



TIDSSKRIFT FOR kjønns FORSKNING

TEMA: ESTETIKK

Estetisk filosofi
Baudelaire og lesbisk kjærlighet
Alenemødre i samtidslitteraturen
Performance som frigjøring

2012

Nr. 1

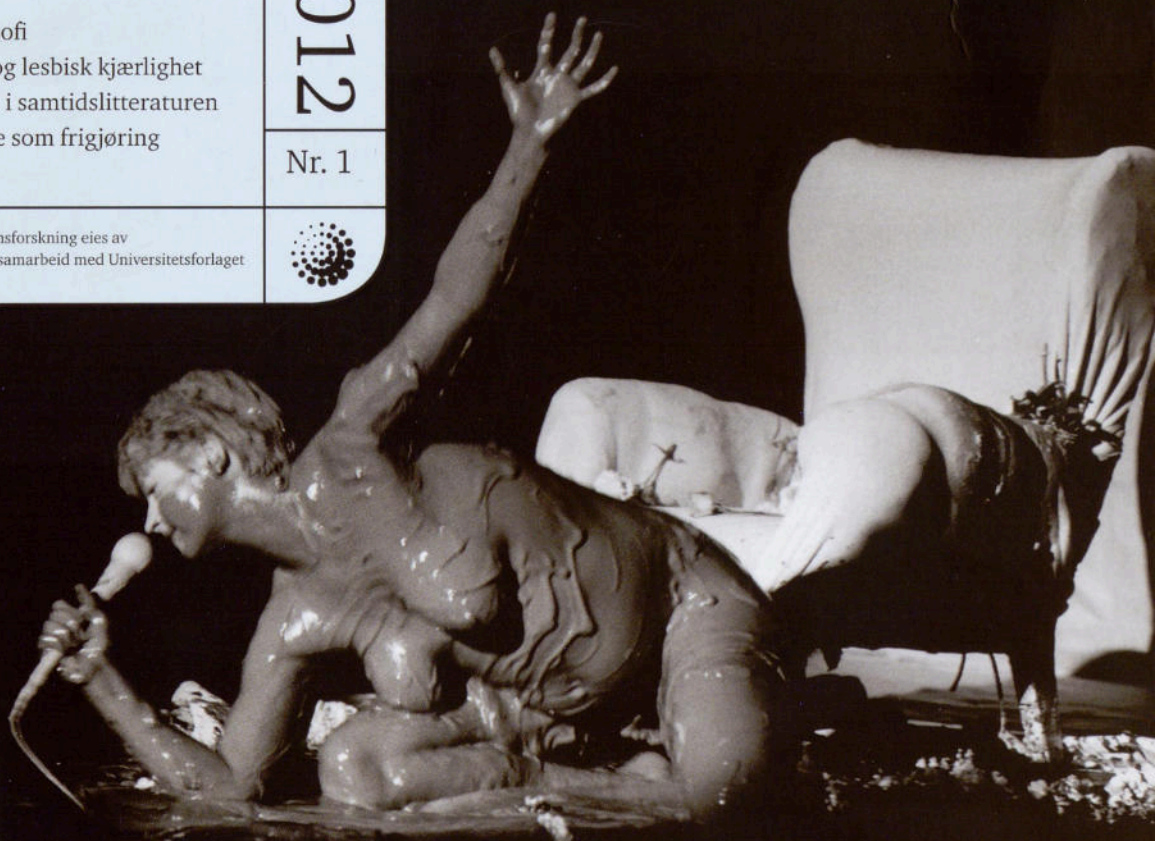
Tidsskrift for kjønnsforskning eies av
KILDEN og utgis i samarbeid med Universitetsforlaget



Pris: 130,-
Returuke: 20



INTERPSS NORGE



UNIVERSITETSFORLAGET

TIDSSKRIFT FOR KJØNNSFORSKNING

ÅRGANG 36, NR.1 – 2012

ISSN 0809-6341 (PRINT) / 1891-1781 (ONLINE)

ANSVARLIG REDAKTØR REDAKTØR
Kari Jegerstedt Hilde Danielsen
GJESTEREDAKTØR
Ulla Angkjær Jørgensen

REDAKSJONSSEKRETÆR
Toril Enger

REDAKSJONENS ADRESSE
KILDEN, Stensberggata 25, NO-0170 Oslo
tidsskrift@kilden.forskningsradet.no
Tlf.: (+47) 22 03 80 80

REDAKSJONSRÅD		
Mathias Danbolt	Anne Britt Flemmen	Jorid Hovden
Don Kulick	Ulla-Britt Lilleaas	Jørgen Lorentzen
Toril Moi	Ellen Mortensen	Cecilie Basberg Neumann
Bente Rosenbeck	Dorte Marie Søndergaard	Mari Teigen
Maria Zackariasson	Helene Aarseth	

EIER

KILDEN informasjonssenter for kjønnsforskning, Stensberggata 25, NO-0170 Oslo

UTGIVER

© Universitetsforlaget AS, Postboks 508 Sentrum, NO-0105 Oslo.
Administrasjon av rettigheter og salg av enkeltartikler ivaretas av forlaget på vegne av KILDEN.

ABONNEMENT

Tidsskrift for kjønnsforskning kommer fire ganger i året. Abonnementspriser (NOK):
INSTITUSJON 650,- PRIVAT 450,-
STUDENT 300,- E-ABONNEMENT 650,-
Les mer om e-abonnement og bestilling av nyhetsvarsling på www.idunn.no.
Abonnement kan bestilles fra Universitetsforlaget AS
Kundeservice, Pb. 508 Sentrum, NO-0105 Oslo,
(+47) 24 14 75 00 eller
abonnement@universitetsforlaget.no.

RETTIGHETER

Artikler gjengitt i tidsskriftet reguleres av bestemmelser gjengitt i *avtale om normalkontrakt for utgivelse av litterære verk i tidsskrift* av 10. november 2010 mellom Den norske Forleggerforening og Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening.
Avtalen kan leses i sin helhet på: <http://www.nffo.no>.
Artikler gjengitt i tidsskriftet vil bli lagret i forlagets database og gjort tilgjengelig på Universitetsforlagets bestillingssystem for elektronisk distribusjon av tidsskrifter (www.idunn.no).

MANUS

Retningslinjer for levering av manus står beskrevet på siste side.

DESIGN

Terese Moe Leiner

SATS TRYKK OG INNBINDING

Brødr. Fossum AS AIT Otta AS



Medlem av Norsk Tidsskriftforening: www.tidsskriftforeningen.no
Tidsskrift for kjønnsforskning utgis med støtte fra Norges forskningsråd.

OMSLAGSILLUSTRASJON: Wencke Mühleisen: *Performance I am pregnant*, Amsterdam 1983
(Foto: © Philippe Dutartre)

Innhold

ARTIKLER

- 3 Anne Birgitte Rønning ★ Kunst, kjønn og estetisk vurdering
- 18 Geir Uvsløkk ★ Fordømte kvinner:
Om kjønn, kunst og tradisjon i et dikt av Charles Baudelaire
- 32 Christine Hamm ★ Gudinner med jobb og barn?
Alenemødres seksualitet i norske samtidsromaner
- 47 Wencke Mühleisen ★ Seksualitet og estetikk
Retrospektivt blikk på egen performancevirksomhet 1978–1988

BOKANMELDELSER

- 73 Steen Baagøe Nielsen (red.): *Nordiske mænd til omsorgsarbejde! En forskningsbaseret erfaringsopsamling på initiativer til at rekruttere, uddanne og fastholde mænd efter finanskrisen* ★ Omtale ved Sonia Monfort Roedelé
- 77 Anne Leseth og Kari Nyheim Solbrække (red.): *Profesjon, kjønn og etnisitet* ★ Omtale ved Rannveig Dahle

83 NYTT FRA FOKK

Kjære leser!

Den siste tidens kulturkjerringdebatt viser med all tydelighet at kjønn er en viktig faktor når kunstnerisk verdi bedømmes. Slik viser debatten også at forskningsprosjektet «Forhandlinger og strid» (Forskningsrådets KUL-VER-pulje), som danner utgangspunktet for dette temanummeret om estetikk, er høyaktuelle. Prosjektet undersøker hvordan verdisetting i billedkunst, litteratur og film, så vel som den kulturelle offentligheten forøvrig, har en kjønnets slagside, både i samtiden og i historisk perspektiv. Kunstmuseenes innkjøpspraksis er et annet eksempel på denne slagsiden: De kjøper stadig vekk inn mest av mannlige kunstnere, selv om kvinnene har vært sterke aktører i kunstfeltet helt siden 1970-tallet, og halvparten av de kunstutdannede er kvinner.

Dette estetikknummeret av *Tidsskrift for kjønnsforskning* bringer bidrag fra fire av deltagerne i prosjektet «Forhandlinger og strid». Ulla Angkjær Jørgensen bidrar som medredaktør. Anne Birgitte Rønning, som er prosjektets leder, gjør i en oversiktsartikkel rede for hvordan den moderne filosofiske estetikken, fra Baumgarten, Kant og framover, har brukt kjønn som forskjellsmarkør, blant annet ved å knytte kunst til et maskulint heroisk prosjekt. I den grad lignende sammenhenger er virksomme i dag, skriver Rønning, «er det kanskje ikke til å undres over at en forfatter som Tomas Espedal frykter trivialisering [når] lesergruppen hans bare identifiseres med kvinner». Geir

Uvsløkk diskuterer i sin artikkel Baudelaires behandling av lesbisk kjærlighet i diktet *Femmes damnées*, med utgangspunkt i rettsaken mot dikteren, der blant annet dette diktet ble forbudt. Hos Baudelaire blir den lesbiske kjærligheten et bilde på kunstens evige, sterile skjønnhet, og diktet danner slik utgangspunkt for en forhandling om estetisk og moralsk verdi. Christine Hamm tar oss i sin artikkel fram til vår egen samtidslitteratur og undersøker hvordan alenemødres seksualitet framstilles i et knippe kvinnelige romaner fra rundt år 2000. Hun beskriver hvordan moderskapet og seksualiteten blir tilkoblet og frakoblet på ulike måter.

I tillegg bringer vi Wencke Mühleisens refleksjoner over sin egen virksomhet som performancekunstner på 1970- og 1980-tallet. Artikkelen gir et unikt innblikk i hvordan ulike alternativbevegelser på 1970-tallet munnet ut i kunstneriske aksjoner, og er et viktig kunsthistorisk dokument. Ikke minst viser artikkelen hvilken rolle kunstnerkollektivene spilte. Mühleisen bodde selv i det kontroversielle østerrikske kunstnerkollektivet AAO (Aktions-analytische Organisation bewußter Lebens-praxis) i 10 år, og gir oss historien om egne performances fra innsiden.

God lesning!

Hilde Danielsen, Kari Jegerstedt og
Ulla Angkjær Jørgensen

ARTIKLER

Av ANNE BIRGITTE RØNNING

Kunst, kjønn og estetisk vurdering

Det siste årets debatt om «kulturkjerringer» dreier seg om mer enn en tidligere smal forfatters ambivalens overfor publikumssuksess; den dreier seg om kvinners status som kulturkonsumenter og om frykten for at en berøring med det kvinnelige medfører estetisk devaluering. Mottakelsen av Knausgårds *Min kamp*, kritikken mot kvinneutstillingene på Museet for samtidskunst i 2010, Susanne Sundførs sterke protest mot å konkurrere under kategorien «kvinnelig artist» og oppstyret rundt filmen «Pax» viser alle det samme: at kunst, kjønn og estetisk vurdering er et spenningsfelt i offentligheten. Denne artikkelen viser hvordan dette spenningsfeltet kan forstås i lys av grunnleggende kjønnsimplikasjoner i estetisk teori.

Estetikk er et begrep med vide betydninger; det har med skjønnhet, sanselighet, kunst og form å gjøre og brukes om alt fra kunstfilosofi, teorier om kunst og formspråk i kunsten til skjønnhetspleie og kosmetisk kirurgi. Om koplingen til kjønn i dag er svært eksplisitt i de siste bruksområdene, er den gjerne mindre eksplisitt når det dreier seg om kunstfilosofi og teorier om kunst. Likevel er det ingen tvil om den tette sammenhengen mellom kunst og kjønn. Kjønn bidrar, og har bidratt, til å skape betydning i kunst og estetikk, og kunst (litteratur, film, billedkunst og musikk) er produktiv i vår forståelse av kjønn, og ikke minst for endringer i kjønnsforståelsen. Odyssevs på lang og farefull ferd hjem fra krigen og Penelope trofast ventende hjemme er kjønnede prototyper i kulturen, mens Goethes unge Werther bidro til å skape helt andre forestillinger om det mannlige subjektet, akkurat som Brontës Jane Eyre gjorde for det kvinnelige. De greske antikke statuenes kroppslig muskulære spenningsforhold mellom kraft og besinnelse tjente et harmonisk maskulinitetsideal på 1700-tallet, mens operaskikkelsene Nattens dronning og Carmen er uttrykk for kulturens demoniserte kvinnebilder og fungerer som drivkraft både for librettoens intrige og for musikalske vekslinger og ornamentering.¹

Kjønnsforskere i estetiske fag har analysert enkeltverk, forfatterskap, sjangre og epoker med tanke på kjønn; de har drevet med kanonkritikk og skrevet egne historiske fremstillinger om kvinnelige kunstnere, og de har diskutert og fortolket mekanismer i kunstinstitusjonen som har bidratt til å stenge kvinner ute.² Også spørsmål om det finnes en særegen kvinnelig estetikk har vært reist, med ulike og alltid omstridte svar.³ På disse feltene har norsk og nordisk kjønnsforskning ikke stått tilbake for forskningen internasjonalt. Når det gjelder kjønnsforskning innenfor filosofisk estetikk, har det imidlertid vært relativt taust i norsk

forskning. Jeg vil derfor i det følgende konsentrere meg om hvordan spørsmål om kjønn har vært formulert på dette feltet internasjonalt, og særlig vil jeg fokusere på kjønnsimplikasjonene i en del av estetikkenes kjernebegreper: dikotomien i begrepsparet det skønne og det sublime, kunsten som transcendentalt prosjekt og forestillingen om universalitet knyttet til smak og estetisk dømmekraft.

Estetikk og kjønn på 1700-tallet

Fra midten av 1700-tallet og utover kom det mange bidrag til utformingen av estetikk som en filosofi om kunsten – fra Alexander Baumgarten, som i sin avhandling *Aesthetica* (1750–1758) definerte estetikk som en «viten-skap om den sanselige erkjennelsen», via flere studier av skjønnhet (i både kunst og natur; bl.a. av Edmund Burke, 1757 og Immanuel Kant, 1764) og av smak og dømmekraft (bl.a. David Humes essay «Of the standard of Taste» [«Om standarden for smak»], 1757 og Kants *Kritik der Urteilkraft* [Kritikk av dømmekraften], 1790), til den historiske kunstfilosofien som Georg Wilhelm Friedrich Hegel la grunnlaget for med sine forelesninger i estetikk fra perioden 1818–1829. Det er denne «konstellasjonen mellom det sanselige, smaken, det skønne og kunsten [som] blir konstituerende for estetikken», som Bale og Bø-Rygg ordlegger det i introduksjonen til et utdrag fra Baumgarten (Bale og Bø-Rygg 2008:11).⁴

Kunnskapsproduksjonen og refleksjonen over hva estetikk er, ble utviklet parallelt med en innsnevring av kunstbegrepet, fra et romslig skapelses- og kunnskapsbegrep (fra det greske *techne*) til «de skønne kunster», en avgrensingsprosess som blant annet skilte kunsthåndverket fra kunsten, og etter hvert for eksempel sakprosa, leilighetsdiktning og oppdragelseslitteratur fra litteraturen og religiøs musikk og arbeidssanger fra kunstmusikk.

Bare hvis et kunstverk er løsrevet fra sin praktiske sammenheng, det vil si ikke er nyttig, ville det etter 1700-tallet bli regnet med i det nye kunstbegrepet. Mye kreativ praksis røk med dette ut av kunstkategorien: hverken skipsbygging eller husmaling var lenger å regne som kunst, mens et maleri av en skute i opprørt hav var det. Mange huslige sysler, som søm, brodering og kniplingsproduksjon, falt utenfor kunstkategorien uansett hvor vakre gjenstander de enn kunne resultere i. I tenkningen om de nye kunst- og estetikkbegrepene er løsrevethet et nøkkelord: kunsten skal bringe frem opplevelser som peker ut av det lokale og smålige her og nå. Universalitet, allmenngyldighet og desinteressethet blir idealene for kunsten, og den rene smak, den estetiske dømmekraften, er den som kan vurdere det universelle og allmenngyldige uten å la seg forlede av praktiske nyttehensyn.

På samme tid som den moderne estetikken ble etablert, ble forståelsen av kjønn omformet til en grunnleggende, biologisk fundert forskjellstruktur. Laqueur hevder i *Making sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990) at utviklingen av medisinsk forskning, og ikke minst endringene i fremvisningen av menneskekroppen i form av skjeletter og planjer, viser at det foregikk et paradigmeskifte i tenkningen om kjønn i løpet av 1700-tallet. Mens menneskekroppen fra antikken av hadde vært tenkt som formmessig lik, men med variasjoner, slik at de kvinnelige kjønnsorganene var å forstå som en innvendig speiling av de mannlige kjønnsorganenes ytre plassering, ble kvinnens kropp ved utgangen av 1700-tallet forstått som grunnleggende annerledes enn mannens, noe som motiverte og legitimerte absolutte forskjeller i kvinners og menns rasjonalitet og sosiale posisjon. I norsk sammenheng har særlig filosofen Else Wiestad vært opptatt av hvordan kjønnsdikotomier gjennomsyrrer opplysningstidstenkerne. I

Kjønn og ideologi. En studie av kvinnesynet hos Locke, Hume, Rousseau og Kant (1989) undersøker hun kjønnsimplikasjonene i både sosialfilosofi, pedagogikk og etikk på 1700-tallet, og hun viser hvordan en forestilling om at de to kjønn er komplementære, hos blant annet Kant gir seg uttrykk i at han tilskriver kvinnen en særlig estetisk karakter. Mens mannen har en *dyp* forstand, har kvinnen en *skjønn* forstand, og tilsvarende har mannen en edel dyd, mens kvinnene har en vakker dyd. Derfor vil mannen måtte handle godt av plikt, mens det for kvinnen faller naturlig å handle moralsk skjønt fordi hun vil det skjønt.⁵ Slik fremstår ikke utviklingen av en ny estetikk og en endret, eller radikalisert, oppfatning av kjønnsforskjellene, som to tilfeldigvis samtidige fenomener. De virker inn i hverandre slik at forestillinger om det estetiske påvirker tenkningen om kjønn, og *vice versa*.

Kunst som maskulin transcendens

Mens den feministiske forskningen i kunstfagene utviklet seg med stor bredde og variasjon i løpet av 1980-tallet, er 1990 et gjennombruddsår for kjønnsforskning innenfor filosofisk estetikk. Da utkom både det feministiske filosofitidsskriftet *Hypatia* og estetikk-tidsskriftet *Journal of Aesthetics and Art Criticism* med hvert sitt særnummer om feminisme og estetikk i USA.⁶ På spørsmålet om hva en feministisk estetikk skal være, er svarene mangfoldige og mangetydige. Hilde Hein hevder at estetikken er et nærliggende felt for feminister fordi en i estetisk filosofi ikke er så opptatt av universelle begreper som i metafysikk og epistemologi, mens Estella Lauter argumenterer for at feminismen kan frigjøre kunsten fra den moderne «formalistiske» estetikken.⁷ Og mens noen forfattere hevder at den feministiske estetikken ikke vil beskjeftige seg med de gamle begrepene fra 1700-talls-

estetikken (f.eks. Hein 1990:286), er det andre som nettopp stiller dem under lupen.

Det bidraget i *Journal of Aesthetics and Art Criticisms* temanummer som mest åpent undersøker den gamle begrepsdannelsen, er Paul Matick, jr.: «Beautiful and Sublime: Gender Totemism in the constitution of Art». ⁸ Tittelen henviser til antropologen Judith Schapiros artikkel «Gender Totemism» der hun analyserer kjønnsbinariteten som strukturell tankekategori, i samsvar med Levi-Strauss' totemismeforståelse. Ifølge Levi-Strauss er det ikke forholdet mellom stammen og totemdyret som er interessant, men at forholdet mellom stammene kan uttrykkes gjennom forholdet mellom totemdyrene. Mattick viser hvordan den skjerpede kjønnsdikotomien på 1700-tallet gjorde det mulig å tenke om kunst på en ny måte gjennom begrepsparet det skjønne og det sublime. En av de sentrale tenkerne var Edmund Burke som i *A philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) undersøkte følelsene som vekkes av henholdsvis skjønne og sublime gjenstander. Her knyttes det *skjønne* eksplisitt til det kvinnelige og kvinnekroppen: skjønnheten finnes i det som er lite og avgrenset, i runde og glatte former, og den gir glede og innbyr til kjærlighet. Det *sublime* derimot dreier seg om store objekter, forrevne og svimlende, som vekker frykt, men også lettelse når spenningen slipper. ⁹ Burke knyttet det sublime til det faderlige og til autoritet. Mens frykten og det sublime har med individets selvpopholdelse å gjøre, har det skjønne med menneskelige samfunn å gjøre:

[t]he society of the sexes, which answers the purposes of propagation; and next, that more general society, which we have with men and with other animals, and which we may in some sort be said to have even with the inanimate world. (Burke 1958:40)

Individets opplevelse av det skjønne og det sublime viser seg å dreie seg om henholdsvis *mannens* forhold til kvinnen og hans forhold til seg selv; teksten glir på flere steder fra det allmenne *individual* og *man*, til et svært tydelig kjønnnet *men* (Mattick 1990:294). ¹⁰

Også hos Kant gjenfinnes koplingen skjønn-kvinne og sublim-mann. Som jeg har vist til innledningsvis, er den fundamental i det førkritiske verket *Iakttagelser vedrørende følelsen for det skjønne og det opphøyde* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764). I hovedverket om estetikk, *Kritikk av dømmekraften* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), videreutviklet Kant kategoriene det skjønne og det sublime, men uten eksplisitte kjønnsreferanser. Det skjønne ble utlagt som en opplevelse av harmoni mellom forestilling og forstand og det sublime som en disharmoni mellom forestilling og fornuft. Likevel gjenfinnes kjønnstotemismen også her, hevder Mattick, idet det kvinnelige koples til natur og til samfunn, mens det mannlige er koplet til løsrivelse, kreativitet og strid:

[T]he image of woman as incarnation of sociality, seen not only as the ground of civilization and higher pleasures but also as the domestic sphere from which the male must venture forth to do great deeds, is to be found here as well. While Kant conceives the sense of freedom connected with the sublime fundamentally as an intimation of our moral nature, its incarnation as a human type is «the warrior» for whom even «a fully civilized society» retains a «superior esteem». (Mattick 1990:295)

I Matticks lesning av Burke og Kants kjønnstotemisme dreier det seg både om at dikotomien det skjønne og det sublime er kjønnnet, og at subjektet blir kjønnnet mannlige i møte med både det skjønne og det sublime. Slik fremsto

også kunsten for 1700-tallets filosofer som et overskridende heroisk og maskulint prosjekt, der den avgrenset seg fra det hverdagslige og samfunnslivet. Mattick underbygger resonnetmentet om de estetiske kategorienes kjønnetthet ved å henvise til sosialhistoriske endringer i form av urbanisme og en restrukturering av det patriarkalske husholdet, og til Rousseaus teorier om seksualitet, ulikhet og samfunnskontrakt. Disse teoriene fremstilte samfunnsdannelse som et nødvendig grep for å holde den truende kvinnelige seksualiteten i sjakk. Dessuten gjenfinner han de verdiladete kjønnskategoriene i både Burkes og Lessings tanker om kunstartenes ulike verdi: mens malerkunsten arbeider med farger og former

etter min vurdering gjør nettopp sammenskrivingen av flere filosofer, og av både kunst- og samfunnsteori, artikkelen viktig for forståelsen av estetikken. 1700-tallstenkningen tas ellers ofte for gitt som et verdinøytralt premiss for å tenke abstrakt, teoretisk og universelt om kunst. Ut fra de mekanismene for dikotomisering og hierarkisering Mattick påviser, er det nærliggende å lese de grunnleggende estetiske begrepene i lys av historikeren Yvonne Hirdmanns artikkel om genussystemet (Hirdmann 1988). For selv om det skjønne og det sublime fungerer som gjensidig avhengige i et motsetningspar, og selv om det skjønne er en grunnkategori i estetisk tenkning på 1700-tallet, tillegges den egentlige interessen og verdien

For 1700-tallets filosofer framstod kunsten som et overskridende heroisk og maskulint prosjekt, der den avgrenset seg fra det hverdagslige og samfunnslivet.

og avbildning av motivet, og bare kan oppnå å være skjønn, har diktekunstens arbeid med ord og mening et potensial til overskridelse som gjør den sublim. Mot slutten av artikkelen trekker Mattick linjen fra 1700-tallsestetikken frem til formalistiske kunstteorier i modernismen:

[I]ts materials are still the gendered constructs of that aesthetic according to which it is only by taking form in the activity of the heroic male that art could claim to embody both the supposedly elemental, natural force of self-love and the highest development of universal civilization. (Mattick 1990:301)

Matticks artikkel er ganske kort og foretar noen store kultur- og idéhistoriske sveip, men

den maskuline polen: det sublime. Og mens det sublime har overlevd som estetisk-filosofisk kategori, gir det skjønne i våre dager konnotasjoner til massekultur, reklame og kitch.¹¹ Derfor kan en bevissthet om «kjønnsstotemismen» være nyttig til å reflektere over kontroversene om estetisk verdi i den kulturelle offentligheten helt frem til i dag. Hvis kunsten forstås som et maskulint heroisk prosjekt, er det kanskje ikke til å undres over at en forfatter som Tomas Espedal frykter trivialisering og estetisk desavuering hvis lesergruppen hans bare identifiseres med kvinner. Og tilsvarende må det være forståelsen av kunsten som et maskulint transcendentalt foretak som gjør at Karl Ove Knausgaard umiddelbart kanoniseres for prosjektet om å skrive sitt eget liv, med alle private og dagligdagse detaljer, samtidig

som de fleste er enige om at bøkene stilistisk har betydelig varierende kvalitet, og at prosjektet ville ha vært annerledes vurdert om det hadde vært utført av en kvinne.

Mattick er ikke den eneste som har problematisert kjønnsimplikasjonene i den vestlige kunstforståelsen. Flere har påpekt hvordan forståelsen av kunstneren er maskulint kjønn, ikke minst i forestillingen om geniet,¹² og i løpet av 1990-årene vokste det frem en feministisk kritikk av tradisjonell «estetisk ideologi». I sin leksikonartikkel viser filosofen Cornelia Klinger i den forbindelse til at oppgjøret med den tradisjonelle estetikken allerede var satt i gang av modernismen, flere tiår før den feministiske kunsthistorikeren. Modernismen, eller snarere avantgardekunsten, var skeptisk til både universelle sannheter og forestillingen om en desinteressert glede, og den lekte ironisk og kritisk med myten om geniet (Klinger 1998:344–345).

Like positivt kommer ikke modernismen ut i litteraturhistorikeren Andreas Huyssens arbeider. I sin epokegjørende artikkel «Mass Culture as Woman: Modernism's Other» (1986) analyserer han den modernistiske kunstforståelsen, både blant kunstnere og forfattere og blant teoretikere, som en reaksjon på og gresedragning mot massekulturen. Og mens massen gjennom hele 1800-tallet (etter den franske revolusjon) fremstilles som kvinnelig, viser Huyssen at modernismen, som tar form mot århundrets slutt, avtegnes som et maskulint prosjekt.¹³ I og for seg er også massekulturen et modernitetsfenomen, som modernismen så både akselererer og setter ut fra. Den viktigste gresedragningen ligger likevel i at mens massekulturen utgjør den lave kulturen, så fremtrer modernismen som høykultur. Verdikoplingen mellom det kvinnelige og lave på den ene siden og det mannlige og høye på den andre, kan etter Huyssens mening bare oppløses av postmodernismen. Dette

fordi postmodernismen nettopp står for en nivellering mellom høy og lav og derfor kan frisette de gamle kjønnsimplikasjonene. Vi ser altså at det er den samme kjønnsstotemismen i modernismeforståelsen, som den Mattick fant lå til grunn i kunstforståelsen fra 1700-tallet: Kunsten blir høyverdig når den forstås som maskulint oppbrudd og overskridelse.

Det sublime og kjønnskategoriene

Det er altså den ene polen i kjønnsstotemismen, det sublime, som har hatt størst virkningshistorie, og innenfor feministisk filosofisk estetikk har det særlig vært Kants begrep om det sublime (*das Erhabene*, dvs. det opphøyde) som har vært undersøkt. Klinger analyserer det i en artikkel fra 1995 der hun trekker linjen videre til Lyotards revitalisering av begrepet innenfor det postmoderne. Christine Battersby har ved flere anledninger arbeidet med Kants estetikk, blant annet i 2007 i studien *The sublime, terror and human difference*,¹⁴ mens litteraturforskeren Barbara Claire Freeman tok utgangspunkt i en kritikk av Kants begrep i sin studie *The Feminine Sublime* (1995). Også Korsmeyers *Gender and Aesthetics* (2004) har Kant som viktig referanse og kritisk omdreiningspunkt.

I *Kritikk av dømmekraften* utlegges ikke det sublime i forhold til kunst, men som et element i den estetiske opplevelsen av naturen. Som vi allerede har vært inne på, forklares opplevelsen av det sublime som *disharmoni*, *brudd* mellom forestillingsevne og *fornuft*. I møtet med en overveldende natur som overgår forestillingens fatteevne, blir mennesket klar over sin fornuft og sin frihet:

Således blir naturen ikke bedømt som sublim i den grad den er fryktinngytende, men fordi den fremkaller vår styrke (som ikke er natur) til å betrakte som små de tingene

vi passer på (goder, helse og liv), og til å betrakte naturens makt (som vi i slike hen-seender riktignok er underkastet) som uten innflytelse på oss som personer, altså som noe vi ikke må bøye oss for dersom våre høyeste grunnsetninger og deres hevdelse eller forkastelse sto på spill. Følgelig kalles naturen her sublim utelukkende fordi den hever innbildningskraften slik at den fremstiller de tilfeller hvor sinnet kan føle sin bestemmelses naturoverskridende sublimitet. (Kant: 1995:136–137)

En konsekvens av utlegningen av det sublime i *Kritikk av dømmekraften* er at mennesket må utvikle sin erkjennelsesevne for å kunne kultivere den estetiske dømmekraften.

I Kants *Iakttagelser vedrørende følelsen for det skønne og det opphøyede* er det bare forstanden det dreier seg om, og det er forstanden som fremstilles som kjønnnet:

Det skønne kjønn har forstand liksom vel som det mannlige. Men det er en skjønn forstand, mens vår bør være en *dyp* forstand, et uttrykk som er ensbetydende med *det opphøyede (sublime)*. (Kant 1994:124–125)

Kant hevdet ikke at kvinner ikke har tilgang til fornuften, men, som Wiestad skriver: det skyldes nok at det faller utenfor perspektivet hans, for utvikling av fornuften hadde for Kant ikke med kvinnens bestemmelse å gjøre. I den kjønnskomplementære tenkningen har kvinner og mann forskjellige oppgaver å fylle:

Kvinnen har en utmerket følelse for det *skønne*, hva angår *henne selv*, men for det edle hva angår mannen. Mannen derimot har avgjort en følelse for det *edle*, som tilhører *hans* egenskaper, og for det *skønne*, i den grad han finner det hos *kvinnen*. Herav

må følge at naturens mål er i økende grad å *foredle* mannen og *forskjønne* kvinnen gjennom kjønnstiltrekningen. (Kant 1994:128–29)

Det gav seg også utslag i synet på kvinneoppdragelsen, der Kant hevdet at følelser, ikke prinsipper eller allmenne regler, burde stå i sentrum:

Følelser for billedlige uttrykk og musikk, ikke slik at de uttrykker kunst, men følelser, alt slikt forfiner eller hever dette kjønnssmak, og alltid i forbindelse med sedelige stemninger. (Kant 1994:127)

Her er det verdt å merke seg det eksplisitte fra-været av kunst – det er simpelthen ikke slik dømmekraft Kant så for seg at kvinner skulle utvikle.

Både for Wiestad, Klinger, Mattick, Freeman og Battersby gir *Iakttagelser vedrørende følelsene for det skønne og det sublime* fra 1764 de kjønnede premissene for Kants videre tenkning. Wiestad og Battersby legger dessuten vekt på kontinuiteten i Kants filosofi: eksplisitt kjønnskomplementær tenkning finnes i de antropologisk-moralske, pedagogiske skriftene til den sene Kant. Men i selve verket om den estetiske dømmekraften finnes altså ikke refleksjonene over kjønnsforskjellen. Hvordan skal vi så forholde oss til denne kjønnsnøytraliteten? spør Wiestad – som i og for seg er mer opptatt av betydningen kjønn har for Kants *etikk* enn for estetikken – skal vi kanskje snarere forstå det slik at han i de kritiske arbeidene ikke er nøytral, men simpelthen *kjønnstaus*? (Wiestad 2004:13). I så fall åpner det for å lese også arbeidene fra den kritiske fasen i tråd med kjønnsteoriene i det øvrige forfatterskapet. Wiestad er forsiktig med å trekke endelige konklusjoner, men presenterer ulike måter å lese Kant og kjønns-

implikasjonene på. De øvrige estetikkforskerne jeg har vist til, er mer entydige, og alle er opptatt av det samme forholdet i teorien: analysen av det sublime som disharmoni, brudd og overskridelse av naturen.

Klinger betrakter, som Mattick, kjønnsimplikasjonene som typisk for opplysningstiden,¹⁵ og det som opptar henne mest, er *motivet* for å valorisere det sublime. Det finner hun i fremstillingen av *naturen*. For mens naturen tilbyr en opplevelse av det sublime, får selve opplevelsen sin verdi av bruddet med den. Og selv om Kant ellers var svært inspirert av Rousseau, skilte han seg fra ham på dette punktet. Naturen var for Kant et – kvinnelig konnotert – stengsel som det sublime blir en frigjøring fra:

The distinctive and decisive feature lie in Kant's assertion that the sublime virtues are independent of a benevolent providence; they are not given by nature as a kind of instinct but result from human freedom and are an accomplishment of reason. [...] Summarized in a very simple manner [...]: all that distinguishes man from nature, makes him independent of and sets him above nature, is of itself noble or sublime and hence ennobles man. (Klinger 1995:210–211)¹⁶

Battersby, Freeman, Mattick og Korsmeyer er mer opptatt av det kjønnete *dominansforholdet* som Kant beskrev i fremstillingen av det sublime som erkjennelsen av frihet. Det sublime, som for Burke var en kvalitet ved objektet (det forrevne, store, fryktinngytende, som tok makten fra subjektet), ble av Kant flyttet til subjektet selv, til utøveren av dømmekraften. I denne manøveren, hevder Korsmeyer, reduseres frykten, og subjektets suverenitet opprettholdes. Slik blir det sublime et paradoksalt mestringsforhold: «the vastness of its objects

threaten to master the self, and yet the self recovers its integrity in the realizations of its own freedom» (Korsmeyer 2004:136). Objektet utgjør en feminisert eksess som subjektet får sin (maskuline) kraft fra å motstå.

Både Battersby og Freeman søker på hver sin måte å frigjøre, eller utvide, forestillingen om det sublime fra den tradisjonelle maskulinitetskonnotasjonen. Freeman påpeker at det må være mulig å tenke seg en måte å møte eksessen på som godtar «a certain loss of individuation» (Freeman i Korsmeyer 2004:136),¹⁷ og hun utvikler et begrep om *det feminint sublime* i kvinners litteratur. Dette feminint sublime er ikke en ny, mer intens, versjon av det skjønnne, men det sublime hinsides dominansrelasjonen, skriver Freeman:

[...] rather than represent the object of rapture as a way of incorporating it, as the traditional sublime of domination does, the feminine sublime does not attempt to master its objects of rapture. (Freeman 1995:3)

For Battersby er problemet at Kants filosofi utelukker at kvinner kan erkjenne det sublime:

Women either do or should respond to threatening events with fear, but this means that they are disqualified from making adequate moral judgments and also from appreciating the sublime.

Hun vil likevel ikke etablere noe nytt begrep som henter med seg det kvinnelige; snarere dreier det seg om å tenke om igjen det sublime uten de kantianske premissene for transcendens:

We need to resist the Kantian tendency to theorise a mode of observation and response that is cut off emotion and mood, and that also fails to register the social, historical and political contexts. Ethics, poli-

tics and aesthetics need to be linked back to anthropology and to material differences. (Battersby 2007:67)¹⁸

Som estetisk begrep er altså det sublime, ikke minst hos Kant, komplekst og problematisk med tanke på kjønn. Det betegner angst og rystelse, men også overflod og intens frihetsopplevelse, og det har både med sansning og intellekt å gjøre. Det får sin betydning fra det som det avtegner seg fra, nemlig det skjønne, som på sin side er knyttet til det kvinnelige, til avrundethet, harmoni og natur. Selvfølgelig betyr ikke det at ordet «sublim» ikke lenger kan brukes fordi det en gang var den maskuline polen i en dikotomisk tenkning. Men særlig siden dikotomien så sterkt er verdiladet, er det viktig å løfte frem kjønnsimplikasjonene i den, også med tanke på dagens kunstforståelse. I en diskusjon av hvordan vi skal forholde oss til Kants kjønnsstenkning i dag, skriver filosofen Tove Pettersen at det «kan være fristende å avskrive [den] ved å vise til hans samtids konvensjoner; han levde i en tid med et syn på kvinner de fleste i vår del av verden i dag vil finne uakseptabelt, men som altså kommer til uttrykk i hans filosofi» (Pettersen 2011:70). Men så minner hun om at Kant selv som opplysningsfilosof var opptatt av at mennesket skulle tenke fritt og selvstendig og, ikke minst, at det fantes andre i hans samtid som tenkte annerledes enn ham både om kvinnens posisjon og om kvinneoppdragelsen.¹⁹ Derfor skal vi ikke være overbærende med kjønnede konnotasjoner, og se bort fra dem, men snarere bruke dem for å se om vi gjennom dem kan forstå noe mer om hva det er som står på spill, og i hvilke forbindelser de inngår.

Smak og sanselighet

Når det gjelder forestillingene om kunst og tenkningen om det sublime, gjenfinnes

kjønnsforståelsen i en annen sentral estetisk kategori, nemlig *smak*. Smak ble en viktig kategori i estetikken på 1700-tallet blant annet fordi det nye kunstfeltet åpnet for et publikum som var bredere sammensatt enn adelen, og fordi gamle regelsett ble trukket i tvil. Dermed var utlegninger av smak i første omgang anti-autoritære og åpne, som i David Humes «Om standarden for smak» fra 1757, der smaken ble forankret i det sansende subjektet, ikke i overleverte regler for god smak. Hume mente at evnen til å vurdere hva som er skjønt, ligger som anlegg hos alle mennesker. Samtidig konstaterte han at ikke alle er enige om hva som er god smak, eller hva som er et godt kunstverk, og da, mente han, må det være noen som har større forutsetninger for å vurdere riktig enn andre: de som gjennom erfaring og utdanning, i møte med klassikere, har utviklet sitt skjønn. Hume tematiserte ikke kjønn i sitt essay, selv om det er rimelig å anta at også visse kjønnsforskjeller ville gjøre seg gjeldende med hensyn til erfaring og utdanning. Han knyttet heller ikke det skjønne som kategori til kvinnen.²⁰

Som vi har sett, gjorde derimot Kant det til fulle: kvinnen har skjønn forstand og vil det skjønne, men hun tilkjennes ikke noen spesiell posisjon i erkjennelsen av det skjønne, det vil si som utøver av estetisk dømmekraft – snarere tvert imot. Det henger sammen med at Kant utla smaksdommen som mer kompleks enn Hume. Kant skilte mellom det som sanses og oppleves som behagelig i dagliglivet, og det som erfares som skjønt i naturen og i kunsten. Den grunnleggende forskjellen har å gjøre med at den estetiske erfaringen er frikoplet fra de nyttehensyn som sanseerfaringen i dagliglivet er midt oppe i. Når vi spiser noe vi liker, eller kjenner oss gode og varme, er behaget knyttet til at sansingen har en funksjon for oss, eller at vi har en interesse av den, men i opplevelsen av et vakkert landskap vurderer vi det

ikke ut fra dets interesse for oss. Derfor er dagliglivets smaksdom rent subjektiv – og åpen for uenighet – mens den estetiske erfaringen forutsetter en form for allmenngyldighet i den subjektive dommen. Selv om smaksdommen også hos Kant er forankret i subjektet, er det likevel med en forutsetning om kvalitet i det transcendentale objektet. Kant omtalte disse to kjennetegnene ved de estetiske smaksdommene som «interesseløst velbehag» og «subjektiv allmenngyldighet».

Da Kant i *Iakttagelser vedrørende følelsene for det skønne og det sublime* knyttet kvinnen til det skønne, dreide det seg om et *behag* som ikke var interesseløst, det vil si som nær den dagligdagse sanseerfaringen, slik han senere trakk opp skillet mellom sanseerfaringene. I *Kritikken av dømmekraften*, derimot, avviste han behaget: det har med nytelse, men ikke med en estetisk smaksdom å gjøre. Slik tydeliggjør kjønnsimplikasjonene noe av det paradoksale ved sanseerfaringens status i Kants estetikk. Else Wiestad diskuterer dette i sin artikkel fra 2004, der hun angir ulike måter å forholde seg til Kants kjønnsstaushet på. En kritisk lesning er å betrakte Kants avvisning av behaget, av sanseligheten, og forestillingen om den estetiske smaksdommens interesseløshet, som noe som markerer avstand til den folkelige smaken. Her knytter Wiestad an til Pierre Bourdieus kritikk av Kant, og hun sier at Kant bidrar til «å skille og rangere mellom mennesker og deres smak, være den seg kjønns- eller klassebetinget» (Wiestad 2004:14).²¹ Samtidig som han i den kritiske fasen «gjør seg til talsmann for den allmenne menneskefornuft, vedblir han å differensiere og rangere, ringeakte og høyakte, og å innforstå et verdihierarki» (ibid.:15).

Korsmeyer angriper problemstillingen vedrørende smak og kjønn også fra en litt annen vinkel: Hvorfor forholder estetikken seg bare til smak som en metafor? spør hun; hvor-

for inkluderes bare de to sansene syn og hørsel? Svaret hun gir, har også med kjønn og verdsetting å gjøre:

Eyes are eyes and ears are ears, and although sense organs may function more or less acutely, the variants do not sort out by gender. However, when it comes to the values associated with the senses, gender significance abounds. (Korsmeyer 2004:94)

For mens syn og hørsel regnes som intellektuelle sanser og konnoterer maskulinitet, er de «lavere» sansene – berøring, lukt og smak – knyttet til kroppen med dens kvinnelige konnotasjonsfelt. «This gives the sense hierarchy and the division between 'higher' and 'lower' senses a gendered message from the start» (ibid.:95).²² Samtidig viser hun hvordan sansehierarkiet også får sin mening innenfor den estetiske teoriens vektlegging av avstand og desinteressethet: mens synssansen fungerer på avstand, og kan bidra til å skape avstand, er den lavest vurderte av alle sansene, altså den bokstavelige, ikke metaforiske smaken, situert i kroppen og vanskeligere å gjøre rede for som «subjektivt allmenngyldig».²³

Universalitet og verdi

Når det gjelder kjønn og smak, synes altså problemet å være et spørsmål om universalitet og subjektivitet og om abstraksjon og materialitet. Avvisningen av behaget, det kroppslige og det subjektive til fordel for abstraksjon og universalitet, gjør, som Wiestad sier, at fysiske kjønnsforskjeller frakjennes noe av sin betydning, om ikke realitet (Wiestad 2004:14). Derfor blir det også så vanskelig å knytte verdsetting til en kjønnset kategori. «Kvinnelig kunstner» blir en diminutiv som markerer mangel på anerkjennelse som universell, og

det å få *pris* som beste kvinnelige artist kan oppfattes som en provokasjon mer enn heder. Et lignende ubehag kom frem i en del av kritikken mot kvinnekunstutstillingene på Museet for samtidskunst i 2010–2011. Foranledningen til utstillingene «Kvinner som beveger kunsten» var en dobbel problemstilling: at det kjøpes inn for lite kvinnekunst til faste samlinger, og at heller ikke alt som blir kjøpt inn, gjøres tilgjengelig.²⁴ Akkurat som Centre Pompidou i Paris med utstillingen «elles» i 2009–2011, ville derfor Museet for samtidskunst vise bredden og mangfoldet i den kvinnekunsten som tross alt har blitt kjøpt inn. Mens første del av utstillingen bare viste noe få verker, og ble kritisert for det, var det selve mønstringsideen det ble protestert mot ved den andre:

Sammenstillingen av mange kvinnelige kunstners verk virket altså slik at de hver for seg ble både mindre unike og mindre universelle.

Enda en av det siste årets kjønnsforstyrrelser i kulturlivet kan gis mening i lys av forholdet mellom kjønn, universalitet og verdi. Etter at Anette Sjursens film «Pax» hadde blitt slaktet av kritikerne, og dømmekraften til dem som hadde bevilget den støtte, ble trukket i tvil, kom Nicolai Frobenius, som en av dømmekraftens utøvere, på banen med en henvisning til regissørens kjønn. Interessant nok forklarte han ikke med det hvorfor filmen var god eller dårlig; i stedet viste han at selve spørsmålet om kvalitet og estetisk dømmekraft var *satt til side* fordi regissøren var en kvinne.

Men stemmer det at universaliteten overskrider kjønnsforskjeller, at det universelle er

Avvisningen av behaget, det kroppslige og det subjektive til fordel for abstraksjon og universalitet, gjør at fysiske kjønnsforskjeller frakjennes noe av sin betydning.

Dessverre har ikke kuratorene klart å tydeliggjøre [det] viktige institusjonskritiske perspektivet i utstillingen. Og når de kritiske rammene forsvinner fremstår kvinnetematikken som et ubehagelig gufs fra fortiden. Det er noe dypt problematisk ved å gjøre det kvinnelige til en slags fellesnevner i en utstilling. Selv om det motsatte er hensikten er dette egnet til å opprettholde en forestilling om at det finnes noe evig kvinnelige [sic], en slags essens, og dette er en myte som gjennom århundrer har gitt rom for undertrykkelse og marginalisering, og som vi har ansvar for å ta oppgjør med. (Bjerke 2010)²⁵

problemfritt ukjønn, mens kjønn er noe sosialt og partikulært, primært knyttet til kvinnen? Kunsthistorikeren Rune Gade hevder at også forestillingen om universaliteten har kjønnsimplikasjoner. Han har diskutert kunst og maskulinitet i flere artikler og hevder at problemet for kunstkritikken og estetikkhistorien nettopp er de universalistiske pretensjonene:

Hva røber disse tekster [der i tidens løb er skrevet om kunst inden for kunsthistorien, kunstkritikken og æstetikkhistorien] om forfatternes implicite antagelser om køn? Kan man påvise en præference for masku-

line værdier? Er vores aktuelle forestillinger om 'det gode værk' og den 'tidløse kvalitet' påvirket af en skjult maskulinitet? Problemet med maskulinitet er ikke, at den ønsker at fremme mandlige værdier, men at den i modsætning til feminismen, der åbenlyst kæmper for kvindelige værdiers fremme, ikke gør dette til sin eksplicitte dagsorden. Tværtimod insisterer den på at handle på menneskehedens vegne, snarere end på det maskuline køns og dermed naturaliserer [sic] sit kønsideologiske indhold (Gade 2005:29).

Her diskuteres universalitet ikke bare som interesseløshet og smak, men som verdi og verdsetting. Dermed berører Gade også noe paradoksalt i estetikken, nemlig at kunsten og kunstopplevelsen som nettopp gripes som noe *unik*, og sanselig, får høyest valorisering når den kan forstås som uttrykk for noe universelt.

Tematisering av universalitet og forskjell, partikularitet og mangfold har vært viktig i feministisk forskning de siste 30–40 årene. I kjønnsforskningen i kunstfagene har det tatt form av kanonkritikk der den tradisjonelle, universelle, historieskrivingen har vært kritisert for ikke å gi rom for den kvinnelige forskjellen, og av problematiseringen av en eventuell kvinnelig estetikk i forhold til mangfoldet av kunstneriske uttrykk. Den feministiske filosofiske estetikken har fokusert på begrepenes kjønnsladete universalisme. Samtidig har dens forankring i utforskning av konkrete, empiriske kunstverk betydd en motvekt til den filosofiske estetikks hang til abstraksjon. Utdelingen er å tenke sansning, kunst, kjønn og estetisk teori sammen. For kjønnsforskningen i de estetiske fagene vil en større oppmerksomhet mot kjernebegrepenes kjønnsimplikasjoner bidra til en revitalisering av kanonkritikken. Det vil også gi et bedre perspektiv til å

forstå de mange medieoppslagene om kjønnsstrid i kunstoffentligheten. ★

Noter

- 1 Se f.eks. George Mosse, *The Image of Man* (1996), om betydningen av de greske statuene for utviklingen av det moderne mannsbildet mot slutten av 1700-tallet og Hedda Høgåsen-Hallesby «Carmens performative hevn» (2007) om Carmen-skikkelsen som seksualisert midtpunkt og musikalsk eksess i operaen.
- 2 Epokegjørende synliggjøring og historiskrivning innenfor kunsthistorie var bl.a. Linda Nochlin og Ann Sutherland Harris: «Women Artists: 1550–1950», på Los Angeles County Museum of Art i 1976, Anne Wichstrøm: «Kvinnens bilder. Malerinner i Norge før 1900», på Lillehammer malerisamling i 1982, og *Kvinner ved staffellet*, 1983; og i litteraturhistorien var det bl.a. Moers: *Literary Women*, 1976, Showalter: *A literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*, 1977, Engelstad mfl.: *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, 1988–1990, Møller Jensen mfl.: *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, 1993–1998. I norsk litteraturforskning ble dessuten problemene med å skrive kvinner inn i historien diskutert av bl.a. Irene Iversen og Irene Engelstad i artikkelen «Glemte heltinner, gale kvinner eller bare mange forfatterinner? Om å skrive kvinnelitteraturhistorie», *Norsk litterær årbok* 1985 (143–155). Kunsthistorikeren Linda Nochlin på sin side påpekte i artikkelen «Why Have There Been No Great Woman Artists?» (1971) at selve spørsmålet leder til galt svar fordi det er galt stilt, og at en like mye som å utforske og løfte frem de kvinnelige kunstnerskapene som finnes i historien, må undersøke og kritisere sosiale strukturer i kunstinstitusjonen (som adgangsbegrensning til malerskoler og aktmodeller) og begreper som «storhet» i kunstforståelsen. Det dreide seg altså ikke bare om å skrive inn kvinnene og fylle ut noen tomrom, men om å undersøke og kritisere strukturene som skapte disse tomrommene.
- 3 Litteraturforskeren Rita Felski tok med boken *Beyond feminist aesthetics* (1989) et oppgjør med troen på at man kunne lage en (normativ) teori om kvinners kreative praksis med utgangspunkt i feministisk politikk. Filosofen Cornelia Klinger kommenterer at det da snarere var spørsmålet om en *kvinnelig* estetikk, dvs. et felles kvinnelig formspråk, Felski avviste, og som nok må betraktes som «passé», mens behovet for *feministisk* estetikk, i form av feministisk metaperspektiv og utforskning av estetikken forstått som kunstfilosofi og kunstforståelse, fortsatt var påkrevd: «Despite the few dispersed oppositional voices, in the 1990s, we find ourselves 'beyond feminist aesthetics' (Felski 1989) or rather, 'beyond feminine aesthetics.' In other words, we have reached a point when an essentialist way of thinking in feminism is definitely passé» (Klinger 1998:349).
- 4 Se også Kjersti Bales *Estetikk. En innføring* (2009) for en presentasjon av den historiske utviklingen av det moderne estetikkbegrepet.
- 5 Kant utvikler dette skillet i *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (lakttagelser vedrørende følelsen for det skjønne og det opphøyde,

- 1764). Wiestad analyserer skillet og dets konsekvenser for forståelsen av Kants filosofi i *Kvinneforskning* nr. 4, 2004.
- 6 Et par av bidragsyterne er de samme i begge tidsskriftene: bl.a. var Carolyn Korsmeyer redaktør for begge tidsskriftene, i *Hypatia* sammen med Hilde Hein og i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* sammen med Peggy Zeglin Brand. Alle tre har hele tiden siden vært frontfigurer innen filosofisk estetisk kjønnsforskning, med flere utgitte antologier og med oppslag om feminisme og kjønn i nyere oppslagsverk om estetikk. I 2004 gav Korsmeyer ut en innføringsbok på feltet: *Gender and Aesthetics. An introduction* (2004).
- 7 Hein i *Journal of Aesthetics and Art Criticism*; Lauter i *Hypatia*. Jf. også Joshua Shaw som henter denne diskusjonen opp igjen i «Why does Feminism matter to aesthetics» (2005). Shaw vil ha feminisme nevnt som en viktig trend i nyere estetikk, og han sier at det betydningsfulle bidraget fra feminismen er at den konfronterer de store universalistiske pretensjonene i filosofien med partikularitet, dvs. det enkelte kunstverket og de spesifikt kjønnede betingelsene i verkets kontekst.
- 8 Artikkelen ble senere utvidet og utgitt som «Beautiful and Sublime» i Matticks bok *Art in its Time. Theories and Practices of Modern Aesthetics* (2003).
- 9 De kjønnede aspektene ved Burkes kategorier er tydeligst når det gjelder beskrivelsen av det skjønnne, f.eks.: «It is not the oak, the ash, or the elm, or any of the robust trees of the forest, which we consider as beautiful; they are awful and majestic; they inspire a sort of reverence. It is the delicate myrtle, it is the orange, it is the almond, it is the jasmine, it is the vine, which we look on as vegetable beauties. It is the flowery species, so remarkable for its weakness and momentary duration, that gives us the liveliest idea of beauty and elegance [...] I need here say little of the fair sex, where I believe the point will be easily allowed me. The beauty of women is considerably owing to their weakness or delicacy, and is even enhanced by their timidity, a quality of mind analogous to it» (Burke 1958:116). Mary Wollstonecraft polemiserer i *A Vindication of the Rights of Men* kraftig mot Burkes kopling av kvinne, skjønnhet og svakhet (1790).
- 10 Også Kjersti Bale kommenterer Burkes bruk av kvinnekroppen som modell for skjønnhet, men kjønn fremstilles da som en nærmest tilfeldig, historisk og sosial variabel (Bale 2009:91), ikke som en tankekategori og teoretisk byggesten, slik som hos Mattick.
- 11 Det er dette som får Cornelia Klinger i 1995 til å undersøke forestillingen om det sublime nærmere: «Even more striking than this reemergence [of the category of the sublime] is the fact that only one term of what used to appear as a binary concept is now back on stage.» Hun stiller også spørsmål ved hva det er som har fått det skjønnne til å forsvinne fra estetikken: «[...] is the one-sided ascendance of the male-identified category of the sublime a presentiment or symptom of some mysterious masculine reaction strangely taking place on the backstage of cultural theory while the 'The Triumph of Feminism' is still performed at the theater of social and political theory» (Klinger 1995:208).
- 12 Se f.eks. Christine Battersby *Gender and Genius* (1989).
- 13 Huyssens analyse av modernisme har likhetstrekk med den Gilbert og Gubar foretar i *No Man's Land* (1988).
- 14 Tittelen på denne boken er interessant og tidstypisk; her er perspektivet utvidet til «human difference» og inkluderer rase og etnisitet. Problemstillingene er knyttet til den mannlige hvite manns forestillinger om universalitet slik de ble aktualisert etter terroren 9/11. Christine Battersby utgav i 1998 *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Pattern of Identity* der hun bl.a. argumenterer mot Kants konstituering av subjektet. Denne studien er et premiss for hennes senere arbeid med det sublime.
- 15 «It is not a mere historical coincidence that the polarization of the sublime and beautiful and in particular the rise of the sublime take place at the same moment in Western history when gender relations undergo – although not a real revolution – at least a considerable reshuffle in the wake of the Enlightenment and as a concomitant of the political and social revolutions that mark the beginning of the modern epoch. [...] With the growing success of modern rationalism and the revolutionary ideas of universal human freedom and equality, the application of the same principles to both sexes grew unavoidable. Nevertheless, only very few thinkers of the age were ready to draw the radical conclusions that imposed themselves; the majority of Enlightenment philosophers made every endeavor to find new foundations for gender difference in order to legitimate the status quo of gender hierarchy» (Klinger 1995:209–210).
- 16 Det er ut fra dette hun trekker parallellen til Lyotard og det postmoderne sublime: mens Kant ville bort fra naturen, er det moderniteten Lyotard vil overskride. Likevel blir postmodernismen bare en ny aktualisering av det mannlige heroiske prosjektet, hevder Klinger, ikke en måte å komme unna det på: «The figure of the artist embodies the cult of the autonomous, sovereign, creative and almost absolute god-like modern subject in its ultimate masculine form. To substitute the concept of the moral and political subject for the aesthetic subject is nothing new and not a step beyond the framework of modernity, but rather one of its most characteristic features» (Klinger 1995:220).
- 17 Referansen i Korsmeyer er til Freemans artikkel «Feminine Sublime» i Michael Kelly, red. *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. 4, New York: Oxford University Press, 1998, s. 332.
- 18 I den videre utviklingen av denne forståelsen av det sublime knytter Battersby an til Nietzsche, Derrida og Arendt i stedet for Kant. I *Journal of Aesthetics and Art Criticism*s temanummer fra 1990 argumenterer Timothy Gould for at denne muligheten til å tenke det sublime mer i retning av det kvinnelige allerede ligger i Kants tenkning, siden det sublime også innebærer en viss evne til mottakelighet og medrivelse (Timothy Gould: «Intensity and its Audiences: Toward a Feminist Perspective on the Kantian Sublime»).
- 19 Pettersen hevnviser til Kants omgangsvenn Theodor von Hippel, som i 1792 utgav avhandlingen *Über die Bürgerliche Verbesserung der Weiber*, der han bl.a. argumenterer for å åpne alle utdanningsinstitusjoner for kvinner, og til Mary Wollstonecrafts *A Vindication of the Rights of Women* som ble utgitt i England samme år. «Det er altså nok av alternative ideer om kjønn også på Kants tid.» (Pettersen 2011:70–71).
- 20 I artikkelen «Of the Scandal of Taste: Social Privilege

- as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant» (1993) påpeker Richard Shusterman det selvmodsigende i Hume og Kants allmenne eller universelle forankring for (det frie) subjektets smaksdommer. Om Hume heter det: «No longer will taste in art be determined by the individual tyranny of patron king, nobleman, or bishop, but by the collective tyranny of the educated burghers» (s.107). Shusterman er opptatt av det klassebestemte i de estetiske teoriene, men ikke kjønn.
- 21 Battersby er enda tydeligere i kjønnsperspektivet på teorien om den estetiske smakdommen: «Although Kant claims in his precritical works [...] that women are motivated to avoid the wicked because they have developed a taste that enables them to discriminate between the 'morally beautiful' and 'the ugly', in Kant's mature works, the ideal woman's lack of personhood means that she cannot even be said to respond to the beautiful with the disinterestedness that is necessary to a fully aesthetic response» (Battersby 2007: 63).
 - 22 Korsmeyer kommenterer kjønnsdikotomiens seiglivethet som noe av et paradoks. Dikotomiens grunnstruktur, hevder hun, ligger i skillet mellom kropp og sjel. Og er det noe moderne vitenskap, gjennom nevrofysiologi og hjerneforskning, har satt spørsmål ved, så er det denne forestillingen om et absolutt skille. Men det forhindrer ikke de avledede motsetningene i å fungere: «The gendered values that traditional concepts assumed in philosophies of the past apparently fade less speedily than the explicit philosophical tenets adopted at any given period» (2004:133).
 - 23 I en diskusjon om mat som estetisk objekt avviser Korsmeyer denne forestillingen: det hadde jo ikke vært mulig å skrive om mat og vin hvis ikke beskrivelsen av smaken kunne knyttes til objektet, men bare til smaken på subjektets tunge.
 - 24 Museet for samtidskunst: Kvinner som beveger kunsten, del I: «Stir Heart – urolig hjerte» (23. januar–18. april 2010) og del II: «Goddesses» (2. juli–21. november 2010).
 - 25 Se også Geir Haraldseths kommentar på Kunstkritikk.no. Haraldseth viser til andres kritikk mot «en utdatert holdning hvor kjønn blir brukt som eneste kuratoriske rammeverk» og kritiserer selv utstillingen for å være ufokuset (Haraldseth 2010).
- Engelstad, Irene mfl. (red.) 1988–1990. *Norsk kvinnelitteraturhistorie*. Bind 1–3. Oslo: Pax forlag.
- Engelstad, Irene og Irene Iversen 1985. «Glemte heltinner, gale kvinner eller bare mange forfatterinner? Om å skrive kvinnelitteraturhistorie». I Leif Mæhle og Geir Mork (red.): *Norsk litterær årbok* (143–155). Oslo: Det norske samlaget
- Felski, Rita 1989. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Freeman, Barbara Claire 1995. *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Freeman Barbara Claire 1998. «Feminine Sublime». I Michael Kelly (red.): *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. 4. New York: Oxford University Press.
- Gade, Rune 2005. «Maskulinitet og kunstvärderi». *NIKK magasin* 1:27–30.
- Gilbert, Sandra M. og Susan Gubar 1988. *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol. 1. *The War of the Words*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Gould, Timothy 1990. «Intensity and its Audiences: Toward a Feminist Perspective on the Kantian Sublime». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48 (4).
- Haraldseth, Geir 2010. «En gudinne på hånden er bedre enn 113 på museet». *Kunstkritikk.no*. <http://www.kunstkritikk.no/kommentar/en-gudinne-i-handen-er-bedre-enn-113-pa-museet/?d=no>. (Lastet ned 22.11.2011.)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1964–66. *Vorlesungen über die Aesthetik*. Utgitt med forord av Heinrich Gustav Hotho [1835–1838]. *Sämtliche Werke: Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*, bind 12–14. Stuttgart: Frommanns.
- Hein, Hilde 1990. «The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48 (4):281–291.
- Hirdman, Yvonne 1988. *Genussystemet: teoretiska funderingar kring kvinnors sociala underordning*. Rapport. Uppsala: Maktutredningen.
- Hume, David 2008. «Om standarden for smak» [«Of the Standard of Taste» 1757]. I: Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.) *Estetisk teori – En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget (17–31).
- Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*. Special issue: *Feminism and Aesthetics* 5 (2). June 1990.
- Hyussen, Andreas 1986. «Mass Culture as Woman: Modernism's Other». I: Andreas Hyussen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Høgåsen-Hallesby, Hedda 2007. «Carmens performative hevn». *Tidsskrift for kjønnsforskning* 3:5–19.
- Kant, Immanuel 1994 [1764]. «Det skønne og det opphøyde». [Utdrag fra *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, oversatt av Elin Svenneby og Else Wiestad]. I: Else Wiestad. *De store hundreårsbølgene. Kjønnsdebatten gjennom 300 år*. Oslo: Emilia Press.
- Kant, Immanuel 1995 [1790]. *Kritikk av dømmekraften* [Kritik de Urteilskraft i utvalg]. Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax forlag.
- Klinger, Cornelia 1995. «The Concepts of the Sublime and the Beautiful in Kant and Lyotard». *Constellations Volume* 2:207–223.

Litteratur

- Bale, Kjersti 2009. *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax Forlag.
- Bale Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg (red.) 2008. *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Battersby, Christine 1989. *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London: Women's Press.
- Battersby, Christine 1989. *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Pattern of Identity*. Cambridge: Polity Press.
- Battersby, Christine 2007. *The Sublime, Terror and Human Difference*. London: Routledge.
- Bjerke, Mona Pahle 2010. «Det evig kvinnelige». *NRK kultur- og underholdning*. <http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.7194513>. (Lastet ned 11.10.2011.)
- Burke, Edmund 1958. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757]. London: Routledge and Kegan Paul.

- Klinger, Cornelia 1998. «Aesthetics». I: Alison M. Jaggar og Iris Marion Young (red.): *A Companion to Feminist Philosophy*. Malden Mass.: Blackwell Publishers Inc.
- Korsmeyer, Carolyn 2004. *Gender and Aesthetics. An Introduction*. London: Routledge.
- Laqueur, Thomas 1990. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P.
- Lauter, Estella 1990. «Re-Enfranchising Art: Feminist Interventions in the Theory of Art». *Hypatia* 5 (2): 91–106.
- Mattick Jr., Paul 1990. «Beautiful and Sublime: Gender Totemism in the Constitution of Art». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48 (4):293–303.
- Mattick, Paul 2003. *Art in its Time. Theories and Practices of Modern Aesthetics*. London: Routledge.
- Moers, Ellen 1976. *Literary Women*. New York: Doubleday.
- Mosse, George L. 1996. *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. New York : Oxford University Press.
- Møller Jensen, Elisabeth mfl. (red.) 1993–1998. *Nordisk kvindelitteraturhistorie*. Bind 1–5. København: Rosinante/Munksgaard.
- Nochlin, Linda 2002. *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?* [«Why Have There Been No Great Women Artists?» 1971], overs. Av Toril Hanssen. Oslo: Pax forlag.
- Pollock, Griselda 1988. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge.
- Pettersen, Tove 2011. *Filosofiens annet kjønn*. Oslo: Pax forlag.
- Shaw, Joshua 2005. «Why Does Feminism Matter to Aesthetics?» *Postgraduate Journal of Aesthetics* 2 (1):1–11.
- Showalter, Elaine 1977. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Shusterman, Richard 1993. «Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant» I: Paul Mattick jr. (red.): *Eigteenth – Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiestad, Else 1989. *Kjønn og ideologi. En studie av kvinnesynet hos Locke, Hume, Rousseau og Kant*. Oslo: Solum forlag.
- Wiestad, Else 2004. «Den skjønnne og følende forstand». *Kvinneforskning* 4:5–19.
- Wollstonecraft, Mary 1790. *A Vindication of the Rights of Men, in a Letter to the Right Honourable Edmund Burke. Occasioned by His Reflections on the Revolution in France*. London: J. Johnson.



ARTIKLER

Av GEIR UVSLØKK

Fordømte kvinner: Om kjønn, kunst og tradisjon i et dikt av Charles Baudelaire

Charles Baudelaire's dikt «Femmes damnées» ble i 1857 forbudt på grunn av umoralsk innhold. Her møter vi to kvinner, Delphine og Hippolyte, etter deres første elskovsstund, men det vil være reduktivt å lese diktet kun som en hyllest til kvinnelig homoseksualitet. Baudelaire gir lesbisk kjærlighet en ny meningsdybde ved å knytte det til religiøs og kulturell tradisjon, og han omarbeider det til en allegori over kunstens egenart. Man kan ikke fullt ut forstå kjønnsproblematikken hos Baudelaire uten å se den i sammenheng med hans kunstsyn og hans doble inspirasjonskilde: kristendom og gresk mytologi.

Den 21. juni 1857 ble førsteutgaven av Charles Baudelaires diktsamling *Les Fleurs du mal* – Det ondes blomster – gitt ut. Samlingen bestod av 100 dikt – 101 dersom man inkluderer Baudelaires innledende, unummererte appell til leseren: «Au lecteur». Den var delt inn i fem avdelinger av ulik lengde: «Spleen et idéal»; «Fleurs du mal»; «Révolte»; «Le vin»; «La mort». ¹ Diktsamlingen gjorde nærmest umiddelbart skandale. Allerede den 5. juli samme år skrev Gustave Bourdin i avisen *Le Figaro* at de to diktene som bar tittelen «Femmes damnées» (Fordømte kvinner), samt diktene «Les-bos» og «Le Reniement de saint Pierre» (Sankt Peters fornektelse), var rene «monstrøsiteter» (Baudelaire 1968:398–399). ² Den 7. juli fattet Generaldireksjonen for offentlig sikker-

bos» og «Femmes damnées (À la pâle clarté)» (Fordømte kvinner [I det bleke lyset]). ⁵

Disse seks diktene ble som en konsekvens av dommen mot Baudelaire og hans forleggere forbudt, og de kunne heller ikke inngå i fremtidige utgaver av *Les Fleurs du mal*. ⁶ De ble imidlertid forsøkt utgitt igjen allerede i 1864, i antologien *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* (Det nittende århundres satiriske parnass) og deretter i 1866, i samlingen *Les Épaves de Charles Baudelaire* (Charles Baudelaires vrakgods), men utgivelsene ble i begge tilfeller inndratt. I 1868, året etter Baudelaires død, ble de seks forbudte diktene utgitt i *Complément aux Fleurs du mal de Charles Baudelaire* (Tillegg til Charles Baudelaires *Les Fleurs du mal*), og denne gangen fikk de være i fred for

Baudelaire vil rokke ved et hyklersk samfunn som dyrker en tradisjon og ut fra den holder dom over hva som er moralsk og hva som er umoralsk, uten virkelig å forstå tradisjonens kompleksitet.

het en rapport til innenriksminister Adolphe Billault, der det blant annet ble slått fast at «Femmes damnées er en sang til ære for kvinners skammelige kjærlighet for kvinner», og at boken *Les Fleurs du mal* burde bringes inn for retten (Baudelaire 1968:400). ³ Under retts-saken kom det fram at påtalemyndigheten ønsket å forby i alt ti dikt: ⁴ Fire fordi de krenket religiøs moral; seks fordi de var en krenkelse av offentlig moral og alminnelig sedelighet. Diktene som til slutt ble forbudt av dommen av 20. august 1857, var nettopp disse seks: «Les Bijoux» (Smykkene), «Le Léthé» (Lethe), «A celle qui est trop gaie» (Til henne som er altfor glad), «Les Métamorphoses du vampire» (Vampyrens metamorfoser), «Les-

juridisk innblanding. Dommen mot Baudelaire ble først opphevet i 1949, men allerede før det hadde flere forleggere – i strid med fransk lov – innlemmet de forbudte diktene i sine utgaver, under tittelen *Les Épaves*.

Jeg vil i det følgende se nærmere på ett av de forbudte diktene, dikt nummer 81, «Femmes damnées (À la pâle clarté)», der Baudelaire tar grundig for seg et på den tiden velkjent litterært motiv: kvinnelig homoseksualitet. ⁷ Han bruker imidlertid ikke dette motivet i rent provokativt øyemed eller for å lovsynge eller fordømme lesbisk kjærlighet som sådan, men gir den lesbiske kjønnsdriften en ny meningsdybde ved å knytte den til kunst, kristendom og gresk mytologi. Domstolen satte

likhetstegn mellom kvinnelig homoseksualitet og umoral, mens Baudelaire viser at det datidens samfunn oppfatter som umoralsk, faktisk er nært knyttet til verdier det samme samfunnet setter svært høyt. Denne fremstillingen av to kvinners kjærlighet har dermed også en tydelig subversiv hensikt: Dikteren vil rokke ved et hyklersk samfunn som dyrker en tradisjon og ut fra den holder dom over hva som er moralsk, og hva som er umoralsk, uten virkelig å forstå tradisjonens kompleksitet.

I resepsjonen av dette diktet har tradisjonens betydning for forståelsen av Baudelaires fremstilling av kjønn vært viet varierende plass. Enkelte kritikere, som Pierre Emmanuel (1982), Camille Paglia (1990) og Per Buvik (1996), understreker dette aspektet, men deres lesninger av diktet er nokså kortfattede. Andre kritikere, som Ellen Mortensen (1997) og Pierre Laforgue (2002), tar diktet mer grundig for seg, men nevner i mindre grad religionens og den antikke kulturens betydning. Jeg vil i denne artikkelen forsøke å tilføre noe mer til resepsjonen ved å gi en inngående lesning av «Femmes damnées», der tradisjonen blir viet den plassen jeg mener den fortjener. Derfor går jeg ganske detaljert gjennom diktets syv deler, før jeg understreker forbindelsen mellom erotikk og tradisjon og viser hvordan diktet står i gjeld ikke bare til sapfisk poesi, men også til sentrale elementer i kristendommen og i gresk mytologi. Disse tradisjonene er sentrale referanser for Baudelaires parallell mellom de to kvinnes «sterilitet» og det vi kan kalle kunstens sterilitet: Ved at Delphines og Hippolytes kjærlighet knyttes til det ufruktbare, blir den for Baudelaire et eksemplarisk uttrykk for hva kunst er. Gjennom det klassiske og det kristne fallmotivet knytter Baudelaire videre også sammen kjønn, kunst og livsfilosofi. Mitt hovedanliggende er å vise at «Femmes damnées» paradoksalt nok er et nyskapende erotisk dikt nettopp fordi det hen-

ter sin meningsdybde fra tradisjonen, fra Baudelaires doble inspirasjonskilde: kristendom og gresk mytologi.

Vellyst og fortapelse

«Femmes damnées» består av 26 strofer (kvaretter). I de seks første strofene presenteres Delphine og Hippolyte av diktets jeg, i de neste 15 strofene følger en dialog dem imellom, mens de fem siste strofene igjen er forbeholdt diktets jeg. Navnene på de to hovedpersonene er symbolsk ladet og refererer til klassisk gresk og kristen tradisjon. Hippolyte kan henvise til den mytologiske Hippolyte, amasonedronningen som ikke ville ha noe med menn å gjøre, eller til hennes sønn, den kyske Hippolytos (på fransk skrives også hans navn Hippolyte).⁸ Delphine på sin side kan lede tankene hen til Madame de Staëls brevroman *Delphine* (1802), men kan også ifølge flere kritikere henvise til den historiske grevinnen Delphine de Glandèves (ca. 1283–ca. 1360), som var så ærbar at hun med sin manns samtykke forble jomfru selv etter inngått ekteskap (jf. Bassim 1974:194, Baudelaire 1975:1127, Buvik 1996:41). Som Michel Butor har bemerkt, kan dette navnet også være en referanse til Delfi, byen der Apollons orakel befant seg (1961:89), og Delphine er som vi vil se, et slags orakel i dette diktet.⁹ Allerede i hovedpersonenes navn ser vi altså mulige referanser til kristendommen og til gresk mytologi, og det er særlig interessant at det i flere av de mulige betydningene dreier seg om to kvinner som ikke ønsker seksuell omgang med menn.

Hvis vi går diktet litt nærmere etter i sømmene, kan vi dele det inn i syv deler. I første del, som består av de første tre strofene, presenteres vi for Hippolyte. Diktets jeg beskriver henne som en «skjør skjønnhet» (*fragile beauté*) som drømmeaktig minnes de «mektige kjærtegn» (*caresses puissantes*) som «lot teppet

gå opp for hennes unge uskyld» (*levaient le rideau de sa jeune candeur*). På grunn av «stor-men» (*la tempête*) som har rast over henne, er Hippolytes blikk «troubé», som kan bety både «urolog» og «sløret», og hun får ikke lenger øye på den blå og klare himmelen som kjennetegnet livet hennes tidligere. Hennes nye erfaring har altså gitt henne ny innsikt – hun er ikke lenger uskyldig og naiv – men samtidig har den gjort henne forvirret: Der alt før var klart og himmelsk, ris hun nå av tvil; hun vet ikke lenger hva hun skal tro. Hun er blitt et delt vesen, og denne splittelsen uttrykker Baudelaire også språklig, med den retoriske figuren oksymoron, når han snakker om hennes «dystre velbehag» (*morne volupté*).

I diktets andre del (strofe 4–6) er det Delphine som presenteres for oss. Her er det ikke lenger en skjør, men en «kraftfull skjønnhet» (*beauté forte*) vi møter. Delphine er Hippolytes motpol. Hun er ikke splittet, men hel – hun er «full av glede» (*pleine de joie*; min utheving) – og hun er ikke engstelig, men tvert om samlet og rolig (*calme*). Hun sammenliknes med «et kraftfullt dyr som overvåker et bytte» (*un animal fort qui surveille une proie*), og er altså den dominerende, akkurat som den «mannlige Sapfo» (*la mâle Sapho*) som Baudelaire snakker om i diktet «Lesbos». Og Delphine har ikke bare nedlagt sitt bytte: Om man følger sammenlikningen med det kraftfulle dyret helt ut, har hun også merket byttet med tennene (*Après l'avoir d'abord marquée avec les dents*); Hippolyte tilhører med andre ord Delphine. Vi får videre vite at sistnevnte søker takknemlighet i Hippolytes øyne, men som vi nettopp har konstatert, er Hippolytes blikk sløret.

I diktets tredje del (strofe 7–10) forsøker Delphine med løfter om vellyst og en mengde svært gjennomtenkte argumenter å overbevise Hippolyte om det gode og rene i deres forhold. Det er ikke nok for henne å bli elsket av Hippolyte – hennes elskerinne må også dele hennes

oppfatning av lesbisk kjærlighet. Hun forklarer derfor hvor viktig det er å bevare sin renhet, sin møydom: Mens Delphines «kyss er lette som disse døgnfluene / som om kvelden kjærtegner de store gjennomskinnelige innsjøene» (*Mes baisers sont légers comme ces éphémères / Qui caressent le soir les grands lacs transparents*), sammenliknes en eventuell mannlig elskers kyss med stridsvogner (*chariots*) eller plogskjær (*socs*) som graver dype furer (*ornières*). Mannen vil videre brutalt feie over henne som «et tungt spann / av hester og okser med nådeløse hover» (*un lourd attelage / De chevaux et de boeufs aux sabots sans pitié*). De store gjennomskinnelige innsjøene kan leses som et symbol på kvinnens jomfruhinne (jf. f.eks. Mortensen 1997:26), som ikke brytes av elskerinnens forsiktige kjærtegn, mens mannen lager dype spor og ødelegger. Et annet viktig element i denne sammenlikningen er at mannens kjærlighet, akkurat som bondens såing, vil være fruktbar – et fyord i denne sammenheng – mens kvinnens kjærlighet er ren og steril.

Neste del av diktet, strofe 11–14, er Hippolytes svar. Hun sier det er som om hun hjem-søkes av gjenferd (*fantômes*), og hun spør Delphine om de har begått «*une action étrange*», som jeg velger å oversette til norsk med «en monstrøs gjerning» – en direkte oversettelse vil gi det noe tamme «underlig gjerning» eller «fremmedartet gjerning», men man må her forstå adjektivet «*étrange*» i en mer radikal betydning: Det er det som er fremmed for det normale; det er det avvikende, det skremmende.¹⁰ Hippolyte føler seg urolig og redselsslagen, og ber Delphine forklare henne hvorfor. Hun ser da på Delphines blikk at denne er langt fra fornøyd, og forsikrer henne om at hun elsker henne, selv om hun skulle være «en felle» (*une embûche*) og «begynnelsen på [hennes] fortapelse» (*le commencement de ma perdition*).

Dette forårsaker et raseriutbrudd av dimensjoner fra Delphine. I diktets femte del (strofe 15–18, samt første verselinje i strofe 19), som er hennes svar til Hippolyte, forsøker hun fortsatt å overbevise sin elskerinne om at de ikke har gjort noe galt, men der hun i del tre var relativt elskverdig, benytter hun seg nå av en retorikk der trusler er det sentrale elementet. Hun sammenliknes med et vilt dyr som står klar til angrep,¹¹ og med fatalt blick og en despotisk stemme utbasunerer hun: «*Qui donc devant l'amour ose parler d'enfer?*» (Hvem er det så som foran kjærligheten våger å snakke om helvete?). Deretter understreker hun at man ikke må blande anstendighet (*honnêteté*) og kjærlighet, før hun fortsetter sitt korstog mot mennene: Dersom Hippolyte søker en mannlig kjæreste, vil hun komme tilbake til Delphine, likblek (*livide*), full av anger og gru (*pleine de remords et d'horreur*), og fremby henne sine «stigmatiserte bryster» (*tes seins stigmatisés*), et uttrykk som sier sitt om hva Delphine synes om morsrollen. Delphine avslutter sin tirade med et forvrengt bibelvers: «*On ne peut ici-bas contenter qu'un seul maître*» (Man kan her nede bare tilfredsstille én herre). Vi kommer tilbake til betydningen av dette verset, men kan allerede her bemerke hvordan dets plassering i diktets formverk fremhever hvor viktig det er. Fram til denne tiraden hadde Delphine og Hippolyte fått til-delt nøyaktig like mye plass i diktet (7 strofer hver), og aldri blitt presentert sammen i en og samme strofe. Nå trenger imidlertid Delphine seg inn på Hippolytes «område», ettersom dette siste verset er det første i strofe 19, som hovedsakelig handler om Hippolyte. Vi så tidligere i diktet at Delphine våket over sin elskerinne lik et rovdyr som hadde merket sitt bytte, og her merker hun Hippolyte rent formelt ved at hun bryter seg inn på hennes «territorium» (strofe 19).

Diktets sjette del (vers 2–4 av strofe 19,

samt strofene 20 og 21) er Hippolytes endelige svar. Hun sier at en «gapende avgrunn» (*abîme béant*) vokser i hennes indre, og at denne avgrunnen er hennes hjerte (*cet abîme est mon cœur*). Hennes kjærlighet til Delphine – hjertet er vel det mest tradisjonelle symbolet på kjærlighet som finnes – er altså en avgrunn, og ikke nok med det: Den er et umettelig monster som brennes til blods av Eumeniden – den greske hevngudinnen. Hippolyte mener altså fremdeles at denne kjærligheten er hennes fortapelse, men hun går fortapelsen i møte med åpne armer: «*Je veux m'anéantir dans ta gorge profonde / Et trouver sur ton sein la fraîcheur des tombeaux*» (Jeg vil tilintetgjøre meg i ditt dype svelg / Og finne på ditt bryst gravenes svalhet/friskhet). Med uttrykket *la fraîcheur des tombeaux*, nok et oksymoron, understreker Baudelaire atter en splittelse ved Hippolyte, men denne gangen er det ikke Hippolyte selv som er delt – det er selve kjærlighetens vesen som har en dobbelthet ved seg: Den er både dødbringende og forfriskende.

Diktets siste del (strofe 22–27) ble av Baudelaires advokat under rettssaken fremstilt som poetens fordømmelse av de to kvinnenes «laster» (Baudelaire 1968:462):¹² Delphine og Hippolyte må stige ned i et evig helvete (*enfer éternel*) der de aldri vil få tilfredsstilt sitt begjær, og der «driftenes rasende vind / vil få deres kjøtt til å blafre som et gammelt flagg» (*Et le vent furibond de la concupiscence / Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau*). Jeg vil i det følgende ikke lese denne «sluttsatsen»¹³ som poetens dom over de to kvinnene, men snarere som en naturlig konsekvens særlig av Hippolytes handlinger, for hun søker nettopp fortapelsen. I diktets aller siste strofe fremstilles Delphine og Hippolyte som streifende og dømte kvinner som løper lik ulver langt fra folk. Utstøtte og i eksil, er de kaotiske sjeler (*âmes désordonnées*) som må flykte fra

uendeligheten de bærer i seg (*fuyez l'infini que vous portez en vous*).¹⁴

Erotikk og tradisjon

I det foregående har jeg fremhevet hovedpersonenes oppfatning av lesbisk kjærlighet som henholdsvis ren og skjebnesvanger, samt de klare forbindelseslinjene til gresk og kristen tradisjon. Baudelaire fornyer dikterkunsten ved å bruke tradisjonene på en helt annen måte enn tidligere poesi, og derfor er det svært viktig å forholde seg til disse tradisjonene i lesningen av hans tekster. Som Jean-Paul Sartre skriver i sin studie, er Baudelaire en mann som beveger seg baklengs inn i fremtiden, med blikket godt festet på fortiden (Sartre 1975:151).¹⁵ Og Baudelaire henviser ikke bare passivt til tradisjonen, men benytter seg av den aktivt for å bade samtiden i et nytt lys. Lesbisk kjærlighet er for eksempel absolutt ikke noe nytt i fransk litterær sammenheng da Baudelaire første gang publiserer *Les Fleurs du mal* i 1857, men ved å knytte det til kristen tradisjon og gresk mytologi forsterker han diktets provokative kraft, og han gir samtidig dette motivet en meningsdybde som radikalt fornyer det: Hos Baudelaire blir på den ene siden samtidens fordømmelse av kvinnelig homoseksualitet som «avvik» satt på prøve ved at dette motivet knyttes til høyaktede kunstneriske og kulturelle uttrykk, men på den andre siden blir lesbisk kjærlighet verdsatt av Baudelaire nettopp fordi den er noe «avvikende».

Baudelaire var en svært belest mann. Han kjente godt til historiene og legendene om Sapfo og hadde utvilsomt lest henne. Allerede på 1500-tallet var flere oder av Sapfo tilgjengelige i Frankrike, på gresk og i latinske oversettelser, og etter hvert ble mange også oversatt til fransk – en av dem av Nicolas Boileau-Despréaux i hans oversettelse av Longinos *Om det sublime* i 1674. Blant de mest kjente andre

«sapfiske» skriftene Baudelaire uten tvil hadde lest, kan vi nevne Honoré de Balzacs *La Fille aux yeux d'or* (1834–1835) og Théophile Gautiers *Mademoiselle de Maupin* (1835), begge fra vår forfatters egen nære samtid.

Litteraturforskeren Georges May viser i en kort artikkel fra 1950 at Baudelaire også har latt seg inspirere av Denis Diderots roman *La Religieuse*. I denne romanen, skrevet i 1760, men først publisert posthumt i 1796, forteller den særdeles vakre, men noe naive ungjenta Suzanne sin historie om hvordan hun blir sendt i kloster mot sin vilje fordi hennes søsters tilkommende ektemann er så til de grader tiltrukket av henne at ekteskapsplanene vakler. Det blir imidlertid ikke noe særlig bedre når hun motvillig går i kloster, fordi hun også der utøver en nærmest uimotståelig tiltrekningskraft – på de andre nonnene. I klostret i Longchamp mishandles Suzanne grovt av abbedissen, søster Christine, men hun klarer etter hvert å bli overført til Sainte-Eutrope-klosteret, der hennes nye abbedisse, Madame***, straks blir så tiltrukket av henne at hun sørger for å være den som kler av henne og grer henne om kvelden, mens hun gir henne «tusen kjærtegn» (Diderot 1968:144). Noe senere, uten at Suzanne virkelig innser hva som skjer, oppfordrer abbedissen Suzanne til å gå så langt i sine kjærtegn at hun får en orgasme av det (Diderot 1968:155–156). Suzanne, som fremdeles ikke forstår hva som har skjedd, forteller om disse hendelsene når hun skriver, og «syndene» til Madame*** kommer dermed for en dag. May bemerker at abbedissen i sin syndsbejelse begynner med ordene «*Mon père, je suis damnée*» (min far, jeg er fordømt – Diderot 1968:198), og fordi Baudelaire i et dikt vedlagt hans kjente brev til dikteren og litteraturkritikeren Charles Augustin Sainte-Beuve (sendt i 1844 eller 1845) viser at han har lest *La Religieuse* og interessert seg for bokens sapfiske innhold

(May 1950:398), kan man trekke en parallell mellom tittelen på to av Baudelaire's dikt om lesbiske kvinner og abbedissens syndsbekjennelse: Den som er lesbisk, er i datidens kristne tankegang først og fremst en «fordømt» kvinne. Madame*** blir etter hvert rammet av galskap, og det er også svært interessant at Diderot i sin roman tegner et klart bilde av hva som ifølge kristen tro på den tiden bør skje med denne «syndersken»: «[...] det beste ville vært om hun aldri var født, eller at hun alene kaster seg ned i helvete ved en voldsom død.» (Diderot 1968:181).¹⁶ Dette er en skjebne ikke ulik den som spås Delphine og Hippolyte, som bys av diktets jeg å «gå ned det evige helvetes vei» (*Descendez le chemin de l'enfer éternel*).

Parallellen til Diderots roman kan også videreføres innen det religiøse domenet, men Baudelaire går mye lenger enn Diderot. «Femmes damnées» er et nyskapende erotisk dikt nettopp fordi erotikken ikke bare peker fremover, mot kommende fransk erotisk lyrikk og malerkunst, men også er uløselig knyttet til Baudelaire's doble inspirasjonskilder: kristen tradisjon og gresk mytologi. De kristne og greske tradisjonene har begge et sentralt trekk som er beslektet, og som er svært viktige for Baudelaire: Det som kalles «arvesynd» hos de kristne, og det grekerne kalte «*hamartia*» – den tragiske feil. Felles for disse to er at de begge fører til fallet, noe vi kommer tilbake til i artikkelens siste del.

De kristne referansene begynner allerede med tittelen og ideen om fordømmelse, og flere viktige ord i denne teksten er hentet fra et kristent vokabular: *cantique* (salme), *holocauste sacré* (hellig brennoffer), *perdition* (fortapelse), *enfer* (helvete), *châtiment* (tukt) med flere. Den mulige referansen til Delphine de Glandèves trekker også inn kristendommen, men dersom Baudelaire faktisk har til hensikt å vise til henne, dreier det seg om en perver-

sjon av kristne verdier: Mens Delphine de Glandèves' møydom representerer et kristent ideal, er vår Delphines lesbiske kjærlighetsforhold, sett med tradisjonelle kristne øyne, ikke bare syndig, men rent ut demonisk. Den kanskje viktigste kristne referansen er det forvrengte bibelverset Delphine avslutter sin andre tirade med: «*On ne peut ici-bas contenter qu'un seul maître*» (Man kan her nede bare tilfredsstille én herre). Dette verset finnes både i Lukas 16:13 og i Matteus 6:24. De to passasjene er ganske forskjellige, og det er opptakten til verset slik det fremstår i Matteusevangeliet som interesserer meg mest her.

Der er det en del av Bergprekenen, og finnes i et underkapittel med tittelen «Det udelte hjertet» (Matt. 6:19–24). Kristus begynner her med å fortelle menneskene at de ikke skal «samle skatter på jorden, hvor møll og mark ødelegger og hvor tyver bryter inn og stjeler» (Matt. 6:19), men at de «skal samle skatter i himmelen, der verken møll eller mark ødelegger og tyver ikke bryter inn og stjeler» (Matt. 6:20). Vi har sett at Delphine lager et liknende motsetningspar mellom heteroseksuell kjærlighet (ødeleggende) og lesbisk kjærlighet (bevarende) i tredje del av vårt dikt: Mens den heteroseksuelle kjærligheten ifølge henne er jordisk og skitten, er den lesbiske kjærligheten himmelsk og ren. Videre sier imidlertid Kristus: «Øyet er kroppens lampe. Dersom øyet ditt er friskt, får hele kroppen lys. Men dersom øyet er sykt, blir det mørkt i hele kroppen. Om nå lyset i deg er mørke, hvor dypt blir ikke da mørket!» (Matt. 6:22–23). Også dette blir relevant i vår sammenheng. Baudelaire bruker i «Femmes damnées» typiske kjærlighetssymboler som «hjerter» og «blikk/øye», men med utgangspunkt i denne bibelpassasjen ser vi at de to symbolene også kan leses i en religiøs sammenheng. Vi har sett at Hippolytes hjerte nettopp ikke er udelte: hun er splittet. Og hennes blikk er ikke lyst og klart, men sløret. Alle-

rede i diktets første del, nærmere bestemt i den første verselinjen i andre strofe, der det slås fast at Hippolytes blikk er uroet/sløret av stormen (*un œil troublé par la tempête*), kan vi altså lese opptakten til hennes fortapelse. Delphine ønsker å se klarhet i Hippolytes blikk (*Tourne vers moi tes yeux pleins d'azur et d'étoiles*), men hun finner ikke denne klarheten, og måten hun (feil)siterer Bibelen på, viser at det er noe problematisk med hennes fremstilling av deres kjærlighet som noe rent og himmelsk. Kristus sier i Bergprekenen: «Ingen kan tjene to herrer. Han vil hate den ene og elske den andre, eller holde seg til den ene og forakte den andre. Dere kan ikke tjene både Gud og Mammon» (Matt. 6:24). Også her står det mellom noe åndelig (Gud) og noe materielt (Mammon), akkurat som lesbisk kjærlighet for Delphine er åndelig, mens kjærligheten mellom mann og kvinne er materiell fordi den er fruktbar. Problemet er imidlertid Delphines innskytelse i dette bibelverset av det lille adjektivet *ici-bas* – her nede. For Delphine er ikke kjærligheten et spørsmål om helvete eller himmel, om Satan eller Gud (i diktet «Lesbos» sier diktets jeg dette rett ut: «[...] *l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel!*» – kjærligheten bryr seg ikke om Helvetet eller Himmelen): Den er en «rød sol» (*rouge soleil*) som aldri vil varme «den som vil forene i en mystisk harmoni / Skygge med hete, natt med dag» (*Celui qui veut unir dans un accord mystique / L'ombre avec la chaleur, la nuit avec le jour*). Med andre ord er den ikke tilgjengelig for dem som følger det kristne dogmet, der mann og hustru skal være ett. Og her er ikke Delphine bare en typisk *domina*, en herskerinne slik man kjenner dem fra de klassiske elegiene: Hun slår fast at «her nede» er det hun som er «herren», og er dermed så blasfemisk som overhodet mulig, sett fra et kristent og et patriarkalsk ståsted. Hippolyte, med sine *stigmatiserte* bryster, blir ifølge samme logikk hennes Kristus som hun

ikke vil overgi til mennene (eller barna), men beholde for seg selv.

Referansene til gresk mytologi er også hyp-pige i Baudelaires dikt. Hippolyte henviser som sagt høyst sannsynlig til Hippolyte/Hippolytos, og Delphine kan leses som en referanse til Delfi. I strofe 15 lærer vi i tillegg at Delphine har en «tragisk manke» (*crinière tragique*) og et «fatalt blikk» (*œil fatal*), og på sett og vis kan hun også anses for å være et slags orakel: Hun vet etter eget sigende hva ekte kjærlighet er, og hun spår hva som vil skje med Hippolyte hvis hun gir avkall på sin kjærlighet til Delphine og snarere velger en «idiotisk (mannlig) kjæreste» (*fiancé stupide*). Hun vet i tillegg at kjærligheten er en «ufruktbar og uløselig gåte» (*un problème insoluble et stérile*), og også dette understreker det tragiske aspektet ved deres kjærlighet: Et typisk trekk ved en gresk tragedie er nettopp at dens konflikt er *uløselig* (jf. f.eks. Goldmann 1956:15). Uansett hva hovedpersonene gjør, er det for sent – den tragiske feil er allerede begått, deres skjebne er forseglet, og de kan ikke finne noen løsning på problemet de står overfor.

Svært viktig i dette diktet er Hippolytes henvisninger: først noe uklart til «spredte gjenferd» (*fantômes épars*), og deretter helt konkret til «Eumeniden» (*l'Euménide*). Og akkurat denne referansen er det vel verdt å stanse litt ved. Eumenidene (de velvillige) er et navn som blant annet i Aiskylos' tragedietrilogi *Orestien* brukes evfemistisk om de greske hevgudinnene som først var kjent under navnet Erinnyene (de rasende). De er fryktinngytende skikkelser som straffer kriminelle handlinger grusomt og ofte driver sine ofre til vanvidd. Ifølge Hesiod fødtes de av blodet som falt til jorden etter at Kronos hadde kastet Uranos (Hesiod 1973:21). I *Orestien*, der den siste tragedien bærer navnet *Eumenidene*, hjemsøker de Orestes fordi han har drept sin mor Klytaimnestra, som hadde

tatt livet av hans far Agamemnon. Det ble senere vanlig å omtale dem i entall, som Hippolyte gjør i vårt dikt, noe som gjør disse hevn-gudinnene om til et konsept, en slags personifisering av gjengjeldelsen. Hippolyte fremstiller som vi har sett sin kjærlighet (sitt hjerte) som en «gapende avgrunn» (*abîme béant*), et klagende og umettelig monster som brennes til blods av Eumeniden. Hennes forbrytelse er altså hennes kjærlighet til Delphine, det er hennes *hamartia*, og det er dette hun straffes for. Hun sier ikke rett ut at denne straffen nærmest gjør henne gal, men det ligger implisitt nettopp i referansen til hevn-gudinnene. Til tross for den fryktelige straffen hun vet venter henne, og som allerede rir henne, velger hun helt bevisst kjærligheten til Delphine og det offer denne representerer for henne.

Kjønn, kunst og filosofi

Under rettssaken mot Baudelaire sa aktor Ernest Pinard i sin anklagetale at dikteren i «Lesbos» og «Femmes damnées» beskriver «[...] tribadenes levevis i de mest intime detaljer» (Baudelaire 1968:442).¹⁷ Som vi har sett, plasserer imidlertid Baudelaire sitt for samtidens sjokkerende portrett av lesbisk kjærlighet i en litterær tradisjon (sappisk poesi) og knytter den til Vestens mytologiske og religiøse arv. Slik «opphøyer» han altså de to kvinnes seksualitet til kunst. Men han stanser ikke der. På grunn av de sterke forbindelseslinjene mellom deres kjærlighet og det ufruktbare, blir denne kjærligheten et for Baudelaire *eksemplarisk* bilde på hva kunst skal være.

Kjærligheten mellom Delphine og Hippolyte er altså ufruktbar, eller steril. For Delphine er dette utvetydig positivt: Hun fremstiller fruktbarheten, både i seksualiteten og i livet ellers, som i jordbruket, som noe skittent og ødeleggende. Diktets jeg omtaler også eksplisitt deres kjærlighet som steril, ufruktbar, men

det kan virke som om han betoner lidenskapens lidelse: «Deres vellysts bitre ufruktbarhet / forsterker deres tørst og strammer deres hud» (*L'âpre stérilité de votre jouissance / Altère votre soif et roidit votre peau*). Som vi skal se, holder imidlertid ikke Baudelaire dom over noen her. I det andre diktet med tittelen «Femmes damnées» identifiserer diktets jeg seg med de lesbiske kvinnene mot slutten av diktet idet han kaller dem «stakkars søstre» (*pauvres sœurs*) og sier rett ut at hans sjel har fulgt dem i deres helvete (*Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies*). Baudelaire kan også sies å være en «motstander» av fruktbarheten, mens han opphøyer det rene og ufruktbare til det eneste som er kunstnerisk verdifullt.

I dikt nr. 5 i førsteutgaven av *Les Fleurs du mal*, et dikt uten tittel som begynner med verselinjen «J'aime le souvenir de ces époques nues», snakker Baudelaire nedsettende om «det Nyttiges gud» (*le Dieu de l'utile*) og fremstiller fruktbarheten som noe heslig (*les hideurs de la fécondité*). I dikt nr. 80, det allerede nevnte «Lesbos», knyttes det ufruktbare til vellysten i uttrykket «*stérile volupté*», og poeten slår fast at Venus, som symboliserer det fruktbare, har all rett til å være sjalu på Sappho (*Et Vénus à bon droit peut jalouser Sapho*), som til alt overmål er vakrere enn kjærlighetsgudinnen («[...] *la mâle Sapho, l'amante et le poète, / Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs!*»)¹⁸ Likeledes, i det tittelløse dikt nr. 25, som begynner med verselinjen «*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*», fremstiller Baudelaire «den sterile kvinnen» som kjølig og majestetisk (*La froide majesté de la femme stérile*), og i «Allégorie» lovsynger han «denne ufruktbare jomfru / [som] likevel er nødvendig for verdens gang» (*cette vierge inféconde / Et pourtant nécessaire à la marche du monde*). Det sterile representerer altså det vellystige, det vakre og det suverene, og det er paradoksalt nok nødvendig for verdens gang.



Gustave Courbet (1819–1877) «Le Sommeil» (De sovende) (1866). Olje på lerret, 135 x 200 cm. Le Petit Palais, Paris. (Foto: Scanpix)

Bildet var et bestillingsverk til den tyrkiske diplomaten Khalil-Bey, som bodde i Paris på dette tidspunktet, og henviser som Baudelaire's dikt «Femmes damnées» til tidens interesse for lesbisk erotikk. Fordi det inngikk direkte i Khalil-Bey's private samling, unngikk det Salonens sensur. Året før hadde Édouard Manets «Olympia» vært årsaken til en stor skandale i Paris.

Det er nettopp i denne sammenheng vi kan trekke en parallell mellom Delphines og Hippolytes sterile kjærlighet og Baudelaire's overordnede kunstsyn. I deres respektive kritikker av Jean-Paul Sartres bok *Baudelaire*, skriver først Georges Bataille at det som er viktig for Baudelaire, er hans søken etter en «moralsk sannhet» (*vérité morale*) det er umulig å nå (1957:29), mens Maurice Blanchot snakker om hans søken etter «Altet» (*le Tout* – 1949:141), og Georges Blin hevder han søker «det umulige» (*l'impossible* – 1948:140). Dersom vi sammenstiller disse tre meget viktige Baudelaire-studiene, kan vi altså hevde at sentralt i Baudelaire's poetikk står en søken etter en altomfattende og uoppnåelig moralsk sannhet, og ikke denne sannheten i seg selv.

Denne sannheten kan Baudelaire kun søke via det skjønne, og man kan til en viss grad

skrive vår forfatter inn i den såkalte «*l'art pour l'art*»-bevegelsen (kunst for kunstens skyld). Slik denne bevegelsen finner sitt grunnlag i den unge Théophile Gautiers forord til romanen *Mademoiselle de Maupin*, kan den enkelt skissert fremstilles som en litterær retning som først og fremst er opptatt av «Det skjønne» og dermed forkaster «det nyttige» i litteraturen. «Det eneste som i sannhet er vakkert,» skriver Gautier, «er det som ikke tjener til noe; alt som er nyttig er stygt, for det er et uttrykk for et behov, og menneskenes behov er gemene og frastøtende [...]». – Det nyttigste stedet i et hjem er latrinen» (1955:23).¹⁹ Slik blir kunsten altså knyttet til det sterile fordi den ikke skal være nyttig, men ren og vakker. Det er ikke uten betydning at *Les Fleurs du mal* er tilegnet nettopp Gautier. Hos Baudelaire er dette forholdet imidlertid noe mer komplekst,

til tross for at han, som vi har sett, kritiserer «det Nyttiges gud». For å benytte oss av et platonisk vokabular, kan vi si at kunstneren ifølge Baudelaire tjener «Det gode» og «Det sanne» nettopp ved kun å befatte seg med «Det skjønn». Det er slik det ufruktbare er nødvendig for at verden skal gå rundt. Dette kommer tydelig fram i et brev Baudelaire sendte til en annen «sapfisk» poet, Algernon Charles Swinburne, den 10. oktober 1863. Her skriver han: «Jeg er ikke i den grad en *moralist* som De så elskverdig gir uttrykk for å tro. Jeg tror bare (slik De også sikkert gjør) at ethvert dikt, ethvert kunstverk som er *godt utført*, nødvendigvis og på helt naturlig vis antyder en *moral*. Det er det opp til leseren å avgjøre. Jeg nærer til og med et innbitt hat mot enhver eksklusiv

melig, og i så måte kan det videre knyttes an til det han kaller det uendelige (*l'infini*), fordi jakten på det uendelige nettopp er en kamp mot alle absolutte forklaringsmodeller. Baudelaire forstår av lesbisk kjærlighet har en klar filosofisk dimensjon og gir rom for epistemologiske problemer, ettersom den er en «ufruktbar og uløselig gåte» (*un problème insoluble et stérile*). Denne gåten, eller dette problemet, står sentralt i hele Baudelaire forfatterskap: Skjønnhet og fordervelse figurerer her side om side og kan by på fortapelse, men også la oss ane konturene av en form for perfeksjon. Og allegorien er nettopp den uttrykksformen som for Baudelaire klarest viser fram dette uløselige problemet.

Vi har allerede sett at diktets jeg sier at

Baudelaire forstår av lesbisk kjærlighet har en klar filosofisk dimensjon og gir rom for epistemologiske problem, ettersom den er en «ufruktbar og uløselig gåte».

moralsk intensjon i et dikt» (Baudelaire 1973:325).²⁰ Et kunstverk kan altså hjelpe mottakeren i å finne en moral, men kun dersom det ikke forsøker å være belærende. I så måte må «Femmes damnées» – med sin kompleksitet, sine spenninger og sine motsetninger – sies å være eksemplarisk kunstnerisk.

Men hva er så det vakre for Baudelaire? I en av sine dagbokaktige skrifter, *Fusées* (direkte oversatt «raketter», men ordet betyr også lynraske observasjoner/tanker, osv.), skriver han: «Jeg har funnet definisjonen på Det skjønn – hva det vil si for meg. Det er noe lidenskapelig og trist, noe litt vagt, som åpner for gjetninger» (Baudelaire 1975:657).²¹ Det skjønn er altså for Baudelaire noe ubestemt-

Delphine og Hippolyte må flykte fra uendeligheten de bærer i seg (*fuyez l'infini que vous portez en vous*), og i det andre diktet som bærer tittelen «Femmes damnées», beskriver Baudelaire lesbiske kvinner generelt som «uendelighetssøkere» (*chercheuses d'infini*) som både er fromme og usedelige (*dévotés et satyres* – vi ser for øvrig her nok en gang at den lesbiske kvinnen er splittet). Oppfatningen av at denne søken etter det uendelige er en søken etter fortapelsen, kommer tydeligst fram i diktet «L'Homme et la mer» (Mennesket og havet), der Baudelaire sammenlikner mennesket med havet og dets uendelig rullende bølge (*le déroulement infini de sa lame*), men også med dets avgrunn, eller bunnløse sluk (*gouffre*). Også i

vårt dikt finner vi ordet *gouffre*, og de beslektede *abîme* (avgrunn) og *vide* (tomrom, men også med betydningene «intethet» og «avgrunn»),²² og det blir klart at hos Baudelaire er både det uendelige og det bunnløse noe man kan forsvinne i, falle ut i. Det uendelige knyttes slik sammen med fallet, den nødvendige konsekvensen av arvesynden og den tragiske feil. Svært interessant er det å merke seg at det konkrete franske ordet for fall, *chute*, overhodet ikke eksisterer i 1857-utgaven av *Les Fleurs du mal* – det kommer først i 1861-utgaven med diktet *Le Gout du néant* (smaken av intethet) – men selve konseptet er til stede i de andre ordene, og også i ordet *néant*, intethet, som i 1857-utgaven kun finnes i tre dikt: «Harmonie du soir», «Le jeu» og vårt dikt, men der i verbs form, ettersom som Hippolyte sier at hun vil *tilintetgjøre* seg i Delphines dype svelg (*Je veux m'anéantir dans ta gorge profonde*).

De to lesbiske kvinnene i «Femmes damnées» personifiserer altså ikke bare det kunstneriske, men også fallet, som for Baudelaire er en grunnleggende erfaring i menneskets eksistens: Vi rammes alle av arvesynden.²³ Det er derfor nettopp de åpenbart falne menneskene som interesserer Baudelaire, og i denne sammenhengen blir det å være fallen den mest menneskelige tilstand som finnes, også fordi det ikke er noe tilgjort. Som Per Buvik skriver, blir Delphine og Hippolyte «bilder på det marginaliserte og fortapte uendelighetssøkende mennesket overhodet» (1996:43). Det er i tillegg kun de åpenbart falne (eller de som er seg sitt fall bevisst, om man vil) som kan skape virkelig skjønnhet, og kanskje også oppnå en slags forløsning. I ett av diktene som ble foreslått forbudt fordi det krenket den religiøse moral, «Le Reniement de saint Pierre» (Sankt Peters fornektelse), tar Baudelaire for seg en velkjent hendelse fra bibelhistorien, og han avslutter med den svært utfordrende verse-

linjen «Sankt Peter fornektet Jesus ... og det gjorde han rett i» (*Saint Pierre a renié Jésus ... il a bien fait*). Dette kan leses som en provokasjon, men det kan også forstås dithen at selve frelsen for Baudelaire ligger i selvransakelsen og selvpinselen som følger fallet.

Konklusjon

Baudelaire skriver altså lesbisk kjærlighet om til en allegori over kunstens egenart, og det som gjør denne allegorien mulig, er det unyttige eller ufruktbare som kjennetegner både kunst og sappisme. Han viderefører og utdyper imidlertid denne parallellen ved å aktualisere en lang historie ikke bare om kunst og erotikk, men også om kyskhets og fortapelse, og det er nettopp ved å trekke inn fortiden slik han gjør, at han blir så radikalt nyskapende. Ved sine stadige historiske referanser gir Baudelaire en fylde og en uant meningsdybde til temaer som av hans samtidige stort sett kun ble sett på som uttrykk for fordervelse og/eller perversjon (noe som kom tydelig fram i rettssaken mot ham), og han knytter det som blir ansett som avvikende an til det som for ham er grunnleggende menneskelig. For Charles Baudelaire var nemlig ikke arvesynden en mytologisk oppfinnelse, men en foruroligende realitet: Alle mennesker er født dømte, og alle higer etter en perfeksjon de aldri når, men kanskje får et glimt av i granskningen av egen feilbarhet. Slik blir også de lesbiskes uendelighets-søken noe allmennmenneskelig, og deres fall opphøyes til et ideal.

I diktet som avslutter 1857-utgaven av *Les Fleurs du mal*, «La Mort des artistes» (Kunstnernes død), slår Baudelaire fast at de «fordømte» kunstnernes eneste håp er at «døden, svevende som en ny sol, / vil få blomster til å springe ut av deres hjerne» ([...] *la Mort, planant comme un soleil nouveau, / Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau!*). De fordømte kvin-

nene, som de fordømte kunstnerne, kan knyttes til *alle* falne mennesker,²⁴ og takket være disse menneskene som representerer avviket – om de er lesbiske, diktere, fattige, omstreifere, landsforviste, melankolikere, prostituerte, gudsfornekttere, mordere, ensomme eller elskere – springer det, slik diktsamlingens tittel har lovet, blomster ut fra det onde. ★

Noter

- 1 *Les Fleurs du mal* ble i 2001 gjendiktet i sin helhet til nynorsk av Haakon Dahlen, med tittelen *Det vondes blomster*, og til bokmål i 2011 av Kjell Nilsen, med tittelen *Det ondes blomster*. Ettersom både Dahlens og Nilsens gjendiktninger respekterer rimstrukturen, og dermed nødvendigvis må la en del innholdsmessige detaljer gå tapt, vil jeg i denne artikkelen ikke benytte meg av noen av dem, men basere mine analyser på den franske teksten, som jeg gir mine egne ordrette oversettelser av. Alle de franske sitatene fra *Les Fleurs du mal* er hentet fra referanseutgaven, som er Claude Pichois' Pleiadeutgave (*Œuvres Complètes I* fra 1975).
- 2 «*Et au milieu de tout cela, quatre pièces, le Reniement de saint Pierre, puis Lesbos, et deux qui ont pour titre les Femmes damnées, [...] on peut le dire, il le faut, on le doit: [...] rien ne peut justifier un homme de plus de trente [ans], d'avoir donné la publicité du livre à de semblables monstruosités.*» (Gustave Bourdin, «Ceci et cela», *Le Figaro*, 5. juli 1857 – sitert i Baudelaire 1968).
- 3 «*Les Femmes Damnées sont un chant en l'honneur de l'amour honteux des femmes pour les femmes. [...] En résumé le livre de M. Baudelaire est une de ces publications malsaines, profondément immorales qui sont appelées à un succès de scandale. Proposition de le déferer au Parquet.*»
- 4 Opprinnelig var det 13 (jf. Pommier 1968:71–72).
- 5 Det finnes en grundig presentasjon av rettssakens gang i Buvik 1996:18–28. De franskkyndige kan også konsultere en detaljert gjennomgang i f.eks. Baudelaire 1968:397–476 eller Baudelaire 1975:1176–1224.
- 6 En ny, utvidet utgave kom i 1861, mens den tredje utgaven, ytterligere utvidet, utkom posthumt i 1868.
- 7 Når man snakker om 1857-utgaven av *Les Fleurs du mal*, omtaler man dette diktet, dikt nr. 81, med tittelen, samt de første ordene fra første verselinje, for å skille det fra dikt nr. 82, som har samme tittel. I senere utgaver ble dikt nr. 81 omdøpt til «*Femmes damnées – Delphine et Hippolyte*». I det følgende vil jeg kun kalle det «*Femmes damnées*» og si tydelig ifra når jeg snakker om det andre diktet med samme navn. Grunnen til at jeg velger å snakke først og fremst om nettopp dette diktet, og ikke for eksempel «*Lesbos*», som også omhandler lesbisk kjærlighet, er at det åpner for en grundigere og mer detaljert forståelse av hvordan Baudelaire benytter seg av dette motivet. På norsk finnes det to studier av «*Femmes damnées*»: Mortensen (1997) og Buvik (1996:40–45). Min lesning skiller seg fra Mortensens ettersom hun i sin poststrukturalistiske studie med utgangspunkt i teorier utarbeidet av Julia Kristeva og Roland Barthes fokuserer på «lesbisk tekstualitet» og skriftens rolle i diktet, mens jeg befatter meg mer generelt med Baudelairens estetikk og hvordan han benytter tradisjonen for å tilskrive kjønn en estetisk og filosofisk verdi. Min lesning er nærmere Buviks, som fokuserer på diktets tragiske «uendelighets- og undergangsperspektiv» (1996:45), men jeg gir en mer detaljert analyse av diktet enn det Buvik gjør.
- 8 Det er to legender om Hippolyte: Ifølge den ene døde hun etter å ha slåss mot Herakles; skal man tro den andre, ble hun tatt til fange av Thesevs og måtte gifte seg med ham. En annen versjon igjen sier imidlertid at det var Hippolytes søster Antiope Thesevs bortførte og giftet seg med. Hippolytos er sønnen amasonedronningen fikk med Thesevs; fordi han ikke ville gi seg hen til sin stemor Fedra, måtte han bote med livet.
- 9 Denne hypotesen styrkes et stykke ut i diktet, da vi får vite at Delphine oppfører seg som om hun utålmodig trampet på jentripoden (*comme trépigant sur le trépié de fer*) – tripoden viser sannsynligvis her til krakken Pythia satt på ved oraklet i Delfi.
- 10 I Roy Campbells engelske gjendiktning oversettes «*étrange*» med «*monstrous*» (Jf. *Poems of Baudelaire: a Translation of Les Fleurs du mal*, New York, Pantheon Books, 1952).
- 11 Jeg vil ikke gå nærmere inn på voldstematikken hos Baudelaire, men en svært interessant studie om dette emnet, og tilstøtende emner som kriminaliteten og Det onde, finnes i Thélot (1993). Se særlig del 4 av denne boken (s. 333–484).
- 12 «*[...] fidèle au rôle qu'il s'est tracé, le poète, après avoir montré le vice, le flagelle en des vers vengeurs.*»
- 13 De fem siste strofene omtales ofte som *la coda* i den franske kritikken.
- 14 Det er fullt mulig at «*Femmes damnées*» ble skrevet allerede på midten av 1840-tallet (jf. Baudelaire 1975:1127), eller tidlig på 1850-tallet (jf. Brunel 1989:85), og det har vært en del uenighet om hvorvidt diktets fem siste strofer alltid har vært en del av det, eller om de ble lagt til rett før utgivelsen i 1857, en påstand som kan leses ut fra en insinuasjon i et brev fra Poulet-Malassis til Baudelairens venn Charles Asselineau. Ifølge Marcel A. Ruff kan man kun konstatere at disse strofene ifølge brevet ble «revidert og rettet på» før utgivelsen i 1857 (1955:309), og ettersom det uansett ikke finnes noe skriftlig spor av diktet før det kom ut i originalutgaven av *Les Fleurs du mal*, blir dette uansett ren gjetning. Jeg vil derfor ikke ta hensyn til slike spekulasjoner i denne artikkelen.
- 15 «*[...] il a choisi d'avancer à reculons, tourné vers le passé.*»
- 16 «*[...] il vaudrait mieux qu'elle ne fût pas née, ou qu'elle se précipitât seule aux enfers par une mort violente.*»
- 17 «*De la page 187 à la page 197, les deux pièces 80 et 81 intitulées: Lesbos et Les Femmes damnées sont à lire tout entières. Vous y trouverez dans leurs détails les plus intimes mœurs des tribades.*»
- 18 I «*Lesbos*» kritiserer rett nok diktets jeg Sappho i de siste strofene, men årsaken til denne kritikken er hennes legendariske forhold til fergegutten Faon: Hun har besudlet den rene lesbiske kjærligheten ved å inngå en fruktbar heteroseksuell relasjon. Baudelaire har lest Ovid og kjente uten tvil til hans «*Epistula Sapphus*»

- (*Heroides* 15), Sapphos kjærlighetsbrev til Faon, skrevet før hun begår selvmord ved å kaste seg i havet fra de levkadiiske klippene (jf. Ovid 2001:145–152).
- 19 «Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants [...]. – L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.»
- 20 «Je ne suis pas si moraliste que vous feignez obligeamment de le croire. Je crois simplement (comme vous, sans doute) que tout poème, tout objet d'art bien fait suggère naturellement et forcément une morale. C'est l'affaire du lecteur. J'ai même une haine très décidée contre toute intention morale exclusive dans un poème.»
- 21 «J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture.»
- 22 På fransk viser nettopp det faste uttrykket «tomber dans le vide» – «å falle ut i det tomme rom» – at uttrykket «vide» kan knyttes til fallet. Den franske universitetsprofessoren Pierre Laforgue understreker også forbindelsen mellom det uendelige og det tomme rom hos Baudelaire: «det uendelige hos Baudelaire [er] noe som ikke eksisterer og hvis fylde kun er det tomme roms fylde» («[...] l'infini chez Baudelaire [est] quelque chose qui n'existe pas et dont la plénitude n'est que celle du vide» – 2002:196–197).
- 23 Til tross for sin selverklærte travesti av kristendommen (jf. Baudelaire 1973:610) virker Baudelaire svært ofte dypt religiøs. Det stemmer, som Camille Paglia skriver i *Sexual Personae*, at «[...] he needs the fixities of organized religion to give his outrages an ethical significance and therefore erotic charge» (1990:426); men samtidig er religionen så mye mer hos Baudelaire enn et redskap for å forsterke sitt budskap.
- 24 Denne ideen fremsettes også svært kortfattet av Pierre Emmanuel, som i *Baudelaire la femme et Dieu* nettopp hevder at Baudelaire i dette diktet bruker kvinnelig homoseksualitet som et påskudd for å trekke alle sine favorittermaer helt til «endepunktet av deres deliriumslogikk» («*Sous le couvert de l'homosexualité féminine, tous les thèmes chers à Baudelaire [...] sont systématiquement exaspérés jusqu'au terme de leur logique délirante*» – 1982:82).
- Baudelaire, Charles 1973. *Correspondance II*, «Bibliothèque de la Pléiade». (Tekst etablert, presentert og annotert av Claude Pichois, i samarbeid med Jean Ziegler). Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles 1975. *Œuvres Complètes I*, «Bibliothèque de la Pléiade». (Tekst etablert, presentert og annotert av Claude Pichois). Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles 2001. *Det vondes blomst*. Gjendiktning ved Haakon Dahlen. Oslo: Bokvennen.
- Baudelaire, Charles 2011. *Det ondes blomst*. Gjendiktning ved Kjell Nilsen. Rakkestad: Valdisholm.
- Blanchot, Maurice 1949. «L'Echec de Baudelaire». I: *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 137–156.
- Blin, Georges 1948. *Le Sadisme de Baudelaire*. Paris: José Corti.
- Brunel, Pierre 1989. «Lesbos». I: Martine Bercot mfl.: *Baudelaire. Les Fleurs du mal. L'Intériorité de la forme*. Paris: Sedes, 85–92.
- Butor, Michel 1961. *Histoire extraordinaire: essai sur un rêve de Baudelaire*. Paris: Gallimard.
- Buvik, Per 1996. *Poesiens skandale: Om Charles Baudelaire*. Oslo: Pax.
- Diderot, Denis 1968 [1760]. *La Religieuse*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Emmanuel, Pierre 1982. *Baudelaire, la femme et Dieu*. Paris: Seuil.
- Gautier, Théophile 1955 [1835]. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier.
- Goldmann, Lucien 1956. *Racine: essai*. Paris: L'Arche.
- Graves, Robert 1977. *The Greek Myths*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Hesiod 1973. *Theogonien; Værker og dage; Skjoldet*. Gjendiktet av Lene Andersen. København: Gyldendal.
- Laforgue, Pierre 2002. *Œdipe à Lesbos. Baudelaire – la femme – la poésie*. Paris: Érudition.
- May, Georges 1950. «Diderot, Baudelaire et les Femmes damnées». *Modern Language Notes* (65) 6:395–399.
- Mortensen, Ellen 1997. «Amasoner, nymfer og gjenferd: om lesbisk tekstualitet». *Lambda Nordica* (3) 4:16–40.
- Nettbibelen, tilgjengelig: <http://www.bibel.no/Hovedmeny/Nettbibelen.aspx> (28.5.2011).
- Ovid 2001. *Heroides – Heltinnebrev*. Gjendiktet av Thea Selliaas Thorsen. Oslo: Gyldendal.
- Paglia, Camille 1990. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Pommier, Jean 1968. *Autour de l'édition originale des Fleurs du mal*. Genève: Slatkine reprints.
- Ruff, Marcel A. 1955. *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Sartre, Jean-Paul 1975 [1947]. *Baudelaire*. Paris: Gallimard.
- Staël, Madame de 1987–1990 [1802]. *Delphine*. Genève: Droz.
- Thélot, Jérôme 1993. *Baudelaire: violence et poésie*. Paris: Gallimard.

Litteratur

- Balzac, Honoré de 1976 [1834–35]. *La Duchesse de Langeais; La fille aux yeux d'or*. Paris: Gallimard.
- Bassim, Tamara 1974. *La femme dans l'œuvre de Baudelaire*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière.
- Bataille, Georges 1957 [1948]. «Baudelaire». I: *La Littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 27–47.
- Baudelaire, Charles 1968. *Les Fleurs du mal*. Tekstkritisk utgave av Jacques Crépét og Georges Blin, omarbeidet av Georges Blin og Claude Pichois. Paris: José Corti.



ARTIKLER

Av CHRISTINE HAMM

Gudinner med jobb og barn?

Alenemødres seksualitet i norske samtidsromaner

Hvilken betydning har det å være mor for en kvinnes seksualitet? I Norge har forfatterne Hanne Ørstavik, Trude Marstein, Vigdis Hjorth, Merete Morken Andersen og Anne Oterholm skrevet romaner der alenemødres seksualitet blir kontrastert med barnas reaksjoner. De estetiske tekstene etablerer et svært splittet bilde av den kvinnelige seksualiteten: Alenemødrene er tiltrekkende og skremmende på en og samme tid, og vekker assosiasjoner om arkaiske gudinnerkikkelser.

I Trude Marsteins roman *Plutselig høre noen åpne en dør* fra 2000, plasserer den navnløse jeg-fortelleren sin fire år gamle datter Sara i sofaen med en skål jordbæris, for å kunne ha «hastverkssex begrenset til den tida barne-tv varer» (Marstein 2001:99). Den unge alenemoren suger sin kjæreste, Johan, slik at han stønner og musklene i lårene spenner seg. Til slutt ejakulerer han, og jeg-fortelleren registrerer at «det støtes tjukt ut i munnen min», samtidig som hun tenker at Sara ikke kommer til å «ørke kveldsmat». Etter utløsningen kommenterer Johan hvor fornøyd han er med hennes innsats, mens hun er mest opptatt av å få vasket seg:

Du suger som en gudinne, sier han. Det kjennes som det lever i munnen min. Jeg lurur på om kroppen min kan bruke proteinene i sæden hans. Han slikker meg i øret, jeg liker det ikke. [...] Øynene er smale, det skyldes kåtheten som var der, for Sara ser jeg trøtt ut, som etter en middagshvil. Jeg vasker meg i ansiktet og skyller munnen, og går i stua. Sara snur hodet og ser på meg, åpner munnen og sier noe. Hun ser ut som en reklame for Diplom-Is, eller er det Hennig Olsen, med unntak av spyttstrengegene mellom tennene; fløteisen rundt munnen er bare delikat, på et så lite barn. (Marstein 2001:99)

Hovedpersonen i romanen forsøker å forene sitt seksuelle begjær med behovene hun tror hennes barn har. I hvor stor grad utlevingen av seksualiteten påvirkes av moderskapet, viser refleksjonen som går forut for sitatet: Jeg-fortelleren observerer at hun samtidig blir kåt og bekymret av å måtte regne med at datteren når som helst kan komme inn i rommet og se sin mor sammen med en mann. Etter samleiet identifiserer hun seg med datteren, når hun observerer isen rundt munnen. Den assosieres

uvegerlig til sæden alenemoren nettopp har vasket bort. Den splittede holdningen jeg-fortelleren har i forhold til seksualiteten og barnet, blir understreket av at barnet oppleves som grisete, men også delikat. I tillegg veves spørsmålet om ernæring sammen med spørsmål om andre kroppslige behov, der proteinene i sæden settes opp mot ernæringsverdien i iskremen. Det som støtes ut av kroppen, blir også tatt inn i kroppen, noe som ytterligere viser til den ambivalente holdningen alenemoren likevel har til seksualitet. Barnets nærvær ser ut til å betinge og kontrollere morens seksualitet samtidig.

Alenemorens kjæreste, Johan, sammenligner jeg-fortelleren med en gudinne fordi hun gir ham en ubeskrivelig deilig tilfredsstillelse. Men hvilken effekt har bruken av dette begrepet på leseren? Er sammenligningen tilfeldig valgt, er den bare spontan skryt? Eller sikter ordet til alenemorens opphøyde posisjon, både i forhold til kjæresten og til barnet?

Denne artikkelen tar utgangspunkt i at begrepet «gudinne» i Marsteins tekst understreker maktposisjonen alenemoren ser ut til å ha. Samtidig anser jeg begrepet for å være godt egnet til å beskrive posisjonen til alenemødre også i andre norske samtidsromaner: Det er påfallende at alenemødrene i dagens skjønnlitteratur inntar en opphøyet posisjon som likevel ikke lar dem stå i bare positivt lys. Tvert imot går alenemødrenes makt ut over barna. Moderskapet er slik ikke bare noe som lar kvinnene fremstå som tiltrekkende for menn, men også som avskrekkende for leseren. Når moderskap blir løftet frem som emne i norske samtidsromaner, blir det å være mor skrevet frem som både en betingelse for seksuell tiltrekningskraft, men også som en begrenning av den.

Dette blir synlig i Anne Oterholms roman *Etter kaffen* (2002), Vigdis Hjorths *Hva er det med mor* (2000), Hanne Ørstaviks romaner

Kjærlighet (1997) og *Like sant som jeg er virkelig* (1999) og Merete Morken Andersens *Hav av tid* (2002). Alle disse forfatterne regnes samtidig blant de mest profilerte i vår tid, og de har vunnet en rekke priser.¹ Forfatterne må sies å ha hatt en viss gjennomslagskraft med temaene de har tatt opp, samtidig med at det neppe kan være tilfeldig at så mange av dem tar opp nettopp moderskap og seksualitet. I en tid der vi som aldri før diskuterer foreldre-rettigheter og likestilling mellom kjønnene med hensyn til omsorg for barn, blir det relevant å greie ut om foreldrerollens forhold til seksualitet. Hvordan beskrives så alenemødrenes seksualitet mer konkret i romanene? Hvordan ser de kvinnelige romanpersonene selv på seksualiteten, og hvordan opplever leseren den under påvirkning av romanenes estetiske uttrykk?

Spørsmål om forholdet mellom seksualitet og moderskap er tidligere tatt opp først og fremst av samfunnsforskere, ikke av litteraturvitere. I boken *Norske seksualiteter* fra 2009 undersøker et knippe kjønnsforskere hvordan norske seksualiteter skrives frem i ulike sakprosaenrer. Med utgangspunkt i Michel Foucaults syn på seksualitet ønsker de å «synliggjøre noen politiske, kulturelle og verdimessige elementer i selve konstruksjons- eller skapelsesprosessen av 'den norske seksualiteten'» (Mühleisen og Røthing 2009:15). I forhold til tematikken jeg her er opptatt av, er det interessant hvordan Hilde Danielsen og Wencke Mühleisen kommenterer kursheftet til «Godt samliv», som skal komme med råd til nybakte foreldre. Konklusjonen er at par som nettopp har fått barn, oppfordres av statlige organer til å ha et godt seksualliv, og at foreldrenes seksualitet blir konstruert som et instrument for å sikre barna en trygg oppvekst: «Satt på spissen melkes seksualiteten til fordel for varig samliv, foreldreskap og et stabilt samfunn.» (Se Mühleisen og Røthing

2009:97). Kursheftet skaper slik et inntrykk av at mødre og fedre bør underordne seksualiteten familiesamholdet og tanken på barnas beste.

Når jeg som litteraturforsker ser på hvordan seksualitet blir konstruert i norske samtidssromaner, oppdager jeg at de skildrer spenningen mellom kvinnes og barnas behov. De skjønnlitterære tekstene om alenemødre skrevet av Ørstavik, Marstein, Hjorth, Oterholm og Morken Andersen kompliserer rådene som gis i «Godt samliv» drastisk, når de i langt større grad skildrer foreldrenes, i dette tilfellet alenemødrenes, krav om å ha et på alle måter spennende og givende seksualliv. Kvinnene i romanene ser ut til å mene at de bør ha samleie med ulike menn, helt uavhengig av deres rolle som mor, og de mener at deres rett til å kunne bestemme over sine liv, veier tyngre enn hensynet til barna. Det tradisjonelle ekteskapet blir da også allerede i utgangspunktet benektet ved at kvinnene velger å leve alene, og ved at faren ikke er til stede i romanhandlingen, eller er skildret som ytterst marginal i forhold til barnet. Men det mest påfallende er at romanene etablerer de kvinnelige hovedpersonene som positive identifikasjonsfigurer med et tilfredsstillende seksualliv og en også ellers vellykket tilværelse, samtidig som de avsløres som så kontrollerende at deres makt ikke bare ødelegger for relasjonen til mennene, men også setter barnas liv i fare. Leserene sitter igjen med et bilde av kvinnene som både tiltrek-kende og fryktinngytende for både mennene og barna, og ender slik selv opp med en splittet vurdering av alenemødrene.

I siste delen av artikkelen vil jeg foreslå at den fascinasjonen lesere har følt for alenemødrene i romanene, muligens nettopp henger sammen med vemmelsen og forskrekkelsen over kvinnes kontrollerte og kontrollerende seksualitet og måten den blir kritisert gjennom romanenes estetiske form. Alene-

mødrene i de norske samfunnsromanene fremmer estetiske uttrykk på høyt nivå slik den paradigmatisk alenemoren i den katolske diskursen, jomfru Maria, gjorde det mange år tidligere. I egenskap av å være litterære fortellinger kan romanene slik også tegne opp forbindelser mellom våre egne tvetydige konstruksjoner av moderskap og seksualitet, og forestillingen om den paradoksale mors-skikkelsen som himmelens rene dronning inkarnerer. De omtalte romanene får slik en økt betydning når de fokuserer på moderskap som tema. Dette er imidlertid ikke blitt tilstrekkelig tatt hensyn til i tidligere forskning på disse romanene, ja noen kritikere har tvert imot forsøkt å nedtone moderskapet som emne.² Slik vil Erik Østerud i artikkelen om Ørstaviks *Kjærlighet* uttrykkelig ikke lese romanen som en tekst om alenemorsproblematikken: «Her skal understrekes at det kommunikative problem som jeg har reist i forbindelse med mor-sønn-konflikten, fremtrer i romanen som et generelt mellommenneskelig problem» (Østerud 2008:44). Trude Marstein argumenterer for at Oterholms tekster skaper en generell følelse av noe bakenforliggende, uten at det kan settes på begrep, men hun holder moderskap som emne på lang avstand (Marstein 2004). Og i *Aftenposten* 28.3.2000 understreker Hege Steinsland at Vigdis Hjorths *Hva er det med mor* er en god roman, men nettopp ikke i sin utforskning av moderskap: «Det oppslukende ved romanen er ikke hvorfor moren drikker eller om hun er en god eller dårlig mor. Det som pirrer og fenger, er fortellerens famlende, forpinte forsøk på å skape seg en identitet i skyggen av den ego-sentriske moren.» Med andre ord kan det se ut som om kritikerne ønsker å unngå all form for «kjønnskister» når de forsøker å styre unna moderskapet i lesningen av romanene.³

Men dermed skygger de tidligere fortolkningene av romanene samtidig for problem-

stillinger som jeg mener blir skrevet frem i disse bøkene, ikke bare gjennom handlingsforløpet, men også gjennom den narrative oppbygningen. Fortolkningen som skulle sikre romanenes estetiske verdi, forhindrer at romanene kan leses opp mot både aktuelle problemstillinger innenfor kjønnsforskning, og mot en estetisk tilnærming som tar forholdet mellom form og tematikk på alvor. Jeg har tidligere argumentert for at de kvinnelige forfatternes tilsynelatende hverdagslige fortellinger er små stilistiske mesterverk, noe som blant annet skyldes måten den estetiske formen bidrar til en økt forståelse av moderskap på (se Hamm 2008 og 2010). Nå ønsker jeg å gå nærmere inn på hvordan moderskap påvirker kvinnes seksualitet i romanene, og hvordan dette problematiseres. Undersøkelsen bidrar forhåpentligvis med nye perspektiver i kjønnsforskningen, men tilskriver også de kvinnelige forfatterskapene økt estetisk verdi.

Kvinnelig kontroll: Gudinner i hverdagen

Hovedpersonene i romanene skrevet av Marstein, Oterholm, Ørstavik, Hjorth og Morken Andersen er påfallende like. De er alle vakre kvinner, har en sikker inntekt og et spennende arbeid som tilfredsstillende dem. Marsteins jegerforteller skriver på en hovedfagsoppgave som åpenbart skal vurderes innenfor et humanistisk fag som filosofi eller litteraturvitenskap. Oterholms Hanne er lege, Ørstaviks alenemødre er kulturkonsulenter, Morken Andersens Judith er fløytist, mens Hjorths protagonist er kunstner, hun maler. Ingen av disse kvinnene er fremstilt som typiske husmødre. De bebor alle stilistisk sett velgjennomtenkte leiligheter der møblene er valgt med omhu. Den konkrete utformingen kan variere; der moren hos Hjorth bor i et hus som gjenspeiler hennes kreative personlighet, er Unnis og

Johannes leilighet i *Like sant som jeg er virkelig* innredet etter rådende minimalistiske normer. Men uansett er det viktig for disse kvinnene å kunne skape et hjem tilsynelatende helt uten å måtte konferere med andre. Mødrene er dessuten alle velutdannet, noe som også setter preg på deres språklige uttrykksform.

Ikke minst er hovedpersonene seksuelt tiltrekkende: Ingen av dem ser ut til å ha problemer med å finne en mann de kan dele natten med, når de ønsker det. De har gjerne sex med ulike menn, men liten interesse av å gå inn i et mer gjensidig forhold med en partner. Kvinnene ønsker ikke å dele hus og omsorg for barna med andre. I tillegg er de fleste av dem presentert som ensomme, uten tette venninne-relasjoner. I Oterholms *Etter kaffen* ønsker ikke Hanne å møte sin venninne Marit når denne ringer og spør om de kan gå ut sammen. Vibeke går helt alene på tivoli fordi biblioteket er stengt. Unni tilbringer nokså mye tid sammen med datteren Johanne og hennes venninne Karin, i stedet for å satse på egne bekjentskaper. Judith hos Morken Andersen har mest kontakt med sin mor, hvis i det hele tatt. Hjorths protagonist sitter nettene gjennom i sin seng og drikker, leser eller skriver, og hun liker å gå og fiske alene.

Selv om hovedpersonene i disse romanene ligner påfallende på hverandre – beskrevet som stolte, uavhengige kvinner som vet hva de vil med livet – er tekstene fortalt fra ulike fortellerposisjoner. De narrative strukturene varierer særlig hva angår hvordan forholdet mellom mødrenes perspektiv og barnas perspektiv blir etablert. I noen tekster møter leseren først og fremst morens fortelling om seg selv, som i *Plutselig høre noen åpne en dør* og *Etter kaffen*. I andre er perspektivene mellom mor og barn, eller mor, barn og far, kryssklippet eller satt i blokker opp mot hverandre, slik det er i *Kjærlighet* og *Hav av tid*. I to av romanene blir alenemoren skildret av datteren, som i *Like*

sant som jeg er virkelig og *Hva er det med mor*. Men uansett hvordan barnas perspektiv inngår formelt i romanene, blir deres stemme et viktig moment i fortellingen om morens seksualitet. Barneperspektivet justerer det bildet alene-mødre selv uttrykker om sin seksualitet.

Plutselig høre noen åpne en dør blir fortalt av en ung kvinne som har bestemt seg for å skrive ferdig hovedfagsoppgaven sin på ekstremt kort tid, mens hun har det daglige ansvaret for Sara. Marstein bruker det man i narratologien omtaler som stream-of-consciousness: Jeg-fortelleren noterer refleksjonene og observasjonene sine med egne ord tilsynelatende umiddelbart, de er ikke bevisst formidlet til andre. Makten hun har som alenemor, blir flere ganger et tema for henne selv. Da barnefaren Henning blir nødt til å overnatte hos henne, reflekterer hun over tiltrekningsskraften hun fortsatt har: «Han avslører noe, en anelse et lite sekund, kanskje kortere, og jeg ser hva som ville være lett, som fremdeles er lett, men som jeg ikke vil gjøre, aldri kunne gjøre, den rollen vil jeg ikke ha, jeg tenker på verdigheten min, på makta jeg har, at jeg ikke må misbruke den» (Marstein 2000:212).

Likevel ligger de med hverandre. Imidlertid klarer hun å overbevise seg selv om at også det var noe hun valgte: «Jeg føler meg ferdig med noe, tenker at det er en lettelse, at det er godt dette skjedde, og at dét nettopp var drivkraften for at det skulle skje» (Marstein 2000:216). Fortelleren ser her ut til å ville overbevise seg selv om at hun har kontroll over situasjonen, at hun er klar over sitt begjær. Men som blant andre Eivor Fredriksen og Mette Nordbrønd Mikkelsen fremhever «[...] bærer refleksjonene omkring eget og Saras indre preg av pseudomentalisering, refleksjonene er ofte affektfattige og fremstår som tilfeldige synspunkter uten en reell forankring i egen opplevelse eller virkeligheten» (Fredrik-

sen og Mikkelsen 2008:79). Alenemorens innbilde, opphøyde posisjon forhindrer samtidig at hun kan fortsette med å være tiltrukket av mannen: «Når hun lykkes med å innta den dominerende posisjonen, forakter hun imidlertid den underkastende [sic] mannen, han er ikke anerkjent og trer ikke fram som en reell annen med et eget subjekt, og hun forlater han» (ibid.:52–53).

I Vigdis Hjorths roman *Hva er det med mor* forteller datteren Mari om hvordan hennes malende mor får hjelp av henne og broren Edvard, når kjæresten hennes, «vannmannen», blir aggressiv. I fylla tenderer han til å innbille seg at moren har flørtet med andre da de var ute sammen. Barna har godt innsyn i samlivet mellom moren og kjæresten, og de får til og med være til stede på soverommet deres om natten:

Kommer vi seint, kan vi gå inn til dem og sette oss i fotenden og snike oss inn under saueskinnet og se på flammene som er blå innerst. Han sier ingenting, lister seg omkring i huset, når han drikker, snakker han. Har de vært ute, hender det at han er rasende når de kommer og skriker at hun har flørtet med andre og ydmyket ham, han skjeller henne ut og dytter henne. Det har hendt at han har knust ting, tatt henne i skuldrene og ristet henne, det ser ut som om han vil slå eller slåss med henne, han er drita og vet ikke hva han gjør. Du kan ikke behandle meg sånn! Skriker han, dytter henne mot veggen, vi har våknet, åpnet dørene og følger med for at det ikke skal skje noe forferdelig. (Hjorth 2000:80)

Heller ikke den alkoholnyttende alenemoren hos Hjorth, som åpenbart har en like stor tiltrekning på menn som Marsteins alenemor, legger skjul på at hun ønsker seg et liv der hun har samleie med menn. Samtidig gjør hun det

klart at seksuelt samliv – som det meste annet i livet – må skje på hennes premisser. Hun lever sammen med barna i huset der hun også har atelier, kjæresten lever i en annen by og kommer bare innom for å feste, og for at de kan diskutere og glede hverandre. Slik datteren fremstiller det, beholder moren alltid kontrollen over situasjonen. Blir mannen voldelig når han er plaget av sjalusi, åpner hun døren til hagen, «for at de skal slåss ute så vi ikke kan høre dem» (Hjorth 2000:89). Men noen ganger må barna likevel tilkalle politiet fordi kjæresten ikke drar sin vei, fordi han ikke vil gi seg. Og han kommer alltid tilbake neste dag, og moren tar kjæresten alltid tilbake, ja hun trøster ham til og med: «Så, så, sier hun, det blir bedre når du får drukket litt» (Hjorth 2000:81).

Ifølge datterens fortelling har alenemoren full kontroll over sitt seksualliv. Hun skammer seg ikke over å leve et turbulent liv med en mann. Fordi hun begjærer ham, kvitter hun seg ikke med ham. Mot slutten av fortellingen får leseren vite at moren tar en hiv-test. Hun vet at hun kan ha ligget med menn uten å huske på å beskytte seg, da hun ofte er så full at hun mister hukommelsen. Dette, igjen, er noe hun forteller sin datter: «Du kjenner meg, sa hun, jeg rødmet» (Hjorth 2000:110). Det er datteren som rødmer, som synes det er flaut at moren har samleie med menn som hun kan skje ikke en gang kjenner, og som hun ikke klarer å beskytte seg mot fordi hun drikker og fordi hun bare må ha sex. På det fortalte nivået er det ikke moren som skammer seg, hun presenteres av datteren hele tiden som den overlegne, som den som har kontrollen. I datterens fortelling blir hun konstruert som «gudinne», i den dagligdagse betydningen av ordet, som lar oss assosiere til en kvinne som er hevet over andre, som er uavhengig av andre.

Datterens rødming signaliserer at hun er klar over at andre vil vurdere morens handling som kritikkverdig. Det finnes nok dem som

mener de heller burde forakte enn tilbe moren. Når romanen her viser både skammen og det skamløse i forholdet mellom datteren og moren, peker teksten med andre ord på ulike måter alenemorens seksualitet kan vurderes på. Fordi begge perspektivene kan holdes samtidig på plass i teksten, blir alenemorens tilsynelatende uproblematiske forhold til seksualitet nyansert.

Som Hjorths roman blir også Hanne Ørstaviks roman *Like sant som jeg er virkelig* fortalt av datteren til en alenemor. Teksten er bygd opp som fortelling på et nåtidsplan, som strekker seg ut over den dagen Johanne må sitte innesperret på rommet sitt. Det viser seg senere at moren, Unni, har sperret Johanne inne for å hindre henne i å treffe Ivar. Johannes fortelling blir stadig avbrutt av hennes tilbakeblikk på hendelsene de siste ukene, fra dagen hun traff Ivar, kantinearbeideren hun forelsker seg i. Dessuten blir fortellingen avbrutt av Johannes repeterte, voldelig-masokistiske tanker. På en av de første sidene i romanen uttrykker hun en forestilling om at hun er en asiatiske jente som blir misbrukt av en eldre, feit mann:

Det er en jernseng med sprinkler, det er gitter foran vinduet. En gang i timen kommer en feit, svett mann. Han tar av seg shortsene og skjorten, og så må hun gjøre som han vil. Kanskje han vil at hun skal suge ham. Den lille jentemunnen er stram rundt det store kjønnnet. Jeg ser for meg det lille hullet hennes, jenta er spinkel, huden er matt og gul. Han vil at hun skal sitte oppå ham, hun gjør som han sier, hun snakker ikke, hun smiler ikke. Hun bare gjør. Gjør og gjør. Og så kommer sæden. (Ørstavik 1999:16)

Leseren får senere vite at Johanne nesten ikke har seksuell erfaring i det hele tatt, og det er

derfor nærliggende å tenke at Unnis erfaringer har satt sitt preg på datterens forestillinger om seksuelle relasjoner mellom kvinner og menn. Unnis erfaringer antydes i romanteksten gjentatte ganger (f.eks. tenker Johanne på «Alt hun har måttet gjennomgå», Ørstavik 1999:19), eller så blir de synlige gjennom hennes oppførsel.

Unni er blitt en suksessfull kvinne som jobber i Kulturdepartementet, etter at hun tok etterutdanning som kunstpedagog. Hun kler seg bevisst forførende når hennes nåværende venn, Svenn, kommer på besøk. Unni har sikker smak og er pen, men hun bruker også datterens klær for å presentere seg for kjæresten, noe som forblir ukommentert: «hun sto plutselig bak meg på dørterskelen i et nytt antrekk, det var grått, tights, gråsvart bluse, det nesten blållilla skjerfet mitt stramt rundt halsen» (Ørstavik 1999:23). Svenn er gift og har fire barn, derfor kan de bare treffes av og til. De er nødt til å bruke stuen der Unni og Johanne bor, og Johanne må derfor forlate huset hver gang de to skal ligge sammen. Hun får godt betalt for å kunne gå på kino eller på kafé. Johanne føler det slik at hun selger seg, og knytter sex åpenbart til betaling:

Jeg gikk etter dem ut i gangen og så på speilhyllen. Der lå en konvolutt. Jeg så nedi, en hundrelapp. Jeg begynte å kle på meg. Konvolutten med pengene er et tegn vi har avtalt, det er en nødvendighet når vi lever så tett. [...] Du er til salg, du, Johanne. Prinsipplos. Umoralsk. Jada, jada. Jeg puttet pengene i innerlommen. (Ørstavik 1999:25)

Alenemoren i *Like sant som jeg er virkelig* planlegger med andre ord sine utskielser nøye på forhånd. Også i denne romanen holder kvinnen seksualiteten innenfor strengt kontrollerte rammer. Unni går så langt som til å varsle

datteren om at samleiet skal gjennomføres. Synet på menn er svært negativt, en holdning Unni eksplisitt forsøker å overføre til datteren:

Det er noe med menn, sa hun, det er noe ...
Hun stanset igjen. [...] Det er noe som ...
som har gått galt i dem. Hun flyttet blikket
over på meg. Menn er så enkle. De styres av
kjønn og makt. Som en robot, sa hun.
(Ørstavik 1999:47)

Fordi Unni åpenbart har vært utsatt for en eller annen form for overgrep, har hun installert alarm i leiligheten. «Flere menn enn du skulle tro er farlige, Johanne. Farlige for kvinner når de tror de kan forvente seg noe» (Ørstavik 1999:50). Unni er svært opptatt av å forhindre at også datteren skal bli misbrukt av menn: «Vi har en avtale, mamma og jeg, om at hun skal godkjenne min framtidige mann. Hennes erfaring skal skåne meg fra å få en mann som ikke har grenser, kontroll og innlevelse» (Ørstavik 1999:37). Alenemorens forsøksvis kontrollerte seksualitet skal bevisst overføres til datteren, Johanne. Men faktum er at Johannes seksuelle debut, etter kvelden hun møter Ivar på en pub, utløser krisen mellom mor og datter, som ender med at moren vrir om nøkkelen for å hindre Johanne i å dra til USA sammen med Ivar. Unni ender opp med å ty til fysisk makt fordi hun ser at hun er i ferd med å miste kontrollen over Johanne.

I Ørstaviks roman *Kjærlighet* møter alenemoren Vibeke, som er kulturkonsulent i en liten kommune i Nord-Norge, tivoliarbeideren Tom. Hun begynner straks å drømme om at han kan være den perfekte mannen for henne:

Hun ser på ham. Plutselig kommer ansikts-
trekkene hans klarere frem, linjene virker
renere. Han uttrykker refleksjon, tenker
hun. Noe klassisk. Han utløser gode bilder
i henne: de er på en endeløs strand, det er

vinter og de er alene der, hun småløper i
vannkanten og han ser på henne, han ser
alt i henne og er klok og varm. (Ørstavik
1997:37)

Det er tydelig at Vibeke etter hvert blir seksuelt opphisset («Blikket hans får det til å suse i kroppen, gir henne ny energi»), men hun ønsker å beholde kontrollen. I campingvognen der Tom har invitert henne til en kaffe, vil hun ikke at det skal skje noe mellom dem. Hun vil vente til de får en bakgrunn som kan kaste glans over dem: «Det var nære på. Hun er glad hun fikk forhindre det. Det føles ikke riktig. Ikke ennå, ikke her» (Ørstavik 1997:53). Vibeke forsøker å regissere møtene med Tom, noe som forsterkes av at hennes språk høres ut som om hun siterer fra andre tekster, slik flere lesere har påpekt (se Hverven 1999; Hamm 2004 mfl.). Men Tom tar avstand fra Vibekes styrende væremåte, og distanserer seg fra hennes måte å vurdere deres forhold på. Hun lykkes aldri med å ha et samleie med Tom.

I Anne Oterholms roman *Etter kaffen* foreslår alenemoren Hanne under en samtale med datterens kjæreste, Henrik, om subjektforståelser, at hun kunne gå med på å spille rollen som hulder (Oterholm 2002:89). Forslaget inngår som en del av den økende, til dels bevisste, tiltrekningen alenemoren utøver på Henrik. Situasjonen forårsakes av at datteren Julie tilbringer tid med sin venninne, mens Hanne føler seg nødt til å underholde Henrik. Han gir den attraktive legen uventet pene komplimenter, og han bærer henne et stykke i skogen. Men Henrik synes åpenbart at huldra, et vesen som bare forfører mennene seksuelt på en tilnærmet dyrisk måte, ikke passer tilstrekkelig på Hanne. I hans øyne er Hannes tiltrekningskraft knyttet til hennes makt som mor, noe som blir tydelig når han vil erstatte begrepet «hulder» med begrepet «morgudinne», slik hun finnes i en «gammel egypt-

tisk tradisjon» (Oterholm 2002:129). Morgudinnen forener makt, moderskap og seksualitet: «Morgudinnen kan like gjerne være en figur som gir kvinnen rett til å skape. Morgudinnen behøver ikke være en paralyisert mor» (Oterholm 2002:129). Hos Oterholm benyttes gudinnebegrepet eksplisitt for å understreke morens maktposisjon, hennes skaperkraft. Hanne selv hadde gjerne vært hulder: «Jeg likte at han bar meg. Jeg likte å bli båret» (ibid.:130) At Hanne er mor, og slik innehar en rolle som krever respekt hos en yngre person, vises her frem som en viktig forutsetning for at Henrik blir tiltrukket av henne. Samtidig ønsker hun selv å kunne gi opp denne opphøyde posisjonen, og å kunne føle seg liten, som et barn. Hanne strever med å beholde kontrollen, samtidig med at hun ønsker hun kunne slippe den. Hun vil kunne gi seg uhemmet hen til Henrik.

Handlingen i de nevnte romanene gjør oppmerksom på hvordan alenemødrene forsøker å kontrollere sin seksualitet, slik de også kontrollerer sine liv ellers. Samleie med menn oppstår for alenemødrene ikke spontant og i samspill med partneren, men er stort sett et resultat av nøye gjennomtenkt regi. Av noen menn, som Johan og Henrik i *Plutselig høre noen åpne en dør* og *Etter kaffen* eller vannmannen i *Hva er det med mor*, blir et samleie med disse kvinnene derfor betraktet som en stor utmerkelse, som en nåde som blir dem til del. Men noen menn distanserer seg fra kvinnes kontrollbehov, slik Tom gjør det i *Kjærlighet* og slik eksmannen Johan gjør det i *Hav av tid*. Det er uansett påfallende at de norske romanene om alenemødre ikke inneholder skildringer av kvinner som lider av et urealisert ønske om samleie med en mann, eller av kvinner som problematiserer sitt krav på å kunne inngå seksuelle forhold. Heller ikke blir kvinnes begjær etter samleie med menn diskutert som problematisk i seg selv; det hetero-

seksuelle forholdet, med vekt på det seksuelle ved det, anses som en selvsagt del av det perfekte livet disse kvinnene mener å ha rett til å leve.⁴

Det glemte barnet: Kritikken av kvinnelig makt

Mens alenemødrene i romanene skrives frem som attraktive kvinner, som anser seg for å ha kontroll over sitt seksualliv, og som har makt over sine nærmeste, blir deres posisjon først og fremst kritisert når barnas perspektiv blir synlig. I Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* forteller alenemoren selv om sitt liv med hovedoppgaven, kjæresten og barnet, men hennes formale monolog gjennomsyses av forestillinger om moderskap som er hentet fra bøker om barneoppdragelse, kvinneblader og den pedagogiske diskursen slik den fremmes i barnehagen (se Hamm 2008). Alenemoren har mye teoretisk kunnskap om barneoppdragelse, og forholder seg aktivt til det som skjer med datteren og forventningene som stilles til henne som mor (se også Gjellstad 2004 og Sørensen 2007). Det innledende sitatet fra romanen, der jeg-fortelleren tillater seg å ha hastverkssex, men blir innhentet av dårlig samvittighet, er typisk idet det viser alenemorens splittethet: Alenemoren blir omtalt som gudinne av kjæresten, som en kvinne med makt til å gi ham noe som ligner overjordisk nytelse – men hun kan samtidig ikke nyte denne gudinnerollen, nettopp fordi hun er mor. Hun behersker andre, men hun må samtidig undertrykke seg selv. Til syvende og sist går denne usikre posisjon også ut over barnet, Sara. Som flere lesere har påpekt, ser barnet mot slutten av romanen ut til å ha utviklet en tilstand som er bekymringsverdig, hun virker mer utrygg og forstyrret enn til å begynne med; blant annet har hun begynt å tisse seg ut (se Hamm 2008).

På lignende vis finnes det en implisert kritikk av alenemoren i Vigdis Hjorths roman *Hva er det med mor*. For selv om moren andre steder i romanen fremstår som god og omsorgsfull – hun snakker med Mari, diskuterer med henne, fisker, lager mat og holder huset i stand – blir det etter hvert synlig at alkoholismen er et problem som også moren vet vil gå ut over ungene, blant annet fordi de må bekymre seg for hennes helsetilstand. Mari går så langt som å hevde at moren «ville vært perfekt hvis det ikke var for dét» (Hjorth 2000:15). Alkoholismen kompliserer bildet av alenemoderskapet, den er grunnen til at Mari er splittet i vurderingen av moren til tross for at hun elsker henne. Splittelsen gjelder også vurderingen av morens seksuelle samliv med menn.

Særlig den narrative teknikken i *Hva er det med mor* sørger for å holde blikket rettet mot moren, til tross for at teksten formelt gjengir datterens beskrivelse: Mari forteller om det moren gjør i nåtid, ved hjelp av en presentisk iterativ fremstilling (hun bruker nåtidsformer av verbene for å understreke at det hun forteller om er typiske handlinger for moren). Hun velger også ut episoder som samtidig kan stå som representative for hvordan moren er. Til tross for at romanen blir fortalt av datteren, gir teksten derfor inntrykk av at det egentlig er moren som initierer granskningen av forholdet mellom datter og mor, at det til syvende og sist er moren som lurte på om hennes alkoholisme har skadet datteren.⁵ Mari refererer stadig til utsagn fra moren om at hun er skrekkelig, at datteren ikke skal bry seg om henne, at alkoholismen ikke er Maris problem («det er ikke ditt») – samtidig er det nokså klart at Mari blir nødt til å forholde seg til alkoholismen, om hun vil det eller ei, og at den derfor likevel blir hennes problem. Men moren blir ikke ensidig vurdert som egoistisk, snarere tegnes det opp et bilde av en kvinne som drikker fordi hun

ikke klarer å holde ut livet sitt som kunstner og menneske. For å kunne slippe kontrollen hun ellers har, må hun drikke. Uten muligheten til å nyte alkohol ville hun ikke kunne ha vært til stede for datteren i det hele tatt: Alkoholens døyver smerten over livet og gir alenemoren mulighet til å feste med menn.

Mens måten mødrene i Marsteins og Hjorths romaner forholder seg til barna på, problematiseres i tekstene nokså eksplisitt, og til dels også av mødrene selv, oppleves kritikken av alenemødrene i Ørstaviks romaner som krassere. Muligens skyldes det at kritikken kommer frem indirekte, gjennom handlingen og gjennom språket som karakterene bruker, og som avslører deres problemer. Unnis svært splittede holdning til seksualitet – hun betaler sin datter for at hun kan ha seg med sin kjæreste i sofaen, og innprenter henne samtidig at alle menn er potensielle overgripere – må nok ses som en hovedgrunn til Johannes tallrike masokistiske fantasier, som uvilkårlig bryter opp hennes monolog som jeg-forteller. Vibeke derimot kjennetegnes av en dypt narsissistisk holdning, hun ser bare seg selv, en holdning som blir synlig gjennom den narrative fremstillingen, kryssklippingen (Hverven 1999; Hamm 2004). I *Kjærlighet* presenteres det som skjer i løpet av en ettermiddag og en kveld, ved at en fortellerstemme formidler tankene til mor og sønn i detalj, og disse tankene blir derfor også kontrastert uten at de formelt sett samtaler med hverandre. Romanen består av en overskuelig mengde av korte prosatekster fordelt over 110 sider, der perspektivene stadig skifter mellom mor og sønn. Denne formale «dialogen» kontrasterer påfallende med det faktum at mor og sønn er vist i dialog på handlingsplanet bare én eneste gang. Mens de kommuniserer rent teknisk gjennom anordningen av deres tanker, kommuniserer de ikke egentlig med hverandre innenfor romanen. Den eneste dialogen viser så hvordan to perso-

ner snakker forbi hverandre, hvordan de ikke egentlig vil høre på hverandre, det vil si, hvordan de nettopp ikke forstår hverandre. Mot slutten av romanen antydes det at Jon kommer til å dø i snøen, som følge av at moren var mer opptatt av å møte en mann enn å følge opp sønnen sin.⁶

Merete Morken Andersens *Hav av tid* åpner med at datteren Ebba begår selvmord. Grunnen blir aldri nevnt direkte, men selvmordet er utgangspunktet for at foreldrene og Ebbas kjæreste i løpet av romanen i avsondrede tekstblokker tenker tilbake på tiden de hadde med Ebba, og på hvordan de ikke var tilstrekkelig oppmerksomme på hennes behov. Judith, moren som etter skilsmissen fra Johan har fått omsorgsretten for datteren, tenker på hvordan hun bedro Ebbas far med trompetisten i orkesteret der hun jobber som fløytist: «Alle i orkesteret ble fort vant til affæren vår og tok den ikke så høytidelig, selv om den kanskje gjorde dem litt oppgitte, på Bodil og Johans vegne» (Morken Andersen 2002:169–170). Det er tydelig at de andre orkestermedlemmene tenker på de to bedratte partnerne, mens ingen bekymrer seg over spørsmålet om affæren kan få følger for barnas vel. Mens andre romanpersoner ser ut til å kunne akseptere at seksuell tiltrekningskraft ofte ikke lar seg kontrollere, antyder romanens plot at foreldreseksualitet som ikke er under kontroll, kan være farlig for barna. I *Hav av tid* begår Ebba selvmord, samtidig understrekes det i teksten at Judith slett ikke bare tenker på Ebbas følelser.

Etter Ebbas død forandrer Judith imidlertid denne historien, hun blir seg sin enorme ensomhet som alenemor uten barn bevisst etter at Ebba har forsvunnet fra hennes liv. Judith tenker nå at alle nettene siden barnet ble født har tilhørt barnet, og benekter dermed indirekte at hun noen gang har følt seg seksuelt opphisset og hatt samleie med en mann

etter at Ebba kom til verden: «Mine netter har vært med deg. Jeg husker ingen andre netter. De andre nettene finnes ikke. Når det er noe man ikke husker, fins det ikke» (Morken Andersen 2002:139). Etter selvmordet forsøker alenemoren å fortrenge muligheten for at hennes seksualitet kan ha bidratt til barnets død. Men romanen peker samtidig på muligheten for at Judith ikke klarte å forholde seg til at Ebba har fått en kjæreste. Judith husker selv at hun reagerte kraftig på synet av støvlene og jakken til Erlend, da hun kom hjem en kveld. Hun ønsket å dele hjemmet sitt utelukkende med Ebba, og maktet ikke å forsone seg med at datteren satt på rommet og koste seg med en mann.

Dårlig samvittighet overfor barnet og overfor sitt eget uklare forhold til seksualitet blir ikke direkte tematisert i Morken Andersens roman. Den ligger der mer som et resultat av historiene de ulike menneskene som har vært viktige for Ebba, forteller ut fra sine egne respektive svært begrensede synspunkter. Derimot blir morens seksualitet et tydelig tema for moren selv i Oterholms *Etter kaffen*. Mens Henrik blir seksuelt tiltrukket av Hanne fordi hun er Julies mor, er Hanne selvfølgelig helt klar over at hun bryter grenser når hun «stjeler» sin datters kjæreste, men hun kan ikke la det være. Begjæret hennes er åpenbart så sterkt at hun mot slutten av romanen drar ut for å møte ham igjen, til tross for at kløften mellom henne og datteren har åpnet seg betydelig. Hun vet også godt at sønnen hennes kommer til å fordømme henne på vegne av søsteren:

Han kommer til å ville være på hennes side. Ville passe på henne. Avvise meg. De kommer til å bli borte for meg. Jeg puster langsomt. Kontrollerer pusten. Jeg er nervøs. Skjelver nesten. Klarer ikke la være å puste fort. Men jeg vil ikke gå glipp av ham.

Jeg vil være forelsket i ham. Akkurat som det har vært sånn helt fra jeg så ham. Som om jeg har vært forelsket i ham helt fra han kom. (Oterholm 2002:227)

May Britt Lerum (2002) hevder at Hanne i romanen blir fremstilt som hulder, som et vesen som er nødt til å forføre datterens kjæreste, åpenbart under påvirkning av uttalelsene i romanen (se omtalen av begrepet hulder ovenfor). Men det er jo nettopp Hanne som i romanen reflekterer over en slik identifikasjon med en hulder, og det er romanen selv som skaper distansen til en slik vurdering, og som stiller spørsmål ved den. Med sin minimalistiske skrivestil og detaljerte gjengivelse av samspillet mellom Hanne og Henrik, viser Oterholm frem både at alenemoren er seksuelt attraktiv for datterens kjæreste fordi hun er mor (jevnfør hans omtale av henne som «morgudinne») og reaksjonen moren har overfor denne tiltrekningen. Hun er stadig nødt til å reflektere over sine seksuelle følelser nettopp fordi hun er mor, hun kan ikke bare leve dem ut fordi hun vet at det vil kunne gå ut over forholdet til Julie.

Hos Oterholm ender alenemoren opp med å bryte sosiale normer når hun prioriterer sitt eget seksuelle begjær høyere enn forholdet til datteren. Samtidig er dette begjæret, slik romanen indirekte argumenterer for, trigget av en slags hevnaksjon mot datteren: Det viser seg at Hanne til syvende og sist ønsker å ta datterens plass, for å holde den snart voksne Julie fast i barndomshjemmet, og for å unngå at hun må erkjenne sin egen dødelighet. Slik fremstår alenemorens seksuelle tiltrekningskraft hos Oterholm som resultat av hennes posisjon som mor, samtidig med at hun opplever det slik at morsrollen setter klare begrensninger for denne seksualiteten, begrensninger det koster å bryte ned. *Etter kaffen* viser hvordan kvinnes seksualitet blir kontrollert av underlig-

gende normer og spilleregler også der kvinnene selv tror de nettopp frigjør seg fra dem.

Alenemorens estetikk: Gudinne under kontroll

Den posisjonen som tilskrives alenemødrene i de norske samtidsromanene – med Johans ord er de «gudinner», med Henriks ord «morgudinner» – er preget av at de har en makt som tilsier at de kontrollerer mennene de omgås med, og barna sine, og at de har grep om livet generelt og seksualiteten mer spesielt. Men de narrative strukturene, som stream-of-consciousness-teknikken i *Plutselig høre noen åpne en dør*, kryssklippingen i *Kjærlighet og Hav av tid*, det doble perspektivet av mor og datter i *Hva er det med mor* og den stilistiske minimalismen i *Etter kaffen*, gjør oppmerksom på hvordan kvinnene samtidig blir holdt på plass av normer og regler, og til syvende og sist også av sitt eget kontrollbehov. Alenemødrenes seksualitet blir fremstilt som tilsynelatende uproblematisk for kvinnene, når de mener de måtte kunne leve ut sin seksualitet, og når de forholder seg tilsvarende pågående overfor menn. Mens Unni gir Johanne penger for å kunne ha leiligheten for seg selv, og Vibeke drar ut med Tom uten å huske på sin sønns bursdag dagen etter, holder alenemoren hos Hjorth fast ved sin utagerende og til dels voldelige partner, trass i at han skremmer barna. Judith bedrar sin mann med en tidligere elsker, mens Hanne hos Oterholm går så langt at hun inngår et forhold til sin datters elsker. Samtidig blir alenemødrenes rett til å leve ut sin seksualitet stilt spørsmål ved. Barnas perspektiv løftes frem idet vi får tilgang til deres tanker og følelser, og deres lidelser. Leserne opplever å måtte føle seg frastøtt av den kontrollen kvinnene utøver over sine nærmeste (dette er særlig tilfellet hos Ørstavik og hos Morken Andersen). De blir slått av den dårlige samvittigheten, eller til og

med skammen, som mødrene til syvende og sist selv preges av i forhold til barna (særlig hos Marstein, Oterholm og Hjorth). Romanene peker slik på hvordan kvinners seksualitet blir vurdert mot, og kontrollert i lys av, barnas behov. I stedet for å representere kontrollen kvinnene har over sine liv i positiv forstand, fremstår kvinnes makt- og kontrollbehov mer som et mareritt fordi miljøet må underkaste seg kvinnes selvsentrerte posisjon. Alenemødrene og deres seksualitet viser seg til syvende og sist å være begrenset av samfunnets regler og normer.

Når Johan i Marsteins bok roser jeg-fortelleren fordi hun «suger som en gudinne», så svinger derfor den uklare forestillingen om en (prehistorisk eller arkaisk) kvinnelig makt med i denne uttalelsen. Juliette Wood beskri-

norske samtidstekstene kretser rundt, nettopp er et konstrukt som bør omhandles varsomt. Det er nærliggende å spørre om gudinnebegrepet som blir brukt i romanene, sikter mest mot begrensningen av den kvinnelige seksualiteten og maktposisjonen den knyttes opp mot. Muligens er det denne begrensningen som kan forklare hvorfor romanene har appellert til så mange lesere og kritikere? Dette blir kanskje mer synlig dersom en også følger opp assosiasjonene som går fra de konstruerte gudinnebildene i romanene om alenemødre, til diskursene om jomfru Maria. Etter min mening er det påfallende at de norske alenemødrene deler attributter med den stolte jomfruen og prototypiske alenemoren i den katolske moderskapsdiskursen: Som jomfru Maria eier alenemødrene makt, de hersker over et selv-

Alenemoren blir konstruert som gudinne, hun får sin posisjon av barnet som hun må underkaste seg, samtidig som hun har all makt over det.

ver den i sitt bidrag til antologien *The Concept of the Goddess* som en av de mange halvferdige ideer om et arketypeisk og allmektig gudinne-bilde. Disse ideene finner riktignok næring i ulike historiske gudinneskulturer, men Wood understreker at kunnskapene om dem neppe tillater konklusjoner om hvordan kvinnes stilling i samfunnet var på det gitte tidspunktet (Wood 1996:9ff). I sin bok *Goddesses and the Divine Feminine* går Rosemary Radford Ruether enda lengre ved å påpeke at «[m]ost of the goddesses that we know about from art and literary texts in the ancient Near East and Western religion were invented by men to serve male interests» (Ruether 2005:303).

Med disse uttalelsene in mente kan en tro at også det profane gudinnebildet som de

definert område, samtidig som de også holdes på plass av hensyn til barnet. Slik fremhever Marina Warner i boken *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (1976) hvordan Maria i religiøse og teologiske tekster etter hvert skrives frem som en paradoksal skikkelse: Hun er himmelens dronning, men tilber sin sønn, hun føder Guds sønn, men hun er jomfru, hun dør ikke, men hun overføres sovende i himmelen.⁷

Det interessante med de kvinnelige forfatternes romaner om alenemødre er også at de kan sies stadig å forholde seg til, og bearbeide, det paradoksale morsbildet som Maria representerer. Alenemoren blir konstruert som gudinne, hun får sin posisjon av barnet som hun må underkaste seg, samtidig som hun har

all makt over det. Hun er alene blant kvinnene, hun tåler ingen kvinner ved siden av seg – på samme måten skildres alenemødrene ikke som sjalu, men de har ingen nære venninner. Og som jomfru Maria tidligere utløser alenemoren nå åpenbart en sterk interesse blant kvinner og menn; ikke minst initierer hun produksjonen av estetiske uttrykk på høyt nivå. Men som jomfru Maria er nok også de tilsynelatende allmektige norske alenemødrene alt annet enn representanter for reell kvinnelig makt. Dette viser seg når tekstene avslører prisen kvinnene må betale for å fungere som gudinner: relasjonen til barnet. Hos Ørstavik dør Jon i snøen, og Johanne blir fysisk sperret inn og plaget av voldelige fantasier. Hos Morken Andersen begår Ebba selvmord, Hjorths Mari vet aldri helt om hun kan stole på moren, mens Oterholms Julie mister sin kjæreste og moren når de to følger opp sitt seksuelle begjær.

Romanene viser ikke bare frem et komplekst bilde av alenemødrenes seksualitet ved at barnas perspektiv på ulike måter løstes frem. I egenskap av å være fortellinger tar tekstene også opp måten samfunnet vurderer kvinners seksualitet på, når de kontrasterer mødrenes perspektiv med barnas perspektiv. Ved å understreke barnas lidelser oppfordrer romanene til å begrense kvinnelig seksualitet, samtidig med at mødrene selv hevder sin rett til å leve den ut. Slik tydeliggjør de norske romanene om alenemødre et problemkompleks som ellers blir lite direkte omtalt, nemlig forholdet mellom seksualitet og moderskap. Romanene deltar i en samfunnsdebatt takket være måten de er litteratur på, særlig måten de er fortalt på. Som estetiske mesterverk kan litterære fortellinger om alenemødre gjøre oppmerksom på hvordan kvinners seksualitet blir betinget og kontrollert av deres moderskap. ★

Noter

- 1 Hanne Ørstavik har mottatt Brageprisen, Sultprisen, P2-lytternes romanpris, Amalie Skram-prisen, Oktoberprisen og Doblougprisen; Trude Marstein Tarjei Vesaas' debutantpris, Sultprisen, Vestfolds Litteraturpris, Doblougprisen, Kritikerprisen og P.O. Enquistprisen; Anne Oterholm Bokklubbenes debutantpris og Aschehougs pris, Vigdis Hjorth Cappelenprisen og Kritikerprisen, Merete Morken Andersen Kritikerprisen og Amalie Skram-prisen. I tillegg finnes det også forskningslitteratur om alle disse forfatterne. Særlig Hanne Ørstaviks, Trude Marsteins og Anne Oterholms forfatterskap har vært emne for en rekke hovedfags- og masteravhandlinger, artikler i litteraturtidsskrifter som *Edda*, og omtaler i litteraturhistoriske oversiktsverk.
- 2 Dette gjelder selvsagt ikke studiene av Gjellstad (2004), Sørensen (2007) og Hamm (2008 og 2010).
- 3 Unn Conradi Andersen har argumentert for at det er vanskelig for forfattere som Ørstavik og Hjorth å komme seg ut av dette klisteret, som oppleves som uønsket fordi det påvirker vurderingen av tekstens estetiske verdi på en negativ måte. (Andersen 2009)
- 4 Det er utelukkende heteroseksuelle forhold som beskrives i disse romanene. I Hjorths roman nekter moren på et tidspunkt å drikke gin for «da begynner jeg å kline med jenter» (Hjorth 2000: 96). Dette blir likevel avdramatisert når venninnen Kristin, som kom med ginen, ler og sier at det var det hun håpet på.
- 5 Irene Engelstad roser i artikkelen «Mellom første og tredje person entall» Hjorths risikofylte undersøkelser av egne erfaringer i skjønnlitteratur. Hun hevder at «ølet som nytes etter en løpetur, sjampanjen som ligger i frysen, er ikke sett bare med datterens blikk i *Hva er det med mor*, men tørsten slukkes på liknende vis i nesten alle Hjorths romaner» (Engelstad 2009:36). At perspektivet også kunne ligge hos moren, bekreftes indirekte ved at Hjorth tilegner døtrene romanen sin. Selv sier hun i et intervju med *Aftenposten* 7. 4. 2000: «Hadde jeg ikke hatt noen likheter med denne moren, så hadde jeg nok ikke kunnet skrive boken slik.» Så legger intervjueren til: «Men det var viktig for henne å fortelle at det også kan finnes slike kvinner som, selv om de drikker for mye, og langt fra er klassisk mamma-modell, kan være en slags god mor likevel.» Det er vanskelig for leseren å glemme det faktumet at Hjorth som forfatter også er en alkoholnyttende alenemor på det tidspunktet hun skriver romanen, og at det derfor også finnes et sterkt morsperspektiv i teksten.
- 6 Bjarne Markussen har derfor ment å kunne kalle *Kjærlighet* for en roman om omsorgssvikt (Markussen 2001).
- 7 I artikkelen «Stabat mater» tar Julia Kristeva tak i denne paradoksale morskonstruksjonen og forklarer den psykoanalytisk. Hun mener at den ble så dominerende fordi den kommer i møte en fantasi som barnet utvikler i den primærnarsissistiske fasen, under bearbeidelsen av den traumatiske oppdagelsen av å være kjønn, dødelig og adskilt fra andre mennesker (Kristeva 1986:161).

Litteratur

- Andersen, Merete Morken 2002. *Hav av tid. Roman*. Oslo: Gyldendal.
- Andersen, Unn Conradi: *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap & mediene*. Oslo: Gyldendal akademisk 2009.
- Engelstad, Irene 2009. «Mellom første og tredje persons entall». I: Arild Linneberg (red.): *Som om ingenting. Bare om Vigdis Hjorth*. Oslo: Cappelen Damm.
- Fredriksen, Eivor og Mette Nordbrønd Mikkelsen 2008. «Vi er så hjelpeløst alene». Trude Marsteins *plutselig høre noen åpne en dør* belyst med psykologisk inter-subjektivitetsteori. Masteravhandling, Universitetet i Oslo.
- Gjellstad, Melissa 2004. *Mothering at Millennium's End: Family in 1990s Norwegian Literature*. Doktoravhandling, University of Washington.
- Hamm, Christine 2004. «Lengsel etter kjærlighet hos Hanne Ørstavik». I: Per Arne Michelsen, Marianne Røskeland: *Nye forklaringer. Lesninger av norsk 1990-talls litteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Hamm, Christine 2008. «Plutselig psykotisk? Moderne moderskap hos Trude Marstein». *Tidsskrift for kjønnsforskning* 1.
- Hamm, Christine 2010. «Alenemorens iscenesettelser i Sigrid Undsets *Ida Elisabeth* (1936), Cecilie Løveids *Sug* (1979) og Anne Oterholms *Etter kaffen* (2002)». *Edda* 3.
- Hauge, Hans og Kristin Ørjasæter (red.) 2008: *Åpninger. Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Hjorth, Vigdis 2000. *Hva er det med mor*. Roman. Oslo: Cappelen.
- Hverven, Tom Egil 1999. *Å lese etter familien*. Oslo: Tiden.
- Kristeva, Julia 1986. «Stabat mater». I: Toril Moi (red.): *The Kristeva Reader*. Oxford and Cambridge.
- Lerum, May Grethe 2002. «Når mor blir hulder». Anmeldelse i VG 21.oktober 2002.
- Linneberg, Arild (red.) 2009. *Som om ingenting. Bare om Vigdis Hjorth*. Oslo: Cappelen Damm.
- Markussen, Bjarne 2001. «Romanens rom; Teoretiske perspektiver med eksempler fra Jarvoll, Kjærstad, Ørstavik og Lønn». *Edda* 1.
- Marstein, Trude 2004. «Det handler uansett om moral – om Anne Oterholms tilfeldigvis begjær og Etter kaffen». I: Trude Marstein: *Konstruksjon og inderlighet. Essays*. Oslo: Gyldendal.
- Marstein, Trude 2000. *Plutselig høre noen åpne en dør*. Oslo: Oktober.
- Mühleisen, Wencke og Åse Røthing (red.) 2009: *Norske seksualiteter*. Oslo: Cappelen akademisk.
- Oterholm, Anne 2002. *Etter kaffen*. Roman. Oslo: Gyldendal.
- Ruether, Rosemary Radford 2005. *Goddesses and the Divine Feminine. A Western Religious History*. Berkeley og London: University of California Press.
- Sørensen, Line Fallan 2007. «Å være mor i moderlandet. Moderskapsdiskurser i Hanne Ørstaviks *Tiden det tar* (2000) og Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000)». Masteravhandling, Universitetet i Oslo.
- Warner, Marina (1976) 1990. *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. London: Pan Books.
- Wood, Juliette 1996. «The concept of the Goddess». I: Sandra Billington og Miranda J. Green: *The concept of the Goddess*. London og New York: Routledge.
- Ørstavik, Hanne 1997. *Kjærlighet*. Oslo: Oktober.
- Ørstavik, Hanne 1999. *Like sant som jeg er virkelig*. Oslo: Oktober.
- Østerud, Erik 2008. «Entropismer i *Kjærlighet*». I: Hans Hauge og Kristin Ørjasæter (red.): *Åpninger. Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*. Oslo: Oktober.

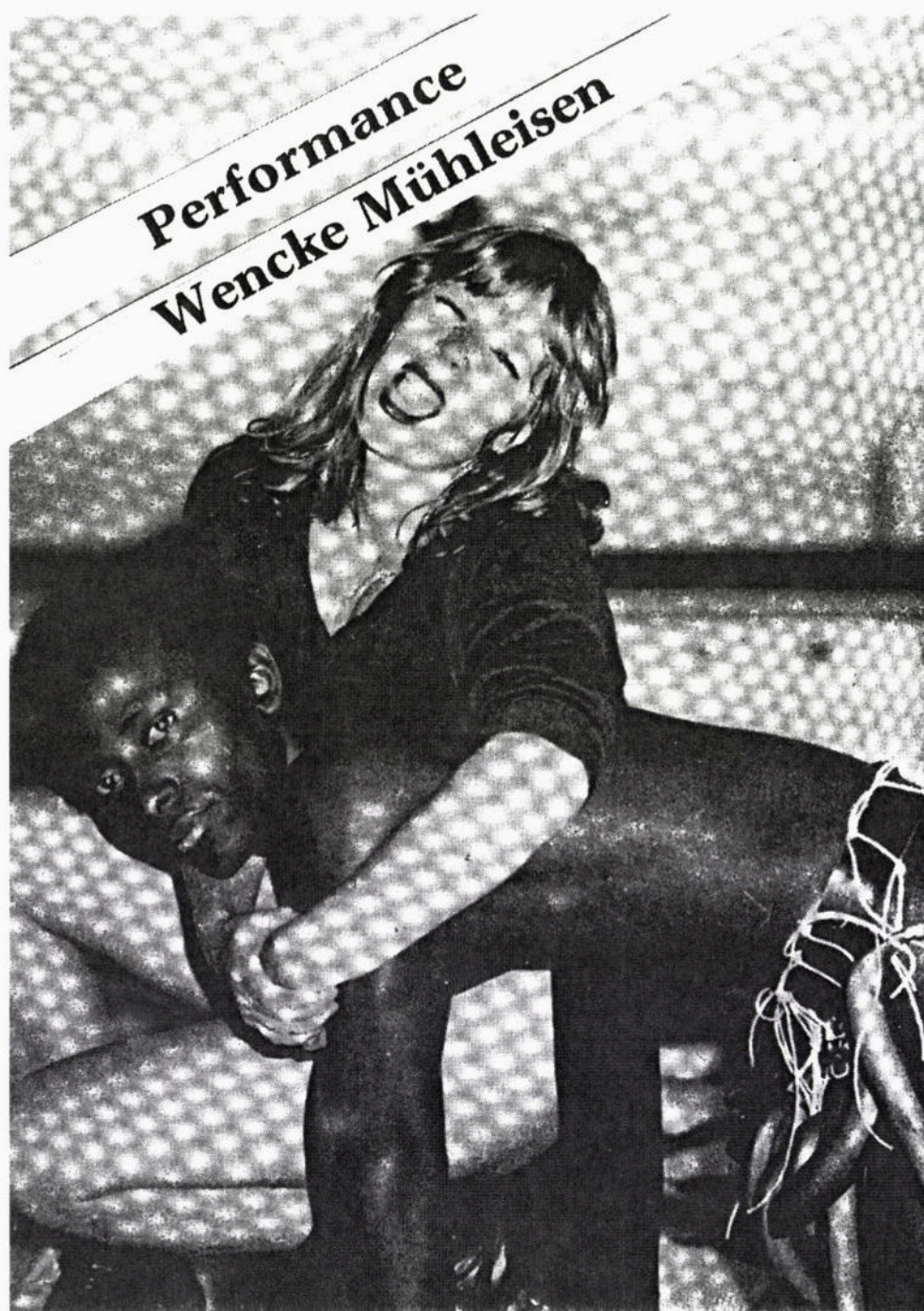
ARTIKLER

Av **WENCKE MÜHLEISEN**

Seksualitet og estetikk

Retrospektivt blikk på egen performancevirksomhet 1978–1988

I en tiårs periode fra 1978 var kjønnsforskeren Wencke Mühleisen aktiv som performancekunstner med base i Østerrike og med opptredener i Tyskland, Sveits, Nederland, Frankrike, England og Skandinavia. I denne artikkelen analyserer hun egen virksomhet som performancekunstner og trekker linjer mellom datidens- og nåtidens estetiske praksiser knyttet til kropp og seksualitet. Den feministisk orienterte performancekunsten la vekt på subjektiv erfaring og selvbiografisk materiale. Hvilke spor av dette finnes i dag?



Bilde 1. Performanceplakat 1978. (Foto: Philippe Dutartre)

Å skrive om egen kunstnerisk virksomhet oppleves som en utfordring. Det er saktens forvirrende å være både objekt og subjekt for egen tekst. På den annen side befant jeg meg midt i samme problematikk/situasjon da jeg stod på scenen som feministisk engasjert performance-kunstner på 1970-tallet, der jeg blant annet spilte på egen erfaring og selvbiografisk materiale. Samtidig gir denne doble situeringen noen muligheter: å overskride de tradisjonelle skillene mellom kunstnerisk subjekt og objekt, betrakter og betraktet, med de kjønnsnormer og stereotyper som ligger til grunn for disse posisjonene.¹

I tillegg kan det hevdes at en performance blir iscenesatt der og da i møte med et levende publikum, og at både dokumentasjoner og beskrivelser av hendelsen blir sekundære. I artikkelen «'Presence' in absentia» (1997) skriver imidlertid den amerikanske kunsthistorikeren Amelia Jones om «presence-absence»-problematikken at selv om opplevelsen av en live-performance skiller seg fra å se et fotografi eller lese en tekst om denne, garanterer ingen av erfaringene en privilegert tilgang til den historiske «sannhet» om iscenesettelsen (ibid.:11). Og selv om jeg rimeligvis har vært til stede ved mine performanceaksjoner, garanterer ikke det for sannheten i denne retrospektive refleksjonen. Jeg rekonstruerer gjennom mitt arkiv: foto, videoopptak, tekster – og hukommelsen om intensjon, opplevelse og respons. Den retrospektive posisjonen kan i tillegg også innebære noen fordeler. Avstanden i tid gjør det lettere å få øye på mønstre og sammenhenger (ibid.:12).

Jeg har beveget meg fra praksisorientert feminisme og kollektivismen som preget 1970-tallet og det feministiske kunstfeltet, til akademisk og teoretisk kjønnsforskning der seksualitet, kropp og kjønn tematiseres på til dels annerledes vis. Hvordan skal jeg sortere mine ulike roller, blikk og ståsteder? Ærlig talt: Det

vet jeg ikke. Det er klart at mitt blikk på krysningspunktet mellom livsvalg og egen estetisk praksis med tretti års avstand i tid bærer med seg min nåværende akademiske bagasje, levd liv, erfaring og hukommelsens ustabile karakter. Jeg ville ikke ha beskrevet egen virksomhet på samme måte, ikke sett konteksten på avstand og i nye sammenhenger, ikke visst om lignende performancepraksiser andre steder, ikke innreflektert teoretiske perspektiver på samme vis – den gang.

Denne artikkelen er en tekst i skjæringspunktet mellom den akademiske artikkelen og den teksttradisjonen som kan innlemmes under sjangeren *kunstnerisk utviklingsarbeid*: kunstneres egne refleksjoner over prosesser, tilnærminger og resultater i det kunstneriske arbeidet. På denne måten er artikkelen et forsøk på å gjøre kunstprosjektets tilblivelse og diskursive felt tilgjengelig og vise til noen mulige sammenhenger mellom datidens feministisk engasjerte performancekunst og samtidens estetiske trender. Siden 1970-tallets seksuelle frigjøringsfortellinger har det skjedd noen markante forskyvninger i medie- og kunststoffentligheten. Personlige erfaringer og seksualitetens forbindelser med det politiske, og hvilke estetiske virkemidler som dominerer, har endret seg. Jeg vil hevde at det i dag eksisterer spor etter, og reaktualiseringer av, den feministisk orienterte performancekunstens vekt på subjektiv erfaring og selvbiografisk materiale.

På tross av selvbiografiens og selvmytologiseringens farer, har jeg valgt tre strategier. 1: Den selvbiografiske konteksten i tid og rom. Her skisserer jeg ulike sosiale miljøer og diskurser jeg i ung alder var en del av, og som bidro til å konstituere meg som performance-kunstner. Det gjelder feminisme, eksperimentelt teater, Wiener Aktionismus og AAO-kunstnerkollektivet i Østerrike. 2: En beskrivelse av konkrete estetiske og relasjonelle virkemidler:

kropp, kjønn, seksualitet, samliv og feminisme som omdreiningsakse, inndragelse av ulike materialer, en hyperteatral, til dels konfronterende kommunikasjonsstil med selvbiografiske referanser, forsøk på å bryte skillet mellom scene og publikum og bruk av video.

3: Underveis diskuterer jeg hvordan min måte å jobbe med mine performanceaksjoner forholdt seg til noe av datidens feministiske performancekunst. Nærmere bestemt er det særlig forholdet mellom estetikk, kjønn og seksualitet jeg er på sporet av. Avslutningsvis streifer jeg kort innom resepsjonen i Norge og trekker linjer til dagens estetiske praksiser.²

Feminisme, seksualitet og friteater

Ettersom feministisk engasjement i ulike varianter har vært en fast følgesvenn, er det kanskje rimelig å starte med det feministiske miljøet i Mosjøen på slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet. Jeg fylte atten i 1971 og hadde vært medlem i *Kvinnefronten*, men brøt med organisasjonen og med min gryende interesse for AKP m-l etter at dette partiet mer eller mindre kuppet *Kvinnefronten*. Det var standpunkt som at kjernefamilien skulle være revolusjonens grunnenhet som gjorde at jeg fikk kalde føtter. Det ble også hevdet at feminismens fokusering på seksualitet var for småborgerlig selvopptatthet å regne, som forkludret et kritisk blikk på klasseforskjellene som årsak til all undertrykkelse. Min interesse for sammenhenger mellom seksualitet og det politiske kan ut fra datidens feministiske ideologier innordnes i en såkalt *sex-positiv* feministisk variant. Begrepet *Sex-positiv feminism* stammer fra USA fra slutten av 1970- og begynnelsen av 1980-tallet og stod i opposisjon til feministiske antipornografi-grupperinger. Sex-positive feminister tematiserte blant annet kvinners seksuelle begjær, seksuell ytringsfrihet og fokusering på sexarbeideres rettigheter.

I samme periode ledet mitt engasjement i amatørteater meg til 1970-tallets institusjonsuavhengige teaterform – de såkalte *friteatergruppene*. I 1973 tok jeg kontakt med et Liverpool-basert prosjekt ved navn *The Great Georges Project*, også kalt *The Blackie*, som ble grunnlagt i 1968 og var Englands første såkalte *Community Arts Project*. Et kunstnerkollektiv hadde fått en gammel kirke i Liverpool til disposisjon og skapt et kunst- og aktivitetssenter for ungdommer knyttet til arbeiderklasse- og innvandrer miljøet. Der jobbet jeg i noen måneder og fikk opplæring i fotografi og som aktivitets- og teaterkursleder.³ Interessen for teater og kommunikasjon i en kollektiv og politisert sammenheng var dermed plantet.

Fra 1974 til 1976 var jeg en del av friteatermiljøet i Norge, nærmere bestemt *Thesbiteatret* i Tønsberg, som startet i 1972.⁴ Under ledelse av den italienske teatermannen Gianni Lepre var ambisjonen å utvikle eksperimentelt teater som et alternativ til institusjonsteatrene. I motsetning til andre friteatergrupper som oppstod noe senere på 1970-tallet, slik som *Perlerporten* (1975–1984) og *Tramteatret* (1976–1986), var *Thesbiteatret* ikke en del av den radikale venstrebevegelsen. Ambisjonen for *Thesbiteatret* var i stedet hovedsakelig rettet mot formmessige eksperimenter. Jeg mistrives etter hvert med *Thesbiteatrets* regissørdrevne arbeidsmåte. Selv om jeg på denne tiden hadde begrenset kunnskap om teaterfeltet og ikke kjente til begrepet «performance», lekte jeg med tanken om å jobbe frem forestillinger der jeg kunne være involvert i og ha regi på hele prosessen. Til tross for eksperimentell tilnærming i *Thesbiteatret* baserte teaterforestillinger seg i stor grad på psykologisk karakterframstilling og narrativ sammenheng, mens jeg ønsket å gå i mer eksperimentell retning. Fremfor alt savnet jeg også «mine temaer», det vil si et feministisk perspektiv på kjønn og seksualitet. I det mannsdominerte miljøet i *Thes-*

biteatret var det lite grunnlag for å videreutvikle slike interesser. Et kinobesøk førte imidlertid til kontakt med et miljø der kunst og seksualitet var sentrale temaer.

I 1976, på Tønsberg kino, så jeg filmen *Sweet Movie* (1974) av den serbiske regissøren Dušan Makavejev, kjent for blant annet filmen *W.R. Organismens mysterier* (1971), som på hans karakteristiske vis blandet dokumentar- og fiksjonselementer. Deler av denne filmen ble spilt inn med folk fra det såkalte AAO (Aktionsanalytische Organisation bewußter Lebenspraxis), et kunstnerkollektiv i Wien. De kroppslig og verbalt ekspressive og løsslupne scenene bar tydelig preg av improvisasjon og gjorde inntrykk på meg. I en utgave av *Gateavisa* støtte jeg samme år på en reportasje om nettopp denne kunstnergruppen. I reportasjen ble det opplyst at kollektivet tilbød tolv dagers kurs i såkalt *Selbstdarstellung* (selvfremstilling) – som jeg forstod var en improvisasjonsmetode. For å gjøre en lang historie kort: Jeg dro på et tolv dagers kurs og ble i kunstnerkollektivet i ni år, til 1985. Men det er i og for seg en annen historie. Her vil jeg nøye meg med kort å risse opp hvilken 1970-tallsmiks AAO-kollektivet bestod av. Impulsene kollektivet ga meg, fikk nemlig avgjørende innflytelse på min måte å videreutvikle egne teaterinteresser til de performative aksjoner de etter hvert ble.

Wiener Aktionismus

AAO-kollektivet ble i 1970 grunnlagt av den østerrikske aksjonskunstneren Otto Muehl. Han var en av de sentrale kunstnerne i den såkalte *Wiener Aktionismus*, en kunstnergruppe som startet på 1960-tallet i Wien. Noe av bakgrunnen for radikaliteten i aksjonistenes kunstneriske intervensjoner var en østerriksk samtid preget av konformitet, den katolske kirkens sterke innflytelse og manglende offentlig bearbeidelse av samarbeidet

med det tyske Nazi-regimet.⁵ Günter Brus, Otto Muehl, Rudolf Scharzkogler, Hermann Nitsch og eneste kvinne, Valie Export, regnes som de mest sentrale kunstnerne i denne kretsen. Disse delte en interesse for å avvise objektbasert og kommersielt omsettbart kunstpraksis. Iscenesatte «aksjoner» i kontrollerte omgivelser eller foran et publikum har likheter med *fluxus*konseptet og den senere *Body-art* og regnes som forløper for performancekunst. Aksjonistene ga i 1962 ut et programmatisk manifest knyttet til iscenesettelsen *Die Blutorgel*, fulgt av aksjonen i 1963 – *Fest des psychophysischen Naturalismus*.

Aksjonistene tok avstand fra det de beskrev som et repressivt seksuelt og politisk regime. De henviste til den østerrikske statens internaliserte vold. Egne og andres kropp var del av aksjonenes «materiale», sammen med mat, leire, innvoller og andre «kunstfremmede» materialer. I deres første aksjon, *Die Blutorgel* i 1962, i en kjeller i Perinetgasse i Wien, iscenesatte for eksempel Muehl og Nitsch profane liturgier og tok i bruk slaktavfall og blod for å produsere en overskridende form for «antikunst» (Novero 2007). Et annet eksempel er Muehls aksjon *Lea und der Schwan* fra 1964, som referer til et maleri av Corregio (1531–1532), der kvinnen blir fremstilt som klassisk erotisk motiv. Sammen med diverse materiale utgjorde hovedobjektene i Muehls og Nitsch' aksjon en kvinnekropp og en svane, og aksjonen kan betraktes som en gradvis destruksjon av det konvensjonelt erotiske.⁶ Flere av aksjonistene ble i løpet av 1960-tallet idømt fengselsstraffer for overtredelse av sedelighetslover, og aksjonene vakte moralsk oppstandelse i offentligheten.

Aksjonistene hadde også en typisk avantgardistisk ambisjon om en totaliserende kunstpraksis med intensjoner om å overskride skillet mellom kunst og liv, et *Gesamtkunstwerk*, som også ga seg uttrykk i deres avvising av å bli

innlemmet i konvensjonell billedkunst, skulptur eller teater.⁷ Kroppen som lerret, den nakne kroppen og seksualiteten som overskridelsens akse og en konfronterende kritikk av kunstintusjonen og samfunnet hadde, på tross av ulikheter blant aksjonistene, en sentral plass i deres aksjoner og verker. Det var imidlertid først og fremst den kvinnelige kroppen som figurerte som lerret for det mannlige kunstnersubjektet, forbausende likt det konvensjonelle kunstfeltet aksjonistene proklamerte å bryte med. Tidlig på 1970-tallet oppløste gruppen seg, men både Nitsch, Bruce, Muehl og Export er er del av kunstfeltet også i dag.

Aksjonismen utviklet seg samtidig med, men relativt isolert fra, andre avantgardebevegelser på denne tiden. Det såkalte *Destruction in Art Symposium*, som ble avholdt i London i 1966, markerte første kontakt mellom medlemmer av fluxusbevegelsen og aksjonistene. Dette arrangementet innebar en begynnende internasjonal interesse for arbeidene til Brus, Muehl og Nitsch.

Avantgarden blir gjerne forstått som å stå i frontlinjen av det artikulerbare i samtiden for det avantgardistiske verk. På denne måten er avantgardistens verk knyttet til transformasjon, overskridelse og endring. Dette innebærer at avantgarden i sin selvforståelse forhandler om eller konfronterer kulturens hegemoniske eller dominerende diskurser. Med andre ord tror avantgardekunstneren på estetikkens visjonære og endrende kraft: «It is in the twilight zone of what we already know and what we are about to discover that the avantgarde artist work,» skriver kunsthistoriker Ulla Angkjær Jørgensen i en artikkel om noen av Wiener-aksjonistene (Jørgensen 2008:178).

Kollektivt samliv og kunst

I 1970 samlet aksjonisten Otto Muehl noen av sine venner og startet kunstnerkollektivet AAO

(Aktionsanalytische Organisation bewußter Lebenspraxis). Kollektivistene hadde som ambisjon å inkludere «livet» i kunsten og gjøre det sosiale til gjenstand for kunstneriske prosesser, det vil si å inkludere kommunikasjonen og samlivet som en del av et «livskunstverk» (Lebenskunst). AAO-kollektivet ble kjent på grunn av det som ble oppfattet som radikale samlivsprinsipper: Kollektiv organisering og samliv, fri seksualitet (dvs. «åpne forhold» og avvisning av tosomheten), felles arbeid, felles eiendom og økonomi, felles ansvar for barn og felles kunstnerisk utvikling. Innenfor datidens politiske diskurser oppfattet dette sosiale eksperimentet seg som et forsøk på en samlivsmodell basert på en form for freudiansk marxisme.⁸

Seksualitetsdiskursen i kunstnerkollektivet var en del av 1970-tallet der den fremherskende forestillingen var troen på nødvendigheten av å frigjøre undertrykt seksualitet. I tråd med dette hadde AAO-kollektivet som mål å frigjøre denne fra vestens dominerende ideologi om tosomhetens romantiske konstellasjon og organiseringen i kjernefamilier i et kapitalistisk system. Antagelsen at seksualiteten har vært utsatt for systematisk undertrykkelse, har filosofen Michel Foucault kalt for *undertrykkeshypotesen* (Foucault 1999). Det bakenforliggende premisset er at det gjelder å frigjøre seksualiteten ved å oppheve forbud og regulering. Antagelsen er at en i opprinnelig tilstand autentisk, fri og naturlig seksualitet gjennom historien er blitt undertrykt av religiøse og verdslige maktssystemer. Denne forståelseshorisonten er typisk for 1970-tallet, og lå til grunn for forfatterskapet til eksempelvis Wilhelm Reich og Herbert Marcuse, som begge hadde stor innflytelse på de politiserte seksualitetsdiskursene.

Fra mitt ståsted i dag er hovedproblemet med dette synet på seksuell frigjøring at man gjennom å fokusere på undertrykkelse slipper

det Foucault kaller *diskursproduksjonen om seksualitet* ut av fokus. Det er i denne kunnskapsproduksjonen om seksualitet at forestillingene skapes, både om undertrykkelse og om frigjøring, om makt og motmakt, og der makten faktisk utøves (jf. Foucault 1999).

AAO-kollektivet delte ambisjonen om et radikalt brudd med «det borgerlige samfunnet» med mange andre grupperinger på 1970-tallet. Disse spente fra venstreradikale miljøer og sammenslutninger som ønsket å eksperimentere med nye samlivs- og boformer, til mer kunstneriske, spirituelle og livssynsorienterte grupper.⁹

En viktig ingrediens i disse ulike ideologiske strømningene var ikke bare at man mente samfunnet burde forandres grunnleggende, men at *mennesket* også måtte gjennomgå en radikal endringsprosess. Ja, en slik indre transformasjon ble sett på som en forutsetning for et endelig oppgjør med den gamle samfunnsordenen. Denne ambisjonen gjenfinner vi i så ulike grupperinger som den norske AKP m-l-bevegelsen og det vi med en løs betegnelse kan kalle «den vestlige 68-bevegelsens ungdomsideologi». Det er her vi får den helt særegne kombinasjonen typisk for 1970-tallet – blandingen av politikk, kunst og terapi. Selvhelpskurs og terapi i selvorganiserte (bevisstgjørings)grupper startet på 1970-tallet som en motkulturell bevegelse, men ble snart, slik vi kjenner det i dag, en del av mainstreamkulturen og etter hvert institusjonalisert gjennom marked, stat og ekspertise (jf. Rose 1989:156; Danielsen og Mühleisen 2009).

AAO utviklet sin egen versjon av cocktailen kunst, politikk og terapi, den såkalte *Aktionsanalyse* og *Selbstdarstellung*. Aksjonsanalysen var en form for kroppsterapi med vekt på det emosjonelle og ekspressive. Den var en blanding av Wilhelm Reich-inspirerte ideer og andre elementer hentet fra psykoanalysen. Aksjonsanalysen innebar en form for språklig-

gjort, kroppslig og emosjonell regresjon som hadde som mål å bevisstgjøre og frigjøre fra undertrykkende indre strukturer, og forløse sosiale, seksuelle og skapende krefter.

Selbstdarstellung som uttrykks- og improvisasjonsmetode var kollektivets kunstneriske fellesarena og sosiale lim. Denne uttrykksformen var en blanding av elementer hentet fra gestaltterapi, psykodrama og diverse delvis selvutviklede improvisasjonsteknikker og uttrykk: musikk, dans, teater – hele spektret av performative uttrykksmåter. En person eller flere gikk i midten av ringen med tilskuere og medkollektivister og improviserte i form av tale, sang, dans, ved å inndra personer, gjenstander, materialer, musikk eller video. Et tema kunne være introdusert av selvfremsstillingslederen eller være selvvalgt. Det kunne handle om alt fra det subjektive, personlige, intime, det sosiale og gruppedynamiske, til det saksorienterte, filosofiske eller politiske. Denne form for selvfremsstilling har fellestrekk med selviscenesettelse og selviakttakelse innen både terapi, litteratur, kunst og medier som kommunikasjonsformer.¹⁰

Selbstdarstellung som improvisasjonsmetode forbandt jeg med min erfaring fra eksperimentelt teater. I 1978 snekret jeg så min første performance med tittel *Comtesse Mülleimer* på et lite galleri i Nürnberg. Denne performansen var konsentrert rundt to iscenesatte tablåer eller situasjoner: det rituelle fadermordet og ødeleggelsen av det kvinneliges estetiserte og seksualiserte billedstatus. Den førstnevnte situasjonen var knyttet til forestillinger om «fadermordet» som symbolsk nødvendig handling for det kvinnelige skaper-subjektet. En mann ble lagt på et bord foran meg. Jeg smurte ham inn med hvit porselensleire. Denne «levende skulpturen» ble ved hjelp av rød farge og jord «slaktet». Henvendt til publikum improviserte jeg en monolog om hvorfor det var nødvendig ut fra min selv-

biografi og på grunn av den patriarkalske kulturelle og kunstneriske konteksten jeg befant meg i, å begå et fadermord.

Den andre situasjonen kretset omkring lys-ten ved å skitne til den «vakre kvinnekroppen». Jeg smurte meg inn med materialer som olje og leire i ulike farger, mens jeg snakket til publikum om kvinnelig seksualitet som en selverfaring i kontrast til dens generelle varekarakter og bytteverdi. Grunnelementene i mitt arbeid med performance ble lagt i denne opptreden: Forhåndsplanlagte «dramaturgiske situasjoner» med «levende skulpturer» som utgangspunkt for improvisasjon og dialog med publikum samt bruk av materialer som leire, farge og lignende.

Estetiske strategier: kropp, kjønn seksualitet og politikk

I mine performanceaksjoner annekterte jeg Wiener-aksjonismens omgang med materialer og benyttet farger, leire, jord, innvoller, olje, fjær, blomster med mer. I en performance fra 1983, *I am Pregnant*, brukte jeg for eksempel porselensleire og blomster (se bilde 2). I et tablå som handlet om et rituelt modermord som «nødvendig forutsetning» for eget moderskap, var en kvinnelig «levende skulptur» kledd i en brudekjole, innsmykket med hvit porselensleire og iscenesatt som gravid kvinne. Plastposen som illuderte en gravid mage under kjolen, var fylt med blodig innmat fra slakteren. Innmaten veltet ut da jeg stakk en stor kjøkkenkniv i den i gjennomførelsen av «modermordet» (se bilde 2).

Jeg var også påvirket av den konfronterende holdningen til aksjonistene samt fra improvisasjons- og kommunikasjonsmetoden i *Selbstdarstellung*. Performanceaksjonene bestod av en forhåndsdefinert ramme, et konsept for en rekke situasjoner eller tablåer. Innenfor disse iscenesatte situasjonene,

improviserte jeg avhengig av kontekst, publikum og mine assosiasjoner og innfall. Dette innebar at jeg iscenesatte medspillere som «levende skulpturer» og/eller skapte små dramaturgiske situasjoner sammen med dem. Situasjonene hadde gjerne et vekslende tematisk fokus hentet fra 1970-tallets kritikk av det «småborgerlige, patriarkalske, kapitalistiske samfunnet» i bred forstand, slik som autoritære strukturer samt diskurser om samliv, kollektivbevegelsen og kropp, kjønn, seksualitet, feminisme – med innebygde selvbiografiske referanser og «bekjennelser» som materiale og effekt. Formidlingen av nærvær var helt avhengig av spillet mellom planlagt iscenesettelse og tilfeldighet (jf. Fischer-Lichte 2004).

1970- og 1980-tallet var intenst opptatt av identitet, kjønn, kropp og seksualitet, en interesse som er knyttet til overgripende samfunnsmessige endringer: fokusering på likestilling mellom kjønnene, større mangfold i familie- og samlivsformer og seksuelle minoriteters kamp for rettigheter (jf. Giddens 1992). I likhet med Wiener-aksjonistene, fluxusbevegelsen, happeningkunstnerne og Body-art var kroppens overflate, både egen og andres, materiale og utgangspunkt for mine performanceopptredener: Kroppen som stedet for selvets, kjønnets og seksualitetens materialisering og innskrivelse i kulturen. I artikkelen «Survival Ethos and Destruction Art» (2000) [1992] fremhever den amerikanske kunsthistorikeren Kristine Stiles kroppens sammenheng med det estetiske og det politiske:

The private body is utilized as formal material, subject matter and content into which the experiences and institutions of the body politic are collapsed. I want to suggest that in these terms, the body holds the possibility for becoming both an aesthetic and social sign that also communicates political power. (Stiles 2000:228)



Bilde 2. En situasjon: «modermord» med medspiller som «levende skulptur», *I am pregnant*, Amsterdam 1983. (Foto: Philippe Dutartre)

Ved å spille på kulturelle og motkulturelle forestillinger om kjønn og seksualitet delte jeg datidens ambisjoner om å politisere forbindelsen mellom det personlige og det politiske – som jo var det sentrale feministiske slagordet på denne tiden.¹¹ Kvinnelige kunstnere på 1970-tallet benyttet seg av performance som en ny form til nettopp å undersøke og spille på sammenhengen mellom det politiske og det personlige. Som jeg skriver i en tekst til performansen *One woman-show*, i Konsthallen, Stockholm, på begynnelsen av 1980-tallet:

Jeg gjør ikke performance for å underholde, men er en virkelighetskunstner. Virkelighetskunst har med følelser og forestillinger å gjøre. Jeg vil bryte med det intellektuelle, formalistiske nivået i kommunikasjonen. I aksjonen bryter jeg med den av samfunnet foreskrevne kvinnerolle

gjennom å fremstille alt en kvinne ikke skal være: naken, vellystig og dominant. Virkelighetskunst er til syvende og sist selvutforskning.

I en performance fra 1981, *Lady Charles og Prince Diana*, tok jeg for eksempel opp skam og taushet knyttet til kvinnekroppen generelt og menstruasjon spesielt. Jeg konstaterte at jeg for øyeblikket menstruerte, og at jeg i den anledning hadde behov for en tampong. Etter å ha antatt at mange andre kvinner blant publikum sikkert var i samme situasjon, ba jeg dem kaste en tampong opp på scenen. Da dette ikke ga noe resultat, ba jeg menstruerende kvinner i salen om å rekke opp hånden for en opptelling for å kunne lage en statistikk over hvor mange kvinner som til en hver tid menstruerte. Etter en del frem og tilbake der jeg ved humoristiske innspill forsøkte å løse opp



Bilde 3. *Lady Charles og Prince Diana*, Oslo, Club 7: 1981. I bakgrunnen rennende farge på papir oppspent på bakveggen. Jeg innledet ofte en performance med eksessiv «dans» og ved å kaste, smøre etc. farge på «lerretet». (Foto: Philippe Dutartre)

stemningen, fikk jeg flere tamponger kastet opp på scenen. Deretter konstaterte jeg at blødningene uansett hadde gått for langt og «griset» meg til med rød farge (se bilde 3).

I ettertid har jeg forstått at det også var karakteristisk for andre kvinnelige performancekunstnere på 1960- og 1970-tallet at de så på performancekunsten som en mulighet til å vende seg bort fra maleriet som kunstnerisk praksis og avviste rollen som den passive muse eller modell for maleriet. En del kvinnelige performancekunstnere tok i den samme perioden utgangspunkt i eget liv, kropp, kjønn og seksualitet for å fokusere på dominerende myter og normer og å politisere disse.¹² Kroppen som medium og materialitet var åpenbart av betydning for feministisk orientert performancekunst ettersom den kunne forhandle grensen mellom aktiv og passiv, og dermed bryte maskulinitetens privilegium som selvtilstrekkelig desinteressert betraktende subjekt.

Kroppen som sete for tabuer innebar på 1970-tallet et konstant potensial for feministisk provokasjon, skandale og overskridelse. Den av kulturen objektiviserte kvinnekroppen snakket så å si tilbake til kulturen. Jeg iscenesatte kroppen i performance-aksjonene som objekt, bilde og projeksjonsflate og insisterte samtidig på aktørskap. Både min egen kropp, men også de «levende skulpturenes» samt publikums kropp, utgjorde et viktig element i aksjonene. Jeg knyttet an til en trend som ikke bare kvinnelige kunstnere på 1970-tallet inngikk i, men som var en uttalt holdning innen den sex-positive feminismen på 1970-tallet. Feminister kritiserte dominerende måter å fremstille kvinner, slik som objektivisering og direkte sexisme. Den sex-positive feminismen utfordret kvinner til i stedet for kategorisk å avvise seksualiserte og pornografiske representasjoner, aktivt å intervenere i dette billedspråket:

Feminist artists in the 1970s began to consider the proposition that if women were associated with the sexuality above all, how might this association be used to serve, rather than to oppress women? (Phelan i Reckitt og Phelan 2001)

Inspirert av feminismen tok jeg tak i forestillinger om lyst og begjær. Det føltes imidlertid påkrevende å stille spørsmålet om hvordan det kvinnelig kjønnede og seksualiserte subjektet skulle forholde seg til synlighetens diktat. For å nærme meg noe annet enn den kulturelt foreskrevne seksualiseringen, var det nødvendig med en form for ødeleggelse av «kvinnelig skjønnhet». Denne estetiske strategien innebar å bryte med den gode smak og respektabilitet. Bilde 4 viser for eksempel en situasjon fra en performance i 1982, *Abort*. Tablået iscenesetter abort som et i visse situasjoner nødvendig valg. Rammen er et maktspill i et heteroseksuelt parforhold. Fra å iscenesette meg på en «attraktiv» og seksualisert, men objektivisert måte, forsøkte jeg i løpet av performansen å skape et handlingsrom, parallelt med at jeg brukte et kroppsspråk og materialer som brøt med idealisert kvinnelighet (se bilde 4).

Fra mitt perspektiv som kjønnsforsker i dag ser jeg at min itale- og iscenesettelse var plassert innenfor heteroseksualitetens normative horisont (se bilde 5), i den forstand at heteroseksualiteten fremstod som uproblematisert seksuell referanse.

Men samtidig ser det ut til å dreie seg om en form for «skeiv heteroseksualitet» sett i forhold til datidens idealer. Fremstillingen var inspirert både av feministisk synliggjøring og kritikk av seksuelle kjønnsstereotypiske normer og kroppsteknikker og av kunstnerkollektivets oppgjør med tosomhet som norm. Jeg tenker også at mine performative seksuelle ytringer brøt med den kvinnelige offerrollen som var en ingrediens i noen av datidens feministiske



Bilde 4. Abort, Dokumenta, sideprogram, Kassel: 1982. I «kammerspillet» kretsende rundt makt i det heteroseksuelle parforholdet iscenesatte jeg en alkoholisert kvinne som i en delirisk avslutning fantaserte om nødvendigheten av å gjennomføre abort. (Foto: Philippe Dutartre)



Bilde 5. Interaksjon med «levende skulptur», *Bello, meine Emanzipation*, Amsterdam 1982. (Foto: Philippe Dutartre)

diskurser. Bilde 5 viser for eksempel en del av en situasjon der den mannlige medaktøren/kunstneren blir «lynset» i «tjære» (leire) og fjær, og der jeg benytter meg av hans «seksuelle tjenester» til egen tilfredsstillelse av begjær.

Disse intervensjonene i kjønns- og seksualitetsidealer bygger i stor grad på etterligninger eller parodier/overdrivelser av konvensjonelle kjønns- og seksualitetsuttrykk, fra macho maskuliniteter til hengivne femininiteter. Slik jeg ser det i dag, ligger grepet i *repetisjonen* med den forskjellige hyperbole overdrivelser gjør. Senere feministisk teoriutvikling, og særlig Judith Butlers bidrag, viser nettopp til kjønnsfremførelsen som imitasjon, som repetisjon, en performativ effekt som skaper inntrykket av ekthet og naturlighet (Butler 1991). «Feilaktige» repetisjoner og forskyvninger åpner for betydningsendringer. Den amerikanske fotografen Cindy Shermans arbeid blir

for eksempel knyttet til både performativitet og maskerade idet hun iscenesetter seg selv og opptrer med ulike identiteter. I norsk sammenheng kan Vibecke Tandbergs iscenesatte fotografier med seg selv i ulike roller, nevnes. Joan Riviere viste allerede i 1929 i essayet «Womanliness as Masquerade» kvinnelighetens forbindelse med maskeraden og det performative.

Opptredener der den seksualiserte og kjønnede kroppen var sentral, implementering av materialer som rennende farge, innvoller, leire og «brutale» iscenesettelser, som for eksempel voldtektssituasjoner, «modermord»/«fadermord» og lignende, kunne potensielt virke frastøtende og tiltrekkende på samme tid. Litteraturviteren Julia Kristeva beskriver i boka *Powers of Horror* (1982) slike sammensatte emosjonelle/kroppslige reaksjoner med begrepet *the abject*. Forenklet består det abjektale av aspekter – særlig knyttet til kroppen – som oppfattes som urene, overskri-

dende og uegnet for offentlig fremvisning og diskusjon. I en feministisk teoretisk kontekst anses den kvinnelige kroppen i særdeleshet å bli utsatt for abjektale prosesser.¹³ Den amerikanske kunstkritikeren Leslie Jones (2000) [1993] henter også inn abjekt som begrep og skriver i artikkelen «Transgressiv Femininity: Art and Gender in the 1960s and 1970s»:

What these diverse practices had in common was a capacity to disturb viewers, to draw them 'towards the place where meaning collapses' through the incorporation of untraditional substances, amorphous forms and the artist's body itself. In the case of most artists the intent was to shock, to repulse in order to blur the boundaries of propriety and social strictures imposed on art, on women and on society as a whole. (Jones 2000 [1993]: 260)

Feministiske kunstneres arbeid med å inkorporere personlige erfaringer i kunststoffentligheten innebar et brudd med estetikk, temaer og hvilke kommunikasjonsmåter som ble ansett som relevante og passende. I dag kan det virke som en selvfølge at stadig nye erfarings- og virkelighetsområder som tidligere ble ansett som upassende, blir stoff i offentligheten, og at stadig nye temaer, sjangre og kommunikasjonsmåter spilles inn i kunsten. Mot denne bakgrunnen står feministiske estetiske strategier som på 1970- og 1980-tallet var ansett som radikale og frigjørende, i dag i fare for å bli oppfattet som systembekreftende. Når markedet benytter seg av eksponering av (kvinnelig) «frigjort» seksualitet i en massiv seksualisering av offentligheten, hva er da det politiske potensialet i synliggjøring av kvinnelig seksualitet (jf. Mühleisen 2007)? Denne problematikken spilte seg for eksempel tydelig ut i debatten om den ungfeministiske antologien *Rosa Prosa: Om jenter og kåthet* i 2006.

Mottagelsen artikulerte samtidens feministiske ubehag ved overrepresentasjon av kvinnelig seksualitet i den kommersialiserte offentligheten (jf. Susanne Christensen 24.3.2006). NRKs underholdningsprogram for ungdom, *Trekant*, viste i en episode høsten 2011 en kvinne med kamera rettet mot underliv og ansikt, som masturberte til hun fikk orgasme. Blir denne iscenesettelsen av kvinnelig seksualitet lest som opplysning, appell for kvinners seksuelle frigjøring, pornografi eller kommersialisme?

Kommunikasjons og relasjonsmåter

Min stil eller kommunikasjonsmåte var i liten grad et forsøk på å gi erfaringer et realistisk, psykologisk eller autentisk uttrykk, til tross for at iscenesettelsen tok utgangspunkt i selvbiografiske referanser. De selvbiografiske henvisningene og den egne tilstedeværende kroppen var performativt materiale i kommunikasjonen. Jeg benyttet meg av en rekke distanserende virkemidler som satire, (selv)ironi og overdrivelse. «Distansert» innebar imidlertid ikke en nedtonet stil. Tvert imot tenker jeg den kanskje kan beskrives som *hyperteatral* og overdrevet. Overdrivelsen kom også til uttrykk i «feil» sminke. Jeg pleide å tegne øynene opp med rød stift, leppestiften ble lagt utover leppenes konturer, jeg strødde rød pulvermaling i håret. Likeledes var klesdrakten malplassert «seksuell». Jeg hadde på meg gammeldags sorte snørestøvler, en enkel sort kjole med lærbelte, splittet opp til livet på hver side, og var naken under kjolen. Det hyperteatrale elementet bestod også av former for overspill eller brå skiftinger mellom en nærværende autentisk virkende henvendelse til publikum og tydelig iscenesatte væremåter.

De ulike situasjonene eller tablåene jeg iscenesatte, vekslet mellom publikumshenvendelse og det at jeg kunne gå intenst inn i

emosjonelle og affektive tilstander. I performansen *Abort*, som handlet om makt og avmakt i parforholdet, gikk jeg for eksempel fra en tett, følelsesladet dialog med en medaktør som ble iscenesatt som min ektemann, over til direkte publikumshenvendelse der jeg spurte om deres erfaringer med temaet. I performansen *I am pregnant* hadde jeg planlagt å strippe, men ble overfalt av uventet sjenanse, tematiserte denne reaksjonen overfor publikum, for så å ende opp i en slags kartarsisk selvnyttende «orgie» der jeg smurte meg inn med varm porselensleire og veltet meg i «gjørmen», mens jeg innimellom snakket om den gravide kroppens erotiske muligheter (se bilde 6). Slik vekslet iscenesettelsene mellom autentisk virkende iscenesatt nærvær og uttrykk av følelser, henvendelse til publikum, teatralisk overspill og metakommentarer til egen iscenesettelse og publikums reaksjoner.

Selvbiografiske og personlige erfaringer var en del av datidens feministiske strategi og elementer i mange kvinnelige kunstners

praksiser. Synliggjøringspolitikken som preget både kvinnebevegelsen på 1970-tallet og kvinneforskningen, kan ses i lys av tematiske og teoretiske perspektiver som dominerte på denne tiden. Teoretiske perspektiver var sterkt inspirert av kritisk, marxistisk og radikalfeministisk teori, mens poststrukturalistisk inspirert teori fikk innflytelse og dominerte utover 1980- og 1990-tallet (Halsaa 2006). Performance og performativitet har stått sentralt i den kjønnsteoretiske debatten med Judith Butlers innflytelsesrike tekster i sentrum. Poststrukturalismens innflytelse innebar kritikk av såkalt *essensialistiske* forståelser av det kvinnelige subjekt og av antatt genuint kvinnelige erfaringer og kunstneriske uttrykk. I kjølvannet av denne innflytelsen ble mange kvinnelige performancekunstners iscenesettelser kritisert i løpet av 1980-tallet. De ble ansett for *i seg selv* å underbygge uproblematisk essentialistiske kjønns- og kroppsforståelser, denne kritikken ble eksempelvis fremført av Judith Barry, Sandy Flitterman, Mary Kelly, Griselda



Bilde 6. *I am pregnant*, Amsterdam 1983. (Foto: Philippe Dutartre)

Pollock. Både kroppskunst, performance og den tidlige kvinnebevegelsen ble imidlertid hentet frem igjen i løpet av 1990-tallet og delvis rehabilitert og gjort til gjenstand for konstruktivistisk lesning (f.eks. av Amelia Jones 1998).

Amerikanske Carolee Schneemanns performance fra 1975, *Interior Scroll*, kan stå som eksempel for synliggjøring av den kvinnelige kroppen, av seksualitet og skapersubjekt. I denne aksjonen smurte kunstneren farge på sin nakne kropp og trakk langsomt en tekstrull ut av vagina som hun leste høyt fra. Et annet eksempel er den amerikanske kunstneren Judy Chicago, som i 1979 i verket *The Dinner Party* dekket et trekantet vaginalformet bord med malt porselen og broderiduker og inviterte mytiske kvinnefigurer til middagsselskap. Samtidig var det neppe uvanlig å ta i bruk distansering, parodiering og satire som virkemidler. Et velkjent eksempel fra 1974 utgjør Linda Benglis fotoaksjon i *Artforum Ad*, der hun poserer naken for fotografen, med en overdimensjonert dildo.

Mine verbale innslag var på sett og vis også preget av en form for agitasjon eller appell som kunne nærme seg manifestet som sjanger. Som tidligere nevnt hentet jeg temaer fra 1970-tallets kritikk av det «småborgerlige, patriarkalske, kapitalistiske samfunnet». Det handlet for eksempel om kvinnelig seksualitet som anarkistisk kraft, om «kjernefamiliesamfunnets» nevroses, om autoritære tendenser på venstresiden, og at de skygget unna det personlige og seksualiteten, og levde som foreldregenerasjonen de kritiserte, og så videre.

I en viss forstand unngikk jeg å iscenesette meg på en konsistent og rasjonell måte – en stil som offentlighetens diskurser jo er fundert på. Utsagn og uttrykk var heller preget av spenningen eller diskrepansen mellom innhold og form, og mellom virkelighet og fantasi som nettopp gir ambivalente tolkningsmuligheter utover det verbale innholdets

manifeste betydning. Denne stilen førte til blandete publikumsreaksjoner. En del tilskuere tenderte til å oppfatte innholdet bokstavelig og ble enten positivt beveget eller provosert – alt etter ståsted. Det kunne også hende at jeg klarte å snu stemningen i den ene eller andre retningen ved å gå til konfrontasjon eller i dialog med noen blant tilskuerne. En annen metode var å få i gang en form for meningsytring eller samtale mellom ulike grupper eller enkeltindivider blant tilskuerne.

Et vesentlig element hentet fra *Selbstdarstellung* var nettopp interaksjonen med tilskuerne og ambisjonen om å bryte ned skillet mellom scene og publikum ved å inkludere tilskuere i performanceaksjonen. Hensikten var å involvere publikum til selv å delta i selvframstillingsaktige opptredener på scenen eller i salen. Både happening, fluxus og performance tilstrebet ofte en interaktiv relasjon mellom kunstner og tilskuer.

For meg var det en metode for å invitere tilskuerne til å iscenesette roller, holdninger, følelser eller refleksjoner i forhold til tematikken jeg jobbet med, eller som direkte reaksjon på min opptreden (se bilde 7 og bilde 8).

I 1980 begynte jeg å ta i bruk video. Jeg satte for eksempel opp tre, fire videoskjermer på scenen. En medaktør filmet utsnitt av opptredenen simultant. Dermed kunne publikum veksle mellom hele live-utsnitt på scenen og fragmenterte utsnitt som samtidig ble vist på skjermene. Dette kunne være nærbilder av ansikt, kroppsdeler eller utsnitt av scenen. Kamera ble også rettet mot publikum, som dermed ble med-iscenesatt gjennom simultanopptaket. Denne med-iscenesettelsen tangerte samtidig overvåkningens teknologi og diverse visuelle registrerings disipliner av subjekter og kropp. Jeg kunne for eksempel inviterte en person opp på scenen. Vedkommandes ansikt og figur ble filmet og projisert på videoskjermene. Jeg oppfordret personen til å



Bilde 7. *Hausfrau*, Dokumenta, sideprogrammet, Kassel 1982. Interaksjon med tilskuer etter et bad i yoghurt. Etter en innledende satire over den estetiserte «vakre» kvinnekroppen og datidens seksualopplysning, demonstrerer jeg sammen med denne mannen fra publikum mangel på elementær kunnskap om kvinnekroppens erogene soner. (Foto: Philippe Dutartre)

henvende seg til sin egen projeksjon på skjermen og interagere med sin avbildning. På denne måten deltok publikum i disse (selv)fremstillings- og (selv)iakttagelses- prosessene. Her et utdrag av egen tekst om video som info til performansen *Lady Charles and Prince Diana*:

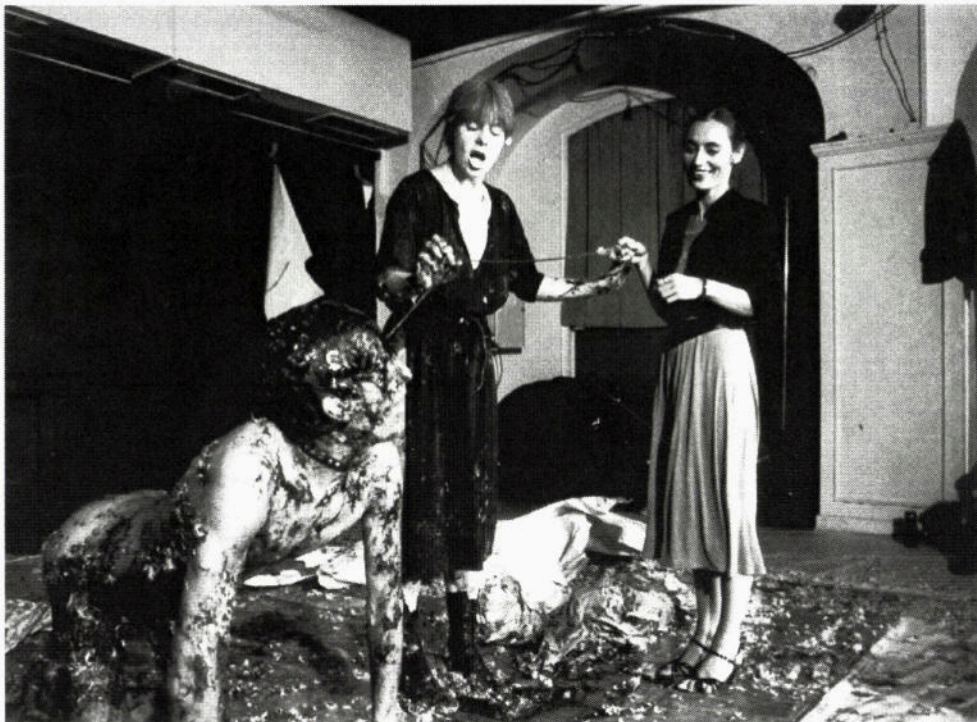
Aksjons-video-performance innebærer iscenesatt kommunikasjon, en virkelighetseffekt, en direkte inngripen i virkeligheten. Mitt tema er menneskets psykofysiske materiale. Forskjellen til film er at video-performance handler om nået, om samtiden. Her blir tv-mediets fordømmingseffekt satt på hodet, i det tilskueren betrakter seg selv i tv-skjermen. Konsumenten blir til selvets produsent.

Her knytter jeg igjen an til 1970-tallets vekt på

erfaring, bevisstgjøring og selvframstilling i sosiale fellesskaper som ga gjenklang i kunst og kultur i samtiden. En slik måte å arbeide med video på var dessuten også hentet fra *Selbstdarstellung* i et sosialt fellesskap. Det kan på denne måten trekkes forbindelseslinjer mellom estetiske strategier og didaktiske eller pedagogiske intensjoner som tilhører deler av 1970-tallets kunstneriske uttrykk. Fokusering på det sosiale og relasjonelle ble på 1990- og 2000-tallet igjen aktuelt i den såkalte *relasjonelle estetikk*, der relasjonen mellom verk og publikum og mellom verk og sosialitet er vesentlig (jf. Bourriaud (2007) [1998]).¹⁴

Resepsjonen i Norge

Performanceaksjonene ble i Norge anmeldt av journalister i stedet for kunst- eller teater



Bilde 8. *Bello meine Emanzipation*, Amsterdam 1982. Interaksjon med tilskuer. Her tilbyr jeg en kvinne fra publikum å låne «min hund» Bello til å forlyste seg med. Oppfordringen resulterte i at hun gikk tur med Bello i lenke på scenen og fikk ham til å gjøre kunststykker som han forsøkte å konvertere til seksuelle tilnærmelser. (Foto: Philippe Dutartre)

anmeldere, med få unntak. Dette kan henge sammen med at performance som kunstform ikke var utbredt i Norge på denne tiden, og at performanceaksjonene mine muligens ble sett som kunstfremmede og derfor ikke ble dekket av kritikere. En tilleggsforklaring kan være at jeg ikke var en del av kunstfeltet i Norge. Jeg bodde i Østerrike fra 1976 til 1985 og hadde i denne perioden performanceopptredener i Norge, gjerne som ledd i flere gjesteopptredener i Skandinavia. Jeg kom inn fra siden, hadde ingen kunstutdanning og var ikke en del av de norske kunstinstitusjonene, kunstorganisasjonene eller kunstmiljøet.

Avisomtalen av performanceaksjonene i Norge ble til tider beskrevet som «nyheter» og sex-skandaler, og ikke satt inn i kunstrelevante sammenhenger og offentligheter. Slike omtaler ble gjerne fulgt opp med kommentarer

eller debattinnlegg. Etter en performance av *Lady Charles* og *Prince Diana* på Club 7, hadde *Dagbladet* i spalten «Dagens tema» bedt om kommentarer til denne, der kunstkritiker i avisen, Harald Flor, forsikret:

Man skal huske på at Wencke Mühleisens bakgrunn er Freuds og Reichs hjemland Østerrike. Der er begrepet «Selbstdarstellung» et velkjent begrep, delvis som terapeutisk metode, delvis som et kunstnerisk virkemiddel. Under Wencke Mühleisens forestilling gjenkjente jeg elementene fra denne retningen som jeg så ofte er blitt konfrontert med, så sjokkert ble jeg ikke. Jeg skulle gjerne hørt henne på Blindern, der hun redegjorde for forestillingens idémessige grunnlag. (Flor 1981)

Sidsel Mørck, som skrev et forarget debattinnlegg i samme avis, så derimot ingen potensialer:

I vår forslukenhets etter det nye, kan kanskje neste forestilling dreie seg om do og potte, tiss og bæsje for åpen scene. Så vidt jeg vet, er heller ikke det gjort før, men det er ikke mer interessant av den grunn. (Mørck 1981)

Frempek

Hva gjør den retrospektive refleksjonen med min forståelse av egne performanser og de temaene jeg jobbet med? Tretti år senere er det mest slående for meg hvordan kunstneriske uttrykksmidler og estetisk praksis blir reaktualisert/aktuelle på ny – eller endrer betydning. Ifølge litteraturviteren Jon Helt Haarder kan datidens performancekunst og body-art ses som et frempek mot det han kaller *performativ biografisme*. Dette er hans betegnelse på en strømning som kjennetegner deler av de siste tiårenes kunst og kultur, hvis sentrale kjennetegn er kunstens biografiske referentialitet som del av verkets materiale og effekt. Haarder mener denne utviklingen knytter an til den historiske avantgarde, bruddet med modernismen på 1960-tallet og fremfor alt til 1990-tallets kunstneriske praksiser, som for eksempel kroppskunst og «virkelighetskunst» (jf. Foster 1996). Usikkerhet om hva som er selvbiografiske fakta, fiksjon eller dokumentarisme, preger denne trenden som en performativ strategi på tvers av estetiske og kulturelle medier. Jeg ser denne utviklingen på 1990-tallet som en reaktualisering av 1970-talls-feminismens utfordring av skillet mellom den private og den offentlige sfæren, men da, på 1990-tallet, som en bred kulturell tendens i litteratur, visuell kunst og performance, i talksshow, realityprogrammer, på facebook et cetera.

1970- og 1980-tallets feministiske seksuelle frigjøringsfortellinger innebar radikale intervensjoner i offentligheten. Disse var knyttet til temaer som krevde oppmerksomhet og aktualiserte spørsmål om hvilke kommunikasjonsmåter og estetiske praksiser som ble ansett som relevante og passende i (kunst)-offentligheten. Virker datidens krav om seksuell italesetting og frigjøring fra all undertrykkelse, rørende naiv i dag, der markedet og selvhjelps litteraturen fremsetter normer og påbud om seksuell aktivitet i selvrealiserings navn? Neoliberalismens omfavning av 1970-tallets frigjøringsfortelling kan utvilsomt oppleves som klandret. Hvilke konsekvenser denne situasjonen får for estetiske praksiser knyttet til seksualitet i kunstfeltet i dag, vil være et spennende spørsmål å undersøke. Med et 1970-tallsblikk og denne tidens vekt på selverfaring i bagasjen er det uansett interessant hvordan subjektiv erfaring og selvbiografisk materiale kommer til uttrykk i «virkelighets-hungeren» etter at den postmoderne estetikk ser ut til å ha nådd et tretthetspunkt. Følelser, affekt og materialitet har likeledes fått fornyet interesse innen feministisk teori (jf. Ahmed 2004 og Sedgwick 2004 mfl.). Det innebærer estetisk fokusering på performativ praksis, der iscenesettelsenes fenomenologiske, fysiske og affektive aspekt blir tatt på alvor. Likeledes er det mulig å se forbindelseslinjer fra samtidskunstens *relasjonelle estetikk* og 1970-tallets overbevisning om det sosiales og fellesskapets betydning. ★

Noter

- 1 Foranledningen til denne teksten var en invitasjon i 2009 fra prosjektet «Da det personlige ble politisk. 1970-tallets kvinnebevegelse» ved Rokkansenteret, Universitetet i Bergen, om å holde et foredrag om egen performancevirksomhet på et seminar om 1970-tallets estetikk. I boka *Norsk Avantgarde* (2011) i kapitlet «Wencke Mühleisen performance: performance 1978–1988» gjorde jeg et første skriftlig forsøk på å beskrive noen elementer i mine performances.

- 2 Stor takk til to anonyme fagfelleverdere og redaksjonen, hvis kommentarer og forslag har vært til stor hjelp i arbeidet med denne artikkelen.
- 3 *The Blackie* eksisterer den dag i dag og har en egen webside: <<http://www.theblack-e.co.uk/frontpage>> (4.7.2009).
- 4 *Thesbiteateret* ble startet av italieneren Gianni Lepre i 1972, under navnet *Tønsberg Alternativteater*. Lepre hadde studert ved Anna Grubers institutt for film og teater i hjembyen Trieste og vært Peter Brooks elev ved *The International Centre for Theatre Research* i Paris. *Thesbiteateret* eksisterer fremdeles som et lokalt forankret teater i Tønsberg <http://www.thesbi.no/> (7.7.2009).
- 5 Etterkrigstidens Østerrike huset en rekke kompromissløse forfattere, blant andre Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard og senere nobelprisvinner Elfriede Jelinek, hvis forfatterskap på ulike vis forholdt seg til fraværet av oppgjør med og bearbeidelse av fortiden.
- 6 Denne aksjonen ble filmet av regissøren Kurt Kren (se info: <http://www.lux.org.uk/collection/works/764-leda-und-der-schwan-materialaktion-otto-muehl>). Den østerrikske allmennfjernsynskanalen ORF viste 12.9. 2011 en lengre sending om aksjonistene med originalopptak fra aksjoner, se: <http://tv.orf.at/program/orf2/20110912/555375701/321029>
- 7 Grunnen til at det eksisterer en hel del dokumentasjon med levende bilder etter Wiener-aksjonistene, er de nære forbindelsene mellom aksjonistisk kunst og eksperimentell filmproduksjon. Den australske filmkunstneren Kurt Kren (1929–1998) produserte filmer som regnes som historiske avantgardefilmer basert på aksjonistenes opptredener. Otto Muehl produserte likeledes en rekke aksjonistfilmer som ble dokumentert i Amos Vogels bok *Film as Subversive Art*, 1974. Litteratur om Wiener-aksjonismen: se for eksempel Hubert Klocker (1989) (red.). *Wiener Aktionismus. Wien 1960–1971*; Daniel Roussel (1995) *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*; Kristine Styles (1998) *Out of Actions. Actionism, Body Art & Performance 1949–1979*; Malcolm Green (1999) (red./overs.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler. Writings of the Viennese Actionists*; Oliver Jahraus (2001) *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*.
- 8 Det fører for langt i denne teksts sammenheng å beskrive hvor disse parolene førte kunstnerkollektivet. Kort oppsummert eksisterte kollektivet gjennom ulikefaser fra 1970 til 1991. Jeg flyttet i 1985, etter ni år i kollektivet. En gruppe «dissidenter» som jeg var en del av, sørget da for en prosess (mobilisering gjennom presse med påfølgende rettssak) som resulterte i oppløsningen av kollektivet i sin daværende form. Aksjonskunstneren Muehl ble dømt for narkotikamisbruk og seksuell omgang med mindreårige ungdommer. Da hadde kunstnerkollektivet vokst fra en liten gruppe på slutten av 1960-tallet med kunstnere, politisk engasjerte studenter og eventyrlyste hippier, til en delvis lukket, velorganisert organisasjon på ca. 700 involverte. Kunstnerkollektivet hadde avleggere i noen europeiske storbyer. I Oslo var kollektivet og kursvirksomheten *Det blå huset* knyttet til AAO. Kunstnerkollektivet i Østerrike drev etter hvert en lønnsom forretningsvirksomhet, basert på salg primært innen forsikring. I dag lever det ca. 40 tidligere kollektivmedlemmer på det store landområdet som heter *Genossenschaft Friedrichshof* mellom Wien og den ungarske grensen. Det består av et borettslag med ca. 120 nye beboere som har flyttet dit etter oppløsningen, og som ikke har forbindelser til AAO-kollektivet, en samling og et museum for Wiener-aksjonismen og et konferansehotell. Noen referanser til litteratur om kollektivet: (1976) *Das AA-Modell* band 1, AAO, *Aktionsanalytische Organisation bewußter Lebenspraxis*, AA-Verlag, Neusiedl/See; Theo Altenberg & Oswald Oberhuber (1983) *Gespräche mit Beuys, Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof*; Peter Stoeckl (1994) *Kommune und Ritual. Das Scheitern einer utopischen Gemeinschaft*; Theo Altenberg (2001) *Das Paradies Experiment. Die Utopie der freien Sexualität. Kommune Friedrichshof 1973–1978*; Robert Fleck (2003) *Die Mühl-Kommune. Freie Sexualität und Aktionismus. Geschichte eines Experimentes*.
- 9 I den danske boka *Billedet som kampfæddel. Kvindebilder mellom 1968 og 1977* kommer denne tidsånden til uttrykk. Boka ble laget i etterkant av den såkalte *Kvindeutstillingen* på Charlottenborg i 1975 og består av tekster, intervjuer og bilder. Mange av tekstene og intervjuene av og med kvinnelige kunstnere handler om forbindelsene mellom kunst, politikk, selvutvikling og kollektivt samliv. Boka av «Kvinder på værtshus» *Udsikt. Feministiske strategier i dansk billedkunst* (2004) tar opp tråder og trekker linjer fra dette 1970-tallsprosjektet frem til 2000-tallet. Den presenterer og problematiserer feministiske strategier, estetikk og politikk i samtidens billedkunstfelt.
- 10 Om selviakttagelse i samtidskunst og litteratur, se Eivind Røssaak, *Selviakttagelse* (2005). *En tendens i kunst og litteratur*.
- 11 Forfatteren Carol Hanisch' essay «The Personal is Political» ble publisert i 1970 i antologien (red.) Firestone, Shulamith og Anne Koedt (1970) *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. Tittelen «The Personal is Political» ble, ifølge Hanisch, valgt av redaktørene Shulamith Firestone og Anne Koedt, som begge var en del av gruppen «New York Radical Feminists».
- 12 For eksempel Yoko Ono, Carolee Schneemann, Shigeko Kubota, Valie Export og mange flere. For en innføring om kvinnelige performancekunstnere, se f.eks. Peggy Phelan og Lynda Hart (1993) *Acting Out. Feminist Performances*, se også Amelia Jones (1998) *Body Art. Performing the Subject* og Tracy Warr og Amelia Jones (2000) *The Artist's Body*.
- 13 I 1993 organiserte Whitney Museum, New York, en utstilling med tittelen *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. Denne utstillingen gjorde at begrepet fikk gjennomslag i kunstfeltet. Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Paul McCarthy, Gilbert & George, Carolee Schneemann, Kiki Smith og Wiener aksjonistene blir ansett som vesentlige bidragsytere til *Abject Art*.
- 14 Bourriaud selv tar i og for seg avstand fra 1970-tallets performancekunst-praksis, idet han insisterer at den relasjonelle estetikk er orientert mot andre spørsmål. Det lar seg imidlertid neppe gjøre å adskille samtidskunstens sosialt orienterte kunstpraksiser fra 1970-tallets praksiser.

Litteratur

- Ahmed, Sara 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. London og New York: Routledge.
- Aktionsanalytische Organisation bewußter Lebenspraxis 1976. *Das AA-Modell band 1*, AAO, AA-Verlag, Neusiedl/See.
- Altenberg, Theo og Oswald Oberhuber 1983. *Gespräche mit Beuys, Joseph Beuys in Wien und am Friedhof*. Wien-Friedrichshof: Ritter Verlag.
- Altenberg, Theo 2001. *Das Paradies Experiment. Die Utopie der freien Sexualität. Kommune Friedrichshof 1973-1978*. Wien: Triton Verlag.
1977. *Billedet som kampmiddel. Kvindebilder mellom 1968 og 1977*. København: Informations forlag.
- Bourriaud, Nicolas 2007 [1998]. *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax forlag.
- Bäckström, Per og Bodil Børset (red.) 2011. *Norsk Avantgarde*. Oslo: Novus forlag.
- Butler, Judith 1991. «Imitation and Gender Insubordination». I: Diana Fuss (red.): *Inside/Out: Lesbian theories, gay theories*. London og New York: Routledge.
- Christensen, Susanne 2006. «Nostalgisk frigjøringsmølle». *Morgenbladet* 24. mars.
- Danielsen, Hilde og Wencke Mühleisen 2009. «Statens parkurs Godt samliv» *Tidsskrift for samfunnsforskning* 1:3-23.
- Fischer-Lichte, Erika 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Firestone, Shulamith og Anne Koedt 1970. *Notes from the Second Year: Women's Liberation: Major Writings of the Radical Feminists*. New York: Radical Feminism.
- Fleck, Robert 2003. *Die Mühl-Kommune. Freie Sexualität und Aktionismus. Geschichte eines Experimentes*. Köln: Verlag Walther König.
- Flor, Harald 1981. «Dagens tema. Går sånt an?» *Dagbladet* 27. november.
- Foster, Hall 1996. *Return of the Real: The Avantgarde at the Turn of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Foucault, Michel 1999. *Seksualitetens historie 1*. Oversatt av Espen Schaanning. Oslo: Pax.
- Giddens, Anthony 1992. *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge: Polity Press.
- Green, Malcom (red./overs.) 1999. *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler. Writings of the Viennese Actionists*. London, Atlas Press.
- Halsaa, Beatrice 2006. «Fra kvinneforskning til kvinne- og kjønnsforskning». I: Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen (red.): *Kjønnsforskning. En grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hart, Lynda 1993. *Acting Out. Feminist Performances*. Minneapolis: University of Michigan Press.
- Jahraus, Oliver 2001. *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*. München: Wilhelm Fink.
- Jones, Amelia 1997. «'Presence' in Absentia. Experiencing Performance as Documentation». *Art Journal* 56 (4): 11-18.
- Jones Amelia 1998. *Body Art. Performing the Subject*. Minnesota: Minnesota University Press.
- Jones, C. Leslie 2000 [1993]. «Transgressive Femininity: Art and Gender in the 1960s and 1970s». I: Tracy Warr og Amelia Jones (red.): *The Artist's Body*. London: Phaidon.
- Jørgensen, Ulla Angkjær 2008. «Cut Pieces. Self-Mutilation in Body Art in 1982». I: Viv Burr og Jeff Hearn (red.): *Sex, Violence and the Body. The Erotics of Wounding*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Bäckström, Per & Bodil Børset (2011) (red.) *Norsk Avantgarde*. Oslo: Novus forlag.
- Klocker, Hubert (red.) 1989. *Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971*. Klagenfurt: Ritter-Verlag.
- Kristeva, Julia 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Kvinder på værtshus 2004. *Udsikt. Feministiske strategier i dansk billedkunst*. København: Informations forlag.
- Langellier, Kristin M. og Eric Peterson 2006. «Shifting Contexts in Personal Narrative Performance». I: Soyini Madison og Judith Hamera (red.): *The Sage Handbook of Performance Studies*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- MAK/Cantz 1998. *Out of Actions. Actionism, Body Art & Performance 1949-1979*. Vienna/Stuttgart (utstillingskatalog).
- Mørck, Sidsel 1981. «De nye fordommene». *Dagbladet* 21. desember.
- Mühleisen, Wencke 2007. «Mainstream sexualization and the potentials for Nordic new feminism». *Nora. Nordic Journal of Women's Studies* 2/3:173-189.
- Mühleisen, Wencke, Åse Røthing og Stine Helena Svendsen 2009. «Norske Seksualiteter – en innledning». I: Wencke Mühleisen og Åse Røthing (red.): *Norske Seksualiteter*. Oslo: Cappelen.
- Mühleisen, Wencke 2011 «Wencke Mühleisen: Performance 1978-1988» I: Per Bäckström og Bodil Børset (red.): *Norsk Avantgarde*. Oslo: Novus forlag.
- Novero, Cecilia 2007. «Painful Painting and Brutal Ecstasy: The Material Actions of Günter Brus and Otto Muehl». *A Journal of Germanic Studies* 43 (4).
- Phelan, Peggy og Lynda Hart 1993. *Acting Out. Feminist Performances*. Minneapolis: University of Michigan Press.
- Reckitt, Helena og Peggy Phelan 2001. *Art and Feminism. Themes and Movements*. London: Phaidon Press.
- Reviere, Joan 1929. «Womanliness as Masqueade». *International Journal of Psychoanalysis*, 10:303-313.
- Rose, Nikolas 1989. *Governing the soul. The Shaping of the Private Self*. London: Free Association Books.
- Roussel, Daniel 1995. *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*. Klagenfurt: Ritter-Verlag.
- Røssaak, Eivind 2005. *Selviaktøkelse – en tendens i kunst og litteratur*. Rapport for Norsk Kulturråd. Oslo: Fagbokforlaget.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 2004. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, and Performativity*. Durham og London: Duke University Press.
- Stiles, Kristine 2000 [1993] «Survival Ethos and Destruction Art». I: Tracy Warr og Amelia Jones (red.): *The Artist's Body*. London: Phaidon.
- Stiles, Kristine 1998. *Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949-1979*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art.
- Stoekl, Peter 1994. *Kommune und Ritual. Das Scheitern einer utopischen Gemeinschaft*. Frankfurt am Main/ New York: Campus Verlag.
- Vogel, Amos 1974. *Film as Subversive Art*. New York: Random House.

Warr Tracey, Amelia Jones 2006. *The Artist's Body*. London: Phaidon.

Åsebø, Sigrun 2011. *Femininitetens rom og kvinnekroppens grenser – Å lese kunstens historie med AK Dolven og Mari Slaatteli*. Doktoravhandling ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen.

ABSTRACTS

ANNE BIRGITTE RØNNING**Art, Gender and Aesthetic Valorization**

Referring to recent cases of gender trouble in the field of arts, the article pleads for more attention to the gender implications of aesthetic theory. While a lot of good research has been done in a Norwegian context on gender in art history and literary criticism, there has been less attention to feminist philosophical aesthetics. The article presents some of the research in this field, with a special focus on the gender implications of some key concepts of 18th century aesthetics: the binarism of the beautiful and the sublime, the understanding of art as masculine transcendence and the universalist ideals of taste and aesthetic judgment.

Key words: *gender and aesthetics, aesthetic theory, aesthetic valorization, beautiful and sublime, Burke, Kant, Mattick, Klinger, Korsmeyer*

GEIR UVSLOKK**Doomed Women: on Gender, Art and Tradition in a Poem by Charles Baudelaire**

In August 1857, six poems from Charles Baudelaire's collection of poetry *Les Fleurs du mal* were banned for immoral content. One of these prohibited texts was the first poem entitled «Femmes damnées», later re-baptized «Femmes damnées – Delphine et Hippolyte» in order to distinguish it from another poem with the same title. In this long poem, we meet two women after their first moment of sexual intimacy: the mature and secure Delphine is eager to persuade her lover that they have done nothing wrong, whilst the inexperienced and confused Hippolyte fears that their love is «a monstrous deed». The poem, however, cannot simply be read as a tribute to lesbians (as asserted by the prosecutor during the trial against Baudelaire), nor is it a condemnation of female homosexuality (as claimed by Baudelaire's lawyer). Baudelaire transforms the two women's «deviant» love into an allegory of the distinctive character of art, and he deepens its meaning by linking it to cultural and religious tradition. One cannot fully understand the meaning of gender in Baudelaire's poems if one does not relate it to his conception of art and his twofold source of inspiration: Christianity and Greek mythology.

Key words: *Charles Baudelaire, «Femmes damnées», Sapphic poetry, gender, art, Christianity, Greek mythology*

CHRISTINE HAMM

Goddesses with job and children?

The Sexuality of Single Mothers in Contemporary Norwegian Literature.

The article contains an analysis of how contemporary novels written by the Norwegian writers Hanne Ørstavik, Trude Marstein, Vigdis Hjorth, Merete Morken Andersen and Anne Oterholm present the sexuality of single mothers. While the protagonist mothers in *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000), *Kjærlighet* (1997), *Like sant som jeg er virkelig* (1999), *Hva er det med mor* (2000), *Hav av tid* (2002) and *Etter kaffen* (2002) imagine themselves as being in control of their sexuality, as well as of their life in general, the literary texts bring out other perspectives by using different narrative devices. First and foremost, the children are given a voice by becoming the narrators of their mother's stories, by infiltrating their mother's words from within, or by being shown as suffering, or even suicidal. In fact, the novels describe mothers not only as attractive and seemingly liberalized women, but also as controlling and even horrifying women of power, and readers are reminded of constructions of archaic mother goddesses.

Key words: motherhood, sexuality, contemporary literature, Ørstavik, Marstein, Oterholm, Hjorth, Morken Andersen

WENCKE MÜHLEISEN

Sexuality and Aesthetics

Reflections about My Performance-Praxis between 1978 and 1988

In the period between 1978 and 1988 I staged a series of performances. Since the feminist claims in the 1970s of the connections between the personal, the sexual and the political, the media-landscape and art have gone through some profound changes. Are there some traces and re-actualizations of how feminist performance-art incorporated personal experience and autobiographical material? First in this article I give a description of the contemporary discourses and social settings I was part of at that time, such as experimental theatre, feminism, Viennese actionism and the art-community (AAO). Second I describe some of the aesthetic and relational strategies I applied, such as working with my body as material, and materials such as color, earth, flowers and «blood», the mixing of different media and aesthetics, fusions between life and art and inclusion of the public. I describe my style of communication as hyper-theatrical, autobiographical and confrontational. The themes I addressed were about feminism, politics and communal living. I make continual links to the practices of feminist performance-art of the same period and discuss some questions about aesthetics and sexuality.

Key words: Performance-art, feminism, aesthetics, gender and sexuality, Viennese actionism, the art-community, AAO

Knut A. Jacobsen (red.)

Verdensreligioner i Norge

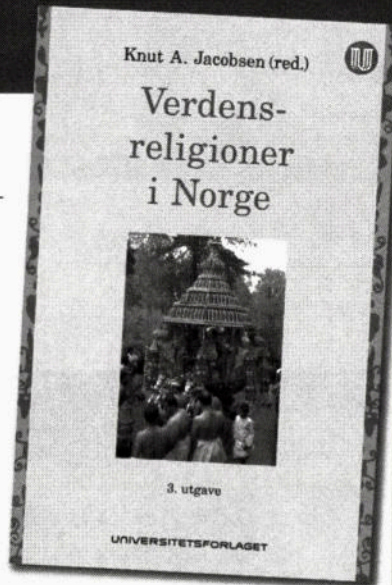
Hvordan har verdensreligionene utviklet seg i Norge? I denne boka presenteres hinduistiske, buddhistiske, islamske, jødiske og kristne sammenslutninger i Norge.

Bidragstyterne beskriver hvordan verdensreligionene praktiseres her, og viser det store mangfoldet av religiøse tradisjoner og ritualer knyttet til hver av religionene.

Her er også statistikk over hver enkelt religions medlemmer, geografisk utbredelse og hvor de har sine hellige steder. Denne tredje utgaven er oppdatert og grundig revidert.

Kr 379,-

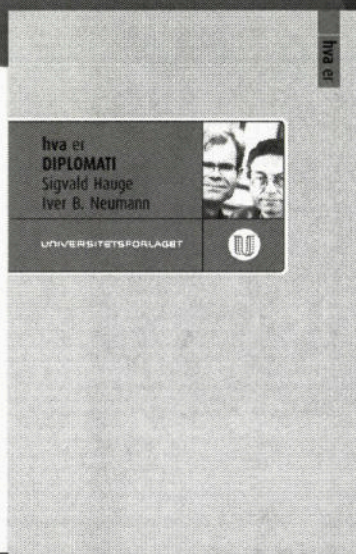
Kjøp boken i bokhandelen eller på
 • bestilling@universitetsforlaget.no
 • www.universitetsforlaget.no
 • tlf. 24 14 76 55



UNIVERSITETSFORLAGET



UNIVERSITETSFORLAGET



Sigvald Hauge og Iver B. Neumann hva er DIPLOMATI

Kynisme og kanapeer eller demokrati og åpenhet – hva karakteriserer egentlig diplomatiet? I denne boka leser du om diplomatiets røtter, historie og dilemmaer.

KJØP BOKEN: **179,-**

📧: www.universitetsforlaget.no

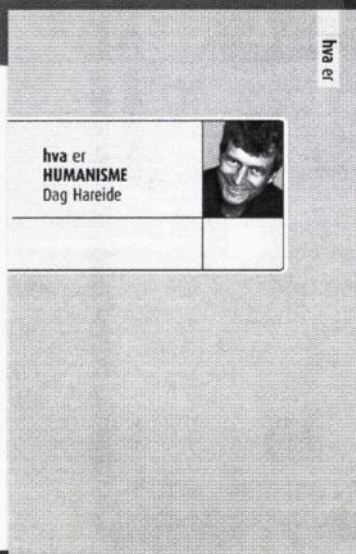
@: bestilling@universitetsforlaget.no

☎: 24 14 76 55

UNIVERSITETSFORLAGET.NO



UNIVERSITETSFORLAGET



Dag Hareide hva er HUMANISME

Hva menes egentlig med ordet "humanisme"? Hvor kommer humanismen fra, og har den betydning i dag?

«Hareides balansegang i denne boken er beundringsverdig – han lar seg ikke forlede inn i ensidigheter av noe slag (...) Jeg leste boka i ett sluk. Jeg er ordentlig imponert...»

TROND BERG ERIKSEN

KJØP BOKEN: **179,-**

📧: www.universitetsforlaget.no

@: bestilling@universitetsforlaget.no

☎: 24 14 76 55

UNIVERSITETSFORLAGET.NO

BOKANMELDELSER

STEEN BAAGØE NIELSEN (RED.):
NORDISKE MÆND TIL OMSORGSARBEJDE!
 EN FORSKNINGSBASERET ERFARINGS-
 OPSAMLING PÅ INITIATIVER TIL AT
 REKRUTTERE, UDDANNE OG FASTHOLDE
 MÆND EFTER FINANSKRISEN

VELPRO, Roskilde, 2011

Omtale ved Sonia Monfort Roedelé



De nordiske arbeidsmarkedene er mer kjønnsdelte enn i samfunn vi gjerne oppfatter som mindre likestilte enn våre egne. Det norske

arbeidsmarkedet leder an. Jenter og gutter velger utdanning ut fra tradisjonelle kjønnsrollemønstre. Og kjønnssegregeringen i arbeidslivet er stabil høy trass i både likestillings- og arbeidsmarkedspolitiske tiltak som har som mål å bryte opp disse mønstrene. Hvorfor er det så vanskelig? Og hvorfor er det så vanskelig å påvirke selv nordiske menn til å velge og til å bli værende i såkalte kvinneyrker? Dette er noen av de sentrale problemstillingene som redaktør Steen Baagøe Nielsen tar opp i boken *Nordiske mænd til omsorgsarbejde! En forskningsbasert erfaringsopsamling på initiativer til at rekruttere, uddanne og fasthold mænd efter finanskrisen*.

Mannlige mønsterbrytere

Det har skjedd store endringer i kjønns sammensetningen i mange bransjer og sektorer i de nordiske landene de siste 20–30 årene, men som Baagøe Nielsen legger til grunn i første del av boken: Det er vanligvis kvinner som har beveget seg inn på tradisjonelt mannsdominerte arbeidsplasser, de er mønsterbryterne som får mest mediedekning og omtale.

I kjølvannet av finanskrisen i 2008 har det i økende grad vært fokusert på mulighetene for å rekruttere menn til arbeid i det kvinne-dominerte, offentlige velferdssystemet. Internasjonalt rammer krisen tradisjonelle mannsdominerte arbeidsplasser hardest, og menn

blir arbeidsledige. Offentlig sektor tilbyr bedre jobbsikkerhet, og dette er blitt løftet frem som et konkurransefortrinn som kan gjøre denne sektoren mer attraktiv for menn. Men det synes å være andre mekanismer som spiller inn når det er snakk om å rekruttere og beholde menn til kvinnedominererte arbeidsplasser, enn omvendt.

Danske myndigheter tok initiativet til *Nordiske mænd til omsorgsarbejde!* da det viste seg at andelen arbeidsledige menn for første gang var større enn andelen arbeidsledige kvinner. Den danske likestillingsministeren og det danske formannskapet i Nordisk ministerråd bestilte i 2010 kartleggingen. Formålet skulle være å bringe nordiske erfaringer inn i rekrutteringsarbeidet til velferdssektorer som står i fare for å mangle arbeidskraft i årene fremover.

Kunnskap om erfaringene er nødvendig

Finanskrisens effekter på arbeidsledigheten, demografiens økte press på offentlige tjenester og tiltakende problemer med å rekruttere nok arbeidskraft til kvinnedominererte omsorgsykker, er altså bakgrunnen for prosjektet. VELPRO, Center for Velfærd, Profession og Hverdagsliv ved Institut for Psykologi og Uddannelsesforskning ved Roskilde Universitet med Steen Baagøe Nielsen har vært ansvarlige for prosjektet. I dagens samfunn er det en uoversiktlig mengde mindre og større prosjekter på alle samfunnsfelt, og alle fortviler over at erfaringer fra gode lokale prosjekter ikke blir løftet opp og utviklet i større omfang. Det er derfor viktig å få frem hvilke erfaringer, gode og mindre gode, som allerede er gjort. Det kan spare samfunnet for mange feilvalg, unødvendige omveier og penger dersom politiske beslutningstakere har konkrete erfaringer å se til.

Kartleggingen er slik sett et bidrag til kunnskapsgrunnlaget for politiske diskusjoner om likestilling, utdanning og arbeidsmarked. Bokens redaktør og hovedforfatter har klart å få til en god vekselvirkning mellom det faglige arbeidet og de politiske diskusjonene som innleder og oppsummerer tiltakene som er kartlagt i rapporten. Steen Baagøe Nielsen understreker at han er forsker, og vil avstå fra å komme med vurderinger og anbefalinger til politiske beslutningstakere. Heldigvis avviker han fra denne programerklæringen og skaper dermed et bedre grunnlag for politisk og faglig debatt i etterkant.

Kvalitativ kartlegging

Rapporten er todelt. Den første delen gir oversikt over situasjonen i de nordiske arbeidsmarkedene etter finanskrisen. En enkel statistisk sammenstilling viser hvilken utvikling som har skjedd fra 2008 til 2010 hva angår andelen menn og kvinner som er arbeidsledige. Derneft får leseren en kort og enkel introduksjon til hvordan kjønnssegregering er å forstå i arbeidslivet og hva som er status og utfordringer i arbeidet med å bryte opp kjønns mønstrene i arbeidsmarkedet i Norden. Samlet sett blir leseren, lærd som leg, godt forberedt til å gå løs på og vurdere de initiativene som er samlet i del to av rapporten. Forfatteren lukker til slutt boken etter å ha trukket noen overordnede konklusjoner som i hovedsak sier at det gjenstår mye å gjøre, og at det er kompliserte mekanismer i spill, og han anbefaler at arbeidet må være langsiktig innrettet som strategier. I tillegg etterlater kartleggingen et nokså klart budskap om å ta menns erfaringer og tilbakemeldinger om det å være menn i en kvinnedomineret arbeidskultur på alvor, og at eventuelle forskjeller i tilnærmingssmåter blant kvinner og menn må oppfattes som en ressurs for å skape et mer kjønnsbalansert arbeidsmiljø.

Jeg savner likevel et sterkere komparativt preg på arbeidet ettersom rapporten er en nordisk kartlegging. De nordiske landene er mer sammenliknbare enn andre på likestillingsfronten, og jeg hadde forventet større fokusering på *forskjeller*. Boken beskriver prosjektene enkeltvis. Det gjør at leseren kan lese hvert prosjekt uavhengig av de andre casene, men skaper også en risiko for at leseren ikke drar nytte av helhetsbildet som mosaikken av casene samlet sett representerer. De nasjonale bidragene er skrevet av nasjonale forskere, med utgangspunkt i nasjonale tiltak og prosjekter. I noen tilfeller berører bidragsyterne *forskjellene* i Norden, og det er da jeg opplever at det lille ekstra lærerike ikke blir løftet opp og frem. Redaktøren forsøker å sammenfatte noen erfaringer til slutt, men rapporten blir ikke komparativ av den grunn. Til det er nemlig casene for forskjellige, både i innhold, form og presentasjon. Hadde oppbyggingen av casebeskrivelsene vært utformet etter samme mal, kunne forskerne lettere ha sammenliknet de kvalitative casene.

Et sterkt dansk preg

Rapporten er initiert fra Danmark. Materialet fra de andre landene synes å være tilpasset den danske virkeligheten i rapportens første del. Sett med norske øyne er det for eksempel underlig å inkludere det norske eksemplet om barnehagen i *omsorgssektoren*. Jeg stiller også spørsmål til hvordan forskerne i stor grad synes å hoppe bukk over hvilke krav til kvalifikasjoner som eksisterer i ulike land. Ansvaret for barnehagen er flyttet til Kunnskapsdepartementet, med krav om pedagogisk kompetanse for å drive pedagogisk arbeid. Vi kan velge å la diskusjonen om disse forskjellene ligge, men det blir likevel rart å lese om de oppsiktsvekkende resultatene med å rekruttere menn til arbeid i den norske barnehagen,

når forskerne også inkluderer ufaglærte og andre som ikke arbeider direkte med barna. I rapporten kan det i visse tilfeller virke som om kvalifikasjoner er underordnet målet om å rekruttere menn inn i omsorgssektoren.

Forundringsrynkene mine blir dypere når jeg leser at statistikken på «sykepleieområdet» omfatter ufaglærte i Norge og Sverige, mens den bare omfatter kvalifiserte sykepleiere i de øvrige nordiske landene. Dette virker underlig når sykepleierprofesjonen er knyttet til autorisasjon i Norge, uten tilgang til dispensasjoner. Som litt mer kvalifisert leser vil en nok lure på hvorfor forskerne ikke har funnet frem til bedre informasjon. Jeg ender opp med et inntrykk av at tall og faktaopplysninger som ikke er fra Danmark, ikke er godt nok kvalitets-sikret i første del av rapporten.

Redaktøren viser i flere tilfeller til at opplysninger om danske forhold er gitt av danske fagforeninger. Opplysningene om situasjonen i andre land kunne med fordel ha vært sjekket ut med relevante fagforeninger eller arbeidsgivere for sykepleiere og førskolelærere i Norge, og sikkert i de øvrige nordiske landene også. Et blikk på litteraturlisten bekrefter den danske slagsiden. Det svekker dessverre rapportens troverdighet noe. De kvalitative beskrivelsene av casene er likevel spennende materiale å ta med videre i arbeidet for et mindre kjønnsdelt arbeidsliv.

Men blir vi overbevist om at tiltak nytter?

I Norge har andelen menn i yrkesaktivitet vært stabil siden 1970-tallet, mens kvinneandelen har økt fra femti til sytti prosent (SSB). I samme periode er antallet arbeidsplasser i undervisningssektoren doblet og antallet ansatte i helse- og sosialsektoren firedoblet! Noen påpeker at disse «kvinnearbeidsplassene» er vokst frem som en konsekvens av at

kvinnene trådte inn i arbeidslivet: fra omsorg i hjemmet til omsorg i arbeidslivet. Barnehageutbyggingen var en konsekvens av dette og forsterket bildet av en kvinnesektor.

Det som er virkelig interessant, er at antallet mannsdominerte arbeidsplasser i primærnæringen og i industrien parallelt med kvinnes inntog i arbeidslivet faktisk er blitt redusert med henholdsvis én og to tredjedeler. Hvor har disse «overflødige» mennene gjort av seg i arbeidslivet? Det har i alle fall ikke ført til en tilsvarende økning i antallet mannlige arbeidstakere i undervisningssektoren eller i helsesektoren.

Kvinneres økte deltagelse i arbeidslivet har nok bidratt til å øke omfanget av arbeidsplasser i utdannings- og omsorgssektoren, men det forklarer ikke hvorfor arbeidslivet fortsetter å være så kjønnssegregert i det 21. århundrets likestilte nordiske samfunn.

Baagøe Nielsens bygger innledningsvis opp forventningene om hvilke problemstillin-

ger kartleggingen vil avdekke, men han avslører like raskt at man finner overraskende få og små positive effekter fra tiltakene. Likevel er grunntonen i boken preget av at forfatteren i utgangspunktet tilhører dem som mener vi ikke er født sånn, men mer er blitt sånn. Et hovedpremiss er nemlig at det er mulig å endre ting. Ting tar bare tid. Og tid er nødvendig fordi vi som individer forholder oss til tradisjoner og gruppemekanismer rundt oss som gjør det belastende å være mønsterbrytere.

Hovedkonklusjonen i kartleggingen er da at det vil ta langt mer enn hundre år før vi ser en bedre kjønnsbalanse i «kvinnekjønnsmerkede yrker» om ikke tiltakene blir bedre, mer langsiktige og mer dyptgripende enn hittil. Hvilke politiske tiltak som kan påvirke utdannings- og yrkesvalg, og hvorvidt det egentlig er spørsmål om manglende vilje og ledelse på den enkelte arbeidsplass – ja det gjenstår å diskutere. ★

BOKANMELDELSER

**ANNE LESETH OG
KARI NYHEIM SOLBRÆKKE (RED):
PROFESJON, KJØNN OG ETNISITET**

Cappelen Damm Akademisk, Oslo 2011

Omtale ved Rannveig Dahle



Uten de profesjonelles innsats stopper et moderne samfunn. Vi er blitt helt avhengige av deres tjenester, enten det gjelder bilreparasjon, barneomsorg, annen omsorg eller annet. Profesjonene vokser i antall, og tjenestene differensieres. Kanskje er velferdsstaten blitt

vår største profesjonelle arena? Det er også forståelig at profesjonsstudier er blitt et stort og voksende forskningsfelt, både nasjonalt og internasjonalt. At den etablerte «male stream» profesjonsforskningen ikke har satt kjønn under lupen, overrasker ikke, men det er underlig at heller ikke kjønnsforskningen hittil har sett dette som et viktig forskningsfelt.

Derfor er en bok som setter søkelys på både kjønn og etnisitet, svært velkommen. Denne boka er en antologi med antropologen Anne Leseth og sosiologen Kari Nyheim Solbrække som redaktører, og formålet er å synliggjøre forbindelseslinjene mellom kjønn og etnisitet i helse- og sosialfaglige profesjoner. De skriver i innledningen at de er «opptatt av hvordan forestillinger om etnisitet og kjønn som betydningsfulle forskjeller får konsekvenser om hvem som rekrutteres til hvilke profesjoner og for hva som skjer i profesjonelle praksiser» (s. 15). Ut fra et kulturanalytisk perspektiv belyser boka et knippe av velferdsstatens yrker, alle med en betydelig kvinnemajoritet. Boka består av to tematiske deler og til sammen elleve kapitler, som dels er skrevet av forskere med profesjonsbakgrunn (fysioterapeut, sykepleiere), samt sosiologer, antropologer, en kriminolog og en statsviter, som ser disse yrkene med et utenfrablikk. I den første delen rettes oppmerksomheten mot profesjonsvalg og profesjonsidentitet. Her står interne lærings- og kjønningprosesser sentralt, og flere av forfat-

terne studerer den «problematiske» maskuliniteten i slike kvinnekulturelle praksiser. Andre del handler om profesjonsdilemmaer og profesjonspraksiser med sykepleie (hjemmesykepleie og helsesøster) og jordmorpraksis som empiriske eksempler, samt profesjonsdilemmaer i lys av politisk teori og praksiser lokalisert i spenningsfeltet mellom omsorg og politikk. Med ett unntak bygger kapitlene på kvalitative data; som tekstanalyse, forskningsintervjuer og deltakende observasjon.

Velferdsyrkene har som oppgave å ivareta offentlige velferdstilbud til befolkningen, yrkesutøverne er bakkebyråkrater og fagpersoner som iverksetter velferdsstatens store politiske ambisjon, ved hjelp av en kulturanalytisk tilnærming: Det første er hvordan forestillinger om kjønn og etnisitet som betydningsfulle forskjeller får konsekvenser for hvem som *rekrutteres* til hvilke profesjoner. Her bygger forfatterne på antakelsen at vi er mer påvirket av nedarvete kjønnsforestillinger enn vi egentlig selv er klar over, eller kan forestille oss. Det andre spørsmålet henger nært sammen med det første og gjelder en undring over hvordan en kan forklare den lave rekrutteringen av *minoritetsstudenter* til utdanningene i velferdsyrkene. For situasjonen er at velferdssektoren er en betydelig arbeidsplass for både kvinner og menn med minoritetsbakgrunn bosatt i Norge, og at vi har stor arbeidsimport av for eksempel sykepleiere. Hvordan kan vi da forstå den lave interessen for profesjonsutdanningene for unge med minoritetsbakgrunn, som selv er født i Norge? Er forklaringen at utformingen av det norske utdanningssystemet har med norske verdier og væremåter å gjøre, spør redaktørene. Spørsmålene er viktige og fortjener oppmerksomhet.

Redaktørene har valgt å bruke Andrew Abbotts (1988) systemteoretiske tilnærming til profesjonsfeltet som teoretisk rammeverk.

Det er et overraskende, men framfor alt misvisende valg, og en finner da heller nesten ingen spor av teorien i de øvrige kapitlene. Det nyskapende Abbott brakte inn i forskningsfeltet, var å se profesjonene som et system av ekspertkunnskap. Profesjoner, hevdet han, vokser fram der hvor det finnes eller kan skapes en nisje for deres tjenester. I dette systemet pågår en stadig kamp om jurisdiksjon, som også blir den viktigste regulerende mekanismen i relasjonene mellom profesjonene. I dette systemet gjelder alles kamp mot alle; kampen handler om å ekspandere, sikre seg privilegier og rettigheter og oppnå hegemoniske posisjoner i et hierarkisk konstruert kunnskapssystem, basert på abstrakt vitenskapelig kunnskap. I Abbotts teoribygging er nettopp *grensetvistene* (om kunnskapshegemonier) det mest interessante å studere, siden kampens «vinnerne» oppnår retten til å definere hvem som får høre til innenfor, og hvem som faller utenfor det profesjonelle fellesskapet. En sterk posisjon i systemet gir stor innflytelse over de tapende nabopartene. Dette teoretiske universet gjennomsyses av en maskulin kamplogikk på arenaer hvor velferdsyrkene – kvinneyrkene – knapt nok hadde en plass. De var underordnede, praktiske yrker som hverken kunne gjøre krav på ekspertkunnskap eller jurisdiksjonskrav i særlig omfang.

Når jeg mener teorien er misvisende, er det blant annet fordi boka hverken handler om grensetvister, jurisdiksjonskrav eller kamper om ekspertkunnskap. Enkelte bruker riktignok metodeelementer en kjenner igjen fra Abbotts teoretiske tilnærming, hvor han understreker at det er nødvendig å studere helt konkret hva profesjonsutøverne faktisk gjør (*det performative*), for å forstå hvordan profesjonssystemet *produserer* ekspertkunnskapen. Da er det utilstrekkelig å bare studere profesjonenes egen retorikk og strategiske adferd, hevdet han. Ja selvfølgelig. Jeg vil vel

heller si at her bruker en kjente kvalitative, sosiologiske og antropologiske metoder. Abbotts teoridannelse var uten tvil nyskapende da den kom i 1988, og den fikk betydelig gjennomslag. Men i dag ser både samfunnet og profesjonslandskapet annerledes ut, og nye problemstillinger virker mer relevante. Følgelig trengs også nye perspektiver, som for eksempel betydninger av kjønn og etnisitet i hele profesjonsfeltet. Et nytt fokus betyr selvfølgelig ikke at jurisdiksjonsdiskurser er uten enhver interesse, men også disse har en annen karakter i dag enn i tidligere perioder. Kanskje må den maskuline kamplogikken vike plass til fordel for relasjonelle, profesjonelle nettverk, hvor samarbeid og dialog står i sentrum og arenaen også befolkes av et mye større etnisk mangfold? Men fortsatt må nok typiske kvinneyrker kjempe for anerkjennelse, ikke minst symbolsk, og en mer anstendig lønn, sammenlignet med typiske mannsyrker.

I bokas første del undersøker forfatterne hvordan studentene (sykepleiere, fysioterapeuter, bioingeniører) danner seg oppfatninger om det å være profesjonell, og hvordan de lærer og utformer en profesjonell identitet gjennom utdanningsløpet. Tilegner for eksempel kvinner og menn seg kunnskap om yrkesutøvelsen på samme måte, eller filtreres læringen gjennom allerede tillærte kjønnsforestillinger? Hva betyr det for eksempel for mannlige sykepleierstudenter å gå inn i et feminint definert univers, hvor hele fagets oppbygning og forventninger til yrkesutøvelsen er strukturert rundt kjønnsstradisjonelle forestillinger om kvinner? Legger utdanningen et grunnlag for kjønnete profesjonsforståelser, slik at ulike yrkestilpasninger og karriereløp i praksisfeltet framstår som «naturlige»? Her er det mange spørsmål, og vi får noen svar.

Det er velkjent at Norge har Europas mest kjønnssegregerte arbeidsmarked, uten at vi kan forstå eller forklare hvorfor. Segregerin-

gen vedlikeholder seg selv, samtidig som kvinner velger nye utdanningsveier og nå representerer en studentmajoritet både på universiteter og høyskoler. Menn velger mer kjønnsstradisjonelt, eller sagt på en annen måte: de vil i hvert fall ikke inn i kvinneyrkene. Velferdsyrkene har alltid vært typiske kvinnearenaer, og tendensen fortsetter, helt uanfektet av alt det nye som skjer. Selv med tydelige ambisjoner om en jevnere kjønnsbalanse her, har heller ingen politiske virkemidler klart å endre dette mønstret. Fortsatt kan det se ut til at maskuliniteten settes på spill om menn velger studieretninger som for eksempel sykepleie eller førskolelærer. Mye tyder også på at menn som velger kjønnsutypisk, lett oppnår lederstillinger i sine sektorer, som gir en viss prestisje, men sammenlignet med typiske mannsyrker må de skru ned lønnsforventningene. Det lokker antakelig ikke. Kjønnete valg er altså et sammensatt spørsmål.

I en interessant artikkel, *Kjønn og etnisitet som symbolske grenser i to profesjonsutdanninger*, sammenligner Julia Orupabo hvordan kjønn og etnisitet virker sammen i to utdanningskontekster. Ut fra et perspektiv om etablering av symbolske grenser får hun fram hvordan mannlige studenter med minoritetsbakgrunn makter /ikke makter å synliggjøre sin kompetanse og betingelsene for en slik forskjell. De lykkes på datastudiet, men mislykkes på bioingeniørstudiet. I sin kontekstsensitive analyse kommer Orupabo på sporet av kompetanseidealer og subtile prosesser om interne grensedragninger mellom «dem» og «oss», som fungerer segregerende på ulike måter i de to kontekstene. På dataingeniørutdanningen tilegner de seg en «Mister Fiks»-innstilling, altså en tradisjonell maskulin variant av teknisk (les: framtidsrettet) kompetanse. Bioingeniørene derimot inngår i et større kretsløp som kan karakteriseres som en kjede av relasjoner og nettverk. Mye tyder på at kjønn på kompli-

sert vis er strukturelt og kulturelt innebygget i så vel høyskolens presentasjon av studiet som i studiegjennomføringen og i selve innholdet i utdanningen.

Kari Nyheim Solbrække utforsker mannlige sykepleieres profesjonsidentitet gjennom å intervjuer to mannlige førsteårsstudenter. Der Orapabo fant «Mister Fiks» blant dataingeniørene, og bioingeniører som relasjonelle tapere, ser Nyheim Solbrække omrisset av to mannlige heltefortellinger, for dette er to «grepa karer». Men de må gjøre et aktivt identitetsarbeid både for å anerkjenne seg selv og for å få respekt fra omverden. Hun finner likevel få holdepunkter for at mannlige sykepleiere representerer en fortropp som konstruerer nye mannlige modeller for å forene yrkeskarriere og familie.

I Del II går flere av kapitlene mer direkte inn i ulike yrkespraksiser. Elise B. Johansen diskuterer den norske jordmoromsorgen overfor somaliske kvinner som er infibulert, det vil si kjønnslemlestet i vår terminologi. Omsorgen skal både være kultursensitiv og respektfull overfor den somaliske kulturen kvinnene tilhører, like mye som medisinsk forsvarlig ut fra norske standarder. Ingen enkel balansekunst. Idealet er å støtte og oppmuntre fødekvinne, hvilket jordmødrene opplagt gjør, men her står de overfor helt andre utfordringer enn de tilsynelatende forberedes på gjennom utdanningen. De må for eksempel lære seg å tolke kvinnenes smerteopplevelser på andre måter enn de er opplært til. Kapitlet er en god illustrasjon på viktige, nye problemstillinger i et flerkulturelt Norge, som krever ny profesjonskunnskap.

Jonas Debesay analyserer sykepleieres krenkelseserfaringer ut fra mange uventede reaksjoner i møter mellom profesjonell og mottaker, og utfordrer den vanlige forestillingen at profesjonsutøvere i kraft av sin kompetanse *har* makt og *utøver* makt i relasjonen til pasienter. Nye kombinasjoner i det flerkultu-

relle norske samfunnet kompliserer og forsterker andre tendenser. Det handler om anerkjennelse, men også manglende anerkjennelse av profesjonell kompetanse og autoritet, som går på tvers av kulturelle skillelinjer. Med sitt perspektiv får han fram ulike typer av krenkelser hvor kjønn og etnisitet spiller sammen, på forventede, men også helt overraskende måter. Det er for eksempel kjent at mannlige sykepleiere kan bli bryskt avvist av så vel norske kvinner som av minoritetskvinner som finner det uakseptabelt å få intimstellet utført av en mann. Men når også mannlige medlemmer av familien melder seg på arenaen og nekter å la dette skje, står vi overfor flere aktører og en uvant situasjon som må håndteres på nye måter. Som profesjonsutøvere er sykepleiere normativt og etisk forpliktet til å handle når situasjonen krever det, men kan likevel stå makteløse overfor uventede kulturelle krav. Kvinnelige og mannlige sykepleiere rammes heller ikke nødvendigvis på samme måte, fordi sykepleiere med minoritetsbakgrunn kan oppleve andre typer krenkelser enn sykepleiere med majoritetsbakgrunn. Spørsmålet om makt, underkastelse og avhengighet i ulike kontekster er altså ikke gitt på forhånd. Dette kapitlet inviterer til å gå dypere inn i slike komplekse temaer som profesjonsforskningen hittil har befattet seg lite med.

Helsesøstrenes profesjonelle blick er blant annet formet av deres etnisk norske middelklassebakgrunn, hevder Cecilie Basberg Neumann i sitt kapittel. Hun tar utgangspunkt i det blikket som ser ut til å dominere når helsesøstrene møter minoritetsforeldre og deres barn. Hva ser de, hva legger de vekt på? Helsesøstrenes primæroppgave er å gi veiledning om forebygging, derfor er også ordet viktig. Neumann spør hvordan foreldrepraksiser italesettes og hva som danner kriteriene for helsesøstrenes vurderinger av foreldre hvis kultur og praksiser de ikke kjenner. Uten å trekke helsesøstre-

nes profesjonalitet i tvil, får hun fram at norske middelklasseverdier danner et normativt referansepunkt i deres profesjonelle praksis. Det virker som om helsesøstrene må suge all kulturkunnskap og vurderingsverktøy av eget bryst.

Redaktørene overlatt til sosialantropologen Halvard Vike å trekke trådene. Det virker underlig og unødvendig. Boka hadde tjent på at redaktørene selv hadde «festet grepet» og tydeliggjort sin egen posisjon på bakgrunn av bokas kapitler. Vike peker på at studier av hvordan bakkebyråkrater og profesjonsutøvere realiserer dagens integrasjonspolitikk i sine sosiale praksiser, er en sterkt undervurdert oppgave. Etnisitet definerer han som «en spesiell form for kategorisering av forskjeller vi i dagliglivet oppfatter som kulturelle» (s. 248) og understreker videre at det går et viktig skille mellom objektive forskjeller mellom etniske grupper og de forskjellene en ofte fokuserer på i praksis. Poenget er at forskjeller vi gjerne tenker på som betydningsløse, også fort blir usynlige. Denne boka utforsker nettopp hvilke forskjeller som gjøres relevant, når og hvordan dette gjøres.

I innledningen trekker redaktørene opp et stort bakteppe, men de svarer ikke på mange av de spørsmålene de selv stiller, og ingen av medforfatterne forholder seg til den profesjonsteoretiske rammen redaktørene lanserer. Boka bringer oss heller ikke nærmere en forståelse av kjønnskjeve og etnisk skjeve rekrutterings- og selekteringsprosesser til sektoren.

Manglende samsvar mellom spørsmålene innledningsvis og de svarene vi får underveis gjennom kapitlene, er svakheter noen burde ha sett og korrigert. Likevel er boka nyskapende på flere måter, særlig ut fra det kulturanalytiske perspektivet at kjønn og etnisitet er viktig, og ved at forfatterne bruker begge dimensjonene aktivt i sine analyser av dilemmaer i dagens profesjonelle praksiser. Gjennom en slik tilnærming viser de oss nye utfordringer og dilemmaer som så visst ikke har enkle løsninger, men som krever refleksjon, ny kunnskap, innsikter og ny teoridannelse. Dette er bokas store fortjeneste. Det gjør også at den, slik jeg ser det, har stor aktualitet for alle som har ansvar for velferdsstatens praksisformer, enten de representerer profesjonsutdanningsene, er politikere, byråkrater eller økonomer. Som leser sitter jeg igjen med et spørsmål om så viktige sider som kjønn og etnisitet i den profesjonelle praksisen i det hele tatt er tematisert i helseutdanningene og andre velferdsyrker? I dagens samfunn virker det helt nødvendig å reflektere over slike forståelser; det burde være et kjernepensum. Ikke minst har denne boka en klar adresse til alle som hittil har hatt et slags «eiendomsforhold» til teoriutviklingen på profesjonsfeltet. Det skjer mye nytt nå som fortjener større oppmerksomhet. Om gamle teorier ikke nødvendigvis må forkastes, må de i alle fall fornyes, og nye sammenhenger må utforskes. Her har vi alle mye å lære, og denne boka er en inspirasjonskilde. ★

Harriet Bjerrum Nielsen

Skoletid

Hva gjør egentlig barn og ungdom
i alle de timene og årene
de tilbringer på skolen?

I denne boka får vi følge en skoleklasse gjennom grunnskolen, fra de begynte i 1. klasse i 1992, til de sluttet i 10. klasse og videre ut i livet som unge voksne.

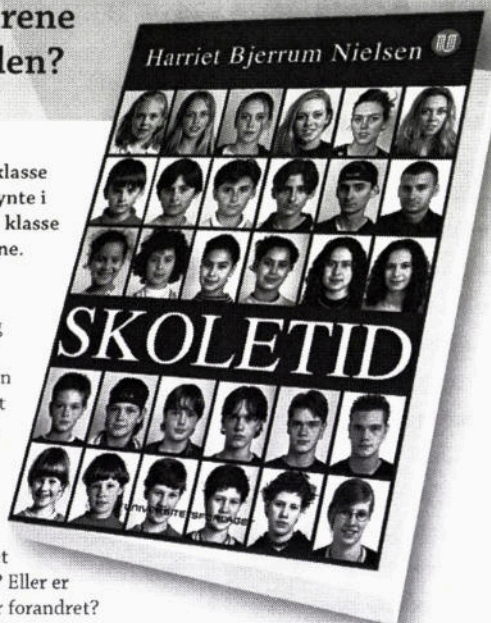
I skoletiden krysses mange tidsdimensjoner: Barnas egen utvikling fra små til store, en barndoms- og ungdomstid i endring og et samfunn i rask forandring. Kjønn og etnisitet spiller en annen rolle i dagens samfunn. Og det stilles andre krav i skolen enn før. Hvilke konsekvenser har det fått for barns oppvekst og utvikling og deres måte å være skoleelever på? Har forholdet mellom gutter og jenter endret seg? Eller er det skolens kompetansekrav som er forandret?

Boka undersøker hva skolesituasjonen betyr for ulike elevers faglige, sosiale og personlige utvikling, og den ser på betydningen av kjønn og etnisitet i slike utviklingsprosesser.

Forfatterens grundige oppfølging av samme gruppe elever over en tiårsperiode gir en hverdagsnær og kontekstualisert beskrivelse av barns utvikling over tid.

Harriet Bjerrum Nielsen er professor i pedagogikk og kjønnsforskning og leder av Senter for tverrfaglig kjønnsforskning ved Universitetet i Oslo. Hun har forsket på barn og ungdom i et kjønnsperspektiv i en årrekke.

• Kr 329,- • 328 sider



UNIVERSITETSFORLAGET

Boka kan kjøpes på www.universitetsforlaget.no eller i bokhandelen

Hvordan lykkes med mainstreaming?

Divisjonsstyret i Divisjon for vitenskap i Norges forskningsråd vedtok 16. november 2011 å ikke videreføre kjønnsforskningsprogrammet som utfases i desember 2012. I Forskningsrådets svar på Forening for kjønnsforsknings henvendelse, sier de at Forskningsrådet styrker arbeidet med kjønnsperspektiver i forskning gjennom å integrere kjønnsperspektiver i alle sine virkemidler. Nå er det mainstreaming som gjelder, og kjønnsperspektivet skal integreres, ikke bare i andre programmer, men altså i alle virkemidler. Dette er en krevende øvelse som fordrer kompetanse, veiledning og finansiering i alle ledd og på alle fagområder. En viktig oppgave for Forening for kjønnsforskning fremover blir dermed å følge opp dette – og det kan bli mye arbeid. Vi vil gjerne bidra til at denne strategien blir vellykket. Ingenting ville være bedre for kjønnsforskningen enn at den blir integrert og regnet som viktig og nødvendig i de ulike programmene i Forskningsrådet.

En utfordring blir å finne plass ikke bare til prosjekter som har kjønn som ett perspektiv blant flere, men også til prosjekter som utforsker kjønn og kjønne prosesser per se. I svaret fra Forskningsrådet brukes begrepet kjønnsperspektiv – og vi går ut fra at rådet følger sitt eget policydokument «Likestilling og kjønnsperspektiver i forskning», hvor det fremheves at den kjønnsrelevante forskningen skal prioriteres. Det må da også innebære

å utvikle verktøyene, teoriene og metodene som trengs.

En annen utfordring er knyttet til forholdet mellom kjønnsperspektiv og likestillingstiltak. Forening for kjønnsforskning er opptatt av likestilling, men vi fokuserer først og fremst på kjønnets kunnskapsproduksjon som ligger til grunn for blant annet likestilling, og forskning som tematiserer kjønn på langt flere områder enn de som dreier seg om likestilling. Det å fremme likestilling og kjønnsbalanse i forskningsprosjekter er dermed slett ikke ensbetydende med det å fremme kjønnsforskningens vilkår i denne sammenheng.

En vellykket integrering av kjønnsperspektiver i programmene forutsetter, slik vi ser det, at kjønn og kjønnsperspektivet tenkes med i alle faser og på alle nivåer i Forskningsrådets arbeid og beslutninger. Det innebærer kunnskap hos saksbehandlere og rådgivere, kjønnsforskningskompetanse i programstyrene, tematisk inkludering i programnotater og planer der også aktuelle problemstillinger knyttet til kjønn fremheves. Det krever kjønnskompetanse i ekspertpanelene og aktiv bruk både av denne og «sjekkpunktene» for kjønn i rådets søknadsskjemaer. Det vil også være aktuelt når man skal få oversikten over antallet «kjønnede prosjekter». Her kan det skilles mellom prosjekter som integrerer kjønn på ulike nivåer, nemlig 1) kjønn som variabel, 2) kjønn som ett av flere perspektiver og 3) kjønn som hovedtematikk og dermed det som utforskes. Det vil i denne sammenheng være viktig å jobbe frem prosjekter som integrerer kjønnsfokus på alle disse tre nivåene, slik at vi ikke sier oss fornøyd med kun å ha prosjekter som har kjønn som variabel, eller som har kjønn som ett perspektiv blant flere.

I Barne-, likestillings- og inkluderingsdepartementets svar på foreningens henvendelse i høst fremheves det at departementets bidrag til Kjønnsforskningsprogrammet har

vært på 4 millioner kroner årlig. Dette vil de fortsette å bruke på kjønnsforskning i tillegg til at de etterspør kjønnsperspektiver i mange av sine utlysninger og oppdrag. Det er bra. La oss håpe at BLD både fortsetter og utvider, og kanskje kan «eksportere» sin tilnærming til andre departementer som ikke er bevisst dette i sitt arbeid.

Gjennomføring av Forskningsrådets strategi krever at Forskningsrådet utvikler og knytter til seg nødvendig kompetanse, og utarbeider nye strategier på feltet. Det kan vi og andre

miljøer bidra med! I rådets policy står det da også at en vil samarbeide med aktuelle miljøer i dette arbeidet. Den invitasjonen tar vi gjerne imot. Det fordrer også at kjønnsforskere og forskere med kompetanse på kjønnsperspektiver stiller seg til rådighet og foreslår andre gode kandidater om de ikke selv kan være med i prosjektstyrer og i ekspertpaneler.

Marit Aure (leder) og

Mai Camilla Munkejord (nestleder)

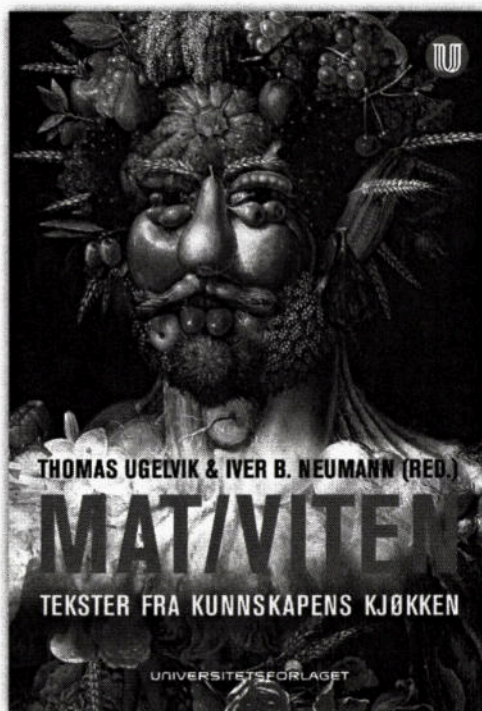


UNIVERSITETSFORLAGET

Iver B. Neumann og Thomas Ugelvik (red.)

Mat/Viten

Tekster fra kunnskapens kjøkken



KJØP BOKEN: 309,-

🌐: www.universitetsforlaget.no

@: bestilling@universitetsforlaget.no

☎: 24 14 76 55

I denne boka serverer ulike bidragsytere forskjellige perspektiver på mat.

Håkon Glørstad skriver om mat i steinalderen, Benjamin de Carvalho om norsk matkultur. Marius Wulfsberg skriver om måltider i litteraturen, mens Runar Døving ser på lammets rolle i norsk mattradisjon.

Thomas Ugelvik skriver om mat i norske fengsel, Iver B. Neumann om det diplomatiske måltidet, Knut Stene-Johansen om psykogastronomi, og deretter tar Thomas Hylland Eriksen oppvasken – og skriver om all maten vi kaster.

UNIVERSITETSFORLAGET.NO

Legathåndboken 2012

Ny og oppdatert utgave!

Prøver du å finansiere
drømmestudiene i utlandet?
Trenger korpset nye
instrumenter? På jakt etter
forskningsmidler? Skal du
starte en interesseforening?

Legathåndboken gir en oppdatert
oversikt over stipend og legater
til utdanning, videreutvikling,
kultur, idrett og forskning,
samt til sosial hjelp. Her finner
du informasjon om hvor mye
det kan søkes om, søknadsfrist,
begrensninger og forutsetninger
for å kunne søke, om det er
nødvendig med eget søknadsskjema,
hvor søknadsskjemaet skal sendes og e-post- og
internettadresser som gjør det mulig å kontakte det enkelte
legat- og stipendstyre.

Kr 299,-

Kjøp boken i bokhandelen eller på:
• bestilling@universitetsforlaget.no
• www.universitetsforlaget.no
• tlf. 24 14 76 55



UNIVERSITETSFORLAGET

BIDRAGSYTERE

Rannveig Dahle, forsker emeritus
NOVA (Norsk institutt for forskning om oppvekst,
velferd og aldring)
Postboks 3223 Elisenberg
0208 Oslo
Tlf.: 22 54 12 00
E-post: rannveig.dahle@nova.no

Christine Hamm, førsteamanuensis
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske
studier
Universitetet i Bergen
Sydneplassen 7
5007 Bergen
Tlf.: 55 58 30 21
E-post: christine.hamm@iie.uib.no

Wencke Mühleisen, professor
Nettverk for kjønnsforskning
Universitetet i Stavanger
4036 Stavanger
Tlf.: 93 60 45 09
E-post: wencke.muhleisen@uis.no

Sonia Monfort Roedelé, rådgiver
Tekna
Postboks 2312 Solli
0201 Oslo
Tlf.: 22 94 75 19 / 90 07 51 15
E-post: sonia@tekna.no

Anne Birgitte Rønning, førsteamanuensis
Institutt for litteratur, områdestudier og
europiske språk
Universitetet i Oslo
Postboks 1003 Blindern
0315 Oslo
Tlf.: 22 85 67 41 / 41 23 80 47
E-post: a.b.ronning@ilos.uio.no

Geir Uvsløkk, postdoktor
Institutt for litteratur, områdestudier og
europiske språk
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Oslo
Postboks 1003 Blindern
0315 Oslo
Tlf.: 46 69 39 48
E-post: geir.uvsløkk@ilos.uio.no

Thomas Ugelvik

Fangenes friheter

makt og motstand i et norsk fengsel

Fangenes friheter tar opp spørsmålet om makt, motstand og frihet i fengsel. Boken handler om det sammenflettede og gjensidig avhengige forholdet mellom makt og frihet.

Den er en analyse av hvordan mennesker, konkret og i praksis, forholder seg, tenker, føler og reagerer i møte med makt, og hvilke konsekvenser det får for dem. Boken er bygget på et feltarbeid i et norsk fengsel, og viser hvilke strategier fanger tar i bruk for å gjøre seg til noe annet eller mer enn "en fange".

Kr 399,-

Kjøp boken i bokhandelen eller på
 • bestilling@universitetsforlaget.no
 • www.universitetsforlaget.no
 • tlf. 24 14 76 55



UNIVERSITETSFORLAGET

Depotbiblioteket



h12025474

912 Årg. 36 Nr. 1
tidsskrift for kjønnsfor
ning (trykt



TIDSSKRIFT FOR KJØNNESFORSKNING

NR. 1 2012