeg har to små barn, og har arbeidet med teater i ulike former siden tidlig i 20- årene. Jeg har studert teaterproduksjon, pedagogikk og teatervitenskap. Min interesse er ikke grunnet i en ”teaterfamilie”, eller en kunstfaglig familiebakgrunn. Jeg skriver dette, fordi jeg forstår ”tilgjengelighet” som i en kulturell, og sosial kapital- forstand Jmf. Pierre Bourdieu.<sup>10</sup> Når jeg derfor valgte ut, må jeg se det i sammenheng med min sosiale kapital, som handler om familie, bekjentskap og omgangskrets. Jeg fikk tips, og hadde inspirerende samtaler gjennom studiekamerater og forelesere ved UiO. Jeg har også blitt tatt med på jazzklubben Herr Nilsen av en god venninne, som kan mye om musikk, og som deler min begeistring for kabaretformen. Disse bekjentskapene har vært medvirkende i utvalget av mitt datamateriale. Å ha vokst opp med en mor som leser bøker, og er glad i poesi og teater har også hatt stor betydning for mine valg, og min smak.

Samtidig har min kulturelle kapital, i form av bøkene jeg har lest og språket jeg snakker hatt betydning for mine valg av studier, mine bekjenskaper og mitt utvalg av datamateriale til denne oppgaven. Når dette er sagt, vil jeg ikke gi all betydning til Bourdieus kapitalformer, siden de kan tolkes som deterministiske, og konkludere med at sporene støpes i sement, og at de førte

---

<sup>9</sup> Inger Lise Rypdal og Viggo Mortensen viste 'Tango for to' på Centralteatret i januar 09. Thomas von Brömssen turnerte med sin forestilling 'Thomas revy', og besøkte Oslo i februar 09. Vokalensemblet Stilett viste sin 'Vi har fått et nytt liv' på Caféteatret.

<sup>10</sup> Sosial kapital: de menneskene du kjenner, nettverk. Kulturell K.: Din kulturelle viten, ditt språk, det du kan snakke om, de bøkene du har lest, avisene du leser. Innebefatter også materielle ting, som klær og bøker på hyllene, instrumenter. Disse to kapitalformene hører sammen, og påvirker hverandre. Har betydning for smak, hvordan vi ser ting, hvilke jobber vi får, hvordan livene våre utformes, og hvordan vi leses av andre. Jmf. Bourdieu 1995.

meg hit. Jeg ser ikke på utvelgelsen, eller på menneskelig gjøren som deterministisk, men jeg ser at faktorer som Bourdieus kapitalformer har betydning når valg skal tas.

## **Å se forestillinger i et kjønnsperspektiv; å tolke tegn**

Metoden var her å se på kjønnede tegn på scenen. Her har jeg brukt Connells teori som et verktøy og forståelsesramme. Da jeg så forestillingene fremført, noterte jeg mine observasjoner på papir. Mine observasjoner ble preget av det samme som preget utvelgelsen; mitt blikk er ikke objektivt, men tolker hele tiden det jeg ser gjennom min forståelsesramme. I dette tilfelle er rammen sterkt preget av et blikk på kjønnede tegn. Og jeg tolker kjønn på scenen gjennom mitt blikk. Jeg så forestillingene et ulikt antall ganger. 'Lene for president' har jeg sett tre ganger fremført, 'Damenes aften' to ganger, 'Vi menn' og 'Sommerlatter' så jeg begge kun én gang fremført på scenen. Men 'Sommerlatter' ble også satt opp vinteren 2010 i Lillehammer, da under navnet 'Vinterlatter.' Simon og Stig hadde lagt til noe nytt materiale, men nummeret "Til Leif", som jeg analyserer her var fortsatt med. Jeg fikk derfor sett det igjen, og fikk gjenoppfrisket mine inntrykk. Det var svært heldig for meg at denne forestillingen ble satt opp igjen, siden jeg ikke kunne huske kostymeringen eller hvilket inntrykk jeg fikk av nummeret på scenen, annet enn at teksten var aktuell for min diskusjon. Når min opplevelse av det sceniske var et år tilbake i tid ville analysen vært mangelfull i dette henseende. Hukommelsen er upålitelig som kilde. Nå når jeg har fått sett det igjen, kan jeg skrive om det kroppslige elementet på en annen måte når jeg analyserer. Dette gjelder derimot kun dette nummeret.

I skrivende stund er det ett år siden jeg så flere av forestillingene; hvordan er det så mulig å skrive analysen så lenge etter? Jeg skriver på bakgrunn av materiale jeg har arbeidet med gjennomgående det siste året. Jeg skrev ned mine tanker under forestillingen, og umiddelbart etterpå. Videre har jeg bearbeidet det skriftlige materiale i lys av teori hele veien. Dette er fortolkende metode, med ny forståelse av de kjønnede betydningene etter hvert som teorien preger datamaterialet. I min metode har jeg lagt stor vekt på det kroppslige, som også kan leses som tekst. Med kroppslig tekst mener jeg at når jeg skal lese kroppslige uttrykk på scenen må jeg selv ha en forståelse av hva som er kjønnede uttrykk, og hva de betyr. Jeg må tenke på kroppen som en aktiv agent som snakker, og da blir det en vid definisjon av språk som innebærer et bredt spekter av meningsbærende ytringer, alt fra muntlig tale eller skrift, til kroppsspråk, tanker og drømmer. (Eng, 2000: 55) Jeg skal forsøke å oppleve kroppen på scenen og tolke "hva den sier."

Når jeg skriver om tolkning av tegn er det nødvendig å forklare noe tegnteori, siden begrepene til Ferdinand de Saussure, en av grunnleggerne av strukturalismen, vil bli brukt til en viss grad i oppgaven. I *Performance Analysis* (2001) forklarer Colin Counsell og Laurie Wolf hvordan det har vært en dominerende tanke i 1900-tallets humanistiske vitenskaper at det er en distanse som skiller mennesker og verden, og den ligger i vår persepsjon. Hvordan vi ser verden og alle gjenstandene i den, samt meningen vi legger i det vi ser, produseres i oss. Meningen ligger ikke bare i en abstrakt tanke, men innebærer alltid noe konkret; som fysiske bilder, handlinger og ord. Sammen utgjør det konkrete og det abstrakte et tegn. Tegnet innebærer altså en fysisk, eller materiell side, og en immateriell side. (Counsell, Wolf, 2001: 1,2) Tegnets to sider har ingen grunnleggende forbindelse, det er bare vi som skaper den forbindelsen.<sup>11</sup> (Fortier, 1997: 20) (Saussure, 1916: 3) Jeg skal ikke gå dypt inn i Saussures tegnteori, men den er viktig å nevne. Jeg forstår den som viktig pga tanken om at vi forstår verden rundt oss gjennom tegn, som er satt sammen av disse to sidene. De to sidene har ingen selvsagt forbindelse, det er vi som legger betydningen (det imaterielle) på objektet (det materielle). Forskere jeg henviser til benytter seg av denne forståelsen av tegn, og begrepene tilknyttet.

En del av Connells metode forstår jeg som at hun tolker tegn. Da mener jeg ikke som at hennes teori forstår kjønn som strukturalistiske system, men at hun ser på tegn, og finner frem til tegnets imaterielle side, og knytter denne symbolverdien til kjønnete betydninger. Dette vil også jeg forsøke å gjøre, når jeg ser kabaretnummer som jeg vil bruke for å belyse min problemstilling. Hvilke tegn skal jeg så se på? Jeg skal ikke gå inn i et analyseskjema, som hos Patrice Pavis' skjema for teateranalyse (Counsell, Woolf 2001: 230-232), men jeg vil først og fremst se på kroppslige uttrykk, tekst og musikk.

Siden jeg har tilgang på manus og tekstmateriale til 'Lene for president,' 'Vi menn' og 'Sommerlatter,' opplever jeg en utfordring i ikke å bli for tekstbasert. Faren er at analysene blir rene tekstanalyser, og det ønsker jeg ikke. Jeg må hele tiden være oppmerksom på det sceniske aspektet når jeg skriver; jeg må huske teateret. Her vil Connells vektlegging av kroppens verdi

---

<sup>11</sup> Saussure interesserte seg mest for indre lingvistikk. Det betyr at han interesserte seg for språk som et indre system av regler, uten noe særlig forbindelse med verden rundt. Slik blir tegnets imaterielle side kun et konsept, og ikke en referanse til verden. Saussure mente videre at uten språk er tanken en formløs og ubetydelig masse, og har ingen betydning for oss. (Fortier, 1997: 20)

hjelp meg, siden hun legger stor betydning i kroppens praksis. ”Praksis” vil utdypes i teorikapitlet.

## **Film som kilde til teater**

Å bruke film som referanse krever en bevissthet om det filmatiske blikket. Filmlinsa er ikke et objektivt øye, som forteller hvordan forestillingen ”var.” Film er et eget blikk, som mitt blikk også er det. Slik blir det tre ledd å se gjennom; artisten på scenen, katedralinsa som fokuserer på ønskede elementer og tar inn lys og lyd på sin måte, og til slutt mitt eget blikk som tolker filmen. Dette er ikke uproblematisk, hvis jeg gjør det uten å reflektere over inntrykket kamera gir meg. Jeg ser likevel videoopptakene som en god støtte i skrivingen når det gjelder for eksempel Sturla Berg Johansens ’Damenes aften,’ når jeg ikke har tilgang på tekst. Jeg må være oppmerksom på ikke å lese inn elementer som kan fremheves av kamera, som for eksempel effekten av et nærbilde. En bevissthet om at film ikke er teater må også holdes i fokus. Jeg skal ikke utdype forskjellene mellom film og teateropplevelsen i stor grad, uten å understreke at teater som medium skjer i øyeblikket. Det kroppslige nærværet av artistene vil prege hva publikum opplever. I tillegg er det en rekke andre ting som spiller inn, bl.a. det sosiale nærværet av andre publikummere og opplevelsen av de sceniske virkemidlene i rommet.

## **Å lese musikk som tegn**

Som kroppen kan leses som tegn kan også musikken på scenen det. Sang var et av mine kriterier for utvelgelse, og er en av mine innganger for å komme nærmere kabaretteatret. I forestillingene utvalgt til denne oppgaven brukes sang og musikk i ulik grad, og på forskjellig måte. Jeg skiller her mellom ”tekst” (ordene som synges, eller uttales) og ”musikk” (melodi). Musikk kan også beskrives som tekst, i den forstand at musikk gir mening. Musikk er et mer abstrakt uttrykk enn det talte ord, og når tekst synges eller snakkes ut til musikk blir det abstrakte mer konkret gjennom ordenes mening. I kabaret forstår jeg likevel musikken som at den bærer preg av å ha en kommenterende mening. Med dette mener jeg at melodien kan ha en symbolverdi, og at artistene spiller på denne verdien. De vet for eksempel at en melodi i marstakt symboliserer 17.mai, eller det militære. Setter artistene denne takten sammen med en tekst, eller et scenisk uttrykk som står i kontrast til marsjen, kan resultatet bli komisk. En del av min metode vil altså være å tolke, og

beskrive hvordan musikk og sang anvendes på scenen. I tillegg vil jeg lete etter hvordan, og i hvilken grad artistene bruker musikken når de gjør maskulinitet.



Fra 'Vi menn.' (Foto: Leif Gabrielsen).

### 3 Teoretisk grunnlag for analysen

I dette kapitlet vil jeg begynne med å forklare noen ulike forståelser av kjønn. Jeg kommer ikke til å argumentere for, eller imot de ulike perspektivene. Jeg vil heller ikke ta stilling til hvilket perspektiv som ser ut til å ha de mest sannsynlige forklaringene. Jeg vil kun presentere dem. Dette er fordi jeg gjenkjenner dem alle som å være aktuelle i dag, og de vil bli nevnt i analysen. Med dette mener jeg ikke å si at jeg er nøytral, men jeg ser det ikke som oppgavens hensikt å argumentere for hva kom først av natur eller kultur, eller å si hvor bestemmende biologien er for våre kjønnede praksiser. Det finnes mye detaljert forskning som søker å trekke forståelsen av kjønn i den ene eller den andre retning.<sup>12</sup> Her redegjør jeg kun for ulike forståelser, men jeg går ikke i detalj. Forståelsene bygger delvis på hverandre, dvs. de kan beskrives kronologisk. (Uglevik, 2008: 3, nettressurs 3) Når jeg kommer til kjønnsperspektivet ”Doing gender” går jeg i mer detalj, siden jeg forstår Raewyn Connell som å bygge på dette perspektivet. Deretter går jeg inn i ulike måter å forstå maskulinitet, før jeg utdyper Raewyn Connells maskulinitetsteori. Kapitlet ender med en forklaring av hvordan jeg vil tolke musikken på scenen, før jeg presenterer begrep som cross-dressing, travesti og inversjon.

#### **Ulike kjønnsforståelser**

”Hva er en kvinne? Bare det å ta opp problemet antyder straks et første svar. Det er betegnende at det er jeg som tar det opp. En mann ville aldri ha kommet på den tanken å skrive en bok om hankjønnets spesielle situasjon blant menneskene.” (De Beauvoir, 2000: 35)

Forståelsen av kjønn, og hvordan denne virker inn på menneskers liv og samfunn, har utviklet seg siden Simone de Beauvoir skrev disse ordene i Paris i 1949. I dag beskrives også menn som kjønnede. De Beauvoirs sitat ser jeg som en god illustrasjon for hva det betyr å lete etter kjønnede betydninger. Hun tar et skritt tilbake, og forsøker å se hva kjønnssystemet definerer henne som. Samtidig ser hun hvilken posisjon dette systemet setter henne i som menneske. De Beauvoir hadde sin forståelse av kjønn, og det finnes også andre. Sosialantropologiske studier

---

<sup>12</sup> Debatten rundt f.eks. Harald Eias underholdningsprogram om biologi eller kultur som forklaringer har vist polariserte begrunnelser for bl.a. kjønn. For en mer nyansert redegjørelse og diskusjon, les Anne Fausto-Sterling (2000) *Sexing the body. Gender politics and the construction of sexuality*. Raewyn Connell diskuterer også mye rundt de ulike forståelsene for kjønn, se *Masculinities* (2005) ss. 1-42.

kan vise til mange kulturer hvor det er ulike kjønnskonstellasjoner<sup>13</sup>. I en vestlig vitenstradisjon kan man skille, forenklet sett, mellom fire forskjellige teoretiske kjønnsforståelser:

- En tokjønnsmodell (biologisk)
- En kjønnsrollemodell (rolleteori)
- En betydningsmodell ("å gjøre" kjønn)
- En performativ modell med fokus på destabiliserte identiteter (poststrukturalisme/ queer/ skeiv teori)

### Fra ettkjønnsmodell til tokjønnsmodell

Jeg vil også føye til en tidligere forståelse, som Thomas Laqueur kaller "ettkjønnsmodellen." Laqueur skriver i boken *Making Sex* (1990) om ideer om kjønn fra antikken til Freud. Han argumenterer for, at fra antikken frem til ca. 1800 betraktet man menn og kvinner som ett kjønn. Det fantes observerbare forskjeller mellom menn og kvinner, men disse forskjellene ble forstått som gradforskjeller av mannlighet/ kvinnelighet, og mennesker hadde status som mann eller kvinne. Kvinner var regnet for biologisk underutviklede menn, med speilvendte kjønnsorganer. Laqueur argumenterer for at gjennom opplysningstiden tok "tokjønnsmodellen" over som forståelse. I tokjønnsmodeller tar man utgangspunkt i at menn og kvinner har ulik biologi, og følgende ulike egenskaper. Slik blir grensene mellom kjønnene uoverskridelige, og menn og kvinner er vesensforskjellige. (Laqueur, 1990: viii, 4, 5) Tokjønnsmodellen forstår kjønn ut i fra fysiske forskjeller mellom menn og kvinner. Disse fysiske forskjellene begrunner ulike grader av egenskaper, som for eksempel mer aggressivitet hos menn, og større omsorg hos kvinner. Dette betyr at ut i fra forskjellige kropper knytter man ulike lyster, ferdigheter og egenskaper.

### Fra tokjønnsmodell til kjønnsrollemodell

Feminismen, samt en mer konstruktivistisk<sup>14</sup> vitenskapsfilosofi protesterte mot tokjønnsmodellens syn på kjønn. Virkeligheten er mindre entydig og tilgjengelig, og avhengig av

---

<sup>13</sup> I Ebbestad-Hansen og Møller (2001) *Kjønn og androgynitet* forteller forfatterne om en verden som består av ulike kjønnskonstruksjoner, og hvordan androgynitet, eller et tredje kjønn ikke er et uvanlig fenomen.

<sup>14</sup> Institusjoner og sosialt liv er sosialt konstruert og menneskeskapt, ikke gitt naturlig eller determinert. Viktig motsats til positivismen når det gjelder ontologi, og diskusjoner der det ser ut til at den sosiale virkeligheten er determinert av en fysisk virkelighet, for eksempel kropper, sykdommer eller naturen. Michel Foucault mente at man ikke kan studere virkeligheten enn som noe annet enn diskurser, selv kropper er diskursbasert. (Jary&Jary, 1991:605)



historiske perspektiver og forståelseshorison. (Bondevik og Rustad, 2006: 84) Med annengenerasjonsfeminismen<sup>15</sup> mot slutten av 1960- tallet ble det skapt et skille mellom sex ("biologisk kjønn") og gender ("sosialt kjønn"). Her blir kjønn analytisk skilt i to. (Nicholson, 1994: 80) Kjønnrollemodellen opererer med sex-gender skillet, hvor sex (biologisk kjønn) er det fysiske kjønnnet hankjønn/ hunkjønn, som defineres ut i fra biologiske kjønnsforskjeller. Gender (sosialt kjønn) handler om sosiale normer basert på biologiske kjønnsforskjeller. Dette betyr at naturen bestemmer om du er mann eller kvinne, og samfunnet bestemmer hvilke regler du skal leve etter ut i fra om du er mann eller kvinne. Disse kjønnede normene blir internalisert gjennom sosialiseringen, som pågår hele livet gjennom i ulike former og arenaer.<sup>16</sup>

I kjønnrolleperspektivet finnes det alltid to kjønnroller; en mannlig og en kvinnelig, og for at forandring skal finne sted i rollene, må det være på grunnlag av påvirkning utenfra. På norsk front var Harriet Holter en foregangskvinne. Hun påpekte at kjønnsspesifikk oppførsel var sosialt lært og mulig å forandre. Solbrække og Aarseth forteller hvordan Holter satte søkelyset på arbeidsdelingen mellom kjønnene. Denne var ikke skapt for effektivitet og optimal funksjonalitet, men som et system for ulik maktfordeling. (Solbrække og Aarseth, 2006: 65,66)

### "Doing gender"/ "Å gjøre kjønn"

Betydningsmodellen "å gjøre kjønn" ble først presentert av Candice West og Don H. Zimmerman i tidsskriftet *Gender and Society* i 1987, og jeg forstår Connell som at hun deler dette perspektivet på kjønn. Dette er derfor nærmest oppgavens perspektiv. Perspektivet kritiserte kjønnrolle teorien for å begrense kjønnskonstruksjon til å følge normer. Kjønn er ikke allerede eksisterende, bestemte normer som er der *før* sosial interaksjon, og internaliseres til faste roller. Kjønn blir konstruert *ved* interaksjon, og i vår daglige gjøren, i samhandlinger med andre. Kjønn konstrueres hele tiden, av oss gjennom bekreftelser, utfordringer, og forhandlinger. (Solbrække og Aarseth, 2006: 67) Jeg ser at perspektivet blir mye brukt i samfunnsforskning, og er en nyttig forståelsesramme for å forstå betydningen av kjønnede prosesser. West og Zimmermann utvidet skillet mellom sex og gender, og føyde til en ny analytisk kategori; "sex

---

<sup>15</sup> Basert på en tidsmessig inndeling av feminismens i epoker. 1.generasjon var rundt 1900 og 2. generasjon fra 1960-tallet.

<sup>16</sup> Teorien opererte med "Primær- og sekundærsosialisering" hvor primær- handlet om den første sosialiseringen i familien med nærmeste omsorgspersoner som rollemodeller. Sekundær- pågikk videre i livet, på skolen, arbeidsplassen, venner, annen omgangskrets etc.

category.”<sup>17</sup> Uten denne analytiske utvidelsen blir ikke kompleksiteten i det å være et kjønn vesen omfavnet. (West og Zimmerman, 1987: 125) Jeg ser at ”doing gender” perspektivet legger betydning i at manne- og kvinnekropper har fysiske forskjeller, og at sosiale bestemmelser ilegges disse forskjellene. Dette prinsippet deler ”doing gender” med kjønnsrolleteori. Samtidig er perspektivet kritisk til den sosiale inndelingen av mennesker i kjønnskategoriene ”mann” / ”kvinne” med tilhørende bestemmelse av maskulin/ feminin i form av kroppslige uttrykk, preferanser og evner.

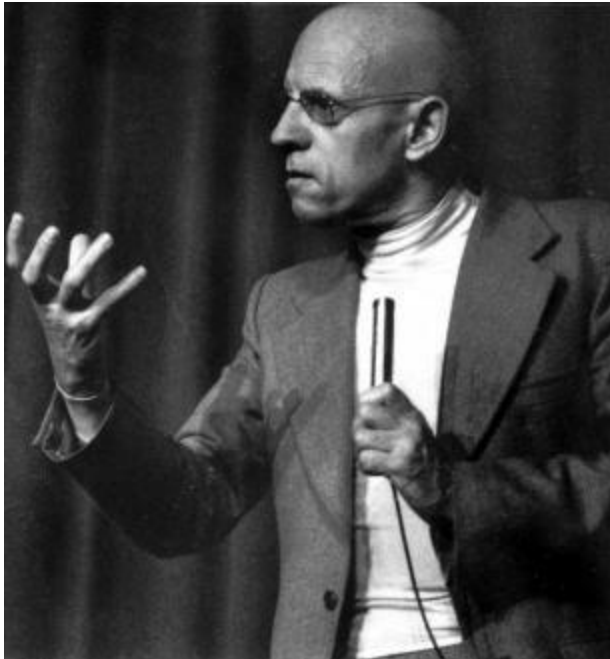
Kjønn gjøres som en rutine; et metodisk, og gjentakende arbeid, i samhandling med andre, og som et middel for å støtte opp under en av samfunnets mest grunnleggende inndelinger. (West & Zimmerman, 1987: 126) Her ser vi hvordan kjønn er et samarbeid mellom mennesker og strukturene vi skaper, og at inndelingen i mann- og kvinnekategorier er et maktforhold som opprettholdes av dette samarbeidet. Videre forstår jeg at en bevissthet om språkets- og kategoriernes betydning for opprettholdelsen av dette systemet har en stor plass i ”doing gender.” Den analytiske tredelingen av kjønn understreker hvordan vi sosialt bestemmer mennesker inn i kategorier på grunnlag av noe vi *tror* er objektivt sant. Det at vi tror noe er objektivt sant er et viktig poeng, for det sikter til perspektivets syn på virkeligheten. Bondevik og Rustad skriver at i kjønnsforskning er den poststrukturalistiske vendingen merkbar fra begynnelsen av 1990-årene (Bondevik, Rustad, 2006: 51), og jeg forstår dette perspektivet som et springbrett i forhold til denne vendingen. West og Zimmerman ilegger språket stor betydning for konstruksjonen av kjønn, og de har et Foucaultiansk maktperspektiv. Dette er viktige grunnstammer for den videre diskusjonen, så jeg må kort forklare grunnleggende trekk i poststrukturalisme og bruk av Foucault i kjønnsteori. Jeg kommer ikke unna dette, for jeg ser at så mye av tenkningen både hos Connell og queer teori er påvirket av disse teoriretningene.

---

<sup>17</sup> En mer detaljert beskrivelse av inndelingen: ”Sex” definerer de som en bestemmelse ilagt mennesker som enten ”hun” eller ”han,” ”mann” eller ”kvinne.” Disse blir ilagt gjennom sosialt bestemte enigheter, definert som biologiske kriterier. Disse kriteriene er enten genitalia, eller typifisering ut i fra kromosomantall. Plasseringen i en ”sex category” gjøres gjennom tildelingen av et biologisk kjønn. Dette blir tildelt, men må hver dag etableres, og opprettholdes av sosialt bestemte måter å vise det frem på (displays). Disse understreker at man er medlem av den ene, eller den andre kategorien. ”Sex category” *ser ut til* å være ens biologiske kjønn, og kan stå som stedfortreder for denne, men biologisk kjønn og biologisk kjønnskategori kan variere uavhengig av hverandre. Gender er aktiviteter som innebærer å håndtere måter å være på. Denne håndteringen av aktiviteter gjøres i lys av normative oppfatninger av væremåter/holdninger om hva som er passende oppførsel for ens kjønnskategori. Genusaktiviteter springer ut ifra, og hevder å tilhøre ”sex category.” (West og Zimmerman, 1987: 127)

## Michel Foucault, poststrukturalisme og queer teori

Poststrukturalismen deler strukturalismens syn på at virkeligheten oppfattes, og beskrives gjennom tegn. (Bondevik og Rustad, 2006: 51) Samtidig stiller retningen spørsmål ved objektive tolkninger av språket, fordi språket selv er tegn. Slik stiller poststrukturalismen spørsmål ved et helt tankesett som har preget den vestlige verden siden antikken. Mark Fortier forklarer dette gjennom Friedrich Nietzsches filosofi som stiller spørsmål ved begrepet om sannhet: Det finnes ikke sannhet. Sannhet og religion er latterlige illusjoner, og er som oftest tjenere av krefter som søker å begrense menneskelig frihet og kreativitet. Vi kan aldri komme frem til noe sannhet gjennom språket heller. Likevel blir språket ikke et problem for oss, så lenge vi kan godta at



**Foto: Nettressurs 4. Michel Foucault holder foredrag. Han ser også ut til å gjøre maskulinitet. (Min kommentar).**

(Foucault, 1999: 13, 14) Foucaults bøker har hatt stor innflytelse, og forståelsen av kjønn som diskurs har åpnet opp for nye vinkler i konstruksjonen av kjønn: "Foucault viste at vitenskapeliggjøringen av det moderne samfunnet betydde oppkomsten av bl.a. 'den homoseksuelle personen', en monolittisk figur med helt særegne karaktertrekk sammenliknet med den 'normale' heteroseksuelle." (Annfelt m.fl., 2007: 13) Dette ble viktig for queer teori,

språket kun er en lek med hva vi ser. Det vi ser er ikke "sannheten." (Fortier, 1997: 58-60)

Jeg forstår Michel Foucault som påvirket av Nietzsches filosofi, og Foucault har vært, og er viktig i kjønnsteoretiske studier. Trine Annfelt forklarer hvordan Foucaults *Seksualitetens historie I*, utgitt i Frankrike i 1978, fikk stor betydning som premisseleverandør for kritiske studier av kjønn og seksualitet utover 1980- og 90 tallet. (Annfelt m.fl., 2007: 13) I boken setter Foucault bl.a. fokus på at vårt begrep om den naturlige seksualiteten er en diskurs, og at denne skaper en forståelse av at ufruktbar seksuell praksis, som ikke gagnar forplantningen er unaturlig og ulovlig.

fordi de stabile identitetene basert på seksualitet, viste seg ikke å være stabile, fordi selve grunnlaget; seksualiteten, forklarte Foucault som en diskurs.

Når det gjelder hva Foucault mener med ”diskurs” forklarer Espen Schaanning det, i forordet til *Seksualitetens historie 1*, som følger: ”Hos Foucault beskriver begrepet ikke bare skrift og tale generelt, men først og fremst skrift og tale slik de utøves innenfor bestemte vitensdisipliner. Diskursene er derfor uløselig knyttet til bestemte prosedyrer for å utvinne og ordne viten.” (Schaanning, 1999: 8) Videre forklarer han at begrepet ikke kan oversettes med ”språk, ” da assosiasjonene ville gå mot lingvistikk, og dette blir utilstrekkelig når det gjelder ”diskurs:”

*Diskursbegrepet peker ikke primært på språket som form, men på språket for så vidt som det er knyttet til utøvelsen av bestemte praksiser, særlig innenfor ulike institusjoner (f.eks. legens observasjon og registrering i forbindelse med pasientbesøk). Hvis man oversatte med ”tale” ville man på den annen side gå glipp av at diskurser også, og kanskje fremfor alt, består av dokumenter som samles i arkiver. (Schaanning, 1999:8)*

Ut i fra dette forstår jeg diskurser som hvordan vi organiserer viten, og hvordan vi kommer til å vite, hvordan vi snakker om, og forstår, verden rundt oss, hvordan vi rangerer ting i akseptabelt-ikke akseptabelt. Praksis handler om de fysiske handlingene vi gjør, og hos Foucault forstår jeg at disse gjøres ut i fra de ulike diskursene vi forholder oss til. Kroppen er der alltid i handlingen, så det kroppslige blir alltid et element hos Foucault.<sup>18</sup>

Queer teoretiske perspektiv bruker Foucaults seksualitetens historie som forståelsesgrunnlag for protesten mot å definere mennesker ut i fra deres seksualitet. Queer teori viderefører ”doing genders” tanke om at kjønn er noe mennesker gjør, samtidig som at den forsterker protesten mot en todeling av mennesker i ”mann”/ ”kvinne” kategorier. Disse kategoriene, samt

---

<sup>18</sup> Jeg leser mye Foucault hos Connell, men jeg ser at hun ikke refererer i stor grad til Foucault, og hun bruker heller ikke begrepet ”diskurs” i sin teori i *Masculinities*. Hun skriver om ”viten” eller ”kunnskap” (knowledge) og om dennes forhold til ”praksis.” Jeg undrer meg over hvorfor hun ikke nevner Foucault, fordi jeg ser så mye av hans teori hos Connell. Det ser ut til at hun ikke mener at kjønn som en Foucaultiansk diskurs er tilstrekkelig som forståelsesramme. Jeg leser dette fordi hun nevner forskning som behandler maskulinitet som en diskursiv konstruksjon. Diskursive studier viser at menn ikke forholder seg til faste forpliktelser av bestemte mønstre av maskulinitet, skriver hun. De foretar valg ettersom situasjonen endrer seg, og velger fra et kulturelt utvalg av maskulin oppførsel. Det de diskursive studiene mangler, er blikket på økonomiske forskjeller, og hvordan staten virker inn på våre liv. (Connell, 2005: xix) En annen mulighet kan være at hun mener kroppen tar for liten plass hvis hun bruker ”diskurs.” Jeg forstår at et diskursivt perspektiv, som er utledet av en språkvitenskapelig tradisjon, kan bli for lingvistisk til å passe til beskrivelser for kjønnete prosesser. Men Foucault la stor betydning i kropp, og makten som system, som Connell også gjør. Når Connell derfor skriver om ”diskursive studier av kjønn” kan jeg forestille meg at hun ikke nødvendigvis sikter til Foucaults diskurs, men ”diskurs” som en mer språkvitenskapelig tradisjon.

feminin/maskulin, hetero/ homo er dikotome motsetningspar som konstruerer vår virkelighet, og skaper identitetskonstruksjoner som graderer mennesker. Queer/ skeiv teori, kan både sies å være et perspektiv på kjønn, og politisk aktivisme. (Uglevik, 2008: 26, 27. Nettressurs 3)

Tiina Rosenberg forklarer at egentlig bør ikke queer presiseres, fordi queer er en protest mot ensbetydning. Oppgaven til queer teori var å bryte opp kategorier, og aldri godta å bli en kategori. Vesensbestemte man 'queer,' ble det slutten for 'queer.' (Rosenberg, 2002: 11) Ikke å ta kategoriene for gitte sannheter, og alltid å spørre seg om hva som er ansett som normalt/ ikke normalt, og lete etter diskursene bak fortellingen forstår jeg som metodisk fremgangsmåte innen queer teori. Rosenberg ser det å være queer som en betegnelse på en allmenn motstandsidentitet, som alltid står i et forhold til den heteroseksuelle normen som ekskluderende prinsipp. (Rosenberg, 2002: 15) I denne sammenhengen må begrepet "heteronormativitet" hentes frem igjen, fordi jeg vil bruke begrepet til å utdype deler av Connells teori. Videre i kapitlet, forklarer jeg hvordan Connells teori ser på hvordan ulike maskuliniteter står i et maktforhold til hverandre, og at den hegemoniske maskuliniteten er basert på en allmenn konsensus om at dette er den ledende maskuliniteten. Det at den står i forhold til andre, som defineres som motsetninger til hegemoniet, handler om å peke ut avvik. Slik er det med heteronormativiteten også. Normalitetsbegrepet:

*betegner det vanlige og fremhever det vanlige som det beste. Da er det ikke unntaket som belønnes, men det å være tilstrekkelig lik. Heteronormativitet stimulerer til konformitet innenfor familie og samfunnsliv. Uavhengig av seksuell orientering og kjønn fungerer dette tvingende. Et av resultatene er heteronormativitetens nærvær i alles bevissthet og psyke- enten man vil det eller ei. (Annfelt m.fl., 2007: 12)*

Her kjenner vi igjen de restriktive rammene jeg beskrev i innledningen. Det er tydeligvis heteronormativiteten jeg har kjent på, det alltid tilstedeværende normalitetsregimet.

Disse ulike kjønnsforståelsene jeg nå har redegjort for, er et røft sorteringsverktøy, men som metodisk fremgangsmåte er det viktig å ha kjønnsforståelsene inne når jeg ser kabaretforestillinger. De ulike forståelsene eksisterer side om side i dag, og slik vil de gi seg til syne på scenen gjennom tegn. Å identifisere disse kan si noe om maktfordelingen av maskuliniteter, som Connell er opptatt av. Jeg kommer derfor til å ha et blick på ulike kjønnsforståelser som kommer til syne på scenen. I innledningen åpnet jeg med å skrive om hvordan jeg oppfattet reglene for kjønnets oppførsel "friere" og mer leken i kabaretteatret enn i

andre arenaer. Det queer teoretiske perspektivet vil hjelpe meg i min analyse til å se i hvilken grad dette er tilfelle, eller om det er en illusjon, et ideal av en kabaret som kun eksisterer i mine egne forestillinger.

## **Maskulinitetsteori og - forståelser**

Som det er ulike måter å forstå kjønn er det også ulike måter å forstå maskulinitet. Connell beskriver fire ulike måter å definere maskulinitet på; essensialistiske-, positivistiske-, normative- og semiotiske definisjoner. (Connell, 2005: 68-71)

### Essensialistiske definisjoner

Tar utgangspunkt i spesielle elementer som definerer essensen i det å være maskulin. I denne forståelsen blir maskulinitet noe statisk og uforanderlig, men denne forståelsen holder ikke, mener Connell, for ingenting forplikter ulike essensialister i å være enige i hva som er essensen i det maskuline, og ofte er de uenige. (Op.cit.: 68)

### Positivistiske definisjoner

Søker å finne en faktabasert, nøyaktig definisjon av maskulinitet; hva menn *er*. Denne forståelsen av maskulinitet er basis for blant annet psykologiske skalaer av feminin/ maskulin. Disse er problematiske fordi de baserer seg på en skala av kodete sosiale verdier. Etnografiske studier av ulike kulturer, som ser på menns praksis, og definerer det som maskulinitet deler også denne forståelsen av maskulinitet. Connell ser det som problematisk å basere noe på generaliseringer av hva menn og kvinner gjør, for da er mennesker allerede sortert inn i menn og kvinner, som igjen er basert på en tokjønnsforståelse. Å definere maskulinitet som hva menn empirisk er, utelukker også maskuline kvinner og feminine menn. (Op.cit.: 69)

### Normative definisjoner

av maskulinitet definerer menn og maskulinitet ut i fra hva menn bør være, og setter slik en standard. Svært få menn lever som idealiserte menn, og disse definisjonene bør betraktes som idealer, ikke vitenskapelige definisjoner. Connell spør hva som er normativt med en norm ingen kan leve opp til. (Op.cit.: 70)

## Semiotiske definisjoner

forstår maskulinitet som ikke- femininitet. Denne forståelsen har bakgrunn i det semiotiske prinsippet om forskjell; at ingenting kan forstås uten sin motsetning, i det store systemet som er språk. Dette har vært effektivt i kulturanalyser, men det byr på problemer når det er bruk for andre relasjoner og forhold, enn det symbolske feminine-maskuline. (ibid.)

Jeg kunne skrevet mye mer om maskulinitet; begrepets historiske utvikling og anvendelse. Jeg ser likevel dette som et tilstrekkelig grunnlag for å redegjøre for delene av Connells teori, som jeg vil anvende. I tillegg til det queer teoretiske forståelsesgrunnlaget og begrep beskrevet, gir Connell meg viktige verktøy for å analysere maskuliniteter på scenen.

## **Raewyn Connells maskulinitets- og kjønnsperspektiv**



**Foto: Nettressurs 5. Robert Connell.**

Raewyn Connell er professor i pedagogikk ved Sydney universitet i Australia. Hun har skrevet flere bøker om kjønn og maskulinitet,<sup>19</sup> og har selv gjennomgått et kjønnsskifte. Hun het før Robert, og levde som mann. Jeg ønsker å vise dette fordi jeg ser at mange kjønnsforskere har et personlig forhold til sin teori, og dette gjør det ekstra sterkt å arbeide med. Båndet til kabaret er derfor også nærliggende, fordi i kabaret er forholdet mellom artistene og materialet også nært. Det er ofte selvskrevet, eller i nært samarbeid med tekstforfattere. Dette understreker et personlig element i teorien og i kabaretteatret, som jeg opplever som viktig.



**Foto: Nettressurs 6. Raewyn Connell.**

### Connells maskulinitetsdefinisjon

*Rather than attempting to define masculinity as an object (a natural character type, a behavioral average, a norm,) we need to focus on the processes and relationships through which men and women conduct gendered lives. 'Masculinity', to the extent the term can be briefly defined at all, is simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture. (Connell, 2005: 71)*

<sup>19</sup> Bl.a. *Gender in World Perspective* (2009), *Out to play. Critical essays on gender and sports.* (2007), *Gender* (2003), *The men and the boys* (2000).

Jeg forstår at denne vide definisjonen som at den legger stor vekt på forholdet mellom praksis og strukturer. Praksis er det mennesker gjør; deres handlinger. Strukturene er alt det samfunnsmessige rundt oss; som menneskelige forhold og små og store institusjoner. Praksisene har en effekt på kroppslige erfaringer, personligheten og kulturen. Disse har, på sin side, påvirkning på strukturene, eller hvordan vi organiserer samfunnet gjennom for eksempel slektskap og økonomi.

Maskulinitet hos Connell handler derfor om strukturer hvor menn og kvinner gjør kjønnete praksiser. På samme tid som vi gjør kjønn innen strukturer, er det kjønn selv som er medskapende til de samme strukturene.

### Connells definisjon av kjønn

*Gender is a way in which social practices is ordered. In gender processes, the everyday conduct of life is organized in relation to a reproductive arena, defined by the bodily structures and processes of human reproduction. This arena includes sexual arousal and intercourse, childbirth and infant care, bodily sex difference and similarity. (Connell, 2005: 71)*

Denne definisjonen er såpass kompleks og innholdsmettet at jeg må ta den del for del, etter min oversettelse; Kjønn er altså en måte å organisere sosiale praksiser. Dette første poenget er en interessant parallell til ettkjønnsmodellen, hvor kjønn forstås som gradforskjeller av det samme, og handler om sosial status. Denne definisjonen av kjønn understreker at kjønn fortsatt har denne funksjonen; hvordan organisere og lage en orden av sosiale praksiser. Definisjonen sier: *Vi organiserer livene våre i kjønnete prosesser. Disse prosessene er alltid organisert i forhold til en reprodutiv arena, definert av kroppslige strukturer og prosesser i menneskelig reproduksjon. Denne arena inkluderer seksuell opphisselse, samleie, fødsler og omsorg for småbarn, samt kroppslige kjønnsforskjeller- og likheter.* (min oversettelse) Connell sier her hvordan de sosiale praksisene som er kjønn alltid står i forhold til at vi kan lage barn, og kan reprodusere oss, men denne arenaen av reproduksjon er ikke kjønn i seg selv. Den er heller ikke grunnlaget for kjønn, men den forholder seg til kjønn. Hun anerkjenner også begjær og seksuell opphisselse<sup>20</sup> som en del av den reprodutive arena, men hun sier ikke at noen form for begjær er mer riktig, eller mer

---

<sup>20</sup> Poststrukturalistiske kjønnsforskere har blitt kritisert for å utelate begjæret, og slik redusere forståelsen av kjønn til språklige definisjoner. Jmf. Tidlig Kritik av for eksempel Judith Butlers *Gender trouble*.



naturlig enn andre. Den siste delen av definisjonen konstaterer at den reproduktive arena også inkluderer både kroppslige ulikheter og likheter. Dette siste poenget er komplisert. Mener hun en inkludering mot det som ikke er definert ut i fra ”normale” kropper eller seksualiteter? Jeg kan tolke det slik, men det er også mulig å forstå det som at hun sikter til kroppslige forskjeller og likheter på tvers av ”mann”/ ”kvinne.” Jeg ser uansett at definisjonen understreker hvordan mennesker selv definerer betydningen for kjønn og begjær. Forbindelsen til reproduksjon er en sosial organisering, som ikke *er* kjønn i seg selv..

Definisjonen tar ikke utgangspunkt i et skille mellom sex og gender som i kjønnsrolleteori. Connell bruker ikke begrep som biologisk kjønn (sex), men holder seg til ”gender.” Hun sier selv at hun kaller denne sosiale arenaen som er kjønn for ”a reproductive arena” ikke en ”biological base.” Dette forstår jeg som at hun inkluderer at vi trenger en mann og en kvinne for å lage barn. Samtidig begrenser hun ikke det kroppslige begjæret til kun å inkludere det heterofile begjæret og kjærligheten som det normale og ”naturlige”, og alt annet som avvik.

### Maktforhold mellom ulike maskulinitetsposisjoner

Fordi maskulinitet ikke må forstås som et isolert objekt, men som et aspekt i en større struktur mener Connell at det trengs beskrivelser av disse større strukturene, og hvordan maskulinitet fungerer i forhold til disse. Hun har konstruert et analytisk rammeverk (framework) basert på samtidige analyser av kjønnede relasjoner. ”This framework will provide a way of distinguishing types of masculinity, and of understanding the dynamics of change.” (Connell, 2005: 67)

Det har vært en viktig erkjennelse i studier av mennesker at man må se kjønn, folkeslag og klasse som samfunnsstrukturer som virker sammen. (”Interseksjonalitet”) Forståelsen må likevel gå videre, det finnes ikke én hvit arbeiderklasse maskulinitet, for eksempel, eller én form for svart maskulinitet. Det finnes slik mange ulike maskuliniteter, men det viktige er hvordan de står i et maktforhold overfor hverandre. (Connell, 2005: 76) I dette rammeverket for analyse merker jeg meg at Connell snakker spesifikt om maktforhold mellom menn. Det handler om forhold mellom dem som definerer seg selv- og blir definert av andre, som menn. I tillegg til å handle om ulike mannlige maskuliniteter forstår jeg rammeverket som at det viser hvordan menn står i et hegemonisk forhold til kvinner. Dette blir forklart videre i definisjonen av hegemoni. Connell opererer mellom fire ulike posisjoner av maskulinitet: Hegemony (hegemonisk maskulinitet),

Subordination(underordnet maskulinitet), Complicity (medvirkende maskulinitet), Marginalization (marginalisert maskulinitet).<sup>21</sup>

### **Hegemony; hegemonisk maskulinitet**

Her har Connell tatt et begrep fra den italienske marxisten og politiske teoretikeren Antonio Gramsci, og brukt det på forhold mellom kjønnede posisjoner. La oss først se hva sosiologisk ordbok sier om “Hegemoni.”

*Hegemony 2. the ideological/ cultural domination of one class by another, achieved by ‘engineering consensus’ through controlling the content of cultural forms and major institutions(...) A stable power system also needed a socially accepted principle of legislation(...) investigate the ways which specific institutions operated in the social reproduction of power relations and to examine wider theoretical issues in understanding belief structures. (Jary & Jary, 1999: 279)*

En hegemonisk posisjon handler altså om en dominerende stilling som blir opprettholdt av en felles enighet-, og en tro på at dette er en prinsipiell, riktig posisjon. Connell forklarer at det er alltid en form for maskulinitet som har mer makt, eller høyere rang, enn andre. Det er likevel ikke slik at de mest synlige bærere av hegemonisk maskulinitet er de menneskene med mest makt. Hegemonisk maskulinitet kan like gjerne være personifisert i filmskuespillere, eller t.o.m. fiktive



figurer som en filmkarakter. Hegemonisk maskulinitet handler om en samtidig akseptert strategi, så det er en foranderlig størrelse:

**Foto: nettsurs 7. Er David Beckham et eksempel på en hegemonisk maskulinitet?**

*Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women. (Connell, 2005: 77)*

Jeg forstår den hegemoniske maskuliniteten som stor, dvs. at den forholder seg til kulturell dominans over hele samfunnet, og jeg ser gjennom definisjonen at den handler om et system som opprettholder maktforhold mellom kvinner og menn, hvor menn er dominerende part. Videre understreker hun det historisk foranderlige med posisjonene, og nye grupper kan utfordre gamle

<sup>21</sup> Den norske oversettelsen av begrepene i de fire former for maskulinitet er hentet fra Lorentzen, 2006: 126.

løsninger og konstruere nye hegemonier. Dette kan gi seg til kjenne gjennom krisene jeg vil forklare senere i kapitlet.

### **Subordination; underordnet maskulinitet**

Den hegemoniske maskuliniteten står i et dominanseforhold til andre maskuliniteter, og i forhold til kulturell dominans over samfunnet som helhet. Mange ulike maskuliniteter står i dette underordnede forholdet til hegemoniet, og språklig kan man få en oppfatning av det i form av skjellsord. Connell eksemplifiserer med skjellsord på menn som viser til svakhet eller kvinnelighet, som tegn på hva som er underordnede maskuliniteter. (Connell, 2005: 79)<sup>22</sup> Å forbinde en mann med noe feminint fjerner ham fra den hegemoniske maskuliniteten, og setter ham i en underordnet maskulinitet. Skjellsordene er en viktig veiviser i forhold til metode, for å holde et våkent blikk på teksten. Trekker skjellsord brukt på menn på scenen mennene mot det kvinnelige? Her kommer semiotiske definisjoner av maskulinitet frem. Denne forståelsen fremhever det maskuline som motsatt av det feminine, med det maskuline som det sterke, og det feminine som det svake.

Connell mener at den tydeligste underordnede maskuliniteten er homoseksuelle menn, og disse står i et underordnet forhold til heterofile menn. Dette forholdet tilkjenner seg gjennom en mengde materielle praksiser. Praksisene som holder homofile menn i et underordnet forhold til heterofile kan være bl.a. i form av kulturell og politisk diskriminering, vold og forfølgelser eller religiøs og institusjonell diskriminering. Underordningsforholdet merkes gjennom dagligdagse opplevelser for homofile menn. Denne undertrykkelsen plasserer homofile på bunnen av kjønnshierarkiet blant menn. (Connell, 2005: 78) I dette forholdet vil heteronormativiteten komme spesielt godt til syne, fordi det viser at den hegemoniske maskuliniteten er heteroseksuell. Kjærlighet mellom to av samme kjønn er regnet som avvik i heteronormativiteten. (Annfelt m.fl., 2007: 11)

---

<sup>22</sup> "A rich vocabulary of abuse: wimp, milksop, nerd, turkey, sissy, lily liver, jellyfish, yellowbelly, candyass, ladyfinger, mother's boy, cookie pusher, pantywaist..." (Connell, 2005: 79) Det er tydelig mange skjellord på menn som har forbindelser til kvinner på det engelske språket, spesifisert i Australia, hvor Connell har base.

Homofobi<sup>23</sup> er noe det norske samfunnet tar avstand fra i offentligheten. Eksempelvis kan jeg nevne Mohyeldeen Mohammads uttalelser i et intervju med Klassekampen i februar 2010. Der kommenterte han steiningen av en homofil mann i Somalia, og gav sin støtte til henrettelsen. Dette utløste store reaksjoner og debatt. (Aftenposten 22.02.10, Nettressurs 8)

Høylydt homofobi i offentlig norsk debatt reageres det altså på, men det betyr ikke at det ikke eksisteres underliggende homofobiske holdninger i offentligheten og på det private plan. I visse grupper er dette spesielt tydelig. Cecilie Høigaard skriver om grafittimiljøet i Oslo, og beskriver det som svært homofobisk, og at det legges sterkt vekt på heteroseksualitet: ”Uttrykk som jævla soper eller homsetryne brukes som disrespect.”<sup>24</sup> (Høigaard, 2002: 370) Grafittimiljøet kan betegnes som et lite miljø bestående av unge aktører, og kan betraktes som et kriminelt miljø siden det er nulltoleranse for grafitti i Oslo kommune. Men homofobi er ikke begrenset til marginale grupper. Selve eksistensen av et slikt begrep er bygget på en antakelse om at hat mot homoseksuelle er et atypisk og personlig fenomen, men dette er ikke nødvendigvis riktig:

*Ville vi akseptert en tysk skinheads drap på en tyrker som et utslag av sykdommen rasefrykt? Det faktum at et begrep som homofobi i det hele tatt finnes tyder på at hat mot homoseksuelle langt fra er en individuell patologi; det er mer typisk enn hat mot noen annen utsatt gruppe, og må derfor forstås på bakgrunn av sosiale og økonomiske faktorer. (Kulick, 2007: 21 siterer Eve Sedgwick (1990) )*

Hvis jeg skal trekke oppmerksomheten tilbake til mitt studieobjekt, kabaretteatret, blir dette interessante forhold å studere, for vil jeg finne tegn på homofobi på kabarets scenen? Hvordan står det til med heteronormativiteten der? Er det helt greit å være homo på kabarets scenen? Connells teori trekker trådene mot at jeg skal se på forholdene mellom den hegemoniske maskuliniteten og den underliggende-, og da vil jeg spørre meg hvordan maktforholdet står frem, og om det er tegn til at homoseksuelle menn er et eksempel på en underliggende maskulinitet på kabarets scenen, for det er slett ikke sikkert. Kanskje det er annerledes på kabarets scenen? Kanskje det er den heterofile som er den underordnede?

---

<sup>23</sup> ”Homofobi” frykt for å oppholde seg i nærheten av homoseksuelle (Weinberg, 1972: 5) Betegnelse på trakassering av- og vold mot homofile. (Annfelt m.fl., 2007: 207)

<sup>24</sup> Videre forklarer hun at homsehetsen er en variant av den moderne rap musikken, og at i rap musikk er det å være homo den ultimate fornærmelsen. Likevel, når hun spør malerne om homsehetsen sier de at det bare er en måte å snakke på. (ibid.)

### **Complicity; medvirkende maskulinitet**

Ikke mange menn lever opp til hegemoniske standarder, men de står likevel i et forhold til dem. Medvirkende maskulinitet er en posisjon som nyter godt av at det finnes en hegemonisk maskulinitet, fordi de deler den mannlige posisjonen øverst i det patriarkalske systemet. Store masser av menn forholder seg til den hegemoniske maskuliniteten uten å selv "gå i fortroppen." Forholdet mellom medvirkende og hegemonisk maskulinitet kan sammenliknes med tilskuere til- og spillere i en fotballkamp. Tilskuerne er aktive supportere, de heier dem videre, har sine idealer, støtter opp under spillerne økonomisk og idealistisk.



**Foto: Nettressurs 9. Medvirkende maskulinitet: "Den store hopen av menn som aksepterer og spiller med i et patriarkalsk system." (Lorentzen, 2006: 127)**

Menn lever også i forhold av kompromiss med kvinner. Forholdet til kvinner er ikke bare et maktforhold basert på herskermakt innen det patriarkalske systemet,. På samme tid som at den medvirkende posisjonen støtter opp under den hegemoniske posisjonen lever menn sammen, og i samarbeid, med kvinner. Ekteskap, farskap og samfunnsliv involverer kompromisser med kvinner, ikke ren dominans over dem. (Connell, 2005: 79)

Denne posisjonen kan forstås som at menn er i omstilling. Jeg ser også muligheten for at menn som lever i kompromiss med kvinner er på vei mot en mer hegemonisk posisjon. (I hvert fall i Oslo i 2009/ 2010.) Kan det være at Connells eksempel på den forhandlende- vs. hegemoniske

posisjon er utdatert? Cecilie Høigaard ser ut til å være inne på dette når hun skriver om maskulinitet i endring:

*Men heller ikke mannlige dyder er hva de en gang var, de tradisjonelle, mannlige dydene har tapt i verdi i takt med skiftende krav til mannen. Andre krav på jobben, omsorgsevne for egne barn og for andre mennesker, omstillingsevne, høy utdanning når alle andre har det, evne til problemløsning, skaperkraft- det blir noe gammelmodig og litt dumt med de mennene som bygger sin maskulinitet og sitt krav på overordning og respekt ensidig på svulmende muskelprakt i stedet for ferdigheter i hjerne og følelsesliv. (Høigaard, 2002: 382)*

Her er det tydelig for meg at når man skal definere hvem som besitter de ulike posisjonene er det viktig å studere lokale forhold. Det som er viktig er tydeligvis at det alltid vil være menn i disse ulike posisjonene, og den forhandlende posisjonen vi alltid nye godt av hvordan det er en hegemonisk maskulinitet som står over alle; både kvinner og andre menn.

### **Marginalization; marginalisert maskulinitet**

Uttrykket er ikke det beste, forklarer Connell, men hun finner ikke et annet som passer bedre når hun skal beskrive relasjonene mellom dominerende og underlegne klasser, eller etniske grupper. Marginalisering er alltid relativt til autoriteten gitt til den dominerende gruppen, og det gjelder hvilken klasse eller folkeslag som er marginalisert i et samfunn. Connell tar sitt eksempel fra USA og ser på svarte vs. hvite menn for å vise en marginalisert posisjon i forhold til en hegemonisk:

*In a white- supremacist<sup>25</sup> context, black masculinities play symbolic roles for white gender construction. For instance, black sporting stars become exemplars of masculine toughness, while the fantasy figure of the black rapist plays an important role in sexual politics among whites, a role much exploited among right-wing politics in the United States. Conversely, hegemonic masculinity among whites sustains the institutional oppression and physical terror that have framed the making of masculinities in black communities. (Connell, 2005: 80)*

Svarte idrettsutøvere i USA fungerer som symboler for maskulin styrke. Samtidig har samfunnet et fantasibilde av en voldtektsmann, som også er svart. Når Connell så skriver at dette får betydning i "sexual politics among whites" forstår jeg "politics" som normsetting i familier og utvelgelsen av seksualpartnere og ektefeller. Det kan også bety samfunnets holdninger til seksualitet. Denne normsettingen utnyttes av den politiske høyresiden i amerikansk politikk. Samtidig er den hegemoniske posisjonen medskapende, og opprettholdende for konstruksjonene av svart maskulinitet. Hvordan kan det ha seg? Jeg forstår dette gjennom perspektivet om "den andre." Abdul JanMohamed har skrevet om hvordan kolonimakter betrakter og fremstiller bilder

---

<sup>25</sup> "Supremacy- being supreme; position of the highest power, authority or status." (Cowie, A.P., 1989: 1293)

av koloniserte folkegrupper med et perspektiv preget av sin vestlige forståelsehorisont, og sitt mål om å utnytte kolonilandets ressurser. Kolonimakten skaper et bilde av ”den innfødte” som barbarisk og vill, og noe annet enn den vestlige, siviliserte, med moralsk overlegenhet.(JanMohamed, 1985: 97-99) Dette perspektivet kan overføres på marginaliserte grupper i alle land, og viser hvordan et bilde av ”annerledeshet” er med på å forme hvordan marginaliserte grupper betrakter seg selv, og hvordan andre ser dem. (Counsell, Wolf, 2001: 95)

I dette tilfelle eksemplifiserer Connell fra USA, og når vi ser til Norge i 2009/ 2010 for eksempler; hvem befinner seg i den marginaliserte posisjonen her? Hvem er ”den andre” i Oslo i 2009/10? Hvilke folkeslag og samfunnsklasser skapes det fiendebilder av i Norge, som Connell mener det skapes av svarte i USA ? Er det somaliske menn? Eller kriminelle ungdommer med innvandrerbakgrunn fra østkanten i Oslo? Er det narkomane? Eller hva med muslimer generelt? Denne oppgaven ser ikke etter å identifisere hvem som besitter de ulike posisjonene av folkegrupper og klasser i Norge, men i analysen av kabaretforestillinger er det nyttig å ha en forbindelse til hva som skjer utenfor scenen, og forsøke å få øye på om posisjonene tematiseres. Uten å foreta en



samfunnsanalyse av forholdene vil jeg spørre meg om ikke alle gruppene nevnt over kan beskrives som marginaliserte grupper i det norske samfunnet, men det er fra mitt eget standpunkt, som står utenfor disse gruppene, med et blick på ”den andre.” Det er fristende å trekke frem muslimer i Norge som et eksempel, siden det ofte fremstilles i media at muslimer i Norge er et problem som må løses. Det pågår i skrivende stund (februar 2010) en debatt om ekstremisme, ytringsfrihet og integreringspolitikk i forbindelse med Dagbladets nylige publisering av en karikaturtegning av profeten Mohammed på nettet, med følgende demonstrasjon på Universitetsplassen i Oslo, og Mohyeldeen Mohammads tale.

**Foto: Nettressurs 13. ”Hvordan oppleves det egentlig å bli sett på som den største trusselen i det samfunnet du lever i?” (Mina Hauge Nærland, artikkelforfatter i Dagbladet. Nettressurs 13)**

(Nettressurs 10, 11, 12) På NRK P2s morgennyheter den 23. februar kunne jeg høre en reportasje om at muslimer blir omtalt svært ofte i media, og i 2009 var ”statsminister Stoltenberg” den eneste som overgikk ”muslimer” i antall benevnelser. Omtalen av muslimer i media var ikke positiv, og innebar som oftest problemer.

Det er bevegelse mellom posisjonene, og forandring er en viktig faktor, forklarer Connell. Enkeltindivider fra marginaliserte posisjoner kan være eksempler på hegemoniet. Svarte idrettsstjerner, for eksempel kan fungere som symboler på maskulin styrke, og besitte posisjonen av hegemonisk maskulinitet. Men berømmelsen og rikdommen til individuelle stjerner gir ikke sosial autoritet til svarte menn generelt.<sup>26</sup> (Connell, 2005: 81)

### Kriser- en vei inn til samtidige maskulinitetskonstruksjoner

Forandring er en viktig del av Connells teori. Hun sier at forandring kommer av konflikter i interesser, og ”kriser” hvor ulike grupper vil vinne eller tape alt ettersom hvilket utfall krisen får. Disse krisene er interessante for meg i min studie av kabaret, siden konflikter er viktige på scenen som dramaturgiske elementer. Selv om kabaretforestillinger er oppstykket i enkeltnumre, og slik ikke faller inn under en aristotelisk dramaturgi med enhetlig handling, tar ofte visene og enkeltnumrene utgangspunkt i ”Knuter,” ”Intriger,” eller ”Konflikter.” (Jmf. Gladsø m.fl. 2005: 29, 30) Visene må jo handle om noe, og det er ikke alltid bare søte beskrivelser av rene sommerdager. Dette er ikke regler uten unntak selvfølgelig, de kan også handle om søte sommerdager, men når det gjelder maskulinitet er det sannsynlig at kriser omtales i kabaretnumre. Visene kan ha en dramatisk oppbygning i seg selv, et lite minidrama, hvor en konflikt presenteres, spenningen bygger seg opp, artisten kommer til et knutepunkt, og krisen løses mot slutten av visa. Disse krisene, eller tegn på forandring, er viktig for å forstå konstruksjonen av samtidig maskulinitet. Vi må kartlegge krisetendensene i kjønnsordenen. Dette kan gjøres ved å studere: ”Power relations, production relations” og relations of cathexis.” (Connell, 2005: 84, 85) (Min oversettelse: maktrelasjoner, produksjonsforhold, følelsesmessige tilknytningsforhold).

---

<sup>26</sup> Man kan stille seg spørsmålet om hvem som besitter posisjonene er forandret i USA etter at Barak Obama ble valgt til president i 2009. Presidenten er øverstkommanderende i USA med et enormt maktapparat rundt seg. Når presidenten selv er svart kan man spørre seg om dette vil være medvirkende til en forandring, eller om det likevel ikke er nok.



### **Maktrelasjoner**

viser de tydeligste tegn på krisetendener, forklarer Connell. Disse tegnene står frem gjennom en historisk kollaps av legitimeringen av patriarkatets makt og en global bevegelse for kvinnefrigjøring. Denne krisen i maktforhold får næring fra en underliggende ulikhet mellom kvinner og menns posisjoner på den ene siden, og statsapparat og markedsrelasjoner på den andre. Familien, som viktigste konserverende institusjon har vist seg ikke å løse denne spenningen, og dette fører til statlig inngripen i form av familielover og befolkningspolitikk, som på sin side kan skape politisk turbulens. Maskuliniteter rekonstrueres rundt disse krisetendensene. Spenningen fører mange menn mot dyrkingen av det maskuline og andre mot å støtte feministiske reformer. (Connell, 2005: 85)

### **Produksjonsforhold**

har også vært gjenstand for enorme institusjonelle forandringer. Tydeligste tegn på forandringer ser vi i gifte kvinners deltakelse på arbeidsmarkedet i rike land, og enda tydeligere når det gjelder kvinners inntreden i pengeøkonomien i fattige land. I arbeidsmarkedet er det turbulens, og det hindrer noen menn i å dra nytte av det. Noen blir satt utenfor arbeidsmarkedet gjennom arbeidsledighet, mens andre drar nytte av nye fysiske eller sosiale teknologier. (Connell, 2005: 85)

### **Følelsesmessige tilknytningsforhold**

har synlig endret seg gjennom homoseksualitets inntreden som et alternativ til den heteroseksuelle orden. Samtidig har kvinner krevd seksuell nytelse og kontroll over sine egne kropp, og dette har påvirket både hetero- og homoseksuell praksis. Den patriarkalske orden produserer mange homososiale institusjoner ved at den har egne manne-klubber, sport med kjønnsinndeling og en generell deling av kjønnene i mange arenaer. Samtidig forbyr den samme orden følelsesuttrykk, nær tilknytning og felles nytelse mellom menn. Dette skaper ulike spenninger, som produserer kriser. Spenningene kan handle om homoseksuell tilknytning, nye normer for fordeling av makt og rettigheter innen ekteskapet og at den sosiale orden trues av seksuell frigjøring. (Connell, 2005: 85)

I min analyse vil jeg benytte meg av de ulike maskulinitetsposisjonene som et rammeverk, og bruke dem som utgangspunkt for min diskusjon. Samtidig vil jeg ha et blikk på kjønne

maktrelasjoner, produksjonsforhold og følelsesmessig tilknytning. Dette handler om tema som problematiseres på scenen; kvinner og menn, menn og arbeid, menn og menn, vennskap, sport, sex. Det handler også om institusjoner som bevarer heteronormativiteten, som bl.a. ekteskapet, familien og kirken.

## **Kritikk av Raewyn Connells maskulinitetsteori.**

Jørgen Lorentzen skriver at teorien kan få et ferdigstempelt preg, og at man kan miste andre væremåter av syne. Den kan bli statisk og universell, som en modell om relasjoner mellom menn i alle kulturer. Han skriver også at den er rasjonalistisk og funksjonalistisk, og ikke tar innover seg menns emosjonelle og kroppslige aspekter. Den har ikke rom for menns endringspraksis, menn som ønsker å kjempe mot den hegemoniske maskuliniteten og patriarkatet. Hans siste kommentar er at modellen forbeholder ”maskulinitet” til å gjelde bare menn og ikke kvinner. (Lorentzen, 2006: 127) Det er bra med kritikk av teorier, alle teorier burde ha kritikk, men noen av punktene til Lorentzen undrer jeg meg over. Det siste punktet, om at maskulinitet gjelder kun for menn, og ikke for kvinner, stemmer ikke med min forståelse av Connells maskulinitetsdefinisjon. Det er sant at i boken hvor teorien blir presentert eksemplifiserer Connell med mannlige intervjuobjekter, og rammeverket med de ulike maskulinitetsposisjonene ville vært vanskelig operasjonaliserbare på kvinner. Samtidig ser jeg at Connells definisjon av maskulinitet ikke begrenser seg til en mannlig kjønnskategori. Heidi Eng forstår også Connells ”maskulinitet” som at den åpner opp for kvinner:

*Når Connell mener at begrepene må brukes til å beskrive kjønnede representasjoner eller erfaring uavhengig av kjønnet kategorisering, argumenterer han med at det også er for å sikre begrepens eksistens som meningsfulle analytiske verktøy. Beskrivelser av menn som feminine og kvinner som maskuline er nødvendige for å beholde begreparet femininitet og maskulinitet. Det ville ellers bli overflødig da vi like gjerne kunne benevne kjønnede representasjoner som mannlige eller kvinnelige, alt etter som de ble båret frem av kvinner eller menn. Ved å bruke begreparet slik Connell foreslår vil kjønnet- det vil si mann/ mannlig, kvinne/ kvinnelig- kunne tre tilbake til fordel for kjønnede beskrivelser som begge kjønn kan ta i bruk. (Eng, 2000: 107)*

En annen kritikk nevnt over er at teorien er rasjonalistisk og funksjonalistisk, og ikke tar innover seg menns emosjonelle og kroppslige aspekter. Det første punktet kan leses som en kritikk av metode. I så fall vil jeg referere til forordet til bokens 2005-utgave, hvor Connell skriver at deskriptiv forskningsmetode blir brukt i mange kjønnsstudier, og disse gir verdifull informasjon om spesifikke situasjoner og problemer, men på samme tid er det manglende vekst når det gjelder generelle ideer om menn og maskulinitet. Nyere studier dokumenterer ulike former for

maskulinitet, men de mangler problematisering om hvordan de er distribuert over befolkningen. Hun etterlyser forskning på hvordan ulike maskuliniteter distribueres mellom sosiale grupper, som etnisitet, religion eller sosiale klasser. Hun nevner Holter og Aarseth (1993) som et eksempel hvor dette har blitt gjort, som nevnt over. Men deres undersøkelse er et unntak, skriver Connell. Stort sett dreier det seg om forskning på *holdninger* til kjønn, ikke om kjønnete praksiser, og dette må endres. Vi trenger en ny, kvantitativ studiemetode på bakgrunn av kjønnete praksiser. (Connell; 2005: xviii) Det ser altså ut til at Connell ønsker en mer operasjonaliserbar forskningsmetode på kjønn, i tillegg til deskriptive studier.

Min forståelse er at hun ønsker forandring, og hun skriver at 1900-tallet har mislyktes i sin maskulinitetsforskning. Dette er fordi forskningen innebærer en umulighet siden maskulinitet ikke er en gitt størrelse som man kan utlede en generalisert vitenskap fra. Men vi kan samle inn kunnskap om ulike temaer rundt maskulinitet. På samme tid må vi utvide vårt synsfelt, og se at maskulinitet ikke er et isolert objekt, men en del av en stor struktur. Maskulinitetsteorien skal fungere som et rammeverk for å se ulike former for maskulinitet, og forstå dynamikken i forandring. (Connell, 2005: 67) Jeg vil i denne oppgaven forsøke å operasjonalisere hennes maskulinitetsteori, og det vil vise seg hvordan det lar seg gjøre gjennom kabaret som forskningsobjekt.

## **”Cross-dressing” og ”travesti” på kabarets scenen**

Innledningsvis skrev jeg hvordan mitt inntrykk av kabaret var av en arena hvor rammene for kjønnets praksis ikke var klart definerte; hvor det var mulig, og vanlig å leke seg med uttrykk på tvers av kjønnskategorier. Jeg brukte et eksempel hvor jeg så lek med kjønnete idealer; ”den store, sterke mannen,” ble spøkt med ved å sette en liten mann ved siden av en stor dame. Andre eksempler kan være gjennom kostymering på tvers av kjønnskategorier. Dette er for så vidt ikke noe enestående for kabaretteater. Jørgen Lorentzen skriver: ”I film og litteratur har spranget over kjønngrensene vært tema en rekke ganger.” (Lorentzen, 2004: 77) Han nevner filmer som bl.a. *Tootsie* (Dustin Hoffman, 1982) og *Yentl* (Barbara Streisand, 1983), og bøker som *Orlando* av Virginia Woolf. ”I disse verkene er kjønnskiftet til stede enten som en komisk effekt, en kritisk refleksjon over kjønnskillene, eller som en viktig identitetsproblematikk.” (Ibid.) Lorentzen bruker betegnelsen ”kjønnskifte”, uansett om det er snakk om en mannlig, heterofil skuespiller som kler seg som kvinne for å få en bestemt rolle, som i ”Tootsie”, eller om det er Orlando som gjennomgår en metamorfose; en kroppslig forvandling fra en kjønnskategori til en annen. Hos

Lorentzen ligger forskjellen i effekten, eller i hensikten med kjønnskiftet, men begge formene er likevel kategorisert som kjønnskifter. Dette forstår jeg som en ”queer,” eller ”skeiv” forståelse av kjønn, siden kjønn defineres ut ifra de sosiale forståelsene som ilegges det. Tiina Rosenberg skriver kritisk om heteronormativiteten, og kan regnes som en forsker med skeive/ queere innfallsvinkler til sitt materiale. Hun skriver også om sceniske forkledninger på tvers av kjønnskategori på scenen:

*Transvestismen är fundamental för den asiatiska och västerländska teatertradisjonen. Alltifrån antikens och Shakespeares dramer, operans kastratsongare, kvinnors byxroller i talteater, opera och ballett via dragshowens damimitasjoner till den moderna teaterns och filmens förklädnadsakter har cross-dressing (kvinnor i manskläder, män i kvinnokläder) använts på den västerländska teaterscenen både som konvention och som experimäntfält. (Rosenberg2002: 150)*

Videre forklarer hun begrepet ”travesti”, som er vanlig brukt for denne type forkledning i teatret. ”Travesti” begrepet kommer fra fransk: *en travesti*, og fra italiensk: *travestire*, og betyr ”forkledning.” Begrepet har historisk sett blitt anvendt på ulike måter:

*...i första händ förklädnad, i andra händ ett förlöjligande, en vrångdikt, förvrängning, eller parodi, och först i tredje händ en genusöverskridande förklädnad. (ibid.)*

Når det gjelder det Rosenberg beskriver som forvrengning eller parodi vil jeg også nevne begrepet ”Inversjon”, som jeg forstår beskriver dette. Begrepet betyr ”omvendt”, ”å snu om.” Inversjon er morsomt i seg selv, og fungerer samtidig som en kommentar til det konvensjonelle. Når vi ler av mannen i dameklær, er det fordi det er snudd om, og våre forestillinger av mann og kvinne som motsetninger trenger frem. Uten denne forestillingen av normalt og ikke-normalt ville det muligens ikke være morsomt? Det ville i alle fall ikke være inversjon.

Teatrets sterke travestitradisjon er tema i Live Hovs doktoravhandling *Kvinnerollene i antikkens teater- skrevet, spilt og sett av menn* (1998). I antikken handlet travestiene om kjønnsbytte den ene veien; menn som kvinner i spill. Hov forklarer at kvinner aldri spilte noen egentlige roller i antikkens tragedier og komedier. Dette betyr at travesti var en grunnleggende konvensjon i teatret. (Hov, 1998: 4, 391) Avhandlingen omhandler også travestiens funksjon som ”spill i spillet;” hvor kvinnerollen ble spilt av en mannlig skuespiller, og i rolle forkler kvinnen seg som mann. Det blir etter formelen ”mann spiller kvinne spiller mann.” (Hov, 1998: 391) Det er altså en forkledning i forkledningen.

Når det gjelder Tootsie forstår jeg ikke bruken av travesti som en kjønnsoverskridende forkledning i den forstand at den rokker ved todelingen av kjønn. Dustin Hoffmann forkler seg som kvinne for å få en ønsket rolle i en såpeopera, og gjør suksess som kvinnelig skuespiller. Filmen anvender forviklingssituasjoner og forelskelse innen forkledningen som komiske virkemidler. Samtidig kan den forstås som å protestere mot fastsatte normer for kjønn, og jeg forstår den som å ha en rolleforståelse av kjønn, og et kritisk blick på undertrykkende kjønnsroller. Dette er likevel ikke det samme som Lorentzen det nevner som ”en viktig identitetsprobelmatikk.” Et eksempel på en standup artist som rokker ved etablerte forestillinger omkring kjønn og identitet er den britiske komikeren Eddie Izzard. Izzard blander kjønnede uttrykk, og står på scenen med skjeggstubber og leppestift. I tillegg fremstår han også i enkelte show, og i pressen, ikledd vanlige herreklær, og kostymert som mann.



Foto: Nettressurs 13.

**Eddie Izzard i kjole, med tiara og lange hansker, tryllestav sminke og røyk. Ikke den egentlige Izzard?**

til Nietzsches spørsmål ved det vestlige sannhetsbegrepet nevnt tidligere: Det finnes ikke sannhet. Sannhet og religion er latterlige illusjoner, og er som oftest tjenere av krefter som søker å begrense menneskelig frihet og kreativitet. (Fortier, 1997: 58-60) Judith Butler står som en av de mest kjente teoretikere som kan sies å ha videreutviklet kjønnsperspektivet i en mer

Thomas Uglevik forklarer om Eddie Izzard at et ”vanlig” standpunkt ville vært at Izzard er en mann som kler seg dårlig ut som en kvinne. (Uglevik, 2008: 32, nettressurs 3) Dette standpunktet grunner i at Izzards kjerne er mann, men han leker seg med kvinnelige uttrykk. Med et skeivt/ queer blick kan jeg argumentere med at Izzard ikke har en slik kjerne, denne kjernen vi tror er hans egentlige jeg, med hans kjønnede identitet i ryggen, er en illusjon. Her kan jeg trekke en linje

poststrukturalistisk retning. Jeg forstår Butler som å dele Nietzsches syn på sannhetsbegrepet, og hun nevnes ofte innenfor denne tradisjonen. Butler protesterer mot kjernetenkningen omkring kjønn, og mot forståelsen av en fast identitet basert på kjønn: "There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be it's results." (Butler 1990: 34) Kjønn *er* altså de kjønnede uttrykk, og ikke et resultat av en kjerne som skaper disse uttrykkene.



**Foto: Nettressurs 15. Eddie Izzard med mørk dress, kort hår og hårgelé. Er dette hans kjønnede kjerne?**

Når det så gjelder Eddie Izzard er hans kjønn like sant uansett hvilken kostymering han ikler seg, eller det blir mer korrekt å si at hans kjønn er like *usant* uansett kostymering. I artikkelen "Performative acts and gender constitution" forklarer Butler hvordan kropper kan bare tilkjenne seg gjennom sine kjønnede opptredener, og det vi gjør, våre praksiser, våre handlinger; våre "acts" reproducerer kjønn, og konstruerer kjønn: "My suggestion is that the body becomes it's gender through a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time." (Butler 2004: 190) Man kan lett fordype seg i diskusjoner med Butler, men det skal ikke jeg her. Jeg ville likevel ha med hennes forståelse omkring hvordan kjønn *er* performativt i sin ikke-essens, fordi det kan hjelpe meg når jeg skal se på travesti på kabarets scenen. Hun påpeker i samme essay forskjellen mellom scenisk travesti og cross-dressing på- og av scenen: "indeed the sight of a transvestite on stage can compel pleasure and applause, while the sight of the same transvestite on the seat next to us on the bus can compel fear, rage, even violence." (Butler 2004: 194) Dette handler om rammene for hva som er tillatt av lek med kjønn.

Her kan jeg trekke en parallell til "framing," nevnt innledningsvis. Butler viser til den aksepterte travestien innenfor rammen definert av teatret men den ikke-aksepterte utenfor denne rammen. Kjønn er performance uansett, sier hun, og det ene er ikke mer "ekte" enn det andre. "Drag" er et annet begrep for kostymering på scenen på tvers av kjønnskategori, hvor "drag-queens" er menn kledd i kvinneklær, og "drag-kings" er kvinner kledd i mannsklær.

Butler bruker begrepet drag, og sier at når vi ser dette fenomenet på scenen spør vi oss om hva det virkelige kjønn er som ligger bak: "but oh this is *really* a girl or a woman, this is *really* a

boy or a man, and further that the *appearance* contradicts the *reality* of the gender, that the discrete and familiar reality must be there, nascent, temporarily unrealized, perhaps realized at other times or other places.” (ibid.) Vi leter etter en kjønnnet virkelighet bak det vi tolker som forklledning, som noe mindre ”ekte.” Videre forklarer hun:

*If the “reality” of gender is constituted by the performance itself, then there is no recourse to an essential and unrealized sex or gender which gender performance ostensibly express. Indeed, the transvestite’s gender is as fully real as that of anyone whose performance complies with social expectations. (Ibid.)*

Butler protesterer mot forestillingen om at tranvestitten skal være mindre ”virkelig” enn mannen i dress. Hun sier at kjønnets virkelighet konstrueres av performativitet. Med Butlers kjønn som performativitet forstår jeg kjønn som gjøren. Kjønn er slik de kjønnede handlinger, og det er ikke noe essens bak disse handlingene. De er produkter av historien og en gjentakelse som vi tar som virkelig. Det er ikke langt fra dette til oppgavens kjønnsperspektiv, det er svært likt. Likevel kan man få inntrykk av at kjønn er mer utflytende, mer ”valgfritt” hos Butler enn hos ”doing gender.”

Hvis jeg så snur dette mot kabaretteatret, og synet på travesti som inversjon må jeg stoppe opp og undre meg. Blir det noe igjen å diskutere? Hvis alt er like virkelig, kan man da si at noe blir snudd på hodet? Finnes inversjon? Ja, det gjør det, for selv om mine forestillinger om kjønn er illusjoner, så er mine illusjoner virkelige for meg. Hos Connell finnes heller ikke kjønnede forestillinger utenom vår egen gjøren; vi konstruerer kjønn gjennom våre praksiser. Slik rekonstruerer vi kjønn hele tiden, og drag blir i Butlers perspektiv en dobbel inversjon: en illusjon av en illusjon.

## **Musikk som kommenterende fiksjonslag**

I metodekapitlet forklarte jeg hvordan jeg ville lese musikk som tegn på scenen. I kabaret anvendes musikk oftest sammen med tekst, som enten blir sunget eller talt. Musikk uten ord kan også brukes som kommentar til bevegelser, og i kabaret ser jeg at dette uttrykket fordobler en komisk effekt. Musikkens dramaturgi omhandler musikkens virkning på scenen for å skape spenning og stemninger samt hvordan musikken legger føringer for artistenes bevegelser. (Balme, 2008: 149, 150) Dette blir brukt gjennomgående som et virkemiddel i kabaret. Når Stig-Werner Moe står på scenen ikledd slangetemmerkostyme, og beveger seg ålende bortover med stirrende øyne og trutmunn, mens musikken spiller indisk fløytespill skaper musikken en komisk kommentar til Moes bevegelser; det blir dobbelt så morsomt. På den annen side kan musikken

føre stemningen mot noe mer alvorlig, som når Lene Kongsvik Johansen synger visa ”Nu er det nok” som den pensjonerte fru fra Frogner. Teksten er morsom, med den fine fru fra Oslo Vest som syntes alt var mye bedre før, og hvorfor kan ikke alle bare stemme Høyre? Hun liker ikke alle endringene rundt seg, og klager over diverse småting i hverdagen. Teksten er morsomt skrevet, og vi smiler av den gamle damen. Mot slutten av visa endrer musikken takt, og Lene synger mer nølende og sakte, og skaper slik en melankolsk stemning som gjør at vi syntes litt synd på den aldrende fru. Vi ser alvor i en verden i endring, og vi får medfølelse for henne som vi før lo av. Så avsluttes visa med en raskere takt igjen. Stemmen blir fast hos den gamle, og hun snakker seg bestemt ut av verset med kommentaren: ”Nei nu går jeg og tar meg en sherry!”<sup>27</sup> I eksemplene over legger musikken til noe ekstra. Det kan være fristende å kalle det et fiksjonslag, som hos Bertolt Brecht. Brecht brukte sang og musikk for å bryte inn i en handling eller situasjon, som et virkemiddel for underliggjøringen publikum skulle oppnå. Sangen kommenterte handlingen, og fikk publikum til å skifte oppmerksomhet: ”Hos Brecht er det gjerne sang og musikk som fungerer som det kommenterende fiksjonslaget.” (Gladsø m.fl., 2005: 130) Når det gjelder kabaretteater er forestillingene ofte bygget opp av sanger, eller viser. Den ene visa følges av den andre, og da kan jeg ikke si at disse fungerer som kommenterende fiksjonslag. I slike tilfeller er det heller de små mellomnumrene, hvor artisten snakker direkte til publikum, eller til sin pianist, som kan forstås som en kommentar. Disse *er* faktisk også kommentarer, i ordets rette forstand. I andre forestillinger er det mindre sang, og da kan enkelte viser forstås som et kommenterende fiksjonslag. Jeg vil derfor bruke begrepet der jeg ser det kan passe.

I metodekapitlet skrev jeg at jeg ville se etter hvordan musikken og sangen anvendes på scenen i konstruksjonen av maskulinitet. Når jeg nå vet hva jeg skal se etter med Connells hjelp kan jeg spørre i hvilken grad vil musikkens dramaturgi vise krisene? Eller vil den kommentere maskulinitetenes maktkamp med en komisk kommentar, så vi ikke kan ta det alvorlig? Musikken og sangen som virkemiddel vi uansett ha en effekt på hvordan kjønn gjøres på scenen, og dette vil jeg lete etter.

---

<sup>27</sup> Tekst av Lene Kongsvik Johansen, musikk Morten Reppesgård, hentet fra manus ”Lene for president” tilsendt meg av Lene Kongsvik Johansen.



## 4 Analysen: Konstruksjoner av maskulinitet

På scenen gjøres det maskulinitet hele tiden, og i kapitlet som følger vil jeg analysere utvalgte kabaretnummer, og se dem i lys av Connells teori. Denne teorien vil jeg supplere med noen queer teoretiske begrep og lesninger. Med dette mener jeg at jeg vil lete etter tegn på heteronormativiteten som ekskluderende norm, og jeg vil se etter lek med ”det normale.” I teorikapitlet redegjorde jeg for at konstruksjonen av maskulinitet skjer gjennomgående i samhandlinger. Maskulinitet konstrueres altså i dét den gjøres, som en praksis, som står i et forhold til ulike strukturer og institusjoner i samfunnet. Jeg vil derfor se etter forholdet mellom de ulike maskulinitetsposisjonene hegemonisk, underordnet, medvirkende og marginal. I hvilken grad fremstår det en hegemonisk maskulinitet som et ideal i forestillingene, og hvordan ser den ut? De ulike posisjonene står alltid i et forhold til den hegemoniske maskuliniteten, men vi vet ikke helt hvordan den hegemoniske maskuliniteten er. Den står frem som et uklart og noe diffust ideal, som vi tror er der. Jeg vil lete etter hva dette kan være på kabarets scenen. Jeg vil også se etter tegn på de andre maskulinitetsposisjonene; hvordan spilles de ut på scenen? Samtidig vil jeg lete etter tegn på kriser, siden Connell understreker at kriser, i form av endringer i kjønne maktrelasjoner, er en måte å nærme seg konstruksjonen av maskulinitet på. Med ”tekst” i analysen mener jeg ord som er uttalt eller sunget. Med kroppslige tegn mener jeg min lesing av kroppsspråk og kroppens bevegelser på scenen. Jeg kommer ikke til å ta for meg forestillingene enkeltvis, men vil studere ulike nummer innen forestillingene for å belyse problemstillingen; Hvordan konstrueres maskulinitet i kabaretteatret?

### **Den medvirkende posisjonen og arbeid mot hegemoni**

Vi husker fra tokjønnsmodellen at den forstår kvinner og menn som vesensforskjellige med grunnlag i deres biologi. Mennene er sterkere, høyere, tyngre, bredere over skuldrene, har hårvekst i ansiktet og mer av kjønnshormonet testosteron enn kvinner. Denne vesensforskjellen gir seg utslag i ulike egenskaper, interesser og menneskelige behov. Menn er flinke til å finne frem i ukjent terreng, de har bedre romfølelse, er mer aggressive, og har heller ikke så lett for å snakke om følelser som kvinner. Mannekroppen er laget for jakt, mens kvinnekroppen er laget for å føde barn, og er derfor mer omsorgsfulle og opptatt av følelser. (Uglevik 08: 8, 9) Jeg ser at

denne tokjønnsmodellen er spesielt gjenkjennelig i magasiner som retter seg spesifikt mot menn eller kvinner som sin salgsgruppe. I stykket 'Vi menn' har Shabana Rehman og Linn Skåber lånt tittelen til et av Norges mest kjente "manneblader," og skrevet et stykke som handler om menn, med mannlige skuespillere. Det ble satt opp på Oslo Nye teater, i regi av Svein Sturla Hungnes. Stykket kunne innlemmes i min kabaretdefinisjon pga. sin dramaturgiske oppbygning; den bestod av enkeltscener, og i denne forestillingen hadde de en rød tråd; å være mann. Jeg visste også at artistene sang på scenen, og at materialet var skrevet i samtiden. Skåber og Rehman hadde skrevet stykket bl.a. på bakgrunn av intervju med skuespillerne, så samarbeidet mellom artist og tekstforfattere var nært. Seks mannlige skuespillere i 30-, 40-, og 50-årene gjorde maskulinitet på scenen på Oslo Nye teater. I begynnelsen av forestillingen fikk vi se spillet mellom ulike maskuliniteter i forhold til kvinner, og med en truende skikkelse i form av "den homofile vennen." Scenen har fått navnet "Testosteron." Testosteron betegnes som det mannlige kjønnshormonet, og blir ofte brukt som forskjellsdefinerende i beskrivelser av menn og kvinner. Argumenter om hormonforskjeller brukes ofte som en siste instans i diskusjoner om kjønn, og fungerer forstekende for kjønnsforståelser som tokjønnsmodellen. Med oppgavens kjønnsperspektiv som blick, kan en mann som snakker mye om sitt testosteronnivå, tolkes som å arbeide mot en hegemonisk maskulinitet. Kjønn som gjøren betyr at kjønn er et stadig, pågående arbeid for å bekrefte sitt kjønn. Sett gjennom Connells teori er dette arbeidet rettet mot å nærme seg en inne deg i.

Scenen begynner med Assad og Anders som hopper inn på scenen, og brøler:

### "Testosteron!"<sup>28</sup>

*ASSAD: Testosteron gjør menn til en rå brølende muskelmasse, gir menn tunnel-syn og gjør at menn har evnen til å konsentrere seg, spesialisere seg og være totalt fokusert på en oppgave.*

*ANDERS: Jeg vil gå naken i skogen og jakte på en elg i dagevis. Ligge i skjul, følge dens bevegelser, forstå dens instinkter. Lukte våt pels. Studere den. Legge en plan.*

*ASSAD: Tanke for tanke.*

*JAN MARTIN (kommer inn fra siden): Også har hun en eller annen homo-venn som klarer å tenke på masse ting samtidig. Hurra. Som tar seg med det brukte rødvinsglasset ut på kjøkkenet før han går. Hurra for homoen! Han skal vi bruke mye tid på, skjønner du! Han skal vi snakke mye om. Og skryte av, og invitere på middag. Hurra, hurra. Og når han går så skal vi krangle. Krangle om at jeg skulle vært mer sånn som han. Mer homo. Ok. Vil du ha homo skal du få homo. Du skal faen meg få homo.*

---

<sup>28</sup> Manus er meg tilsendt av arkivar Anne Winger ved Oslo Nye teater.

ANDERS: *Elg for elg.*

JAN MARTIN: *Jeg skal begynne å tenke mange tanker på en gang, spise oliven og snakke masse om deg, om hvor fin du har blitt etter at du klippet håret og hvor hyggelig det er at du har begynt å gå med den kjolen igjen, og hvor utrolig fruktig denne vinen er..., men da kan du bare glemme det beinharde morrabrødet jeg tilbyr deg i helgene.*

Denne scenen viser ulike maskuliniteter i et maktforhold til hverandre. Forholdet til kvinner kommer også frem. Assad og Anders gjør maskulinitet gjennom å vise til mannen som type, en ”urmann.” Denne urmannen gjør de med tekst og kroppslige tegn, som forsterker hverandre. De beveger seg rundt scenen som jegere: De bruker muskler, snuser høyt i luften, og gjør seg slik nærmere dyret de jakter på. Slik skaper de bilder av mannen som noe nær naturen, som må jakte for å få utløp for det han egentlig er. Dette egentlige er et ideal som bygger på kulturelle



Foto: Leif Gabrielsen. Fra 'Vi menn.'

forestillinger om mannen som dyrisk. Vi kjenner igjen en essensialistisk maskulinitetsforståelse hvor essensen her ligger i hva testosteron gjør med mannen. Dette defineres som rå brølende muskelmasse, tunnel-syn og evne til å konsentrere seg, spesialisere seg, og være totalt fokusert på én oppgave. Assad og

Anders' kroppslige bevegelser gjør denne scenen svært komisk. Kroppslig komikk understreker den strengt definerte maskuliniteten i teksten, og ler av den. Samtidig ligger det implisitt at menn blir kritisert for ikke å ha evne til å tenke på flere enn én ting samtidig. Dette er en typisk kvinne-mot-mann-kritikk, ofte hørt mellom kjærester, og skrevet om i dameblader. Slik kan Assad og Anders' ”urmann” sees som en forsvarstale for (myten om) mannen som ikke klarer å tenke på flere enn én ting samtidig. Samtidig lekes det med synet på den homofile mannen som noe motsatt av den heterofile. Dama har selvsagt en homovenn, som hun skryter sånn av, og bruker som eksempel for å få mannen til å bli mer ”stueren.” *Han* klarer å bære ut oppvasken på

kjøkkenet. *Han* er oppmerksom, pratsom og snill, hvorfor kan ikke du også være det? Være litt mer som han? Men han er jo homo, du kan ikke sammenlikne meg med han! Vi kan forestille oss den lille krangelen som har foregått før Jan Martin går på scenen og forteller publikum hvor frustrert han er over denne homovennen.

I denne scenen forstår jeg Jan Martin som å være i en medvirkende maskulinitetsposisjon. Han vil ikke bli satt opp mot, og sammenliknet med en venn av dama som er homo; en, ifølge Connell, underliggende maskulinitetsposisjon. Men Jan Martin er frustrert, for det er han selv, ikke homovennen til dama, som er i den underliggende posisjonen her. Det er altså bevegelse i maktrelasjonene innen maskulinitetsposisjonene, og det er den homofile mannen som blir trukket fram som noe attraktivt, noe dama vil ha mer av, noe hun liker.

### Bevegelser og kriser

Hvilke kriser kommer frem i denne scenen? Vi husker fra teorigapitlet at kriser kan leses i makt-, produksjons- og følelsesmessige tilknytningsforhold. Jeg ser at flere av forholdene kommer til syne her: maktrelasjoner mellom kvinner og menn og mellom ulike maskuliniteter. Forholdet som ser ut til å være i hovedfokus er det av følelsesmessig tilknytning; kjæresteforholdet mellom Jan Martin og ”dama.” Denne relasjonen preges av bevegelse i sine maktrelasjoner. Her ser vi et eksempel på en kvinne som vil forhandle om posisjonene. Fra Jan Martins ståsted vil hun endre ham. Hun vil definere ham og forme ham til noe mer likt seg selv. Jan Martins maskulinitetsposisjon er truet. Han ønsker å definere seg selv, og han gjør det gjennom å strekke seg mot et mannlige ideal om den sterke, den tradisjonelle, ensomme og hegemoniske maskuliniteten. Assad og Anders representerer kameratene hans, de andre heteroseksuelle mennene som ønsker det samme som ham; det enkle, det grunnleggende, det mannlige. De vil ha stabile maktrelasjoner, og de vil støtte opp under det mannlige hegemoniet. Samtidig settes dette på prøve av en annen maskulinitet, en som er venn: ”Homovennen.” Han er bare venn av dama, ikke seksualpartner. Her ser vi at vennskap mellom kvinner og menn kan være en trussel mot heteronormativiteten. Vennskapet er her medvirkende til friksjon og bevegelse i maktrelasjonene mellom kvinnen og mannen, i det heterofile forholdet. Dette er en endring i tidligere, mer avklarede kjønnsforhold, hvor menn og kvinner ikke var venner, men kjærester, gifte eller bekjente. Slik belyser scenen hvordan hennes vennskap med en mann, som hun ikke har sex med, settes opp mot forholdet hun har til mannen som hun har sex med. Jan Martin sier at hun

ikke kan få begge deler med ham. Han kan være ”homo,” her i overført betydning at det er ”homo” å bære oppvasken ut på kjøkkenet og småprate om kjoler, men da kan hun ikke samtidig få sex. Hans ultimate maskulinitetssymbol; den pulserende penis, blir borte for henne hvis hun rokker ved maktforholdene, og fjerner ham fra hans urmaskulinitet. Testosteronet bærer ikke oppvasken ut på kjøkkenet. (Men den gir henne sex på søndagsmorrann.)

### Maskulinitet konstruert gjennom nasjonale symboler

Hvordan konstruerer de så maskulinitet gjennom denne scenen i ’Vi Menn?’ Jeg så hvordan den medvirkende maskulinitetsposisjonen står i forhandlinger med kvinner og andre menn, og i et forhold til den hegemoniske maskuliniteten. Sistnevnte forstår jeg som et ideal om det enkle, en drøm om skauen, en drøm om jakt. Dette er noe de urbane Oslomennene kanskje aldri har vært på, men som de har planer om å gå på. De har sett på Lars Monsen på tv. Han bærer ikke ut rødvinsglasset sitt, og setter på kjøkkenbenken. Han drikker ikke av rødvinsglass. Lars Monsen har furukopp, eller súper rett fra en fjellbekk.



**Et ideal om det enkle, en drøm om skauen. (Foto: Finn Dybvik)**

De nasjonale symbolene kommer tydelig til uttrykk gjennom jaktbildene i denne scenen, og vi ser hvordan den norske, hegemoniske maskuliniteten bærer preg av symboler på styrke, på skog,

på å skaffe mat. Vi kjenner igjen arven fra polfarene og fra våre sportshelter. I Norge konstrueres fremdeles maskulinitet i stor grad gjennom nasjonale symboler. Fredrik Langeland skriver om hvordan en nasjon skal være usårbar og ha en ugjennomtrengelig ”kroppslighet.” Den hvite, heteroseksuelle, harde kroppen står ofte som et symbol for ”det norske.” I tillegg til utøverens prestasjoner spiller også forestillinger om maskulinitet, seksualitet og etnisitet inn, når det gjelder hvem som får den privilegerte posisjonen som symbol for ”det norske.” Nasjoner kan betraktes som forestilte fellesskap, og symboler produseres i Norge som kan være samlende for landet. Men hvem og hva som får representere oss, er et resultat av bestemte valg og preferanser, og har ikke bare oppstått naturlig.” (Langeland, 2009: 38)



**Elgjakta; en nasjonal maskulinitetskonstruksjon?**

**(Foto: Finn Dybvik)**

Mot slutten av 1700-tallet ble det utformet et nasjonalt heltebilde, med vekt på mannens hardhet, styrke, evne til å tåle smerte og lidelse, og at han burde være mandig og tapper. Dette heltebildet ble en forløper for den norske, mannlige skihelten på 1800-tallet, og Fritjof Nansen personifiserte bildet. Dette heltebildet har vært sentralt for den nasjonale selvfølelsen helt frem til i dag. I

tillegg til heltebildet ble det på midten av 1800-tallet konstruert en nasjonalromantisk norskhet etter spesifikke tolkninger av middelalderkulturen. Bonden symboliserte det ekte og autentiske, som det urbane samfunnet hadde fjernet seg fra. Dette er en norskhetkonstruksjon som fortsatt står sterkt hos mange nordmenn i dag. Med heltebildet og bonden, ser vi at den norske kroppen gjerne er en maskulin kropp. (Langeland, 2009: 39) Jaktsymbolikken som anvendes i denne scenen kan forstås som en tradisjon i Norge for å konstruere, og bekrefte maskulinitet. Symbolene brukes for å arbeide seg nærmere hegemoniet, og i et maktspill mellom Jan Martin og ”den truende” homovennen.

For å fremheve hegemonisk maskulinitet må kontraster fremstilles. Her konstrueres to kontraster; kvinnen og den homofile mannen. Jeg forstår scenen som at den konstruerer en forestilling om kvinnen som den huslige, som ønsker å prate om følelser, og er interessert i klær. Slik virker den bekreftende på etablerte forestillinger om det heterofile paret som er ulike i kraft av sine kjønn. Den andre kontrasten er den homofile mannen. Mennene i scenen fremstilles som to motsetninger, homo og hetero hvor den homofile representerer det feminine, og den heterofile representerer det maskuline. Scenen viser til disse forestillingene, men hvordan virker den? Virker den destabiliserende, eller bekreftende på heteronormativiteten? Fordi den er humoristisk forstår jeg den som at den peker nese til, og gjør narr av idealet om den norske "urmannen." Slik snur scenen på det etablerte fordi den parodierer det, den ser det komiske i forestillingen om menn som testosteronbomber. Vi ler av den frustrerte Jan Martin som forsøker å balansere mellom de ulike maskulinitetene, men som finner det utfordrende. Dette viser Jan Martin i krise, og han ender opp med å støtte seg til det siste han har; fallussymbolet. Det er hans siste instans, hans ultimate våpen, og i salen morer vi oss over frustrasjonen. Slik kan scenen virke destabiliserende på forestillinger om en hegemonisk maskulinitet, og heteronormativiteten, fordi vi ser svakheten, og krisen Jan Martin befinner seg i. Det er noe stakkarslig og komisk over hans frustrasjon. Vi ler av testosteronropet mot de dype skoger, og forestillingen om den norske hegemoniske maskuliniteten. Dette ropet duger ikke lenger for en urban Osломann i et samboerforhold med en kvinne som vil ha en mann hun kan samarbeide og snakke med.

På samme tid som scenen peker nese til Jan Martins ideal, og hans arbeid mot hegemoniet, ser jeg også at den konstruerer sin egen hegemoniske maskulinitet. Dette ser jeg gjennom publikums latter av Jan Martin. Det er hans frustrasjon og usikkerhet vi ler av, og der ligger konstruksjonen av hegemoniet. En representant for en "ekte" hegemonisk maskulinitet, ville ikke bli usikker av homovennen. Han ville trygt satt seg ned, eller muligens gått seg en tur ut i skauen, og han ville ikke brydd seg med "maset" fra sin kvinne. Han ville heller ikke truet med å trekke tilbake "morrabrødet" sitt. Det at en mann er seksuelt aktiv og potent er en sterk, hegemonisk maskulinitetskonstruksjon i Norge i dag. Definisjonen av hegemoni er en allmenn enighet om at noe er bedre enn noe annet, og når vi ler av Jan Martin, ler vi av hans svakhet, og usikkerhet. Slik har vi konstruert en hegemonisk maskulinitet som er sterk, og som ikke er usikker. Dette viser at tradisjonelle maskulinitetsideal fortsatt står trygt plantet i Oslo i 2009.

## Forandringer i ekteskapsinstitusjonen

Samfunnsinstitusjoner som ekteskap og familie har vært sentrale i offentlig, norsk politikk, og på knapt 30 år har det skjedd radikale endringer når det gjelder hvordan samliv blir regulert. (Andersen, 2009: 121, 136) Dette gjelder både en økning i oppløsning av ekteskap, og at samfunnsborgere som tidligere var utestengt fra ekteskapsinstitusjonen nå har fått tilgang til den. Raewyn Connella teori er opptatt av endring, og derfor er ekteskapsinstitusjonen en interessant og aktuell inngang til å studere konstruksjonen av maskulinitet. Flere av kabaretnumrene tok opp endringer i ekteskapsinstitusjonen, og jeg vil her se nærmere på den nye ekteskapsloven:

### ”Fordi du har valgt å leve som en rompis”

1. januar 2009 trådte en felles ekteskapslov i kraft: ”Lovendringen gir lesbiske og homofile rett til å inngå ekteskap i likhet med heterofile. Fra samme dato er lesbiske samboere og ektefeller gitt rett til å bli vurdert for assistert befruktning.” (Fra Barne- og likestillingsdepartementets nettside: ”Felles ekteskapslov.” Nettressurs 16) Hva skjer med heteronormativiteten når dens hovedinstitusjon; ekteskapet, ikke lenger er eksklusivt heterofil? Er det et tegn på en heteronormativitet i krise? Eller er det de homofile som har latt seg narre av heteronormativiteten, og er på vei til å bli like underkuet som de heterofile til å passe inn i dette rammeverket for livsførsel?

’Til Leif’<sup>29</sup> er en vise med tekst av Simon Andersen, og musikk av Magnus Eriksen. Visa ble fremført av Simon selv, i kabareten ’Sommerlatter’ på Aker brygge i juni 2009. Vi ser mor, kledd i en blå selskapskjole, står klar til å holde tale. Men alt ble ikke helt som forventet for den gode mor:

*Da kan dere ta fram det rosa arket, med sanghilsenen til de to turtelduene fra Mor og Far. Som dere sikkert har sett, så er ikke far her... han har vært litt uvel i det siste.*

<i>Vi er samlet her HURRA!</i>	<i>Dere to må ikke frykte</i>
<i>Dere to har nå sakt ja.</i>	<i>Familiens gode navn og rykte.</i>
<i>Du kan trygt si vi ble ganske overraska.</i>	<i>Tenk nå ikke på at dette skaper litt gniss.</i>
<i>Leif var familiens øyensten,</i>	<i>Det gjør ingenting for oss,</i>
	<i>At vi mot sladdereren må sloss</i>

<sup>29</sup> Sangtekstene er meg tilsendt av Simon Andersen og Stig-Werner Moe.



<p><i>Vant i skøyter og langren</i></p> <p><i>Men jammen har du klart å holde tett på maska!</i></p> <p><i>Vi så frem til barnegråt</i></p> <p><i>Men pipa fikk en annen låt</i></p> <p><i>Du ble flyvert, likte veldig godt å fare.</i></p> <p><i>Du dro ofte til Thailand,</i></p> <p><i>Møtte der en form for mann,</i></p> <p><i>Ja du har mangenting du på reportoaret.</i></p> <p><i>Tenk at "søte" Thung Phnat Mnøng,</i></p> <p><i>Kan kalle seg min svigersønn.</i></p> <p><i>Jammen flaks for deg å komme hit til Norge.</i></p> <p><i>Overgangen fra landsbygda,</i></p> <p><i>Til den norske folketrygda</i></p> <p><i>Snart står nok hele slekta di i bod på torget....</i></p>	<p><i>Fordi at du har valgt å leve som en rompis..</i></p> <p><i>Vi har nå kost oss med norsk mat,</i></p> <p><i>Roastbiff og potetsalat</i></p> <p><i>Ikke ødelagt av Østens sterke "krydde"</i></p> <p><i>Vi husker godt at Far og Mor</i></p> <p><i>Spiste maten der du bor.</i></p> <p><i>Da stakk vi huet oppi doskåla og spydde.</i></p> <p><i>Leif du har nå tatt et valg</i></p> <p><i>Nesten som å gå på salg</i></p> <p><i>Hurra, nå har du feiret dette partnerskapet.</i></p> <p><i>Husk mamma støtter dine miss</i></p> <p><i>Ja selv om det skulle bli skilsmis</i></p> <p><i>Og du hadde valgt å leve med en ape.</i></p> <p><i>Gratulerer med dagen</i></p> <p><i>Mor og far."</i></p>
--	--

Allerede i første vers aner vi et idealbilde av en sønn som har slått sprekker. Vi forstår at *før* var Leif normal, med sunne, sportslige interesser, men det var en maske.

### Maskulinitet konstruert gjennom sport

Sport er en sosial praksis som Connell beskriver som maskulinitetskonstruerende. Heidi Eng definerer idrett som det sosiale rommet som etableres når en er aktiv i en organisert idrett. Det sosiale strekker seg da ut over selve sportsutøvelsen. Idrett er en sosial aktivitet gjennom samvær i garderoben, opphold på treningsleirer, og ut på byen med venner fra idrettsmiljøet. (Eng, 2000: 108)

Ser vi for eksempel på Norsk vintersport og konstruksjonen av maskulinitet gjennom symboler, kan vi danne oss et bilde av en konkurranse i kroppslig utøvelse, med høy symbolverdi- et skiskytterenn for menn i Holmenkollen<sup>30</sup>:

Den kritthvite snøen, ivrige menneskene i anorakk og mariusgenser med frostrøyk ut av munnen som roper ”Heia! Heia!” Kanskje det er ekstremt kaldt og tilskuerne trår til med OL- floka fra Lillehammer i 1994, de synger kraftig der de står, og gjør samlede ”floke-bevegelser.” Det er selvfølgelig også barn i bildet, de har gode, røde kinn, og alle smiler med livsgnist i øynene. Der kommer skiløperne! De farer forbi, det er sunne karer i frisk luft, musklene er stramme under skidrakta. Svensken (i gult og blått), ligger like foran nordmannen (også med nasjonens farger i drakta si), og spenningen er til å ta og føle på. Vil Norge vinne? Klarer gutta våre det? Geværet kommer frem over skulderen i det de kaster seg ned for å skyte, svensken bommer på de to første, men nordmannen tar fulltreffer’n, og kaster seg videre til stormende heiarop. Han skøyter seg bortover de siste meterne, og tar målstreken like foran nesa på svensken. Ja! Norge klarte det, vi er best på ski, og svenskene vet det. Det kjennes godt. Der over målstreken lener vinnerens kone seg over barrikaden, hun strekker ut armene for å kysse sin helt, hun får et kyss, og alle norske kvinner skulle ønske de var henne. Vinnerens kvinne.

Dette er et bilde fullt av symboler, og det er utfordrende å skille de maskuline fra de nasjonale symbolene. Flaggets og snøens farger, følelsen av frost, barna, de stramme mennene som vet hvor de skal, rett frem, mot mål- dit! For konge og fedreland! Det får oss til å tenke på birkebeinerne, eller motstandsbevegelsen under krigen. Men da hjalp jo svenskene oss? Å ja vel, men vi er jo gode kamerater innerst inne, så lenge vi er best på ski. Bildet over var lett å male, alt for lett. Hvorfor er det slik? Hva hvis skiløperen fra Norge hadde vært norskpakistaner med brun hud? Eller hva hvis vinneren hadde vært homo, og det var en mann som stod og strakte armene ut etter ham? Maskulinitet og sport har tette forbindelser, og i Norge er sammenhengen med nasjonale symboler sterkt. Hvordan sport og den maskuline kroppen presenteres på kabaretsenen vil derfor være tegn som viser konstruksjonen av maskulinitet, og i scenen ”Til Leif” er dette det første som nevnes, rett etter at ”far har følt seg litt dårlig i det siste.”

---

<sup>30</sup> Det burde muligens vært eksemplifisert med Skihopping, som kvinner fortsatt er utestengt fra, men pga. bildet jeg kunne male av skiløperne og geværets symboleffekt ble det skiskyting.

At Leif drev med sport var innenfor det heteronormale. For hans mot var dette et tegn på noe selvsagt; at alt var i orden når det gjelder heteronormative standarder. (Vi trodde alt var som normalt, han drev jo med sport). Dette står tydelig sterkt hos publikum også, for alle ler, og det tyder på at de er med på spøken. Simon Andersen vet som ”alle andre” at heterogutter driver med sport.

### Viktigheten av den reproduktive arena, og yrkesvalg med kjønnede betydninger

Fruktbarhet er også et viktig maskulinitetssymbol innen heteronormativiteten, og de kommende besteforeldrene hadde sett frem til den dagen deres lille sønn skulle plante sine frø i en brud. Men den gang ei, for Leif ble flyvert, og hans frø er ikke for en brud, men for en annen brudgom. Foucault sa over hvordan diskursen om ”den naturlige seksualitet” har skapt avvikerer, ”den homoseksuelle,” og hvordan alle former for ufruktbar seksuell aktivitet ble definert som avvik, og unormalt. Vi husker også fra Connells definisjon av kjønn, at denne alltid står i et forhold til ”den reproduktive arena.” Leifs produktive frø, som ville være med i hans maskulinitetsarbeid, er ikke for en brud, men for en annen brudgom. Her tar Simon opp yrke, som er en annen avgjørende sosial praksis hvor maskulinitet blir konstruert. Hvorfor er Leifs yrkesvalg et morsomt poeng? Dette har noe med kjønnede praksiser å gjøre, og med synet på maskulinitet som den binære motsetningen til femininitet. Tradisjonelt har dette serviceyrket på vinger vært dominert av kvinner. Det er også et kjønn yrke i den forstand at det kan beskrives som å premiere et bestemt sosialt kjønn, og gi gode betingelser for å gjenskape dette sosial kjønn. (Jmf. Høigaard 2002: 377) I 1967 gav ex-flyvertinnene Trudy Baker og Rachel Jones ut boka *Coffee, tea, or me? The uninhibited memoirs of two airline stewardesse*. Boka beskriver forbindelser jentene hadde til et stort antall menn da de jobbet som flyvertinner, og all flørten på vingene. Den ble en bestselger, og senere filmatisert. Uttrykket ”Coffee, tea or me” har gått inn i språket som et spøkefullt tegn på seksuell lyst og hyppighet, og en villig kvinne som byr seg frem. Flyvertinneyrket tilbød også andre bonuser for pene, unge kvinner på 60- tallet: De kunne tjene sine egne penger og være selvstendige. De kom seg ut i verden, og de kunne møte en kjekk flyver, eller en rik forretningsmann på reise som de så kunne gifte seg med. Kvinner gjorde kjønn i flyvertinneyrket på 60-tallet, og de kunne kombinere en tradisjonell femininitet som serverte og ytet service, sammen med en ny, frigjort og (hetero)seksualisert femininitet. Symbolverdien i det å fly var nok også forlokkende etter 50-tallets strenge husmorideal. Det er

likevel ikke sikkert at det var så glamorøst som reklamene, litteraturen og det konstruerte bildet uttrykte. Det ser først og fremst ganske slitsomt ut å arbeide som flyvertinne, men det seksualiserte bildet har vedvart. Foretar man et google bildesøk på "air hostess" får man opp mange sider med seksualiserte bilder av langbente kvinner i korte skjørt som ser utfordrende inn i kamera. (Nettressurs 17)



Hva så når menn gjør sitt innpass i dette tradisjonelle kvinneyrke hvor symbolene på heterosex er så sterke. Vil det slå ut på samme måte på menn? Kan en mann gjøre maskulinitet som flyvert? Ja det kan han, men ikke Connells hegemoniske maskulinitet. Hvilken maskulinitet gjøres som flyvert? I teorikapitlet skrev jeg at å forbinde en mann med noe feminint fjerner han fra den hegemoniske maskuliniteten, og setter han i en underordnet maskulinitet. Connell skriver at det tydeligste eksempelet på en underordnet maskulinitet er homoseksuelle menn. Når en mann da går inn i en kjønnen praksis som flyvertyrket vil han forbindes

med det feminine. I en heteronormativ verden er den feminine mannen homo. Det handler altså om å se femininitet som den binære motsetningen til maskulinitet, og det hele er bundet sammen med seksualitet. Disse klart definerte kategoriene protesterer queer teori mot. I teorikapitlet beskrev jeg hvordan Michel Foucault forstår "den naturlige seksualiteten" som en diskurs. Det er en måte å forstå menneskelig praksis ut i fra bestemte kategorier. "den homoseksuelle" er en konstruksjon, like mye som "den heteroseksuelle." Den sosiale aktivisten, og biologen, Anne Fausto-Sterling skriver om vår trang til å definere seksuelle "legninger;" "homo" og "hetero." Hun forteller fra en tvprogram hvor flere gifte kvinner fortalte hvordan de "oppdaget" at de var lesbiske. De fleste var rundt 40 år da de gjorde denne "oppdagelsen" om seg selv. Fausto-Sterling diskuterer programmets fremstilling av seksualitet:

*The show framed the discussion around the idea that a woman who has sex with men must be heterosexual, while a woman who falls in love with another woman must be lesbian. On this show there seemed to be only these two possibilities. Even though the women interviewed has had active and satisfying sex lives with their husbands and produced and raised families, they knew that they must "be" lesbian the minute they found themselves attracted to a woman. Furthermore, they felt it likely that they must always have been lesbian without knowing it. (Fausto-Sterling, 2000: 9)*

Dette programmet viser seksuell identitet som en fundamental virkelighet, forklarer Fausto-Sterling. Kvinnene er enten naturlige-, og permanent heteroseksuelle, eller naturlige, og permanent homoseksuelle. Videre utdyper hun:

*And the act of coming out as a lesbian can negate an entire lifetime of heterosexual activity! Put this way, the show's depiction of sexuality sounds absurdly oversimplified. And yet, it deflects some of our most deeply held beliefs- so deeply held, in fact, that a great deal of scientific research (on animals as well as humans) is designed around this dichotomous formulation. (ibid.)*

Kategoriene Fausto-Sterling beskriver her er steinharde. Enten er man det ene, eller det andre, og når man "kommer ut av skapet" er man en ny person, med et tidligere liv som, muligens, var basert på livsløgn og selvbedrag. Kvinner og menn, er ikke bare kvinner og menn, de er kvinner og menn med seksuelle preferanser.

Men er det slik at alle flyverter "er" homo? På nettstedet gaysir.no, som er et sosialt medium og en infoside med homoprofil, kunne man lese annonsen den 7.12.00:

*Bli flyvert i SAS! Sas søker i disse dager etter kabinpersonale. Gaysir vet å følge opp sitt ansvar ovenfor det homofile samfunn, så vi ønsker derfor å gjøre oppmerksom på dette på en behøvelig måte. Følg linken under hvis du føler luft under vingene og har stjerner i øynene. Uniformen er jo også ganske sexy, eller hva..? (Nettressurs 18)*

Dette kan forstås som et eksempel på maskulinitet konstruert i sosiale aktiviteter som arbeid. Det er tydeligvis en annen maskulinitet som konstrueres i denne jobben enn en tradisjonell maskulinitet. Fordi jobben har en så sterk historie som kvinnelig heteroseksymbol, vil det være noe som skurrer i tradisjonelle ideal når menn trer inn i denne arena. Og det er nettopp denne "skurringen" som Simon Andersen leker med. Det blir morsomt fordi folk kjenner til hva flyvertyrket symboliserer, men det gjør tydeligvis ikke Leifs mor. Hun tenkte det var fordi han var så "glad i å fara." På sine mange reiser møtte Leif sin nye mann, eller "en form for mann" for *helt* mann kan ikke Thung Phnat Mnøng være. Simon lar det være opp til vår fantasi hva Leifs mor mener her, og han spiller derfor på alle våre vestlige fordommer om hva man kan "finne nedi Thailand" av seksualiteter. I denne sangen slår perspektivet om den andre oss i fjeset med et smell, personifisert gjennom mora til Leif. Kommentaren om "folketrygda" og "snart står vel

hele slekta di i bod på torget” viser fremmedfientlige, norske holdninger til innvandrere, og ”den andre.” Dette vet også publikum, de har sikkert tenkt det selv, og dette leker Simon med. Mora har også en stotrende måte å fremføre navnet til sin nye svigersønn på, og det blir et veldig morsomt poeng. (Ikke nok med at han gifta seg med en mann, mannen er heller ikke norsk, det får da værre måte på!) Heteronormaliteten blir virkelig satt på prøve her, og hverdagsrasismen fremstilles på ekte kabarettvis. Det er også et godt poeng at mora er bitter på en dårlig, skjult måte når hun sier at hele familien lider under sladderens siden sønnen har bestemt seg for å leve som ”rompis,” men det skal ikke han tenke noe på. Men hvorfor sier hun det da? Alle som har en mor har opplevd å få liknende kommentarer, og derfor morer vi oss stort.

### Bruk av skjellsord

Uttrykket ”rompis” gjør det heller ikke mindre morsomt, siden det har blitt brukt som et skjellsord på homofile menn som praktiserer analsex. Om de faktisk praktiserer analsex vet ikke de som benytter seg av skjellsordet. Men de regner med det, for hvis det ikke er en vagina der, så må man bruke et annet hull. Kroppen har flere åpninger, men ikke ”der nede.” Der er det bare rompa igjen. Skjellsord er ikke gjennomtenkt. Skjellsord er reduserende i den forstand at de ser på én ting, og reduserer mennesket til dette ene. Dette ene kan ha en symbolsk forbindelse til objektet som blir skjelt ut, det kan en historisk forbindelse, eller det kan være fiktivt. På samme tid er uttrykk som ”rompis” tatt tilbake av homofile, og mange bruker det humoristisk i dag. Connell mente skjellsord som feminiserte mannen var et godt kjennetegn på å identifisere underordnede maskuliniteter. På gaysir.no kan man lese at ”homo” fortsatt er et vanlig skjellsord blant unge i dag (Nettressurs 19), og dette kan styrke Connells argument. Jeg tror Connell har et godt poeng i å peke på språket som veiviser på hvem som er underordnet. På samme tid ligger muligheten i å snu ordene, og bruke dem om seg selv. Slik kan de få en styrkende effekt for den underordnede. Eksempler på dette kan være svarte rapartister kaller seg selv ”nigger.” Norskpakistanere kan referere til seg selv som ”pakkis” når de snakker med venner, og kvinner kan snu på uttrykk som ”bitch.” Bitchuttrykket brukes i dag av noen kvinner om seg selv for å beskrive at de ikke lar seg kue. De snakker når de vil det og forsvarer seg mot urettferdighet. Dette har også menn i homomiljø tatt til seg, og de kan referere til seg selv som ”bitches.” De har altså tatt feminiseringen som heteronormativiteten har pålagt dem, og snudd kraften i skjellsordet

til latter mot hegemoniet. Her blir den hegemoniske maskuliniteten som er gammeldags og avleggs gjennom sin frykt for ”den homofile fare.”

### Møtet mellom tre maskulinitetsposisjoner

I visa ’Til Leif’ møtes tre maskulinitetsposisjoner; den hegemoniske-, den underordnede- og den marginale maskuliniteten. Den hegemoniske ligger over det hele med heteronormative holdninger, og skyggen av faren som ”følte seg for dårlig” til å komme. Mora til Leif er kvinne, og kan derfor ikke være en representant for den hegemoniske maskuliniteten, eller kan hun det? Kvinner lever alltid i et forhold til hegemoniet, og jeg ser at hennes holdninger er en representant for denne. Den underordnede maskuliniteten er personifisert i Leif og hans brudgom Thung Phnat Mnøng, og sistnevnte er også i en den marginale posisjon i det norske samfunnet pga. sin etnisitet. I sin tale støtter mora til Leif opp under maktposisjonene. Likevel er hun der, hun er til stede, om enn litt bittert. Det er ikke så lett å forandre på holdninger til seksualitet, og heteronormativiteten er sterk.

### Travestien som parodi og konvensjon

Hva så med travestien, hvilken funksjon har den? Kan det leses som trussel mot den hegemoniske maskuliniteten når en mann kler seg ut som en kvinne? Hvem er det i så fall som utfordrer posisjonen? Ser man maskulinitet som det motsatte av femininitet, som vi husker hos både den essensialistiske, positivistiske- og semiotiske forståelsen av maskulinitet, kan det virke truende på maskuliniteten når en mann kler seg i kvinneklær. Kostymeringen er en del av den etablerte kjønnsorden, og et tegn på at ting er som de skal være: Stabile. Samtidig kan en mann kledd som kvinne leses som en bekreftelse på etablerte forestillinger om kjønn. Det ”rare,” eller leken med kjønnede uttrykk innenfor kabaret, kan bekrefte at ting ikke skal være slik utenfor, i ”den virkelige verden.” Slik kan ”mora” leses; både som en trussel mot etablerte forestillinger om kjønn, fordi en mannlig representant lekte seg på et område som ikke var hans, og samtidig som en bekreftelse på at det var tillatt innenfor kabaretens rammer, men utenfor er det ikke slik. Utenfor er menn menn, og kvinner kvinner. På samme tid er Simon og Stig to mannlige artister, og det er et poeng at faren ”har vært litt uvel i det siste.” Den mannlige halvdelen av foreldreskapet var altså ikke i bryllupet. Dette blir morsomt fordi alle skjønner at faren til Leif



**Simon Andersen som "Mora til Leif" (Foto: Gro Dybvik)  
Tatt på 'Vinterlatter,' mars 2010.**

ikke taklet sønnens valg. Det at vi "alle ser det" sier en del om hvor sterke de heteronormative holdningene til etablerte institusjoner som ekteskap og samliv er. Jeg visste også at Simon og Stig var et par, og jeg leste forholdet mellom liv og scene som nært i denne visa.

Hvordan virket så travestien? Simon er kledd i kjole i dette nummeret, og synger en mors bryllupstale. Hans kostymering som kvinne ser jeg som et klart, humoristisk virkemiddel, og jeg kjenner på samme tid igjen Tiina Rosenbergs travers som parodi i mora til Leif. Kjolen er skinnende lilla, og parykken og brillene er typisk noe man kan finne i en utkleddningskiste. Simons ansiktsuttrykk er komisk overdrevne. Det er ikke så mye en

kvinne som blir parodiert, eller forvrent, men en aldrende mors skuffelse, og dårlig skjulte bitterhet. Derfor er det ikke selve

travestien som truer den hegemoniske maskuliniteten i dette nummeret; det at Simon gjør mor, ser jeg ikke som noen protest eller trussel mot hegemoniet. Det er selve parodien på mora, som prøver det hun kan for å leve med sin sønns åpne homofili. Og vi ler av mora, det er virkelig morsomt med hennes tapte drømmer om en hegemonisk sønn.

Jeg forstår dette nummeret som at det har en politisk agenda; det setter søkelyset på forandringer i samfunnet, og en stivnet familieinstitusjon som ikke ser ut til å håndtere endringene. Jeg ser ikke selve travestien som "genusöverskridande" som hos Rosenberg. Jeg sitter igjen med et inntrykk av at det politiske i dette nummeret ikke ligger i Simons kjønnede uttrykk. Når det



gjelder Simon og Stig så er de to menn; skal de ha en kvinne i et nummer, da må de spille kvinne selv, og det gjør Simon med den største selvfølgelighet. Her kjenner jeg igjen Live Hovs forklaring av travesti som konvensjon. Simon og Stig skriver mesteparten av numrene sine selv. De harselerer med kjente figurer i samtiden; politikere, prester, kjendiser og andre artister. Disse menneskene er både kvinner og menn, og jeg ser ikke at Simon og Stig setter begrensninger for sine parodier, selv om karakteren er en kvinne. De ”gjør kvinne” i nesten like stor grad som de ”gjør mann.” Likevel vil jeg ikke kalle deres forestillinger for ”drag shows,” for det er ikke forklodningen som er det viktigste, det er teksten, sangen og nummerets helhet. Simons ”mor” utgjør ikke noen protest mot kjønns kategorier, men vi ler av ham rett og slett fordi han er morsom på scenen. Så kan vi spørre oss om det hadde vært like morsomt om det hadde vært en kvinnelig artist som gjorde nummeret; inversjon er jo morsomt i seg selv. Med Butlers utgangspunkt gjør Simon en dobbel inversjon, blir det da også dobbelt så morsomt? Det er meget mulig.

### En sang til ære?

Når det gjelder musikken i dette nummeret er melodien ’Youngstovets bazar.’ For meg lød melodien kjent, men jeg kunne ikke riktig plassere den. Da jeg så fikk teksten tilsendt var det lett for meg å synge den, så jeg hadde den tydeligvis i hukommelsen, og har muligens hørt den flere ganger. Den bærer preg av nostalgi, og jeg visste at sangen ser tilbake på svunne tider ved markedet i basarene på Youngstovet i Oslo. Dette kan sies å ha en viss effekt, og man kan få en økt sympati med mora, hvis man assosierer melodien med svunne tider og nostalgi. Jeg gjorde for øvrig ikke det, så denne mulige symbolverdien virket ikke på meg. Jeg forstod melodien som et komisk virkemiddel som ble lagt til parodien på den skuffede mor, fordi jeg har forstått at det er en typisk melodi å bruke i bryllup og konfirmasjoner. Foretar man et googlesøk på ”Youngstovets bazar” får man flere treff som omhandler sanger til bryllup og festligheter. (Nettressurs 20) Personlig er jeg ikke en dreven bryllupsgjest, så denne symbolikken oppfattet jeg ikke som publikum. Likevel ser jeg at det å skrive sanger, kan sees som en norsk tradisjon, og er slik et ”normalitetstegn.” Et bryllup er et bryllup, og sang skal brudeparet få! Vi setter oss ned, finner en gammel, god melodi, og lager en sang for dem vi vil hedre. Dette ser jeg som en del av skaldens tradisjon, og en folkelig dikterkunst hvor sang og ære er nært knyttet sammen. Når så mora til Leif skriver sang til sin sønn og hans brudgom, blir æresuttrykket snudd opp ned,

for hennes tekst ærer ikke brudeparet. Teksten gjør så godt den kan, men det er ikke mulig innenfor moras heteronormale forståelseshorisont å ære Leif og hans brudgom. Det er inversjonen som gjør dette så morsomt; uttrykkene er snudd opp ned: Det normale ”å synge sang” kombinert med det ikke-normale guttebryllpet. Den normale æren mot brudeparet kombinert med moras gjennomstrømmende skuffelse. Og oppå alt; Simon Andersens figur som mor, med stivnede grimaser og overdrevne diksjon.

## **Alle skal gifte seg- er’ikke herlig!?**

Sturla Berg Johansen tar også opp den nye ekteskapsloven i sin forestilling ’Damenes aften.’ Forestillingen ble satt opp på Chat Noir våren 2009, og var en forestilling med høyt tempo. Det var stort sett lystig og humorfylt hele tiden, og annonsert som standup. Likevel så jeg alvoret i det tematiske, og slik innlemmes forestillingen i en kabaretradisjon, for den våget å ta opp dristige og følsomme tema, og pakket dem inn i latter. Sturla Berg Johansen hadde en pianist på scenen, og hadde tre innslag av sang i forestillingen. Gjennom telefonsamtaler med Pernille Støren, Sturlas pressekontakt, fikk jeg vite at han arbeidet nært opp til tekstforfatterne i skrivingen av stykket. Dette gjorde at jeg forstod forholdet mellom artist og materiale som nært. Denne forståelsen var heller ikke til å unngå når jeg gikk og så forestillingen, for den handlet i stor grad om Sturlas egne opplevelser. Den store oppstandelsen ’Damenes aften’ gjorde på premierenkvelden vil jeg komme tilbake til senere i analysen. Først skal vi se på hva Sturla mener om at også homofile kan, og vil, gifte seg:

*Nå er’e lov for homofile og gifte seg og nå, alle skal gifte seg- er’ikke herlig!? Ingen hører på meg! Jeg vet ikke hva som går a folk, alle skal gifte seg! Jeg skjønner jo at politikerne har gitt etter, at dem lissom bøyer a’ for presset, jeg mener når det står 30-40 klin gjerne homser uttafor stortinget hver eneste lørdag formidda’, hylar og skriker og roper ”Nå er det nok!” (tramper i gulvet og gjør feminine bevegelser med armene mens han stryker håret bak øret) Vi vil også gifte vårs! (vifter med fingrene, pjusker seg i håret.) Så står’ em der og truer og skriker og hylar en halvtime, og så marsjerer dem i drittsinne nedover Karl Johan (marsjerer over scenen med små, raske skritt mens han svinger den ene armen i en dansende bevegelse i takt med de små trampene) Det er klart du gir etter da, som politiker! Det er grenser for hvor mye frøknene kan skremme folk.*

---

## **”The limp wrist, the mincing walk”**

Sturla undrer seg her over hvorfor alle vil gifte seg. Han spør hvorfor alle skal inn i ekteskapsinstitusjonen; den stats- og kirkedefinerte kontrakten for legitim kjærlighet. Vi forstår

at Sturla ikke skjønner hva som er vitsen med dette, og han skifter lett mellom ironi ”er’ikke herlig?” og alvor ”jeg vet ikke hva som går a’ folk.” Han stiller seg undrende til hvorfor alle skal inn i ekteskapsinstitusjonen. Deretter går Sturla over i en parodi på homofile menns kroppslige uttrykk. Her ser vi et tydelig spill med kulturelle stereotyper, og det gjøres til et morsomt poeng. Sturla gjør femininitet; han har en knekk i håndleddet, han svinger med armene når han går, stryker seg i håret, og tar små skritt. Homofile menn blir her knyttet til en ikke-maskulinitet. Vi kjenner igjen den semiotiske forståelsen av maskulinitet, hvor maskulinitet forstås som ikke-femininitet. Det semiotiske prinsippet om forskjell har tydeligvis en sterk påvirkning i hvordan vi leser maskulinitet og femininitet, ellers ville det ikke vært så morsomt. Vi ler nemlig av det vi leser som kontraster. Når Sturla først sier ”masjerer dem i drittsinne nedover Karl Johan” før han tripper over scenen med trampende, små skritt, er det noe som skurrer i våre semiotiske system. ”Å masjere” kan knyttes til det militære; til kamp, til rette linjer, kommandering og disiplin. Disse kan alle beskrives som å være kjønnede i den forstand at de har en tradisjonell, maskulin symbolverdi. Når han så kombinerer ”å masjere” med en overdreven feminin gange, ler vi alle.

Når Sturla Berg Johansen ”gjør femininitet” på scenen for å parodierte homofile menn kan vi si at han tar i bruk en typisk heterohumor. Connell forklarer dette som vanlig homofobisk humor: ”homophobic humour among straight men still revolves around the limp wrist, the mincing walk...” (Connell, 2005: 219) Når denne figuren av ”den homofile” er en vanlig form for humor kan dette beskrives som å fungere som en bekreftelse, og et arbeid for å opprettholde den hegemoniske maskuliniteten. ”Den homofile” blir ”den andre,” eller den monolittiske figuren hos Foucault. Sturla Berg Johansen kjenner til våre forestillinger, og bruker dem på scenen. Hans egen figur som den høye, mørke og maskuline mannen står slik i kontrast til den feminine homsen.

### **Reguleringen av homofile parforhold**

Samtidig tar han opp et syn på ekteskapsloven som motstandere av loven også fremmet; hvorfor skal alle gifte seg? Må alle inn i heteronormativiteten? Arnfinn Andersens artikkel ”Det norske seksuelle medborgerskap” (2009) redegjør historisk for regulering av homofile parforhold fra 1972 og frem til i dag. Det er interessant å følge hvordan pendelen har svunget når det gjelder holdninger til pardannelser og ekteskap, og det er tydelig at Sturlas problematisering av ekteskapet fra scenen har grobunn i en historisk utvikling.

Fra 1972-1981 skjedde det radikale endringer for personer som orienterte seg homoseksuelt: §213 i straffeloven ble opphevet i 1972, og det ble ikke lenger straffbart å leve som homofil. Homoseksualitet som psykiatrisk diagnose ble avskaffet i 1977, og i 1981 ble et strafferettslig vern innført mot diskriminerende ytringer mot homoseksuelle. ”På kort tid økte de medborgerlige rettighetene for personer som orienterte seg homoseksuelt, og befolkningens holdninger til homoseksualitet ble mer positive.” (Andersen, 2009: 126) Det stod likevel ikke på den politiske dagsordenen at lovregulering av homofiles samliv og rett til ekteskap skulle fremmes. Ekteskapet var en etablert institusjon, men det hersket også en politisk tanke om at ekteskap var en diskriminerende institusjon, og på 1970-tallet ønsket den politiske venstresiden i flere nordiske land et brudd med de borgerlige ideene om ekteskap. Ideer om lik menneskeverd uavhengig av parstatus ble fremmet. Nye liberale, seksualpolitiske ideer vokste frem i Europa, påvirket av bl.a. feministiske perspektiv. I Danmark fremmet Dansk folkeparti en registreringsordning som skulle være et alternativ til ekteskapsordningen, og den skulle være åpen for alle. Bofellesskap, søsken og homoseksuelle par skulle få tilgang til å registrere sine samliv, og ha tilgang på rettighetene som ekteskapet innebar. I Sverige ville kommunistene og sosialdemokratene avvikle ekteskapet til fordel for en felles ordning. Denne skulle være åpen for alle voksne, som uavhengig av samlivsform skulle få muligheten til å registrere sine samliv. (ibid.)

I Norge var organisasjonen Det Norske Forbundet (DNF)<sup>31</sup>, som arbeidet for homofiles interesser prinsipielt mot ekteskapet, og mente det var en diskriminerende institusjon som bestemte enkeltmenneskers verdi etter om de var i et parforhold eller ikke. Organisasjonen mente at ekteskapsinstitusjonens privilegier og sosiale status diskriminerte enslige økonomisk og rent menneskelig: ”Forbundet vil støtte enhver politikk som har som målsetting å fjerne denne diskrimineringen overalt hvor den gjør seg gjeldende. (DNF-48 Landsstyremøte 1973, fra ibid.) Disse strømmingene som tenkte nytt i forhold til felles registrering av samliv varte ikke, og på 1980-tallet endret spørsmålene seg til hvordan kjernefamilien skulle reformeres. Sentrale politiske saker var arbeid for kvinner utenfor hjemmet, barnepass og likestilling i hjemmet, og likestillingen var knyttet til heteroseksuelle parforhold. Dette var medbestemmende også for

---

<sup>31</sup> ”DNF-48 ble stiftet i 1950 som en organisasjon som arbeidet for homofiles interesser. Organisasjonen gikk senere sammen med en rekke andre organisasjoner for homofile og lesbiske og dannet Landsforeningen for Lesbiske og homofiles frigjøring (LLH).” (Andersen, 2009: 126)

hvilken politikk DNF skulle føre, og med påvirkning fra europeiske vedtak og endringer i den politiske debatten i Norge var det ikke lenger rom for at DNF skulle kunne kjempe for et mangfold av samlivsformer. I 1987 ble spørsmålet om likestilling mellom heterofilt og homofilt samliv tatt opp på nytt, og ble sentrale saker for organisasjonen. (Andersen, 2009: 128)



(Foto: Nettressurs 27)

Denne utviklingen i form av sentrale politiske saker omhandlende familiepolitikk og reformer står også i forhold til maskulinitetskonstruksjoner. Vi husker Connells ulike relasjoner hvor man kunne studere kriser i maskulinitet; maktrelasjoner, produksjonsforhold og følelsesmessige tilknytningsforhold. Gjennom denne historiske utviklingen mot den nye ekteskapsloven ser vi endringer i både maktforhold og følelsesmessige tilknytningsforhold. Maktrelasjoner viser de tydeligste tegn på krietendenser, forklarte Connell. Denne krisen i maktforhold får næring fra bl.a. statsapparat og markedsrelasjoner. Familien, som viktigste konserverende institusjon har vist seg ikke å løse denne spenningen, og dette fører til statlig inngripen i form av familielover og befolkningspolitikk, som på sin side kan skape politisk turbulens. (Connell, 2005: 85) Når staten i samordning med ulike interesseorganisasjoner foretar politiske endringer mot regulering av homofilt samliv kan dette sees som hos Connells statlige inngripen i form av familielover. Connell forklarer at maskuliniteter rekonstrueres i forhold til disse reguleringene.

### **Sturlas maskulinitetskonstruksjon som kvinnebedårer**

Kan vi så lese en krise, eller forandring i denne scenen på Chat Noir? Hvordan konstruerer Sturla maskulinitet i forhold til disse forandringene? Han tar opp forandringen, og viser sin holdning til den; han liker ikke, og skjønner ikke hvorfor alle skal gifte seg:

*Når vi nå først snakker om fengsler: Ekteskap det er jeg imot. Ja der får du ikke permisjon en gang! Ja men gjør du det a? Er dere gift?(peker på noen i publikum) Han nikker og hu rister? Jeg skjønner...Hun hakke skjønt no' enda. Du har lest avisene eller? Nei?Hva med dere 'a (peker på noen andre i salen) Dere er dere gift? Kjempegift ja. Når fikk du permisjon sist? Aldri hatt nei? Men skjønner dere hva jeg mener? Det 'ekke no, man får ikke permisjon, det er veldig rart. Men... og jeg tenker på hva er ekteskapet egentlig, har det noe med kjærlighet å gjørra? Det har jo ikke det, det er jo bare en bedrift. Åkei åkei, ja jeg merker det er veldig mange skarpe kvinneøyne retta mot meg nå. Ekteskapet er jo en liten butikk, kjærligheten er jo der enten man er gift eller ikke. Men det er det dere gjør, det er noe dere er lært opp til, det har noe med hjernevasking å gjøre. Ja dere tror dere drømmer om ekteskapet, men det gjør dere ikke, det er brylluppet dere drømmer om. Fra dere er halvannet år gamle så får dere høre: (bøyer seg ned og snakker med søt stemme, som til et lite barn) Ja lille jenta mi, når du blir stor så skal du gifte deg i verdens mest idylliske norske statskirke, som tipp-tipp-tipp oldefaren din bygde med bare henda.*

Sturla sammenlikner her ekteskapet som en fengselsinstitusjon, og skiller mellom ekteskap og kjærlighet. Ekteskapet er en kontrakt som skrives, og forbindelser som knyttes. Kjærligheten er utenom denne. Samtidig sier Sturla at det er kvinner som ønsker ekteskapet, og påpeker alle de kritiske kvinneøyne som rettes mot ham når han kommer med sin kritikk. Her konstruerer han et kvinnebilde som distanserer ham selv fra kvinner som "det annet kjønn." Dette markerer hans maskulinitet og tilknytning til hegemoniet. Han konstruerer et kvinnefellesskap som er noe annet enn det mannsfellesskapet han er knyttet til. Her er det kvinnen som blir "den andre", som vil noe annet enn ham, og med en konstruert annerledeshet som truer hans uavhengighet. Figuren "den voksne," som Sturla gjør når han snakker ned til den fiktive, lille jenta om hennes fremtidige bryllup, kan enten være mann eller kvinne. "Den voksne," representerer i hvert fall "hjernevaskeren", oppdrageren, som den lille jenta tror på. Hun lar seg hjernevaske, og oppdra til heteronormativitet. Slik blir hun en del av "alle jenter," med felles motivasjon til å gifte seg og få barn. Sturla konstruerer et kvinnefellesskap, som kvinner har i kraft av sitt kjønn. Dette fellesskapet virker bevarende på heteronormativiteten. Sturla vil ikke inn i dette, og han skjønner ikke hvorfor alle andre vil det heller. Slik er Sturlas representasjon av den hegemoniske maskuliniteten noe annet enn den tradisjonelle familiefaren og heterofile ektemannen som vi møtte i 'Vi menn' over. Sturla representerer en annen form for hegemoni; noe nyere. Han representerer den urbane individualisten, kvinnebedårerens som ikke vil slå seg til ro. Jørgen Lorentzen beskriver denne maskuliniteten som "den metroseksuelle mannen." Denne mannen er ikke først og fremst ute etter å stifte familie, eller å leve innenfor en tradisjonell heteronormativitet. Den metroseksuelle mannen dyrker vennskapet, og autonomi. Jørgen Lorentzen skriver at gjennom tv serier som 'Friends', 'Seinfeld' og 'Sex og Singelliv' ser vi et bilde av en vennskapsdyrkende kultur. Kjærlighetsrelasjoner kommer og går, fordi de krever for mye plass og tid, mens vennskap har erstattet et livslangt, monogamt samliv. Familien er heller

ikke til å stole på, og alle trusler mot uavhengigheten og autonomien til den moderne kvinnen og mannen blir avvist til fordel for vennskap: ”Trofasthet, kontinuitet, en å snakke med, en å drikke med, kanskje en å ha litt sex med. Samtidig som det ikke binder for mye, krever ikke for mye, og ikke minst, virker bekræftende på autonomi og individualismen.” (Lorentzen, 2004: 94)

Setter vi Sturla Berg Johansen opp mot metroseksualiteten passer han ikke fullstendig inn i bildet. Gjennom forestillingen skapte han ikke et bilde av seg selv som en som dyrket vennskap med andre menn. Hans nære relasjoner ble oftest nevnt som kvinner; han nevner sin mor, og ”kvinnen i mitt liv som var skjønnheten selv.” Disse kvinnene, snakker han om, som at han har hatt nære forhold til. Her konstruerer han et bilde som er mer rettet mot det tradisjonelle hegemoniet, som ikke søkte nærhet hos menn. På samme tid omtalte han seg selv som kvinnebedåreren; sjarmøren og superelskeren:

*Jeg husker jeg sa i et intervju en gang at jeg elsker å fiske. Dagen etter så var mailboksen min full av mail fra damer som skrev: Jeg elsker også å fiske... fiske fiske fiske... (han gjør feminine fiskebevegelser med armene) Jeg husker at det var så mange damer der ute som elsker å fiske, hvis det er noen her som lurar på hvor de kan få tak i fersk fisk så er’re bare å si’fra! Og så sa jeg en gang i God Kveld Norge at jeg elsker å sitte med beina i vann, stua full av stearinlys og høre på deilig musikk. Dagen etter: 400 mail; (myk damestemme) Jeg elsker også å sitte med beina i vannet, stua full av stearinlys og høre på deilig musikk sammen med en god venn.*

---

Stakkars Sturla, det høres plagsomt ut, men det er morsomt, og hans kroppslige komikk gjør det enda morsommere. Samtidig får jeg likevel en litt vond smak i munnen pga. det kvinnebildet han tegner, for han fremstiller hvordan kvinnene elsker ham, men det er ikke pga. ham som person. Det er pga. noe han har sagt i media, eller pga bildet media har skapt av ham. Dette bildet henvender horder av kvinner seg til. Kvinner blir sådan dumme, med luft i hodet, som gjør alt de kan for å få en smak av sexy Sturla. For dette er ikke tenåringsjenter, som skriver fanbrev til sin boybandhelt. Sturla snakker om voksne kvinner, og de vil alle ha en bit:

*Uansett hva jeg forteller om meg sjøl, så er’ne enkelte fine jenter som vil ha meg med hjem. Eller enkelte og enkelte, horder bør jeg vel heller si. Enkelte horder. Dere husker den siste slagscenen i Ringenes Herre? Litt sånn.*

Sturla har rett og slett kjempet mot horder av kvinner som vil ha ham. Når han så sammenlikner sine beundrere med slagscenen i filmen Ringenes Herre, forstår vi at det ikke alltid var i en positiv forstand. Men på sitt eget vis fant han en måte å holde kontroll på alle damene:

*Jeg håpa på at jeg kunne finne kjærligheten med en kvinne. Jeg har prøvd....og prøvd og prøvd og prøvd. Jeg har reist mye rundt i landet med stand up, traff jo mye mennesker...traff mange damer rundt på disse turene, men jeg syntes det var vanskelig å huske hvem som bodde hvor. Så jeg har laga et eget system i telefonboka mi da som jeg har utvikla sjøl. Hører dere det jenter? Nå var det veldig stille blant mannfolka her... (kikker uskyldig opp i lufta) Ja, men jeg laga et system der jeg bare setter stedsnavnet foran navnet på jenta. Sånn: Tromsø-Siri, Bergen-Beate, skjønner dere? Det er jo gen'ialt! Oslo-Märtha...*

Sturla flyter her på sin stjernestatus, han hadde så mange beundrere og elskerinner at han måtte ha et eget sorteringssystem for ikke å blande dem. Dette fenomenet er ikke noe nytt på kabarets scenen. Fra innledningen husker vi Lindangers beskrivelse av hvordan det tradisjonelt var to måter å synge revyviser på; i form av den romantiske svermeren, og den morsomme komikeren. Dette kan sees som ulike maskulinitetskonstruksjoner hvor maskulinitet gjøres på ulike måter, og konstrueres som typene ”den morsomme” og ”sjarmøren.” Lindanger trakk frem Leif Juster som ”komikeren,” og jeg vil nevne Ernst Rolf som ”sjarmøren.” Jeg ser visse likheter mellom han og Sturla Berg Johansen; de strevde nemlig med det samme kvinneproblemet. Sturla har i alle fall moderne hjelpemidler som mobiltelefonen å støtte seg til, men det hadde ikke Ernst Rolf. Odd Bang-Hansen forteller fra vinteren 1913 at Chat Noir hadde Ernst Rolf som gjest, og med visa ”Kvinnsvisan” ble han ”den største av alle kabaretkunstnere i Nordens land:” (Odd Bang-Hansen, 1961: 81)

### **Kvinnsvisan**

*Jag tilstår gärna at jag flirtat med små flickor smått, att strax slå om från kurtisör till at bara stå för en i vått och torrt er ej så gott. Se, alla kvinns, båd' kalla kvinns och tra-la-la kvinns, blev mina superfina kvinns. Båd pikante kvinns och eleganta kvinns, charmanta kvinns, villiga, dyra kvinns och läckra kvinns och billiga, yra kvinns och smäckra kvinns,*

*brunetta, lätta kvinns och ”åh jag ska berätta” kvinns, och stockholmskvinns och landsortkvinns, och all ann'sorts kvinns med gladt humör är min kulör. Men jag skal bättra mig, det skal ni slå er i baken på, den nu från dygdens stig vil söka att föra mig, den vrider jag nacken på, ja nacken å. Lahitla kvinns och ”usch, hva herrn är svår at kittl”a kvinns, obscena kvinns och rena kvinns och ”jag ber om att jag får gå alena” kvinns, arena kvinns, härliga fråga kvinns och heta kvinns, förfärliga magra kvinns och feta kvinns, förspillda kvinns och små, små vilda kvinns med gladt humör er min likör.*

*Farväl då, alla söta kvinns! Vi skiljas- så är mitt lott. Ej mer ni mej får möta-tjänis! Men et hjärtlig tack för alt vad jag har fått! Och had det gott! Små oskuldkvinns, för ro skulds kvinns, för verklig tro skulds kvinns, helt unga kvinns, i klunga kvinns och koketta, lätta klatsch me' ög'na kvinns, förmögna kvinns, burriga, ysta kvinns och hälsningskvinns och fnurriga, dysta kvinns och frälsningskvinns, och bebékvinns och Hebekvinns och das Leben lebe kvinns, förteguna kvinns och förlagna kvinns och mina egna kvinns, jag kan ei mer, adjö med er! (ibid.)*

Det er nok ikke noe verre for Sturla Berg Johansen i 2009 enn det var for Ernst Rolf i 1913. Stjernestatusen gir tydelig en stor ballast med kvinner, nå som den gang, og maskuliniteter konstrueres rundt dette. Den hegemoniske maskuliniteten står frem som en seksuelt attraktiv



mann, med et farlig blikk, som kvinner vil ha. Mannen skal bedekke kvinner, men blir strømmen for stor må han løpe. Da orker han ikke mer, og må si farvel: ”Jag kan ej mer, adjö med er!”

Men hva så med ekteskapet? Sturla Berg Johansen er prinsipielt mot ekteskapet, som Det Norske Forbundet også var frem til nye, politiske strømninger på 1980-tallet. Sturla våger å ta opp et viktig tema i forestillingen, og ser ekteskapets legitimitet og monopol på kjærlighet som en diskurs og bevarende samfunnsinstitusjon. Samtidig viser han sin hegemoniske maskulinitet som også Ernst Rolf gjorde det, ved å sole seg i sin popularitet hos damene. Slik hevder de seg over andre menn, som konkurrenter i den store befruktningskonkurransen. Men om begge vil befrukte kvinner kan det stilles spørsmål ved. Sturla kan det, det vet vi godt nok, men om han *vil* det skal vi se nærmere på nedenfor. Først skal vi ta en titt på den marginale maskulinitetsposisjonen.

## **Å gjøre maskulinitet innen den marginale posisjon**

Connell skriver at når man skal se på den marginale maskulinitetsposisjonen må man alltid se denne i forhold til autoriteten gitt til den dominerende gruppen. Hennes eksempel på marginale og dominerende grupper, var svarte og hvite menn i USA. Enkeltunntak forekommer, skriver hun, som for eksempel i idrett. Likevel hever ikke de posisjonen for alle, svarte menn i USA. Jeg forsøkte da å se på liknende forhold i Norge, basert på etnisitet. Jeg trakk en parallell til gruppene etnisk norske, og innvandrergupper fra ikke-vestlige land. Jeg trakk fram muslimer, som en spesielt synlig gruppe når det gjelder marginalisering i det norske samfunnet.

Marginale grupper kan også være sosiale klasser. Et eksempel fra kabaretsenen, hvor jeg så problematisering av sosial klasse, var i 'Lene for president.' Lavt utdannede menn uten arbeid, kan beskrives som å være i en marginal gruppe i Norge når det gjelder maskulinitet. Dette er fordi det er status i Norge å ha penger. Det er også status å klare seg selv. Det er ikke status å sitte i kø på Nav. Dette er selvfølgelig satt på spissen. Jeg forstår status som avhengig av ulike faktorer, ikke bare av store strømninger i samfunnet, og et personlig inntrykk av ”hva alle mener.” Hvilke levevis som innehar status kan variere i stor grad, avhengig av alder og gruppetilknytning. Jeg ser derfor at noe av kritikken rettet mot Connell kan stemme her. Hun ser ikke ut til å inkludere variasjoner innen kulturer. Jeg forstår henne i hvert fall ikke slik. Teorien får meg til å gruppere mennesker i stor grad, og det kjenner jeg ubehagelig. Når dette er sagt, vil

jeg se nærmere på et kabaretnummer, hvor jeg har gruppert en karakter som å være i en marginal maskulinitetsposisjon.

### ”Flytte på møbler og bestemme hvor skapet skal stå”

Lene Kongsvik Johansens ’Lene for president’ ble satt opp på Latters barscene vårsesongen 2009. Lokalet er intimt, med en liten scene, og forestillingen bestod av sketsjer og sangnummer. Lene Kongsvik Johansen har skrevet mange av tekstene selv, og enkelte er skrevet av andre tekstforfattere, som Linn Skåber og Hanne T. Aasheim. Lene gjør mange karakterer i forestillingen, og hun står alene på scenen, akkompagnert av en pianist, som hun kommuniserer med i deler av forestillingen. Kostymeskiftene er enkle, og foregår åpent, eller bak et skjerm Brett øverst på scenen, som også benyttes i scenografien.

I et av numrene møter vi den mannlige karakteren ”Atle.” Lenes kostymeskiift gjøres kjapt bak skjerm Brettet, og på musikkanklegget spilles intro til ’Eye of the tiger.’

### **Maskulinitet konstruert gjennom musikk**

Lysene blinker i takt med musikken. Lene ikledd arbeidshjelm og olajakke går frem på scenen. Med denne lille intro til nummeret blir vi allerede presentert for en rekke maskulinitetssymboler. Musikken er kjenningsmelodien fra den amerikanske ’Rocky III’ filmen, med Sylvester Stallone i hovedrollen. Stallone hadde sitt gjennombrudd i 1979 etter den første Rockyfilmen, som han også skrev manus til. Michael Magan beskriver filmens maskulinitetsverdi, og hvordan filmen deler symbolverdi med sin hovedrolleinnhaver og manusforfatter :

*Rocky is a ‘man’s movie’- almost parodically so. It fetishes the manly muscularity of it’s hero, and the accompanying masculine virtues of strength, sporting prowess, courage and determination.... Sylvester Stallone was an unemployed and unknown bit-part actor who persuaded two producers to back his script, with him in the main part. Stallone’s success became a part of the mythology of the movie itself. (Magan, 2003: 217)*

Rocky er bokser, og i Rocky III taper han først tungvektertittelen sin og hans gamle trener dør. Han er like ved å gi opp, men kona hans slipper ikke taket. Etter noen faste, kjærlige ord fra henne, kommer vendepunktet. Da er det ’Eye of the tiger’ spiller i bakgrunnen, og vi ser Rocky trene hardt; han løper langs stranden, bokser i ringen med kona ved sin side, og vinner til slutt



tilbake mestertittelen. Gjennom disse filmene kan Stallone beskrives som å være et symbol for en hegemonisk maskulinitet som likner idealet om den ensomme jegeren vi møtte i 'Vi menn.'

**Sylvester Stallone, som Rocky Balboa, fra Rocky III.  
(Foto: Nettressurs 23)**

Det er vanskelig å skille skuespiller og karakter når det gjelder Stallone og Rocky. De er begge symboler for en hegemonisk maskulinitet. Rocky er sterk, en som aldri gir opp. Kroppen hans er hard som stein, og tåler utrolig mye bank. Uansett hvor hardt han faller, så reiser han seg alltid opp igjen. Han skiller seg likevel fra jegeren i 'Vi menn,' for han er ikke naturens mann, han er en "innercity-kid" fra Philadelphia i USA, som har kjempet seg opp fra "rags to riches." Og det er her vi møter "Atle," som også er en bygutt, men kontrasten til Rocky Balboa er stor, og det morer oss. Denne kontrasten skapes ved bruk av musikken, og det er et smart grep av Lene. Det finnes mye populærmusikk med hegemonisk maskulinitetsverdi, men den sterke forbindelsen musikken har til karakteren Rocky, gjør maskulinitetsidealet spesielt tydelig.

### **Maskulinitet konstruert gjennom kjønnede symboler**

En tynn Oslogutt i 30-åra med foret olajakke, og gul arbeidshjelm står på scenen. Hjelmen får oss til å tenke at Atle jobber på en byggeplass, men det får vi vite at han ikke gjør, han gjør maskulinitet. Han jobber hardt for å komme nærmere sin forståelse av en hegemonisk maskulinitet. For Atle innebærer denne forståelsen å ha en "macho" jobb, som han viser med hjelm og jakke. Han har også en pakke Petterøes blå rulletobakk i brystlomma på jakka, som stikker litt opp. Hvis han ikke bedriver den maskuline praksisen som en "macho" jobb er, kan han kompensere med andre maskulinitetssymboler, som klær. Rulletobakk kan beskrives som et tradisjonelt symbol for en norsk arbeidermaskulinitet. Det er mulig at herrene i Frimurerlogen tar seg en sigar til kaffen, men arbeidskara røyker Petterøes, det 'ekke til å fornekte at du får hår på brystet av den tobakken der. Slik vet vi en del om Atle allerede før han åpner munnen. Vi vet

også at "Atle" spilles av Lene, og hennes kroppsspråk som mann skiller seg fra hennes kroppsspråk som kvinne. Atle har en lett krum rygg, og hoftene er skutt en anelse forover. Atle kremter litt før han begynner å snakke, og når han gjør dette, er det med en presset stemme som om han har en boble i halsen. Munnen er stiv, med stramme lepper, og det gir ansiktet et konsentrert preg:

*Hei. Jeg heter Atle. Jeg er 32 år. Grunnen til at jeg er her i dag, er at jeg skal fortelle dere om MIN DRØMMEJOB. Jeg er med i et opplegg på NAV. Og jeg har laga et multimediaforedrag for dere og der skal jeg forklare dere MIN DRØMMEJOB. Okay. Jobber: Det er utrolig mange forskjellige jobber som det går an å ha, og her har jeg lagd en overhead og der har jeg skrivd opp noen av de jobbene som det går an å ha. (peker opp mot veggen hvor et overhead bilde kommer opp med en håndskrevet liste over noen typer arbeid er listet opp).*

*Frisør*

*Sminkedame*

*Syngedame*

*Jobbe med negler (Det driver søstra mi med)*

*Jobbe med unger (Det driver mora mi med)*

*Jobbe med data (Det har jeg inntrykk av at alle driver med)*

*Som dere ser: Alle de jobbene jeg har skrivd opp på overheaden, har en ting felles: Det er utrolig FEMI jobber. Sitte og male på negler med glitter og drit, sitte i barnehagan og lese om Barbapapa og sånne homofolk, eller sitte på kontor og taste på sånn data-PC-tastatur som en soper og ete pastasalat med ruccula i lunsjen og høre på Celine Dion i fritida. Det er utrolig femi jobber, og det er sånne jobber jeg IKKE er interessert i.*

Atle har skrevet listen selv, og linjene skråner nedover mot høyre, med svært barnslig skrift. Han holder en moderne pekestokk med infrarødt lys, til å peke på de ulike jobbene mens han snakker, og vi ser den lille, røde prikken holde seg ved ordene på veggen. Det er morsomt og rørende, for Atle har sittet og lagd denne presentasjonen. Han har tenkt, skrevet og strevd litt med å få det til. Vi ser for oss en ungdomsskolegutt som stikker tungen litt ut i munnviken når han skriver, og tenker nøye over hvilke jobber han vet om. Dette fjerner ham også fra en hegemonisk maskulinitet, siden han ikke mestrer moderne hjelpemidler som data. Vi forstår at Atle ikke er datakyndig, han sluttet på skolen før han fikk fullført videregående, og har jobbet på bensinstasjon siden.



**Foto: Statens veivesen. "Atle"**

Atles tommel beveger seg opp til nesen etter presentasjonen, og han gir den et par dytt med tuppen på tommelen sin, mens resten av hånden står åpent ut i rommet. Lene Kongsvik Johansen benytter seg her av et maskulint kroppsspråk som innebærer at man skal klø seg på en bestemt måte. En ekte mann klør seg ikke på nesen med små kløbevegelser, han nærmest dytter litt på nesa si, sånn i forbifarten. Det blir komisk når det legges til resten av karakteren, og

viser at Lene har et paroditalent. Hun har observert tegn hos menn, og adaptert dem inn i Atle. Lene "gjør mann" på scenen i dette nummeret. Hun har foretatt enkle kostymegrep, og bedriver travesti. I denne scenen fungerer den som et komisk virkemiddel, og det at hun er kvinne gjør mannen ekstra komisk. Vi kjenner igjen inversjonen som lar oss le av det rare, og samtidig ser jeg at hun kommenterer en vanskelig maskulinitetsposisjon, og et fastspikret kjønnsmonnster som det er vanskelig å leve opp til. Slik kan Lenes travesti gjennom "Atle" også forstås som et kritisk blikk på et kjønnet samfunn, og den ekstreme tendensen til "å kjønne alt," som innpakkingspapiret nevnt innledningsvis.

Når Atles liste kommer opp ser vi at de er alle kvinnedominerte yrker, med unntak av én. Det ser likevel ikke ut til at Atle har noen nære forbindelser som driver med data, han har bare inntrykk av at "alle driver med det." Atle trekker frem sin mor og søster når han skal nevne eksempler på mennesker i arbeid. Dette kan tyde på at han ikke har spesielt stor omgangskrets utenom familien, og at faren muligens er fraværende. Er det min heteronormative forståelse som leser bildet? Jeg tenker at han kunne også ha nevnt sin far. En sønn ser jo til sin far som forbilde, eller hva?

## Maskulinitet konstruert gjennom jobben; Atles krise i produksjonsforhold

Datajobber er ”femi” siden det ikke involverer kroppsarbeid, som i den tradisjonelle arbeidermaskuliniteten. Atle har allerede vist oss at han vil tilhøre denne gruppen av tradisjonelle menn; de sterke, tøffe typene. Men vi skjønner at Atle ikke lever dette ut i praksis, hans sosiale maskulinitetskonstruksjon pågår gjennom kostymering; hjelm, jakke og Petterøes tobakk. Det er også en stereotypi at kvinnene i hans familie jobber ”med unger og negler” De er ikke advokater eller økonomer. Vi plasserer derfor Atle i en familiebakgrunn hvor det ikke er vanlig å ta høyere utdanning. Siden vi allerede vet at Atle er med på et ”opplegg fra Nav,” vet vi at han er arbeidsledig. En arbeidsledig mann kan beskrives som å være i en marginal maskulinitetsposisjon, siden han ikke deltar i pengeøkonomien som menn i arbeid. Vi husker fra teorikapitlet at den marginale posisjonen setter søkelyset på forholdet mellom kjønn, klasse og folkeslag. Her kommer Atles klasseposisjon til syne gjennom hans familiebakgrunn og hans dialekt, som er fra Oslo øst. Vi får snart vite at han sluttet skolen før han fikk fullført videregående:

*Det som er min jobb-bakgrunn: Jeg har jobba på bensinstasjon, på Shell-stasjon, hele livet, jeg bynte da jeg var 17. Og nå er jeg 32. Så det vil si at jeg har jobba på bensinstasjon i... Utrolig mange år. Og det er greit. Det å jobbe på bensinstasjon – før, så var det min drømmejobb.*

*Du selger bensin og diesel, hjulkapsler, spylevæske, polish, utstyr til bilen. Du selger pølse og burger og påmfri og en type mat som er min drømmemat. Men de siste åra jeg jobba på Shell, skjedde det en veldig negativ utvikling med veldig femi varer. Plutselig måtte jeg selge kosebamsler til unga og bind til damene og plater med Celine Dion og vann med melonsmak, og da blir det noe annet. Jeg har denne innstillinga her: Jeg kan selge deg spylevæske, frostvæske og bremsevæske, men når Shell begynner å føre damevesker, da sier jeg opp. Og det var det som skjedde.*

Atle klarer ikke regne ut årene mellom 17 og 32, og vi skjønner at matematikk ikke er hans sterke side. Han er heller ikke ”den skarpeste kniven i skuffen” siden han ikke klarer å dekke over manglende matematikkunnskaper. Men for Atles maskulinitetskonstruksjon er arbeid viktig. Helene Aarseth og Øystein Gullvåg Holter forklarer at når menn møtes er ord for stilling eller yrke det første de bruker for å karakterisere seg selv. På spørsmål om hvem de er, eller hva de driver med er jobbetegnelsen det de bruker for å beskrive seg selv. Dette gjelder også slik de beskrives av andre. (Aarseth, Holter, 2003: 197) Det gjelder altså ikke bare Atle, jobben er viktig for hvordan menn tenker om seg selv, og for hvordan andre tenker om dem. Connell nevnte over at gjennom kriser i produksjonsforhold kunne vi komme nærmere en forståelse av maskulinitet. Atle kan beskrives som å være i en krise, for han er i en forandringsprosess. Endringene i produksjonsforhold, som Connell tar opp, forstår jeg bl.a. som endringer i yrkesvalg, og

begrunnelser for disse. Vi har ikke lenger et arbeidsmarked hvor menn arbeider i stort sett arbeider i det samme yrket som sin far. Flertallet av kvinner er heller ikke hjemme, som mange mødre var tidligere. I dag er det et arbeidsmarked med stadige forandringer og høy konkurranse når det gjelder effektivitet. Hvordan har Atle klart å henge med her?

*En annen grunn til at jeg slutta på Shell var at ledelsen var altfor mye opptatt av at vi som sto bak disken skulle smile til kundene og si sånne dulleting som "hei" og "hadet bra". Jeg er ikke noe veldig for å stå og smile og dille-dulle med folk som kommer på stasjonen. Og det er ikke fordi jeg er en sur fyr. Jeg smiler utrolig mye, men jeg smiler inni meg.*

*(Jeg smiler inni meg nå. Jeg ler meg i hjæl, faktisk.)*

*En tredje grunn til at jeg slutta på Shell, var at i 2006 fikk jeg en dame som sjef, som het Anita. Med blå øyer og langt, lyst hår som lukta jordbær og fioler. Og en utrolig fin kropp. Hu likte ikke meg noe særlig. Og det passa bra, for jeg likte ikke hu heller i det hele tatt.*

Atle lever heller ikke opp til sine egne forventninger om en hegemonisk maskulinitet. Han forteller om sin kvinnelige sjef, som han tydelig var betatt av, men som ikke gjengjelte hans følelser. For Atle kan dette sees som en krise i kjønnede maktforhold, da han fikk en kvinnelig sjef. Det at hun blir beskrevet som en "kvinnelig sjef" viser allerede at det er noe spesielt, og annerledes for Atle, noe uventet; en forandring. Her leser jeg hvordan maskulinitetsposisjonene alltid står i et forhold til den hegemoniske maskuliniteten, som noe de måler seg opp imot. Hegemoniet kan være i form av en filmfigur, som Rocky Balboa, eller en bestefar som røyka rullings og kjørte bet'tongbil. Atles bilde på en hegemonisk maskulinitet har ikke en kvinnelig sjef, for den patriarkalske orden har mannen som øverste instans. Hvis den kvinnelige sjefen, mot formodning, hadde gjengjeldt Atles følelser kunne hans maskulinitet fått gjenopprettet status. Da er det hans ultimate maskulinitetssymbol som seirer: Hans fallos, eller "morrabrød" som Jan Martin sa i 'Vi menn' Men Atle fikk ikke senket sin kvinnelige sjef med kraft av sin fallos, han satt igjen med å selge "damebind og kosebamser," og valgte å slutte i jobben. Det kan også hende han ble sagt opp, det vet vi ikke. Atles sier at han sluttet.

### **Atles arbeid ut av krise: På vei mot en ny maskulinitetskonstruksjon**

Atle sluttet i "dulle-jobben" på Shell, for forandringene passet ikke med hans selvbilde. Han kunne ikke drive å si "hei og hadetbra." Atle skulle drive med noe mer maskulint, i en essensialistisk forståelse av begrepet. Han skulle nærmere essensen i det maskuline. Samtidig ser jeg at Atle er i endring, om enn litt ubevisst:

*Okay, nå skal jeg vise dere på en multimedia-opplegg. Og det som er multimedia er at jeg bruker både musikk og lysbilder. Så nå skal jeg vise dere på en multimedia måte åssen jeg følte det på slutten da jeg jobba på bensinstasjon.*

*(Viser bilder av Celine Dion, Arve Juritzen, søte kattunger og en hund i bikini og spiller en Celine Dion-sang.)*

*Som dere skjønner, minner fra en veldig vanskelig tid med rare følelser. Men veit dere hva? Alle de greiene der: Det er fortid. Jeg har lagt det bak meg, jeg er ferdig med det. Yess. Jeg inne i et omskoleringsopplegg på NAV. Jeg har begynt på et kurs i interiørdesign. Det er en jobb der du flytter på møbler og bestemmer hvor skapet skal stå. Takk for meg.*

Denne brå slutten passer bra til Atle. Nå har han sagt det han skal si, og gidder ikke ”dulle” mer med oss i publikum. Han har fortalt sin historie; en historie om endring, så takk for meg. Når han viser sitt ”multimediashow” til musikken ”My heart will go on” sunget av Celine Dion, leker Lene med kjønnede betydninger. Atle har nemlig akkurat fortalt oss at han sluttet fordi han ikke orket alle de ”femi varene.” Så kommer Celine Dion på anlegget, og bilder av små, søte hunder. Det er også bilde av Jan Thomas Mørch Husby, som er kjendis i sin status som frisør, homofil og programleder. Jan Thomas er derfor også et element som fjerner Atle fra hans tidligere hegemoniske idealer.

Atle står stivt og alvorlig og ser på, dette handler om en tid med ”mye forvirrede følelser,” og vi ler fordi vi vet at dette er objekter med feminine konnotasjoner. Vi forbinder ikke Celine Dion med en hegemonisk maskulinitet, eller små hunder med røffe arbeidskarer. Sangen var kjenningsmelodien til filmen ”Titanic”, og vi ser for oss gråtende jenter i kinosalen, med ungpikeforelskelser i Leonardo di Caprio. Det var kanskje en slik ”ungpikeforelskelse” Atle hadde til sin pene sjef som ”lukta jordbær og fioler.” Atle har store følelser som han har undertrykt lenge, for hans maskulinitetsideal tillot ham ikke å føle. Hans idealer tillot ham ikke å smile engang, han ”smiler inni seg.”

Men nå er Atle på vei mot noe annet. Han gjennomgår en forandring, som kan forstås som en tilpasning til en annen maskulinitet. Med hjelp av Nav har Atle funnet et yrke, som han muligens passer bedre til. Hans krise på bensinstasjonen, med truslene om å bli kvinneliggjort gjennom ”dulleord som hei og hadet,” og kontakt med ”femi varer” førte til et vendepunkt. Han har funnet et yrke; interiørdesign. Her foretar Lene et smart grep, for vi forstår at Atle egentlig driver med krisehåndtering, han er på vei til å løsne opp i sine strenge kategorier. Hvordan vet vi det? Det forstår vi pga den kjønnede betydningen i yrket ”interiørdesign,” som i tradisjonelle kjønnsforståelser er et kvinneyrke. Det er interessant at det er de kjønnede yrkene som blir spøkt



med en gang til, som vi husker fra Simon og Stigs ”Til Leif.” Produksjonsforhold er tydelig viktig i våre kjønnede betydninger, og både Leif og Atle har brukt arbeid som en praksis til å konstruere en ny maskulinitet. Men man må ta ett skritt ad gangen; Atle går av scenen med å si at interiørdesign involverer ”å flytte på møbler og bestemme hvor skapet skal stå.” Slik tilpasser han sitt nye arbeid inn i sine gamle maskulinitetsidealer. Å flytte på møbler, involverer kroppsarbeid, som var tydelig en viktig maskulinitetspraksis for Atle. ”Å bestemme hvor skapet skal stå” er et uttrykk som symboliserer å ha det siste ordet: Å bestemme. Det er den hegemoniske maskuliniteten som bestemmer i kraft av patriarkatet.

## **Leken med kjønnede idealer**

Da Sturla Berg Johansens ’Damens aften’ hadde premiere på Chat Noir den 25. februar 2009 visste jeg at forestillingen ville være aktuell for min oppgave. Grunnen til dette var at allerede på annonseplakatene ble det lekt med symboler. Det var bilde av Sturla som omfavnet et stort, rødt hjerte. Forestillingens tittel antydte at det skulle handle om damer, og om Sturlas forhold til dem. Hjerter forstod jeg ikke som et maskulint symbol i min norske samtid, og leken med kjønnede idealer var allerede i gang. Her fikk jeg oppfylt mine forventninger til kabaretteteatret. Forestillingen ble annonsert som standup, men jeg visste det var en pianist ved et klaver på scenen, så det musikalske elementet var på plass. Jeg kunne derfor innlemme ’Damenes aften’ i mitt datamateriale.

### **Hjertet som symbol**

Hjertene ble brukt gjennomgående både i annonseringen av forestillingen, og i scenografien. De var iøynefallende med sin sterke rødfarge og glitrende overflate. Ved siden av Sturlas perlehvite tenner gav de et ’touch av glamour’ som gjorde at jeg trakk paralleller til Ernst Rolf, og hans stjernestatus på 1920-tallet. Samtidig gav hjertene assosiasjoner til kjærlighet, mykhet og runde former. Adrian Frutiger skriver at hjerteformen symboliserer kjærlighet, og han klassifiserer hjertet som et av de mange symbolene utledet fra menneskekroppen. Han forklarer at indre organer ble tidligere symbolisert mer fra fantasien enn fra biologisk kunnskap, og hjertet er et av de mest brukte symbolene av disse: ”The most striking example of this is the heart shape, an outline that is probably one of the most widely used symbol signs but has no connection of the actual shape of the living organ.” (Frutiger, 1989: 262) Hjerteformen er to like deler satt sammen i en lukket form, og jeg forstår den derfor også som et av de dualistiske tegnene. Mennesket har

et konstant behov for å forstå dualisme, skriver Frutiger.<sup>32</sup> Vår bevissthet omkring liv og død, godt og ondt, kropp og sinn, og alle andre konsept utledet fra motsetninger, har ført frem til ulike filosofier, dogmer og ontologier. Vi må heller ikke glemme vår aktivitet om dagen, og hvile om natten, som representerer livets mest sentrale dualistiske tilstand, og som vi ikke kan fjerne oss fra. Videre forklarer han at typiske dualistiske tegn er maskuline og feminine symboler: ”the feminine, nurturing, stable elements of duality(...) the masculine, active, thrusting signs.” (Frutiger, 1989: 140) Dualistiske symboler har altså denne klare forståelsen av verden som motsetninger som grunnlag.

Motsetninger som gjensidig utelukker og utfyller hverandre er også heteronormativitetens grunnleggende prinsipp, og et protestgrunnlag for queer teori, som vi forstår fra teorikapitlets redegjørelse. Ikke bare queer teori, men også grener av feminismen, og Connell, protesterer mot en forståelse av kjønn som dualistisk: Å se kvinner og menn som to kategorier, som gjensidig



Sturla Berg Johansens presseplakat for 'Damenes aften.' ( Foto: Standup Norge)

---

<sup>32</sup> Det kan se ut til at Frutiger forstår dualisme som et konsept som *er* i naturen før menneskene, siden han skriver at menneskene alltid streber etter å forstå dualisme. Her blir dualisme noe utenfor menneskene

utelukker hverandre, som kontraster, med gjensidig begjærer og naturlige pardannelser. Heidi Eng forklarer hvordan denne dualistiske forståelsen overføres på hva som er menneskelig, og hva som er kvinne, og hva som er mann. Denne forståelsen overføres også på homoseksuelle forhold:

*Det er en forståelse som er så rotfestet at også homoseksualitet ofte blir fortolket innenfor heteroseksualitetens kjønnsforståelse. Det betyr for eksempel at spørsmål som "hvem er mannen og kvinnen i det homoseksuelle forholdet?" er vanlig. Eller at man feminiserer den homofile mannen og maskuliniserer den lesbiske kvinnen slik at de blir stående i et dikotomisk forhold som kjønn lik den heteroseksuelt funderte kvinne-mann dikotomien. En viktig agenda i homo- og queer forskningen er derfor å studere kjønn som grunnleggende mer mangfoldig enn det denne dualismen åpner for. (Eng, 2006: 136)*

Ser vi tilbake til Frutiger og hans hjerte ser jeg at han støtter seg til en semiotisk forståelse av maskulinitet og femininitet, hvor det maskuline er ikke- femininitet. Vi husker det semiotiske prinsippet om forskjell fra teorikapitlet, hvor ingenting kan forstås uten sin motsetning. Og hvor pirrende var det ikke at Sturla Berg Johansen holdt rundt et hjerte på reklameplakaten for sin forestilling? For meg begynte forestillingen der; da jeg så plakaten. Det var pirrende pga. leken med symboler; det røde hjertet som for meg symboliserte kjærlighet, og Sturla som knugende holdt rundt det.

### **Forestillingen om Sturlas maskulinitet begynte lenge før teppet gikk opp**

Jeg var klar over at media hadde tegnet et bilde av Sturla Berg Johansen som en kvinnebedårer; en høy, mørk singel mann i 40 årene. Han ble også kåret til Norges mest sexy programleder i kvinnebladet Kamille. (Nettressurs 22) På nettsiden seher.no kunne man lese denne beskrivelsen av ham i mai 2008:

*Sturla Berg-Johansen (40) er i løpet av kort tid blitt en av Norges hotteste TV-stjerner, og alle vil ha en bit av kjekkasen. Med sine mørke øyne og hese stemme sjarmerer han TV-seerne i "Deal or No Deal" og "Norske Talenter" på TV 2....."Alle" omtaler Sturla som Norges nye sex-symbol, og på Sturlas hjemmeside strømmer det på med invitasjoner fra håpefulle kvinner. Joda, det er smigrende det...Oppmerksomheten til tross, Sturla er fortsatt singel. (Nettressurs 23)*

Validiteten til en kilde som denne er heller tvilsom, men om sitatene er rette eller ei, spiller liten rolle i dette argumentet, for det er mediebildet skapt av ham som er det interessante. Connell forklarte at den hegemoniske posisjonen handler om en dominerende stilling som blir opprettholdt av en felles enighet-, og en tro på at dette er en prinsipiell, riktig posisjon. Maskuliniteten kan være personifisert i filmskuespillere, eller fiktive figurer som en filmkarakter. Sturla Berg Johansens stjernefaktor er høy, og det skrives mye om hans privatliv utenfor hans scenekunst. Han er en "A-kjendis" og fra utdraget over kan vi se et fokus hans

heteroseksualitet, gjennom hans popularitet hos kvinner, og det fremheves at han fortsatt er singel. Den hegemoniske maskuliniteten kan personifiseres gjennom fiktive karakterer og filmskuespillere, og Sturla er nettopp dette. Han er virkelig, men mediebildet av ham er en konstruksjon, som fremstår som virkelig.

Jeg skriver om dette, fordi forestillingen begynte her; lenge før Sturla selv stod på scenen. Her vil jeg trekke frem igjen hvordan Carlson, innledningsvis, beskrev presentasjon: Sturlas ”display of the active body” (Carlson, 1996: 83) strakte seg utover sceneopptredener. Kroppen hans ble fiksjonalisert og iscenesatt gjennom pressen. Men var dette Sturlas presentasjon av seg selv? Kan man si at pressens bilde skapt av Sturla var det samme som en presentasjon? Nei, det vil jeg ikke påstå. Han var muligens medskaper til dette seksualiserte bildet, men det skal ikke jeg vurdere her. Uansett; da teppet gikk opp på Chat Noir på premierenkvelden var vi klare, å så klare. Jeg så ham som en personifisering av en samtidig, hegemonisk maskulinitet, med sin stjernestatus og sin forretningssans, i den forstand at han kunne selge en vare, og varen var ham selv. Varen han solgte var en som ikke ville slå seg til ro, en som ikke hadde funnet den rette enda, en urban, velstelt, skarp mann, med stort dametekke. På grunnlag av dette hadde han skrevet en forestilling...trodde vi.

Dagen etter premierenkvelden kunne man lese store overskrifter om forestillingen i tabloidavisene. En forestilling på Chat Noir kom på førstesiden av Dagbladet, det er ikke hverdagsstoff i samtidens Norge. Hva var så stort at det overskygget alle andre nyheter den dagen?

*Og fra scenen - i største alvor - avslørte 41-åringen sin hittil ukjente homofile legning: - Gjennom årene har det vært både kvinner og menn. Jeg har tenkt hele livet at jeg har vært bifil, sa komikeren, og fortsatte: - Men jeg har prøvd så mange ganger, og så hardt, å finne lykken med en dame, og det har ikke gått. Så denne «Damenes aften» er en siste hilsen. (Dagbladet 25.2.09. Nettressurs 24)*

Maken til rop fra avisene, bloggeraktivitet, og reaksjoner på alle hold skal man lete lenge etter. Sturla Berg Johansen hadde stått frem som homofil på Chat Noirs scene. Kvinnebedårerens og den kjekke svigermors drøm var egentlig ikke interessert i kvinner. Men hva så? Reaksjonene var overraskende sterke, og gjennom Connells teori kan det se ut som et tegn på at den hegemoniske maskuliniteten er i krise. Det var ikke bare kvinner som var blitt holdt for narr, men mennene også. Jeg redegjorde i teorikapitlet for hvordan den hegemoniske maskuliniteten er mest et ideal, som ikke leves ut i praksis av mange menn. Et sterkt bilde av Sturla var tegnet i

media som kvinnebedårer og kjendisen. Moromannen med den hese stemmen og djevelsk blick. Dette kan tyde på at han var blitt et maskulinitetsideal. Sturla var kroppsliggjøringen av et metroseksuelt ideal, den heterofile mannen som ikke ville binde seg. Denne mannen krevde sin individuelle frihet, men måtte bare ha damer, for hans fysikk og hans brusende maskulinitet krevde det. Vi kan gjenkjenne den essensielle forståelsen av maskulinitet, med essensen av maskulinitet som er sulten på sex. Han må ha det, bare må ha det, og han får det. Han får det fordi han er kjendis, og han er sexy; det står i avisa. Dette seksualiserte bildet spiller Sturla på gjennomgående i forestillingen sin. Han både ler av det, og han tar del i det.

Her blir begrepet om "framing" svært aktuelt. Richard Schechner diskuterer grader av performance, definert av rammene rundt, og viser til tre ulike. Rammene rundt performance kan være 1) definert av observatøren. Her er det noen som ser på, et blick, som definerer det de ser som innenfor, eller utenfor rammen av performance. 2) Skjult. Her er det noen som bevisst spiller, og noen som "blir lurt." Schechners eksempel på dette er "conman working scam," (Schechner, 1988: 302) og 3) Synlig. Her er rammen bevisst hos alle de involverte. Nummer tre handler om profesjonelle skuespillere, eller som i oppgaven; kabaretartister. Det kan også være idrettsutøvere som lever av "å spille." Rammene har skillelinjer, og samtidig er det glidende overganger mellom dem. Når Sturla står på scenen på Chat Noir, er rammen fullt åpen for alle de involverte. Alle vet at han er en artist, og en standup komiker, og at de selv er på show. De skal se på, kanskje bli mobba litt av artisten, men det er fullt åpent og akseptert.

Jeg vil nå overføre disse rammene på maskulinitet, og beskrive Sturlas maskulinitet som performance. Da mener jeg ikke kun som i Butlers performative kjønn; for hun forstår alle kjønnede praksiser som performative, det finnes ikke kjønn uten denne bevisstheten om at vi "gjør kjønn." Kjønn er performativ i sin ikke-essens, som jeg beskrev i teorikapitlet. Jeg mener Sturlas kjønnede performance som det offentlige bilde skapt av ham: Det eksisterte en offentlig representasjon av Sturla Berg Johansen før teppet gikk opp på Chat Noir. Det er det jeg vil se nærmere på her. Når vi ser på kjønn som denne typen offentlig performance, hvor befinner vi oss da i forhold til Schechners rammer? Sturla Berg Johansen hadde et ansikt utad som "Norges mest sexy kjendis." Dette seksualiserte bildet var rettet mot kvinner, slik bildet av flyvertinner var rettet mot menn på 60- og 70-tallet. Jeg kan beskrive dette som en kjønnet performance, men hvem som konstruerte denne performansen, er ikke soleklart. Det er heller ikke så viktig, høyst

sannsynlig var det et ”samarbeid” mellom pressen, leserne og artisten. Men hvem bestemte rammene rundt?

Offentlighetens blikk definerte Sturla som superelskeren. Vi definerte hans kjønnede performance. På samme tid kan han sies å ha holdt rammen skjult. Sturla kan beskrives som å ha drevet en kjønnet etterlikning av en heterofil mann. Han spilte et spill, uten at noen andre visste at rammene rundt var performance. Slik kan jeg også lese Butlers transvestitt på bussen, men Sturlas performance gikk ikke på kostymering. Den gikk på kjærlighetspreferanser. Jeg liker ikke den forståelsen, for hvorfor skal han være nødt til å definere sin seksualitet, fordi han ikke vil ha damer? Det er en queer teoretisk protest, mot at skeive må definere seg, mens streite er selvsagte. Inntil de sier noe annet, selvfølgelig. Inntil de ”kommer ut av skapet.” Og han kjente tydeligvis på at dette var det han måtte gjøre. Ble det som Anne Fausto- Sterling fortalte om kvinnene i 40-åra som ble forelsket i andre kvinner; ble alle Sturlas heteroerfaringer til skjulte performanser i kjølevannet av premièren?

Det var interessant å observere oppstandelsen som fulgte i kjølevannet av at Sturla tok sin kjønnede performance, og gjorde den til en nr. 3: ”Frame visible and acknowledged by all.” (Ibid.) Og for meg var det tydelig at rammene rundt hans teaterforestilling strakte seg ut over scenerommet, pga de sterke kjønnede symbolene. Han symboliserte så sterkt en hegemonisk maskulinitet, at hans kjønn overstyrte, og kom forestillingen hans på Chat Noir i forkjøpet.

### **Sturlas mange maskulinitetsposisjoner**

Sturla Berg Johansen leker med de ulike maskulinitetsposisjonene, og hopper fra den ene til den andre. Han er hegemonisk gjennom sin stjernestatus og sitt sjarmørimage. Han har solgt et seksualisert bilde av seg selv, og han driver en kjønnet performance som vandret mellom skjult og åpen. Figuren han representerer er sterk, med et lurt blikk og skjevt smil. Samtidig står Sturla frem som tidligere alkoholiker og narkoman, og kan sees som å representere en marginalisert maskulinitet. Han forteller fra sin tid som rusmisbruker. Han snakker også om sin tid som innsatt ved Hoff fengsel, og forteller hvordan de innsatte røyka mye hasj og var gjennomført rusa hele dagen. Likevel ser jeg ikke Sturla som å representere den marginaliserte maskuliniteten ”på ordentlig,” hans stjernestatus tillater det ikke. Sturla selv foretar et enkelt grep, og redde ut av den marginaliserte posisjonen. Han forteller fra en dag i fengslet hvor han jobbet, og ”gikk ned

på saga.” Gjennom en kommentar til en mannlig publikummer konstruerer han maskulinitet, og arbeider seg opp mot hegemoniet:

*Jeg gikk nå ned på sag 1, og så tok jeg med meg et par sånne 2”4 plank, jævli tungt, ikke sant... (snakker til en mann i publikum) Ler’u? Ja bare le du, jeg syntes det er tungt da, men så er kanskje ikke jeg like sterk som deg. For å si det sånn; det ikke her (peker på skuldrene og armene sine) jeg er svær.*

Sturla peker på skuldrene sine, og sier ”Det ’ekke her jeg er svær.” Ved denne lille kommentaren får han sagt at hans penis er større enn en annen manns, større enn de fleste kanskje. Penis som maskulinitetskonstruerende så vi også i ’Vi menn,’ og penisen ruget også i bakgrunnen hos Lene Kongsvik Johansens ’Atle,’ gjennom den kvinnelige sjefen han ikke fikk. Penis kan redde ansikt, og den står som det siste, gjennombrytende maskulinitetssymbol. Frutiger skrev over at de maskuline tegn var ”masculine, active, thrusting signs,” og ordet ”thrusting,” som betyr ”gjennombrytende” sier alt. Den store, gjennombrytende fallosen kan hjelpe maskulinitetskonstruksjoner mot hegemoniet i alle situasjoner.

Det er interessant hvordan Sturla kombinerer det lystige og det alvorlige i sin forestilling. Ved første gjennomgang kunne jeg ikke se alvor i forestillingen, det var så innmari morsomt hele tiden. Jeg savnet Alvoret, og det kommenterende fiksjonslaget som musikken kunne gitt. Han bruker sang og musikk litt, og jeg ser at hvis han kunne våget å dvele ved Alvoret i tema han tar opp, kunne musikken ha hjulpet ham. Likevel, å dvele ved Alvoret var ikke en del av representasjonen av Sturla. Han representerer sjarmøren, men er først og fremst komikeren.

### **Var det egentlig damenes aften?**

Appignanesi sa innledningsvis om standup at artistene baserer sine tekster på seg selv, og Sturla er sann mot dette elementet; hans egne opplevelser og erfaringer bærer forestillingen fremover, og hadde han en rød tråd som også bar handlingen? Var det damene, som tittelen antydte? Jeg fikk et inntrykk av at det egentlig ikke handlet om damer, men om Sturla. Tittelen innebar damer, men det var Sturla og hans skritt ”ut av skapet” som var den egentlige røde tråden. ”Skapet” kan beskrives som en heteronormativ institusjon, som er med på å konstruere den ”homoseksuelle figuren” som har noe å tilstå. ”Skapet” kan sees i lys av Anne Fausto-Sterlings diskusjon, som jeg var inne på tidligere. Hun sier at det muligens er en overforenkling av

menneskelig seksualitet når vi strengt avgrenser vår identitet i forhold til hvem vi blir forelsket i, og føler oss tiltrukket av.<sup>33</sup> Sturla skritt ut av skapet er stort, og det er offentlig:

*Jeg har drømt om denne scenen i 29 år, og da er det ganske spesielt å benytte denne sjangsen til å 'oute' seg selv som homofil. Det er tross alt et ganske høyt spill i 2009 også.*

Som i Diana Ross' låt "I'm coming out," fra 1980, hvor hun synger: "I'm coming out, I want the world to know, I've got to let it show." sa Sturla Berg Johansen: Hør alle sammen, jeg er homo!" Og vinket samtidig farvel til damene fra Chat Noirs scene. Han kom virkelig ut. Connells underordnede maskulinitet er representert i homofile menn. Sturla Berg Johansen godtar ikke å være i en underordnet posisjon, og hans "outing" plasserte han heller ikke i denne posisjonen. I året som har gått etter hans forestilling har han arbeidet konstant med tvproduksjoner og standup. Pressen har fortsatt å skrive om hans seksualitet i den forstand at hans kjærlighetsforhold diskuteres i media. Han stod frem som homofil mann på scenen på Chat Noir, i et personlig og morsomt show, og han nektet å bli i en maskulinitetskategori.

Likevel ser jeg at kvinner er de klart underlegne i Sturlas forestilling. Fra hans parodi på gangen til "fortune damer," som lener seg forover når de går, videre til hans opplisting av hvordan kvinner er plagsomt "gjerne" etter ham. Forestillingen ender i hans finalenummer, som er et sangnummer. Sangen begynner med en rapbeat på anlegget, og Sturla beveger seg i takt med musikken. Det er ikke en kabaretvise til piano, det er Sturla som rapper sin siste hilsen til damene. Dette er hans "adjø til kvinns:"

*Nå er'e kroken på døra, showet er nesten helt til ende, så jeg vil sende en hilsen til alle damer som jeg har lært å kjenne, som har bedt meg ro' meg ned og ta det kuli, men det å be en hyperaktiv om no sånt er nesten helt umulig. For den eneste gang jeg har klart å sette meg ned å ta det roli' har det skylts at jeg har fått i meg no med alkohol i. Når festen har vært på topp, og det nesten har rabla for mæ' har det alltid dukka opp ei dame og tatt vare på mæ'.*

*Så en takk til alle damene som har vært til stede, som har løfta meg opp etter håre når jeg var langt nede. Det var faktisk sånn at jeg nesten måtte be om nåde, det er sånt som skjer til slutt når'u lever på grensen av ADHD. Det ikke lett å holde fokus på det helt basale, når verden rundt er et eneste jævla festlokale. Derfor er det på tide, med stor og ekte glede, å ta en skål for alle damene som har vært til stede.*

*(Mellomspill, takten skifter og Sturla synger)*

*De gav meg liv, de bar meg frem.*

*(Rap) Så det jeg trengte var et skikk'li spark i rævva, for løsningen har jo hele tiden liggi rett foran aua. For å få hjernen til å se det er jo nokså sterkt, for denna hjernen har jo vært med på litt av hvert. Ja folk har sagt at jeg burde spilt i duracellreklamer, det er sånn det blir når du er avhengig a både dop og damer.*

---

<sup>33</sup> Eve Cosofsky Sedgewicks bok *The epistemology of the closet* (2008) utdyper konstruksjonen av "skapet."



*Jeg har ofte benytta sjangsen til å gi andre skylda, når jeg har jugi for damer og fyrt meg en rev og kjørt i fylla.*

*Så takk til alle damene som har vært tilstede, som har gitt meg gode råd uten at jeg har klart å se det. Til alle damer som har vært villig til å la seg sjekke av en gammel narkoman med helt ekstremt dametekke. Det er på tide nå å ta rotta på alle damerykter. Det hakke vært lett å se det, men nå er jeg endelig nykter. Derfor er det på tide med stor og ekte glede å ta en skål.*

*(Bakteppet går opp, og belyst ovenfra står det 11 damer med nummerskilt foran seg, og Sturla går til side, og sier snakkende)*

*Jeg har bestemt meg nå, for å åpne kofferten, det er det jeg vil.*

*(Da ser jeg at nummerskiltene er hvite koffertter som damene holder opp foran seg, og Sturla snakking går over i sang.)*

*(Synger) Jeg håper at i min egen koffert finnes en sjanse til.*

*(Rap) Jeg har bestemt meg, og det på røde rappen. Jeg har løfta handa og trykka på den røde knappen.*

*(Damene går ned noen trappetrinn som de først stod på. De er kledd i sorte, små kjoler, og jeg ser at de er svært unge. Alle har langt hår.)*

*Jeg har sagt "deal" baby, nå er jeg klar. Og i den dealen ligger en takk for alt som var. Så takk til alle damene som var til stede. Det har sikkert ikke vært lett å forstå det rare med det. Men akkurat det som har vært fellesnevneren for alt erfarte, er at det har vært sinnsykt moro så lenge det varte. Det ikke lett å se at tåka letter. Sette deg ned og virkelig tenke etter. Så nå er'e på tide, med stor og ekte glede, å ta en skål for alle damene som har vært til stede. Så dette her må bli en siste hilsen. Det likner litt på da jeg tok den siste pilsen. Takk damer, takk, takk.*

*(Gjennom den siste delen av sangen korer damene til Sturlas rap: Deal or no deal. Deal or no deal. Deal or no deal. Deal or no deal. Vi gav ham liv, vi bar ham frem. Vi vekket ham opp. Nå er han kommet hjem.*

*Sturla: Tusen takk for i kveld.*

Sangen er satt sammen av rap og melodios refreng, og dette er et interessant valg. Gjennom hele forestillingen har jeg hatt et inntrykk av hvordan Sturla omtaler et banebrytende valg i hans liv; det å stå frem som homofil. Han snakker om misbruk av rusmidler og alkohol, og en destruktiv livsstil som han nå har kommet seg ut av. Dette er et alvorlig tema, som aldri blir tatt på alvor. Selv ikke i finalenummeret kjenner vi på alvor, når han rap'er låta. Det er ikke en mørk rap, som hos rap artister fra New York eller Detroit i USA. Disse er kjent for sint å rope ut om livets urettferdighet, ofte med aggressive blikk i en maskulinitetskonstruksjon som handler om opprør og misnøye. Sturlas rap er en lystig og lett rap, en pop'ete "rap-light." Dette gir en underlig blanding av inntrykk, og jeg kjenner at rap'en ikke passer inn. Det blir som når teatergruppa på aldershjemmet bestemmer seg for å lage en rap, uttrykket blir komisk. Men dette finalenummeret ser jeg ikke er ment å virke komisk, det skal se bra ut, som et riktig finalenummer i en gammel revy på Chat Noir. Damene kommer inn som rosinen i pølsa, og scenebildet er tatt fra tv-showet

”Deal or no deal” hvor Sturla tidligere hadde vært programvert. Dette bildet innlemmes i teksten, hvor uttrykket ”deal or no deal” brukes symbolsk for dét å ta et valg, og komme ut av skapet. Sturla har åpnet en ny koffert, som tidligere hadde vært uåpnet, og han håper at inne i den skal det ”ligge en sjanse til.”

Jeg la merke til damenes unge alder, og undret meg også over dette valget. Det har mulig økonomiske grunner. De kan ha vært innleid fra et ungdomskor, eller liknende. De kunne synge, men hvorfor var de der? De beveget seg nesten ikke, men gikk noen få skritt ned en trapp. De var kordamer, men på en statisk måte, som med sin stive holdning gav inntrykk av en billig produksjon med skolejenter. På den annen side kan man si at det statiske uttrykket damene gav, fullførte kvinnebildet Sturla konstruerte i denne forestillingen, og som videre ble uttrykt gjennom teksten. ”Vi gav ham liv, vi bar han frem, nå har han kommet hjem.” Kvinner var ingenting i sin egen rett i denne forestillingen; men de var der for Sturla. De var der som trøstende, moderlige figurer som han fikk ha sex med. De passet på ham, og holdt ham varm inntil den *virkelige* Sturla skulle komme ut. Damenes aften sier svært lite om damer som mennesker, men mye om Sturla. Damene har vært der som varmeputer, eller soveposer han kunne krype inn i når natten ble kald og flaska tom.

Da Ernst Rolf bestemte seg for å si farvel til kvinns på 1920-tallet konstruerte han også et bilde av kvinner. Han støttet seg til forståelsen av mennesket som ”typer,” og han hadde et utall typer på sitt rulleblad. Alle kvinnene han omtalte hadde noe eget, som han kommenterte. Om kvinnene selv ville kjenne seg igjen i konstruksjonen er ikke godt å si. Hvem er du da? Er du söta kvinns? Eller kanskje feta kvinns? Det er aldri bra å bli redusert til en type. Mennesker er mye mer enn det. Likevel var disse kvinnene typifisert som forskjellige, de var ikke én som hos Sturla. Sturla nevner også ulike kvinner. Han nevner sin mor, sin tidligere kjæreste, (som var skjønnheten selv), og ”alle andre han har hatt sex med.” Mor ble assosiert med store bryster, amming og en komisk gange. Alle andre kvinner var omsorgsfulle kosejenter.

Damene i finalenummeret gav en inntrykk av likhet. De var glatte, stive, like. Samtidig kan man si at dette er finaledamenes funksjon, at slik er tradisjonen i revy og kabaret. Men hadde Sturla brukt profesjonelle artister til å kore i sitt finalenummer, med en mer aktiv koreografi på deres bevegelser, eller gitt dem bevegelser overhodet, er det mulig inntrykket ville vært av en annen sort. Da ville det samlede inntrykket av forestillingen blitt renere i stil, og det ville ført videre

elegansen fra de glitrende hjertene. Bruk av dyktige, kvinnelige artister i hans finalenummer ville også gitt et inntrykk av at de var nødvendige der, for å gjøre det til en god scene. Det var behov for dem, og de ville gitt uttrykk for å være noe i sin egen rett.

Jeg må understreke at forestillingen hadde en instruktør; Ivar Tindberg. Instruktøren hadde nok flere fingre med i spillet i konstruksjonen av kvinner i 'Damenes aften.' Og tekstbidrag kom også fra mange: Karsten Fullu, Jånni Kristiansen, Bjørn Daniel Tørum, Magnus Jørgensen, Elina Krantz og Ivar Tindberg. Når jeg nå har studert denne forestillingen så nøye som jeg har, kan jeg tenke tilbake på hvordan det var 1. og 2. gang jeg så den som publikum i salen. Her kan jeg bemerke at 'Damenes aften' virkelig var godt teater. Jeg koste meg i salen. Jeg lo godt, og nøt Sturlas sterke tilstedeværelse, og lekenhet, på scenen. Han er en god artist, og hadde publikum i sin gode hånd hele tiden. Hans grad av improvisasjon var imponerende, og ingen i publikum kunne føle seg trygge. Jeg passet på å sette meg langt bak ved 2. besøk.

### **Språk som maskulinitetskonstruksjon**

Det siste jeg vil ta opp fra 'Damenes aften,' er Sturlas scenespråk. Han sier i forestillingen at han er fra Tønsberg, og hans scenespråk er på Tønsbergdialekt. Jeg er ingen ekspert på denne, så i hvilken grad den er avslepen etter mange år i Oslo, kan jeg ikke si. For meg, som kommer fra like utenfor Oslo, var i hvert fall dialekten tydelig. Dette har jeg forsøkt å få frem ved å sitere ham slik han snakker. Dette gjør nemlig noe med det sceniske uttrykket. Når det gjelder Sturlas person, får dialekten ham til å stå frem som "ekte" og usnobbete. Det får også frem et komisk uttrykk som ikke ville fungert på "beste vestkant dialekt." Å snakke "skarru, serru, virru" på scenen er morsomt, for det gir en råhet til uttrykket som det er godt å le av. Dette ser ut til å være en tradisjon i norsk revy. Rita Lindanger forteller at med revyen kom norske tekstforfattere på banen:

*Med revyen fikk ordet en større plass i forlystelseslivet, og Kristiania-dialekten ble et scenespråk. Wilhelm Dybwad og Herman Wildenvey skrev tekster, monologer, sketsjer og viser med innhold som var basert på aktuelt stoff fra lokalmiljøet. Med revyen dukket et nytt eksotisk element inn på scenene. Skildringer av miljø og figurer i fattige og folkelige bydeler som Vika, Vaterland og Grünerløkka ble en ny form for folkeunderholdning. Revyskuespillere etterliknet figurer og replikker fra folkelige miljø. Fylliker, opprørere, arbeidsledige, bønder og løsgjengere ble nye scenefigurer. Dette ga revyen særpreget. (Lindanger, 1997: 78)*

Sturla Berg Johansens ærlighet føyer seg altså inn i en norsk revytradisjon. Hans alkohol- og rusmisbruk, hans fortelling fra samlivsbrudd, hans tid som innsatt ved Hoff fengsel; alt "brettes

ut,” og vi fryder oss over at det er så politisk ukorrekt. Og scenespråket ”svinger.” Det passer bra på Chat Noirs scene, og nå vet vi hvorfor. Det er slik det skal være. Hadde Leif Juster vært like morsom hvis han hadde sagt ”mot normal,” med trykket på a’en? Mot ”no’rrmalt” fikk frem et annet uttrykk, som kombinert med Justers lange kropp, og bevegelser, fikk folk til å le.

Fremveksten av ”vikamålet” som scenespråk på 1920, og 30-tallet, forteller om mer enn humor som virkemiddel. Det er en fortelling om båndene mellom klasse, kjønn og identitet. Innledningsvis viste jeg til Rita Lindanger, som skriver om de nye borger- og arbeiderklassene som vokste seg større i takt med moderniseringen av Norge. Med vikamålet som scenespråk forstår jeg hvor tette båndene mellom teater og samfunn er i oppgavens kabaretteater. Kabaretteatret ”henger med på det som skjer.” Samtidig kan det sies å være medvirkende på ”det som skjer,” gjennom hva teatret viser, og hvordan. Kanskje Sturla Berg Johansens ”coming out” på scenen på Chat Noir kan være medvirkende til å endre noen stereotypier av hva ”en homo” er? I så fall kan det tenkes at hans scenespråk var medvirkende til dette. Med sin Tønsbergdialekt viser han at han er ”en av folket,” og slik blir han også en del av det konstruerte fellesskapet ”de norske gutta,” selv om han står frem som homofil. For meg representerer Sturla en ”ekte, norsk gutt,” med den dialekten. Det er en maskulinitetskonstruksjon. Vi møtte den også gjennom ’Atle,’ men da ikke så ”ekte” fordi Atle strevde med å leve opp til sine idealer. Hans maskulinitetsarbeid ble gjort hele tiden, men han fikk det liksom ikke helt til, selv om han gjorde så godt han kunne med kostymering. Sturla får det meget bra til. Hans kostymering er en mørk dress, og vi tolker denne som ”den ekte Sturla.” Dressen gjør oss ikke forvirret, eller usikker på hvem han er. Den mørke dressen er i overensstemmelse med en hegemonisk maskulinitet. Det er når han begynner å snakke at vi blir forvirret og overrasket. Han forteller om seg selv, men det er hans *tidligere selv*. Slik blir alkoholmisbrukeren og fengselsfuglen en representasjon av en figur, selv om den figuren var ham selv. Lindanger fortalte om revyskuespillerens som etterliknet opprørere og fylliker. Sturla representerer *selv* en (tidligere) fyllik og en opprører. Og måten han snakker på; hans ærlighet og scenesjarm, konstruerer en ”ektehet.” Hans ”ekte, norske gutt” bærer nasjonale symboler. De ”ekte, norske gutta” bygde ikke bare landet, de sloss også mot tyskerne under krigen. De bora etter olje. De har jobba på fabrikk, og satt smøret på bordet. De er ”ekte mannfolk.” Tidligere viste jeg til heltebildet og idrettsmannen som norskhetsskonstruksjoner. Norsk som scenespråk, og ”vikamålet,” i revy kan også sees som norskhetsskonstruksjoner. Språk virker samlende. Når vi snakker på den samme måten, føler vi

oss like. Og Sturla har publikum i sin hule hånd gjennomgående i forestillingen. Hans scenespråk var medvirkende til dette. Språket viet seg inn i en tradisjon på den scenen han stod.

## **Maskulinitet konstruert i sosiale praksiser; forholdet til far**

Jeg vil her se nærmere på hvordan 'Vi menn' tematiserer forholdet mellom far og sønn. Dette er et følelsesmessig tilknytningsforhold som innebærer sosial praksis. Vi husker at Connell understreket hvor vanskelig det var å studere konstruksjonen av maskulinitet, men at en mulighet er å se nærmere på kriser. Kriser handler om håndtering av forandringer. To forskere som har vært opptatt av menn og forandring er Øystein Gullvåg Holter og Helene Aarseth. De forklarer i *Menns livssammenheng* hvordan mye forskning har vært rettet mot forholdet mellom menn og kvinner i studier av menn i et kjønnsperspektiv. De skriver at farsforholdet, og forholdet til andre menn er minst like viktig når det gjelder å forstå hvorfor menn forandrer seg, eller ikke gjør det. (Holter og Aarseth, 1993: 32)

I 'Vi menn' kommer farsfigurene frem i to scener som følger etter hverandre, først fra fars perspektiv, så fra en sønns. Først ser vi på fire ulike farsperspektiv:

### **"Han ville ikke"**

ASSAD:

*Han ville ikke at jeg skulle følge ham. Det er 300 meter til skolen. Han er 8 år, og han vil gå alene. Han snudde seg ikke og vinket engang. Han hadde bestemt seg*

ANDERS:

*Han ringer meg. Ikke ofte selvfølgelig, men sønner er ikke som døtre.*

*Kameraten min har døtre. De ringer ham. Og besøker ham.*

*"Pappa har du spist. Pappa, du må komme deg ut litt, den jakka er for gubbete. Pappa, du ser så ustelt ut".. bla bla bla. Men han ringer en gang i blant.*

*Han ringte i sommer, han trengte penger.*

DENNIS:

*I mange år så jeg ham liksom ikke. Han kom, annenhver helg. Han spilte dataspill. Han fanget møll. Lurte på om møll spiste dopapir. På søndagskveldene kunne jeg ikke vente med å levere ham tilbake. Han ville ikke gå. "Pappa jeg vil være hos deg." I dag er han voksen.*

*JOHANNES:*

*Jeg var nr 1 i alle år. Nå er jeg den dummeste i hele verden. Det er jeg som har lært ham alt. Det er ham jeg har brukt den beste tiden av livet mitt på.*

*Og så spurte jeg om han kunne gjøre noe for meg. Bare én liten ting. Om han kunne gå ut og kjøpe aviser. Jeg måtte jo bare fatte at han hadde andre ting å gjøre.*

*DENNIS:*

*Jeg blir så jævla forbanna!*

*ASSAD:*

*Jeg blir så jævla forbanna!*

*JOHANNES:*

*Satan!*

Assad, Anders, Dennis og Johannes forteller om forholdet til sine sønner. Deres fortelling bærer preg av skuffelse. Assads sønn er fortsatt barn, og han forteller om sønnen som ikke ville bli fulgt til skolen. Forholdet mellom dem er i forandring. Det kan tolkes som at sønnen er i ferd med å bli større, han søker uavhengighet, og vil gå alene. Han vil ikke bli leid til skolen av pappa. For Assad virker dette sårt. Det er like gjerne en situasjon som kunne bære preg av stolthet over sønnen som vokser, men Assads kroppspråk og stemmeleie gjør at jeg ikke forstår ham slik. Jeg forstår han som i en krise, om enn en liten krise. Krisen vil nok løse seg, og Assad vil forhåpentlig følge sønnens utvikling. Det kan også beskrives som maktforhold omhandlende tap av patriarkatets makt. Her er det sønnen som bestemmer avstanden dem imellom. Faren ønsker å følge, men sønnen sier nei; han hadde bestemt seg. Faren, den opprinnelige patriarken har ikke det siste ord i denne situasjonen, det er sønnen som ser ut til å ha det.

Anders forteller om sønnen som nesten aldri ringer, bortsett fra når han trenger penger. Sønnen er tydeligvis ung voksen, og har flyttet hjemmefra. Han nevner hvor annerledes det ser ut til å være for kameraten hans, som har døtre. De ringer, og steller med ham, passer på ham. Anders viser her at han ikke har en kvinne i sitt liv, og lever alene. Dette forstår jeg gjennom

sammenlikningen med kameraten. Han har fortsatt kvinner nært i sitt liv, som gir ham omsorg; hans døtre. Det har tydeligvis ikke Anders. Her ser jeg hvordan kvinner fremstiles som omsorgsfulle figurer, og menn som ensomme som ikke trenger hverandre. De klarer i hvert fall ikke å nærme seg hverandre. Både Assad og Anders har kriser i sine følelsesmessige tilknytningsforhold. Problemene er av ulik art, men begge ser ut til å bære preg av et intimitetsregime mellom menn. Connell beskriver den følelsesmessige arena som en av de viktige arenaer hvor maskulinitet konstrueres. Når menn ikke kan få følelsesmessig nærhet hos hverandre, oppleves det tydelig som sårt. Det gjør det i hvert fall i denne scenen i 'Vi menn.'

Dennis ser ut til å være skilt fra sin sønns mor. Han forteller om seg selv som far, og presenterer seg som en fjern figur i sønnens liv. Han var en helgepappa, og sønnen hadde alltid uttrykt et ønske om mer tid med faren. Dette er nå forandret. Han sier ikke mye om forandringen, men sier bare at nå er sønnen voksen. Johannes forteller om sønnen som han har brukt masse tid på, men som nå uttrykker hvor dum Johannes er. Sønnen er tydelig tenåring, og vil ikke bruke tid på faren. En liknende sårhet som den beskrevet hos Assad kommer frem, siden det handler om sønner som ikke vil være nære. Det er sønnene som tilsynelatende bestemmer graden av nærhet til sine fedre. Barn og voksne er i utvikling, og jeg forstår Assad og Anders som at de ikke henger helt med i sine sønners vekst. Den ene parten har stagnert i forløpet.

Når jeg nå ser på disse to scenene adskilt fra resten av stykket, ser jeg at analysen kan virke mangelfull. Karaktermessig, er stykket er bygd opp med at artistene beholder sin personlige fremstilling gjennom stykket. Publikum blir kjent med dem, og dette bekjentskapet kommer ikke frem gjennom å se på én scene. Bildet av Dennis som far, blir klarere når vi også får vite om andre deler av ham, gjennom de andre scenene.

Skuespilleren har sine karakterer, og jeg forstår dem til en viss grad som innstuderte roller. Jeg sier 'til en viss grad' fordi jeg ser at de beholder mye av seg selv på scenen, eller det som jeg leser som dem selv. Jeg har en forståelse av Johannes Joner, Jon Bleiklie Devik, Anders Hatlo, Jan Martin Johnsen, Assad Siddique og Dennis Storhøi, og kjenner dem som norske, kjente skuespillere med et offentlig ansikt. Her står jeg i grenselandet mellom forestilling og virkelighet igjen, som jeg beskrev innledningsvis, og videre i analysen av 'Damenes aften.' Spillet beveger seg i rommet mellom presentasjon og rolle, og er slik i kabaretens ånd. Når jeg nå skal beskrive disse mennene som fedre kjenner jeg at jeg vil trekke paralleller til andre deler av stykket, for

deres ulike karakterer kommer frem gjennomgående i stykket, og disse kunne utfylt bildet av dem som far også. Jeg velger uansett å se på disse to scenene separat, og se dem som egne nummer i denne analysen.

### **Avstand mellom far og sønn; intimitetsregimet mellom menn**

Holter og Aarseth skriver at det er to typiske farsfigurer: ”Farskapet finnes så å si i to utgaver, én stor og dunkel, én liten og tydelig.” (Holter og Aarseth, 1993: 34) De forklarer hvordan farsfiguren tradisjonelt har vært knyttet til makt, men at det ikke føles slik for dagens småbarnsfedre, som er på vei hjem fra Rimi med bleier i handleposen. (Ibid.) De har intervjuet en rekke menn født i Norge på 1960-tallet, og disse beskriver sine fedre som var født på 1930-tallet. Dette er en liknende aldersgruppe som fedrene i ’Vi menn,’ som jeg tolker som født på henholdsvis 50- og 70-tallet. I denne scenen forstår jeg mennene som i den medvirkende maskulinitetsposisjonen. Maktforholdene, og måten de følelsesmessige relasjonene er i endring på, kommer tydelig frem, for alle snakker om forandring. Jeg forstår dette som bevegelse i maskulinitetsposisjoner, og ser en forhandlende posisjon hvor mennene må balansere ulike forventninger, og leve i en verden som krever at også de er omsorgsfulle. Fedrene i ’Vi menn’ er i krise i den forstand at de gjerne vil nærme seg, men klarer det ikke. Det kan begrunnes i normer for maskulinitet som ikke tillater dem den nærheten som trengs, for å opprettholde nære relasjoner på en tilfredsstillende måte.

Connell forklarte hvordan det er strenge regler for følelsesmessig tilknytningsforhold mellom menn. Kroppen har stor betydning i teorien, for konstruksjonen av maskulinitet skjer gjennom kroppslig praksis. Det er sosiale regler for hvordan menn forholder seg til hverandre fysisk, alt ettersom hvor de befinner seg, og med hvem. På fotballbanen etter et mål er det for eksempel tillatt og forventet at menn viser stor glede og omfavner hverandre med kraft. Dette gjelder både tilskuere og spillere. På arbeidsplassen og i kameratflokken gjelder andre regler for fysisk intimitet, og disse er også varierende mellom folkegrupper, aldersgrupper og andre inndelinger. Jeg vil trekke disse fysiske reglene over i far og sønn forholdet. Dette forholdet er sosialt, og det er i disse at maskulinitet konstrueres. Hvis det samme intimitetsregime gjelder mellom menn i far og sønn forholdet, som er gjeldende i andre sosiale praksiser, kan det bli komplisert. Da må fedre og sønner balansere mellom strenge regler for intimitet, og en konstant, overhengende homoseksuell ”fare”. Samtidig krever den medvirkende posisjonen at menn mykner opp strenge,



fraværende farsbilder de har fra sine egne farsforhold. Holter og Aarseth forklarer hvordan fedre lever i et spenningsforhold mellom erfaringer fra sitt eget farsforhold, som fremstår som et forhold preget av en far i en autoritær posisjon, og sitt eget forhold til sine barn, som fortøner seg annerledes. (Holter og Aarseth, 1993: 33) Menn gjør altså praksis som far på en annen måte enn sine egne fedre, så det betyr endring i praksis, og en bevegelse innen de følelsesmessige tilknytningsforhold.

### **Et komplisert maktforhold**

Videre forklarer Holter og Aarseth at ved å skape et bilde av faren gir menn også indirekte et bilde av seg selv: ”Slik det framstår for menn i dagliglivet kan dette lille farskapet fortone seg som en nokså avmektig og lite misunnelsesverdige skjebne. Mye av det som var farens tradisjonelle maktposisjon har smuldret bort, slik at farsrollen kan oppleves som en paradoksal blanding av implisitt makt og reell avmakt.” (Ibid.) Shabana Rehman og Linn Skåber har grepet denne posisjonen i ’Vi menn,’ og det er sårt hva som kommer opp. Ingen er tilfredse med sine forhold til sønnene, som bare vil ha noe av dem, eller ikke treffe dem. Holter og Aarseths skriver også at fortellingene i deres intervjuer bærer preg av alvor. De kaller fortellingene for ”farsdrama,” som var vanskelig å snakke om: ”Mye av scenen ligger i mørket, og mye er ikke lett å sette ord på, eller forstå.” (Op. Cit.: 35) Dette får jeg også inntrykk av gjennom disse to scenene i ’Vi menn.’ Holter og Aarseth skriver: ”Menneskes forhold til sine fedre er ikke bare et personlig anliggende. De personlige konfliktene er en del av en samfunnsmessig strid mellom ulike former for mannlighet.” (Holter, Aarseth, 1993: 32) Dette kan jeg forstå som et liknende forhold som hos Connells ulike maskulinitetsposisjoner, hvor det er pågående maktforhold mellom posisjonene, og det er endringer når det gjelder hvem som besitter de ulike maskulinitetene. Sønner og fedre vil stå i et maktforhold til hverandre, og forholdet ser ut til å være komplisert.

Den neste scenen handler om å være sønn, og vi møter Anders som rydder etter sin døde far:

### **”Når man rydder etter døde mennesker”**

ANDERS:

*Når man rydder etter døde mennesker er det praktisk.*

*Ingenting er så praktisk. Jeg putter en og en dress ned i esker. Lukter fattern i skapet. Jeg har fått eskene på nærbutikken. Sånne banankasser.*

*De er egentlig for små, men jeg bretter dressene fire ganger og så taper jeg lokket fast. Da blir det en bulk oppå, men det går bra.*

*De skal jo ikke stables. De skal bare hentes med bil i morgen.*

*Halvparten skal kastes, halvparten skal til Fretex.*

*Sjekker lommene om det er noe der. Det er det.*

*Et blomstrete lommestørkle (sikkert lånt av noen), en pakke grønn Dent og en kvittering fra en taxi.*

*Jeg tar en pause, bruker koppen hans, tar en kaffe, før jeg skyller den og legger den i esken med glassting som skal kastes. Så går jeg ut på verandaen. Tre halve sigaretter i askebegeret. Mentol, ikke bra. Røyker en av dem og tenker på turen hjem. Hvordan er det igjen? Går elveren til Torshov, eller må jeg bytte i Storgaten.*

*Jeg stumper røyken og ringer fattern.*

*Det er det jeg gjør. Jeg gjør det.*

*Jeg ringer fattern.*

*(Pause)*

*Jeg ville jo bare så innmari at han skulle fortelle meg om elveren går til Torshov.*

### **Maskulinitetsarbeid i sorg**

I denne scenen er far borte, og han kommer aldri tilbake. Han som pakker støtter seg til praktiske gjøremål. Jeg får inntrykk av at det er, for ham, godt å ha noe enkelt å forholde seg til. Enkle, praktiske gjøremål har maskulin sosial symbolikk. Vi kan lett se for oss at Anders tar en øl med kameratene dagen etter, og uttrykker hvor greit det var å ha noe å gjøre, å få det gjort, få rydda opp. Jepp, så nå kan vi komme oss videre. Ekte menn dveler ikke ved sorg, de jobber seg gjennom det. Det snakkes ikke eksplisitt om savn i denne scenen, men det vonde ligger der. Det ligger i pakkingen av bananeskene, i smaken av røyken til faren, i forglemmelsen da han ringer for å spørre om noe, selv om han vet at faren er død. Det gjøres maskulinitetsarbeid i sorg også, og farens figur vil alltid være der, som en alltid tilstedeværende erkjennelse, selv om det er i kraft av sitt fravær.

Skåber og Rehman gjør et smart grep i denne scenen som er nesten umerkelig, og det handler om symbolikken i det blomstrete lommeørkle: ”Sjekker lommene om det er noe der. Det er det. Et blomstrete lommeørkle (sikkert lånt av noen).” Hva finner vi ut om våre foreldre når vi går gjennom deres saker etter deres død? At fatteren hadde en forkjærlighet for blomstrete lommeørkler? Det kan selvfølgelig være et sentimentalt minne etter hans kone, Anders’ mor. Slik ville bildet vært perfekt. Heteronormativiteten ville seiret, og bildet ville fortalt at Anders’ far elsket Anders’ mor like til det siste, selv etter at hun hadde vært død i mange år. Han kysset det innrammede fotografiet av henne god natt hver kveld, og hadde aldri tanker om noen andre. Likevel viser den lille kommentaren i parentes ”(sikkert lånt av noen)” at noe skurrer i det perfekte, heteronormative bildet. Hadde faren en elskerinne? Eller enda verre, var lommeørke hans eget? En eldre herremann med et blomstret lommeørke, hva betyr det? Tegnet er så stille, så subtilt at det nesten ikke legges merke til, men det er der likevel.

Uansett hva svaret på hvorfor lommeørkle lå der ville vært, så er det slående hvordan vår tid fortsatt er bundet i kjønnede symboler. Blomster er ikke et maskulint symbol, som heller ikke hjerter det, eller det å arbeide som flyvert, eller å selge kosebamses på en bensinstasjon. Frykten for det feminine er slående i konstruksjonen av maskulinitet, og bak det feminine ligger den homoseksuelle figuren og truer heteronormativiteten. På kabarets scenen er artistene så klar over denne frykten, og de spiller på den gjennomgående.

## 5 Konklusjon

I denne konklusjonen vil jeg konsentrere meg om det jeg har sett som tydeligst gjennom min studie av kabaretteater i Oslo. De tydeligste elementene er: Hvordan det lekes med kjønnede betydninger, hva slags maskulinitet som blir konstruert, og hvordan forholdene mellom maskulinitetsposisjonene ser ut på scenen. Jeg har derfor sett på stykkene enkeltvis, i forhold til disse elementene. Til slutt tar jeg et tilbakeblikk på hvordan teoriutvalget har fungert i forhold til datagrunnlaget.

### Hva handler leken om? Og hvordan blir maskulinitet konstruert?

Kabaretteatret står fortsatt for meg som en fascinerende teaterform. Jeg forstår den som samtidsaktuell, og jeg ser et forhold mellom artist og materiale som er nært. Hjertesaker fremmes fra scenen, og det lekes med idealer. Jeg ser spilleglede og hardt arbeid. I leken med det kjønnede ser jeg at kabaretteatret ler av det triste, og snur opp ned på det normale. Jeg lette etter kjønnede betydninger, og de fant jeg rikelig med mengder av. Jeg undret meg over hvorfor det var så morsomt med kjønn. Begrepet om inversjon viste meg at å leke med forestillinger om det normale er morsomt i seg selv. Samtidig kommenterer inversjonen det normale. Jeg forstår nå, at Dag Frøland som liten mann i pels, ved siden av høye, lettkledde kvinner fikk folk til å le fordi han våget å spille på en svakhet. Svakheten kan gjennom oppgavens perspektiv tolkes som hans forhold til hegemoniet; han lekte med en distanse til idealet. Han satte søkelyset mot denne distansen, og brukte det scenisk. Han spilte på at han aldri ville bli den store, høye Ernst Rolf. Samtidig ville han ha glamour og glitter på scenen, og han lekte seg slik med kjønnede uttrykk. Denne leken forgår fortsatt i dag. Det lekes med kostymering, sceniske gester, kroppsspråk og stemmebruk.

I 'Vi Menns' scene "testosteron" handler leken om et uromoment for heteronormativiteten. Dette er personifisert i den homofile vennen. Det lekes både med heteronormative holdninger til hvordan en mann skal være i et samboerforhold, samtidig som det lekes med våre forestillinger om "den homofile." Jan Martin protesterer mot forventninger om at han skal bli "mer huslig," og interessere seg for kjoler, vin og småprat. Den heterofile settes her opp imot den homofile, og

Jan Martin kjemper for å bevare sin maskulinitet, som en kontrast til ”homovennen.” Det lekes også med norske, nasjonale maskulinitetssymboler i form av jakt. Gjennom denne symbolikken får vi et glimt av en hegemonisk maskulinitet, og vi ser hvor nært denne er knyttet til størrelser som ”nasjonalitet” og ”norskhet.” Maskulinitet kommer her klart frem som et arbeid, et ganske slitsomt arbeid. Kvinners posisjon i forhold til maskulinitetskonstruksjoner kommer også frem. Jan Martins kvinne påvirker, og medvirker, og hun er med på å konstruere maskulinitet. Noe av det mest interessante for meg i denne scenen var da jeg innså hvordan vi som publikum konstruerte en hegemonisk maskulinitet. Denne var preget av det Connell kaller en normativ maskulinitetsforståelse. Denne forståelsen definerer menn og maskulinitet ut i fra hva menn *bør* være, og setter slik en standard. Svært få menn lever som idealiserte menn, og den ideale mannen er nettopp det; et ideal. Når vi ler av Jan Martin er det pga hans svakhet i forhold til dette idealet. Akkurat som den gangen publikum lo av den vesle dag Frøland ved siden av de høye kvinnene.

I Simon og Stigs ’Til Leif’ går leken på kostymering og heteronormative forventninger som har falt i grus. Simon Andersen gjør travesti på scenen da han er kledd i kjole og spiller mor. Her fungerer travestien som forvrengning, og Simon gjør en parodi på en mor. Visa tar opp en mengde maskulinitetssymboler, og sier mye om konstruksjonen av maskulinitet. Simon synger om sosiale praksiser, som sport som normalitetsbekreftende. Han tar for seg kjønnede yrker, og viser holdninger til de seksuelt uproduktive homoseksuelle, som ikke kan bære fram et barn på heteronormativ måte. I tillegg ble jeg konfrontert med perspektivet om den andre, og jeg møtte mine egne fordommer, da jeg lo av at ”hele slekta skulle snart stå i bod på torget.” Det lekes mye med inversjon i dette nummeret. Både i form av kostymering, og gjennom å sette sammen uventede uttrykk som ikke hører sammen. Et eksempel på dette er i bryllupssangen, som skal ære brudeparet, men som egentlig ikke gjør det. Nummeret var lekent tvers igjennom. Dette var noe hele ’Sommerlatter’ bar preg av.

I Sturla Berg Johansens ’Damenes aften’ forstod jeg leken som å gå på seksualitet, på kvinner, og på forventningene til ham. I forestillingen på Chat Noir leker Sturla med hvordan media har representert han. Jeg stilte spørsmålet om hans offentlige seksualitet kunne beskrives som performance. Med dette blikket kunne man si at rammene gikk fra å være definert skjult av Sturla, til å være definert åpne av Sturla. Jeg ser også at rammene defineres av alle rundt; av både Sturla, pressen, lesere og tv tittere. Dette var interessant, fordi det var en kjønn performance

utenfor scenen på Chat Noir, som ble båret inn på scenen, og der forandret han rammen rundt. Det ble en offentlig definisjonsforandring av Sturla Berg Johansens kjønnede performance. Samtidig gjorde han ikke noe fysisk på scenen, som viste oss dette. Han fortalte oss det, med ord. Hans fysikk, kostymering, og kroppslige tegn vil fremdeles bli tolket innenfor rammene av ”det aksepterte.” Derfor vil de tidligere rammene, før premièrekvelden, aldri bli ansett som ”like skjulte” som hvis han hadde drevet performance med hjelp av kostymering. Hans konstruerer maskulinitet så dette blir mulig, for hans kroppslige performance rokker ikke ved noen kategorier. Dette leker Sturla med. Det er som han sier; du kan ikke alltid definere alt.

Sturla leker gjennomgående med kategorier, og nekter å falle inn under en kategori. Han er homo, men ikke en ”ekte homo.” Han er jentefut, men ikke på ordentlig. Han er vellykket, populær, vittig, kjekk og sjarmerende, men har sittet i fengsel og misbrukt narkotika og alkohol. Per definisjon er Sturla queer, pga hans benektelse av fastlagte kategorier. Dette beundrer jeg ham for, og som artist er han virkelig dyktig. Han brukte mye kroppslig komikk, og gjorde gode parodier på sine helter fra revyscenen, Leif Juster og Arve Oppsal. Sturla improviserte lett, og snakket direkte til publikum. Han gav et inntrykk av en artist som koste seg på scenen, og som nøt sitt publikum. Samtidig lot han ingen føle seg for trygg, for plutselig kunne han spørre deg om noe, og du ble nødt til å svare for deg. Han våget gjennomgående å harselere med samfunnsinstitusjoner som fengselsvesenet, ekteskapet, og med det moderne menneskets desperate søken etter den ultimale lykkefølelsen. Han spilte på sine egne svakheter og lo av sitt tidligere rusproblem. Jeg kjente igjen elementer fra den tidlige parisiske kabareten, med satire og komikk som viktigste virkemidler. Derfor sier det mye om vår tids kategorisering av mennesker, at det som har blitt stående igjen, er ”forestillingen da Sturla kom ut av skapet.” Heteronormativiteten er grunnleggende sterk, selv etter en slik forestilling, som gjorde alt den kunne for å rokke ved våre kategorier for maskulinitet.

I nummeret om Atle, av Lene Kongsvik Johansen, lekes det med kjønn gjennom travesti. Lene gjør mann, og hennes bruk av kroppslige tegn gjør scenen svært komisk. Jeg forstår travestien som forkledning og som en parodi på mann. Lene har tydelig god observasjonsevne på mennesker. Små detaljer som måten Atle klør seg på nesa gjør travestien til en dyktig forkledning, og en svært morsom parodi. Samtidig kan scenen tolkes som en kritisk kommentar

til et vanskelig maskulinitetsregime. Lene spiller også gjennomgående på kjønnede symboler, og fremstiller en mann som er livredd for å miste maskulinitet gjennom feminine symboler.

I dette nummeret spiller musikken en stor rolle som kjønnet. Lene bruker bevisst et virkemiddel jeg ser mye brukt ellers i kabaret, om enn ikke like mye i de andre numrene jeg diskuterte i denne oppgaven. Jeg mener musikkens symbolverdi kontrastert med det vi ser på scenen. 'Eye of the tiger,' som er en supermacho låt, kombinert med at vi ser karakteren 'Atle,' blir svært komisk pga kontrasten som fremstår. Atle er ikke i den hegemoniske maskuliniteten, men han prøver så inderlig å jobbe seg mot den. Dette er inversjon gjennom musikk, og det er et smart grep. Lene leker seg med klasse og kjønn i denne scenen, og hun problematiserer gjennomgående maskulinitet konstruert gjennom arbeid.

## Maktforholdet mellom maskulinitetsposisjonene

### **Far og sønn i krise som ikke løses pga. intimitetsregimet**

I konstruksjonen av maskulinitet gjennom sosiale praksiser valgte jeg å se spesifikt på et forhold som ikke blir problematisert i stor grad hos Connell; forholdet mellom far og sønn. Begrunnelsen for dette, var at jeg ser selv hvordan dette forholdet er ansett som viktig i dagens Norge. Det ble også tematisert på kabarets scenen i flere av datagrunnlagets forestillinger, og spesielt i 'Vi menn.' Det slo meg hvordan de to scenene som omhandlet menn som fedre og sønner, i dette stykket, så ut til å passe med teorien jeg brukte for å belyse den. 'Menns livssammenheng' baserer seg på intervju med menn, og jeg kunne trekke paralleller mellom Holter og Aarseths undersøkelse, og det jeg så på Oslo Nye teater. Bildet var likevel ikke helt det samme. Holter og Aarseth forklarte hvordan fedre lever i et spenningsforhold mellom erfaringer fra sitt eget farsforhold, som fremstår som et forhold preget av en far i en autoritær posisjon, og sitt eget forhold til sine barn, som fortøner seg annerledes. Dette forstod jeg som at menn gjør praksis som far på en annen måte enn sine egne fedre. Det betyr endring i praksis og en bevegelse innen de følelsesmessige tilknytningsforhold. Dette kunne jeg ikke se så mye av i 'Vi menn.' Her fremstod forholdet mellom fedre og sønner som et preget av skuffelse. Det var likevel endring i den forstand at fedrene ikke fulgte med på sønnenes utvikling. Slik kan begge scenene tolkes som å vise kriser i følelsesmessige tilknytningsforhold mellom menn. Jeg så også kriser i maktforhold mellom

menn, i den forstand at fedrene ikke så ut til å inneha den patriarkalske maktposisjonen i like stor grad som deres egne fedre hadde. Det så ut til at sønnene bestemte mye, og fedrene stod i et ambivalent forhold til dette, noe som kan betegnes som en krise. Videre i disse to scenene fikk jeg inntrykk av et strengt intimitetsregime mellom menn. Det at menn ikke ser ut til å kunne gi hverandre fysisk nærhet innen heteronormativiteten ser ut til å være begrensende, og muligens skadelig for relasjonen mellom fedre og sønner.

### **Den homofile fare**

Det som nå står frem for meg som mest tydelig når det gjelder forholdet mellom de ulike maskulinitetene, er at det spilles på en frykt for ”den homofile fare.” Denne faren kom tydelig frem i alle stykkene utvalgt til oppgaven. Dette er en del av intimitetsregimet mellom menn, og det ser gjennomgående ut som et problem for nære relasjoner mellom menn. I oppgaven la jeg frem hvordan Foucault forklarer den ”naturlige seksualiteten” som en diskurs, og hvordan denne skaper en forståelse av at ufruktbar seksuell praksis, som ikke gagnar forplantningen er unaturlig og ulovlig. ”Den homoseksuelle personen,” en monolittisk figur med helt særegne karaktertrekk sammenliknet med den ”normale heteroseksuelle,” var der alltid som en trussel. Dette forventet jeg meg ikke i like stor grad som jeg fikk. Slik ser jeg at både menn og kvinner alltid står i et forhold til en hegemonisk maskulinitet, men samtidig er forholdet til den underliggende maskuliniteten svært fremtredende.

I ’Vi menn’ er det et klart maktforhold og en krise når det gjelder hvem som besitter mest hegemoni. Her kom jeg til en forståelse av vanskeligheten med å si hvem som innehar hvilken maskulinitetsposisjon. Connell understreker også at det er bevegelighet i maktforholdene, og dette stod frem for meg i denne scenen. Jeg forstod mennene her som innenfor den medvirkende posisjonen, og ”homovennen” lusket i bakgrunnen som en trussel. Han var en trussel mot den medvirkende posisjonen, og drømmen om hegemoniet. I ’Sommerlatter’ har trusselen kommet helt inn i stua, og er en del av familien. Far har trukket seg ut, og glimrer ved sitt fravær. I begge disse numrene ler vi av dem som føler seg truet. I Lene Kongsvik Johansens ’Atle,’ var også ”den homoseksuelle fare” til stede, i form av alle de feminine symbolene som Atle jobbet hardt for å distansere seg fra.

I Sturla Berg Johansens ’Damenes aften’ er han selv åpent homofil på scenen, og det er dette som er den egentlige, røde tråden, ikke damene, som tittelen antyder. Likevel fremstiller han



”den homoseksuelle personen” som en komisk figur, og noe annet enn ham selv. Men bildet er ikke entydig hos Sturla. For det er publikums forestillinger om ”den homoseksuelle” han morer seg med. Han bruker sin mediefigur som ”Norges mest sexy kjendis,” i stor grad i forestillingen sin, og sier samtidig at han er homofil. Han vil leve i kjærlighetsforhold med menn, ikke med kvinner. Han er en motsats mot heteronormativiteten, og konstruerer slik en ny hegemonisk maskulinitet. Denne hegemoniske maskuliniteten er ikke perfekt, for han har vært stoffmisbruker og alkoholiker, men han er hegemonisk i form av sin styrke, og sin kjendisstatus. Tilsynelatende drar Sturla de homofile opp av den underliggende posisjonen, men gjør han egentlig det? Det kan jeg ikke gi et entydig svar på, men jeg vil stille spørsmålet om det blir som Connell skrev om svarte idrettsutøvere i USA; at enkeltprestasjoner ikke kan løfte historiens undertrykkende kraft av en underlegen maskulinitetsposisjon. På den annen side er synliggjøring en viktig faktor når posisjoner skal endres. Vil mange nok fra underlegne posisjoner stå frem og hevde sin menneskelighet, er det mulig at det ikke lenger vil føles underlegent. Men hvis alle blir normale, hva skal vi le av da? Vil inversjonen svinne hen, og det vil aldri være noe vi kan heve øyenbrynene over? Jeg tror ikke det er noen fare for det. Det er mulig at kandidatene for de ulike maktposisjonene skifter, og at homofile ikke lenger vil være i en underlegen maskulinitetsposisjon, men jeg tror det er en lang vei å gå.

Connells marginaliserte posisjon var den minst synlige på kabarets scenen. I ’Lene for president’ møter vi Atle som er en arbeiderklassegutt uten utdanning, med stivnede idealer som har slått sprekker, eller er i forandring. Siden Connell forklarer at denne posisjonen omhandler klasse og folkeslag i forhold til kjønn, kunne jeg identifisere Atle som i denne posisjonen. Han stod også i et maktforhold til den ”homoseksuelle, monolittiske figuren,” som var truende i form av feminine symboler. Lene Kongsvik Johansens Atle forstår jeg som et tydelig eksempel på ”å gjøre kjønn.” Atle jobber hardt hele tiden for å gjøre maskulinitet, og dette arbeidet er så hardt, at til slutt slår det sprekker med multimediashowet til Celine Dion.

I teorikapitlet spør jeg om hvem som er i den marginaliserte posisjonen i Norge, og spør om hvordan dette vil se ut på kabarets scenen. Ut av mitt datamateriale var Simon og Stig de artistene som tematiserte innvandring. De gjør det gjennom mora til Leifs skepsis, og hverdagsrasisme rettet mot sin nye svigersønn. Simon er smart i måten han innlemmer det i denne visa, for jeg møtte perspektivet om den andre. Slik endte jeg opp med å le av moras ”hverdagsrasisme,” men

også av gjenkjennelsen av fordommer. Simon Andersen har skrevet en svært treffende vise her, som tar opp maskulinitetsposisjoner i virkelige kriser. Den bevarende ekteskapsinstitusjonen er truet av ”den homofile fare.” Hvor skal dette ende? Sturla Berg Johansen viser den marginaliserte gjennom å fortelle om seg selv som alkohol- og stoff misbruker, og ved å parodierte andre misbrukere. Vi ler av dette, fordi det er ”på kanten,” det er ikke helt politisk korrekt. Her kommer inversjonen frem, og det morsomme i det å se uventede motsetninger på scenen.

### **Travesti**

Disse motsetningene i form av travesti fikk jeg se mindre enn jeg forventet. Kostymering på tvers av kjønnskategori foregikk i to av mine stykker; hos Lene for president, som gjorde mann, og ’Sommerlatter’ hvor Simon Andersen gjorde kvinne. Jeg forstod travestien som et komisk virkemiddel. Samtidig tok numrene opp stivnede kjønnsmonstre, og kan slik forstås som kritiske kommentarer til normer for kjønn, som jeg også diskuterte i analysekapitlet. Dette er morsomt fordi blandingen av uttrykk får frem noe vi ikke helt forstår, men fryder oss over. Det kan også forstås som morsomt fordi vi er så preget av prinsippet om forskjell, at vi syntes det er godt å se det rare, og le av det. Det rare kan virke bekræftende på normalen.

I ’Damenes aften,’ parodierte Sturla Berg Johansen ”den homoseksuelle figuren” mye på scenen gjennom sin forestilling. Samtidig stod han frem som ”homo,” og valgte å si ”farvel til damene” offentlig. Hans ulike parodieringer kan virke på samme måte, som hvis han hadde hatt på seg kjole. Hans kropp gjorde kjønn på en parodisk måte, og vi lo av det. Hans parodi var i dobbel forstand, siden hans egen presentasjon som mann, representerte ham som hegemonisk. Da han stod frem som homo, ville han i følge Connell, bli plassert i en underordnet posisjon, men det gjorde Sturla ikke. Jeg forstod at hans arbeid for å bli i hegemoniet, ble holdt oppe av parodieringen av ”den homoseksuelle figuren.” Han fremstilte slik en kontrast til seg selv, og slik ble han sterkere. Ved å si ”jeg er ikke sånn,” sikret han seg den kroppslige konstruksjonen av maskulinitet. Han gikk fortsatt som mann, han var fortsatt hegemonisk i sine kroppslige tegn. Han brukte også det ultimate maskulinitetssymbol gjennom å implisere at han hadde stor penis.

### **Den konstante bruken av maskulinitetssymboler**

Jeg så maskulinitetssymboler gjennomgående brukt for å arbeide seg nærmere hegemoniet. I ’Vi menn’ var det mannlige kjønnshormonet testosteron et forsterkende symbol for dette arbeidet,

godt hjulpet av det ultimate maskulinitetssymbol; penis. Penis nevnes i alle forestillingene, eksplisitt og rett ut, og implisitt og mer skjult. I mitt utdrag fra 'Vi menn' kommer dette symbolet frem som "morrabrødet jeg tilbyr deg i helgene." I scenen fra 'Sommerlatter' gjennom uttrykket "rompis," som er et skjellsord brukt på homofile menn som henviser til anal penetrering. I 'Lene for president' fikk ikke Atle nedlagt sin kvinnelige sjef, og fikk slik ikke nærmet seg hegemoniet. Han stod i et underliggende forhold til en kvinne, noe som i følge Connell er en krise for maskuliniteten, da den grunnleggende opprettholdes av patriarkatets makt.

### Teorien og min tolkning til ettertanke

Jeg ville bruke Connells teori som et verktøy. Jeg ser nå at teorien har vært svært nyttig når det gjaldt å forstå konstruksjonen av maskulinitet innenfor et begrenset område. Å forstå maskulinitet som praksis, med alle maktforholdene som ligger til grunn for dette begrepet, gjør at jeg kunne forsøke å gripe kompleksiteten i det kjønne. Problemet er at når teorien blir så kompleks, er det vanskelig å holde strukturen når det kommer til analysen. Det slår meg at i alle maskulinitetsposisjonene kan det være ulike standarder for hva som er den hegemoniske enigheten. Ikke alle miljøer ser muskelmenn som hegemoniske, men noen gjør det. I en studiegruppe med unge filosofistudenter på Blindern kan det hende at det å inneha store kunnskaper, og en god diskusjonsevne, er hegemonisk. Man kan muligens si at i en kultur, kan det finnes én overordnet hegemonisk maskulinitet, men i dagens Norge er jeg usikker på i hvor stor grad dette er mulig. Dette ser jeg som en mangel i teorien, når jeg nå har brukt den over tid. I visse miljøer er det "teit å være streit," og man kan ikke bli "skeiv nok."

Jeg kunne skrevet videre på analysen, den kunne blitt flere hundre sider lang, for det er hele tiden nye ting å ta tak i. Dette gjør meg ydmyk overfor en slik studie. Jeg håper jeg har ytt artistene rettferdighet når jeg har skrevet om deres opptredener, sanger og tekster. Jeg må understreke en gang til, at det har vært mitt blikk, og min tolkning av det sceniske, som har utfoldet seg i denne oppgaven. Jeg har ikke forsøkt å komme innenfor huden til menneskene på scenen, og tolke hva de mente med de ulike numrene. Jeg håper de ulike artistene vil fortsette å skape kabaret, og holde denne høyst aktuelle teaterformen levende.



**Simon Andersen og Stig-Werner Moe som "Pia Haraldsen og moren" i 'Vinterlatter,' mars 2010. (Foto: Gro Dybvik)**



**Johannes Joner, Jan Martin Johnsen, Dennis Storhøi, Jon Bleiklie Devik. Fra 'Vi menn' (Foto: Leif Gabrielsen)**

## Litteratur

Andersen, Arnfinn (2009) ”Det norske seksuelle medborgerskap.” fra Mühleisen, Wenche og Røthning, Åse (Red.) (2009) *Norske seksualiteter*. Cappelen Akademisk forlag, Oslo.

Annfelt, Trine, Andersen, Britt og Bolsø, Agnes (Red.) (2007) *Når heteroseksualiteten må forklare seg*. Tapir akademiske forlag, Trondheim.

Appignanesi, Lisa (2004) *The Cabaret*. Yale University Press, New Haven and London.

Aresti, Nerea (2007) ”The Gendered Identities of ‘Lieutenant Nun’: Rethinking the Story of a Female Warrior in Early Modern Spain”, *Gender & History* bd. 19.

Aarseth, Helene og Holter, Øystein Gullvåg (1993) *Menns livssammenheng*. Notam Gyldendal, Oslo. (Også link i nettressurs 26)

Bakhtin, Mikhail (2001) *Karneval og latterkultur*. Redaktion filosofi, Det lille forlag, Frederiksberg.

Bang- Hansen, Odd (1961) *Chat Noir og Norsk Revy*. Cappelens forlag, Oslo.

Beavoir, Simone De (2000) (1949) *Det annet kjønn*. Pax Forlag, Oslo.

Bjerrum- Nielsen, Harriet (2000) ”Rommet mellom sitering og dekonstruksjon.” i *Kvinneforskning* 24 ss. 16-29. Kilden.

Bondevik, Hilde og Rustad, Linda (2006) ”Humanvitenskapelig kjønnsforskning.” i Lorentzen, Jørgen, Mühleisen, Wenche (Red.) (2006) *Kjønnsforskning, en grunnbok*. Universitetsforlaget, Oslo.

Bourdieu, Pierre (1995) *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax Forlag A/S, Oslo.

Butler, Judith (1999) *Gender Trouble*. Routledge, New York and London.

Butler, Judith (2004) *Performative acts and gender constitution. An essay in phenomenology and feminist theory.* I Bial, Henry (2004) (Red.) *The Performance Studies Reader.* Routledge, London and New York.

Brecht, Bertholt (1992) "The Street Scene." I Bentley, Eric (Ed.) (1992) *The Theory of the Modern Stage.* Penguin Books, London.

Carlson, Marvin (1996) *Performance, a critical introduction. Second ed.* Routledge, New York and London.

Connell, R.W. (2005) *Masculinities. Second Edition.* University of California Press, Berkeley.

Counsell, Colin and Wolf, Laurie (2001) *Performance Analysis.* Routledge, London and New York.

Daly, Kathleen (1997) "Different ways of conceptualization sex/ gender in feminist theory and their implications for criminology." I *Theoretical Criminology* vol. 1 ss. 24-43.

Eng, Heidi (2000) "Maskulinitet= menn?" i *Nytt om kvinneforskning* 24 2000 ss. 105-120. Kilden.

Eng, Heidi (2006) "Homo- og Queerforskning." i Lorentzen, Jørgen, Mühleisen, Wenche (Red.) (2006) *Kjønnforskning, en grunnbok.* Universitetsforlaget, Oslo.

Fischer-Lichte, Erika (2002) *History of European Drama and Theatre.* Routledge, London.

Fisher, Will (2001) "The renaissance Beard: Masculinity in Early Modern England." *Renaissance Quarterly*, Vol. 54, No. 1. Pp. 155-187. The University of Chicago Press. (Nettressurs 6)

Fossum, Widar (1996) *Revytradisjonen i Oslo.* Hovedoppgave i Teatervitenskap, UiO.

Fortier, Mark (1997) *Theory/ Theatre an Introduction, Second Edition.* Routledge, London and New York.

Foucault, Michel (1999) *Seksualitetens historie 1. Vilje til viten.* Pax forlag, Valdres.

Frutiger, Adrian (1989) *Signs and Symbols. Their design and meaning.* Studio Editions, London.

Haavind, Hanne (Red.) (2000) *Kjønn og fortolkende metode. Metodiske muligheter i kvalitativ forskning*. Gyldendal akademiske, Oslo.

Halberstam, Judith (1998) *Female Masculinity*. Duke University Press, USA.

Halsaa, Beatrice (2006) "Kvinneforskning." I Lorentzen, Jørgen, Mühleisen, Wenche (Red.) (2006) *Kjønnforskning, en grunnbok*. Universitetsforlaget, Oslo.

Hansen Ebbestad, Jan Erik og Møller, Kari (2001) *Kjønn og androgynitet*. Gyldendal fakta, Danmark.

Harris, John Wesley (1992) *Medieval Theatre in Context*. Routledge, Oxon.

Hov, Live (1998) *Kvinnerollene I Antikkens Teater- skrevet, spilt og sett av menn*. Doktoravhandling, UiO, Oslo.

Høigaard, Cecilie (2002) "Kap. 26: Å skape maskulinitet" I *Gategallerier*. Pax Forlag, Oslo.

Høigaard, Cecilie (2007) "Hva er kriminologi?" i Finstad, Liv og Høigaard, Cecilie (Red.) (2007) *Kriminologi*. Pax Forlag, Oslo.

JanMohamed, Abdul (1985) "The economy of Manichean Allegory: The function of Racial Difference in Colonialist Literature" fra *Critical Inquiry* 12: 59-87, 1985. Fra Counsell, Colin and Wolf, Laurie (2001) *Performance Analysis*. Routledge, London and New York.

Kulick, Don (2007) "Homofobiens antropologi." i Annfelt, Trine, Andersen, Britt og Bolsø, Agnes (Red.) (2007) *Når heteroseksualiteten må forklare seg*. Tapir akademiske forlag, Trondheim.

Langeland, Fredrik (2009) "Den norske kroppen." i Mühleisen, Wenche og Røthning, Åse (Red.) (2009) *Norske seksualiteter*. Cappelen Akademisk forlag, Oslo.

Ledsaak, Sam. (2004) "Innledning" i Aristoteles (2004) *Om Diktetekunsten*. Cappelen Akademiske forlag, Oslo.

Lindanger, Rita (1997) *Christiania Tivoli*. Hovedoppgave i musikkvitenskap, UiO.

Lasson, Bokken (1940) *Livet og Lykken*. Gyldendal norsk forlag, Oslo.

Laqueur, Thomas (1990) *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England.

Lorentzen, Jørgen (2004) *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*. Spartacus forlag A/S, Oslo.

Lorentzen, Jørgen (2006) "Forskning på menn og maskuliniteter." i Lorentzen, Jørgen, Mühleisen, Wenche (Red.) (2006) *Kjønnforskning, en grunnbok*. Universitetsforlaget, Oslo.

Lorentzen, Jørgen (2006) (2) "Forståelser av kjønn." i Lorentzen, Jørgen, Mühleisen, Wenche (Red.) (2006) *Kjønnforskning, en grunnbok*. Universitetsforlaget, Oslo.

Magan, Michael (2003) *Staging Masculinities. History, gender, performance*. Palgrave Macmillian, Basingstoke.

Mühleisen, Wenche og Åse Røthning (Red.) (2009) *Norske seksualiteter*. Cappelen akademiske forlag, Oslo.

Nicholson, Linda (1994) "Interpreting gender." i *Signs, vol 20, No 1.*, pp. 79-105. The University of Chicago press, Chicago.

Nordal, Jenny (2008) *Skeive scener*. Masteroppgave i teatervitenskap, UiO.

Nygaard, Jon (1996) *Teatrets historie i Europa. Del 3*. Spillerom, Østfold trykkeri A/S.

Næss, Trine (1994) *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden*. Solum Forlag, Oslo.

Pavis, Patrice (1985) "Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire." *New Theatre Quarterly*. I Counsell and Wolf (Red.) (2001) (Ed) *Performance Analysis*. Routledge, London and New York.

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

Rosenberg, Tiina (2007) "Queerfeminisme. Introduksjon." i Søndergaard, D.M. (2007) *Feministiske tenkere. En tekstsamling*. Hans Reitzels Forlag.

Saussure, Ferdinand De (1916) "Course in General Linguistics." I Counsell and Wolf (Red.) (2001) *Performance Analysis*. Routledge, London and New York.



Schaanning, Espen (1999) "Forord." I Foucault, Michel (1999) *Seksualitetens historie 1*. Vilje til viten. Exil forlag.

Schechner, Richard (1988) *Performance Theory*. Routledge classics, London and New York.

Solbrække, Kari Nyheim og Aarseth, Helene (2006) "Samfunnsvitenskapens forståelser av kjønn." i Lorentzen, Jørgen, Mühleisen, Wenche (Red.) (2006) *Kjønnforskning, en grunnbok*. Universitetsforlaget, Oslo.

Uglevik, Thomas (2008) "Kjønnforståelser innen poststrukturalisme og queer teori." Utlagte forelesningsnotater i emnet Kjønn, Kriminalitet og kontroll: Nettressurs 3.

West, Candace and Zimmerman, Don H. (1987)"Doing gender." I *Gender and Society*, Vol. 1, No. 2 (Jun., 1987), pp. 125- 151. Sage Publications, Inc.

## **Ordbøker og oppslagsverk benyttet:**

Bertelsen, Ingvald (1998) *Exphil fra a til å*. Spartacus forlag, AS, Oslo.

Berulfsen, Bjarne, Gundersen, Dag (Red) (1986) *Fremmedordbok*. Kunnskapsforlaget, Aschehoug- Gyldendal, Oslo.

Cowie, A.P. (1989) *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford University Press, Oxford.

Jary, David & Jary, Julia (1999) *Dictionary of Sociology*. Harper Collins Publishers, Glasgow.

Scavenius, Alette (Red.) (2007) *Gyldendals Teaterleksikon*. Gyldendalske Boghandel, Nordiske forlag A7S, København.

## **Nettressurser:**

Nettressurs 1: Historikk om Edderkoppen, fra Edderkoppens nettside. Lastet ned 14.3.10.  
<http://www.edderkopen.no/innhold/om/edderkopen-historie.html>

Nettressurs 2: Nettsiden til Standup Norge, lastet ned 18.2.10 <http://www.standup.no/>

Nettressurs 3: Thomas Uglevik, 08.09.08. Utlagte forelesningsnotater fra forelesning om *Kjønnforståelser innen poststrukturalisme og queerteori* i emnet Krim 4917: Kjønn,

Kriminalitet og Kontroll. Klikk på linken "Forelesning 8. September." Lastet ned 3.4.09.  
<http://www.uio.no/studier/emner/jus/ikrs/KRIM4917/h08/>

Nettressurs 4: Foto av Michel Foucault som holder foredrag. Lastet ned 24.3.10  
<http://www.nndb.com/people/323/000095038/foucault.jpg>

Nettressurs 5: Bilde av Robert Connell, lastet ned 21.1.2010:  
<http://www.newcastle.edu.au/Resources/Institutes/The%20Australian%20Institute%20for%20Social%20Inclusion%20and%20Wellbeing/staff%20images/Dennis%20Foley.jpg>

Nettressurs 6: Bilde av Raewyn Connell, lastet ned 21.1.2010: [www.kepler-salon.at/de/Personen/Connell-Raewyn](http://www.kepler-salon.at/de/Personen/Connell-Raewyn)

Nettressurs 7: Bilde av- og artikkel om David Beckham som en ekte mann, lastet ned 25.3.10  
<http://www.kjendis.no/2007/10/24/516040.html>

Nettressurs 8: Artikkel om reaksjoner på uttalelser fra Mohyeldeen Mohammad til klassekampen i februar 2010. Lastet ned 23.2.10 <http://www.aftenposten.no/meninger/sid/article3531964.ece>

Nettressurs 9: Foto av Menn i badstua, eksemplifiserer medvirkende maskulinitet. Lastet ned 25.3.10 <http://www.boklaget.no/images/Menn%20i%20badestu.jpg>

Nettressurs 10: Artikkel fra Aftenposten om talen til Mohyeldeen Mohammad på Universitetsplassen fredag 12.2.10: "Advarte mot norsk 11. september." Lastet ned 16.2.10.  
<http://www.nrk.no/nyheter/norge/1.6991394>

Nettressurs 11: Artikkel fra Aftenposten: "Frykter åpen islamisering." Lastet ned 16.02.10.  
<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article3515805.ece>

Nettressurs 12: Artikkel fra Aftenposten om Siv Jensen og Jonas Gahr Støre i Politisk kvarter på NRK p2: "Skjærer muslimer over en radikal kam." Lastet ned den 16.2.10.  
<http://www.nrk.no/nyheter/norge/1.6993954>

Nettressurs 13: Bilde av muslimer i bønn. Bilde og sitat hentet fra artikkel i Dagbladet: "Jeg er ikke rasist, men..." Lastet ned 25.3.10  
<http://www.dagbladet.no/magasinet/2005/09/07/442630.html>

Nettressurs 14: Bilde av Eddie Izzard i kjole og med sminke. "Izzard i forkledning?" Lastet ned 7.4.10 [http://coolaggregator.files.wordpress.com/2008/07/eddie\\_izzard.jpg](http://coolaggregator.files.wordpress.com/2008/07/eddie_izzard.jpg)

Nettressurs 15: Foto av Eddie Izzard med mørk dress, skjegg og kort hår med hårgelé. "Er dette hans "kjerne?" Lastet ned 7.4.10. <http://www.exposay.com/celebrity-photos/eddie-izzard-oceans-13-los-angeles-premiere-TdCs2q.jpg>

Nettressurs 16: Barne- og likestillingsdepartementets nettside. "Felles ekteskapslov" Lastet ned 1.3.10. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/bld/tema/homofile-og-lesbiske/felles-ekteskapslov---ikrafttredelse-og-.html?id=509376>

Nettressurs 17: Google bildesøk på "airhostess" Lastet ned 4.3.10 <http://images.google.no/images?um=1&hl=no&tbs=isch%3A1&sa=1&q=air+stewardess&aq=f&oq=&start=0>

Nettressurs 18: "Bli flyvert i SAS!" Opplysning fra gaysir.no publisert 7.12.00 om at SAS søker nå etter flyverter. Lastet ned 3.3.10. <http://www.gaysir.no/artikkel.cfm?CID=7696>

Nettressurs 19: "Opplever stor etterspørsel" Artikkel på gaysir om holdninger i skolen mot homoseksualitet. Publisert 3.3.10, lastet ned 4.3.10. <http://www.gaysir.no/artikkel.cfm?CID=14027>

Nettressurs 20: Resultater oppnådd etter googlesøk på "Youngstorgets bazar." Lastet ned 22. 4 10 [http://www.google.no/search?hl=no&q=youngstorvets+bazar&meta=&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs\\_rfai=](http://www.google.no/search?hl=no&q=youngstorvets+bazar&meta=&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai=)

Nettressurs 21: Foto av filmposteren til 'Rocky III.' Lastet ned 23.4.10 <http://static.blogcritcs.org/09/11/22/119679/rocky3.jpeg>

Nettressurs 22: Artikkel om Sturla Berg Johansens kåring til Norges mest sexy programleder. Lastet ned 25.2.10. <http://www.seher.no/528423/mest-sexy>

Nettressurs 23: Artikkel om Sturla Berg Johansens sex appeal: "Har ikke tro på ekteskapet." Lastet ned 25.2.10. <http://www.seher.no/527980/kjaereste-klar>

Nettressurs 24: Dagbladet 25.2.09 ”Sturla Berg Johansen stod frem som homofil fra scenen”  
Lastet ned 1.3.10 <http://www.dagbladet.no/a/5040325/>

Nettressurs 25: Veivesenets avis, nr. 16/ 07 <http://www.vegvesen.no/binary?id=32785> lastet ned  
23.4.10

Nettressurs 26: Nasjonalbibliotekets adgang til Aarseth, Helene og Holter, Øystein Gullvåg  
(1993) *Menns livssammenheng* via NB digital. Lastet ned 23.2.10.  
[http://www.nb.no/utlevering/contentview.jsf?&urn=URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2007120604023#&struct=DIV8](http://www.nb.no/utlevering/contentview.jsf?&urn=URN:NBN:no-nb_digibok_2007120604023#&struct=DIV8)

Nettressurs 27: Bilde er lånt fra en amerikans bloggerside. Lastet med 27.4.10  
<http://blog.lib.umn.edu/carls064/freelonzo/marriage.jpg>