



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och Litteraturcentrum/Teaterhögskolan

Handledare: Rikard Loman

Slutseminarium 2013-01-18

Paula Brante

TVPK10

”Vi har nog färre lesbiska relationer på scen än
vad det finns i verkligheten”

En undersökning om lesbisk representation i svensk barn- och
ungdomsscenkonst

Abstract

This essay aims to examine whether lesbian characters and relationships are marginalized in Swedish children- and youth theatre. Through qualitative interviews with representatives from Stockholm Stadsteater Skärholmen, ung scen/öst, Unga Klara and Backa Teater as well as case studies, the goal is not to present statistics but rather to make visible and analyze the discourse surrounding representation of sexual minorities.

Some space is given to a discussion about identity and representation, and the idea of identity as essential and natural is rebuked through queer theory and other identity theories.

Results showed that lesbians are a marginalized group in this context, and furthermore that it is of importance to a young audience to be represented and seen. The conclusion is divided; for some theatres affirmative action might be necessary to open up the stage to minority groups, for others the concepts of groups and defined sexual identities are a step backwards instead of forwards and a performative approach to gender and sexuality is of more use.

Keywords: lesbian, queer theory, youth theatre, identity, performativity

Innehållsförteckning:

| | |
|---|---------------|
| <u>Abstract</u> | <u>sid 2</u> |
| <u>Innehållsförteckning</u> | <u>sid 3</u> |
| <u>1. Bakgrund</u> | <u>sid 4</u> |
| <u>1.1 Syfte och frågeställning</u> | <u>sid 4</u> |
| <u>1.2 Disposition</u> | <u>sid 5</u> |
| <u>2. Metod</u> | <u>sid 5</u> |
| <u>2.1 Urval</u> | <u>sid 6</u> |
| <u>2.2 Etiska frågor</u> | <u>sid 7</u> |
| <u>2.3 Intervjupersoner</u> | <u>sid 7</u> |
| <u>2.4 Genomförande</u> | <u>sid 8</u> |
| <u>3. Teori</u> | <u>sid 9</u> |
| <u>3.1 Definitioner av begrepp</u> | <u>sid 9</u> |
| <u>3.2 Identitet som skillnad/likhet</u> | <u>sid 10</u> |
| <u>3.3. Identitet, konstruktivism och performativitet</u> | <u>sid 11</u> |
| <u>3.4 Queerteori</u> | <u>sid 12</u> |
| <u>4. Resultat</u> | <u>sid 13</u> |
| <u>4.1 Är lesbiska berättelser marginaliserade inom ung scenkonst idag?</u> | <u>Sid 13</u> |
| <u>4.2 Hur ser intervjupersonerna på sin egen praktik när det gäller inkluderande eller exkluderande av samkönat begär?</u> | <u>Sid 15</u> |
| <u>4.3 Vad inom detta ämne skulle vara önskvärt att skildra på scen för en ung publik?</u> | <u>Sid 18</u> |
| <u>4.4 Vilken potential har scenkonsten i skildrandet av lesbiska?</u> | <u>sid 19</u> |
| <u>5. Diskussion</u> | <u>sid 20</u> |
| <u>5.1 På vilket sätt marginaliseras lesbiska inom ung scenkonst?</u> | <u>sid 20</u> |
| <u>5.2 Strategier, exempel och val från intervjupersonernas praktik</u> | <u>sid 21</u> |
| <u>5.3 Vad vi tror att publiken behöver</u> | <u>sid 23</u> |
| <u>5.4 Scenkonstens performativa möjligheter</u> | <u>sid 24</u> |
| <u>6. Sammanfattning</u> | <u>sid 25</u> |
| <u>6.1 Strategisnack och handledning</u> | <u>sid 25</u> |
| <u>6.2 Metodutvärdering</u> | <u>sid 28</u> |
| <u>6.3 Framtida forskning</u> | <u>sid 29</u> |
| <u>7. Litteratur och källförteckning</u> | <u>sid 30</u> |
| <u>8. Bilagor</u> | <u>sid 31</u> |

1. Bakgrund

När tanken väcktes att skriva om lesbiska karaktärer och relationer i svensk barn- och ungdomsteater kunde jag inte komma på en enda pjäs inom genren med en lesbisk karaktär. Trots att det är i barnteatern jag själv främst varit verksam som regissör, och trots att jag också inkluderat begär mellan kvinnor i de flesta föreställningar för vuxna jag har gjort så har jag själv aldrig kombinerat de här två. Utgår jag från mig själv så verkar lesbiska vara en mer marginaliserad grupp inom barn- och ungdomsteatern än inom den vuxna teatern, men stämmer det på en mer strukturell nivå? I samtal med representanter för några av de större barn- och ungdomsteatrarna i Sverige har jag försökt undersöka om min tanke stämde, förklara varför det ser ut som det gör och hur vi kan arbeta vidare med frågan.

Ur ett ungdomsperspektiv är det viktigt att känna sig sedd, speglad eller överhuvudtaget existerande i alla olika konstformer och genrer. Och sexualitet är alltid, men kanske ännu mer under barndom och ungdomsåren en aspekt som bidrar till att definiera ens identitet. En brist på vad vi upplever som representationer av oss själva kan begränsa det handlingsutrymme vi tycker att vi har. Eller som Kathryn Woodward skriver i inledningskapitlet till *Identity and Difference*

"Representation produce meaning through which we can make sense of our experience and of who we are. We could go further and suggest that these symbolic systems create the possibilities of what we are and what we can become."¹

Finns inte bilderna och representationerna går det inte att identifiera sig med och själv tolka och omvandla det.

1.1 Syfte och frågeställningar

Genom att intervjua scenkonstnärer inom barn och ungdomsteater vill jag undersöka vilket utrymme lesbiska berättelser får idag samt formulera förslag på strategier i syfte att öka eller bredda detta utrymme. I denna undersökning utgår jag från följande frågeställningar

1. Är lesbiska berättelser marginaliserade inom ung scenkonst idag?

¹ Kathryn Woodward, "Concepts of Identity and Difference", *Identity and Difference*, ed. Kathryn Woodward, London 1997, s. 14

2. Hur ser intervjupersonerna på sin egen praktik när det gäller inkluderande eller exkluderande av samkönat begär?
3. Vad inom detta ämne skulle vara önskvärt att skildra på scen för en ung publik?
4. Vilken potential har scenkonsten i skildrandet av lesbiska?

1.2 Disposition

I metodavsnittet diskuteras intervju som metod, de teatrar som medverkar presenteras och urvalet redogörs för. Även etiska frågor tas upp och diskuteras. Därefter följer teoriavsnittet som går in och förklarar en del begrepp som är av vikt för analysen samt presenterar queerteorin samt de identitetsteorier som används i uppsatsen. I resultatdelen kommer intervjuresultaten presenteras inom de fyra frågeställningarna, för att sedan under diskussionsavsnittet granskas mer ingående, tolkas och rubriceras med fokus på att introducera praktiska strategier och hinder i ett scenkonstarbete. I sammanfattningen kommer sedan dessa strategier och hinder utvecklas och förklaras och bilda en slags rudimentär handledning för teatrar som vill arbeta mer och djupare med dessa frågor. Metodvalet utvärderas och möjligheter inom framtida forskning presenteras.

2. Metod

Jag har valt att arbeta kvalitativt i min forskning. Kort uttryckt kan man säga att "kvalitativ forskning handlar om karaktärerna eller egenskaperna hos någonting, medan kvantitativ forskning handlar om den mängd som gäller för dessa karaktärsdrag eller egenskaper".² I det här fallet innebär det att jag inte har sökt att föra statistik över hur ofta lesbiska har representerats, utan snarare att betrakta och synliggöra den diskurs, det vill säga summan av de konversationer, argument och tal som finns kring ämnet. Tyngdpunkten ligger på en humanistisk forskningsmetod där samtal och intervju har utgjort större delen av min empiriska materialinhämtning. Som forskare har jag gjort en hermeneutisk ansats, där jag i upprepade studier av det material som införskaffats går djupare in på det som berättas. Insamlandet av materialet skapade ständigt nya insikter och förändrade frågorna då helheten och delarna skapade nya sammanhang mellan sig. Hermeneutiken ser också intervjusubjekten som personer med

² Karin Widerberg, *Kvalitativ forskning i praktiken*, Lund 2002, s.15

intentioner och motiv vilket är relevant i arbetet eftersom det som analyseras är dessa personers ord och förhållningssätt. Hermeneutikens kontextualisering av materialet har varit till stor hjälp i analysen då det hjälpt mig att minnas att allt måste sättas in i ett sammanhang.³

Jag har valt att använda mig av kvalitativa, semistrukturerade intervjuer för att få fram material som handlar om valen olika teatrar och praktiker har gjort kring lesbiska samt hur intervjupersonerna ser på samtidens behandling av lesbiska karaktärer och berättelser. Steinar Kvale jämför i *Den kvalitativa forskningsintervjun*⁴ en skicklig intervjuare med en konstnär, och menar att intervjun som verktyg står och faller med intervjuarens teknik, handlag, intuition och lyssnande men också dennes tidigare kunnande. I mina intervjuer utgick jag från forskningsfrågor och också en del förkonstruerade intervjufrågor, men jag har också ställt följdfrågor för att följa upp de spår som intervjupersonerna själva tar upp.⁵

Att varje intervjusituation är unik och att var och en av mina intervjupersoner måste få ett personligt bemötande, olika upplägg i frågor och till och med olika frågor är något som har karaktäriserat kvalitativa intervjuer överlag, och så även det här arbetet.⁶

2.1 Urval

Jag har valt att fokusera på de teatrar som tilldelas något större resurser, har en tydlig inriktning mot barn och ungdom och som spelar mycket för skolor och därigenom möter en blandad publik. Två av dem, Backa Teater och Skärholmen, är kopplade till Stadsteatrarna i Göteborg respektive Stockholm. Ung Scen/öst är en satellitverksamhet kopplad till Östgötateatern, som mest producerar nyskrivet material och även turnerar. Ung Scen/öst och Skärholmen har också residens, där scenkonstnärer som är intresserade av barn och ungdomskultur kan forska, pröva och researcha sina projekt. Unga Klara var länge kopplad till Stadsteatern i Stockholm, men är sedan 2009 en självständig enhet. De undersöker barns villkor, producerar också mycket nyskrivet material, jobbar med frågor som påverkar barns livssituation och kallar sig för en forskande teater. Jag valde att intervjuar fyra teatrar för att få en bredare bild av ämnet, och ser det i efterhand som ett bra val. Alla intervjuerna varit värdefulla, men att inkludera fler hade gjort det

³ Widerberg, s. 26-27

⁴ Steinar Kvale, *Den kvalitativa forskningsintervjun*, Lund 1997.

⁵ Se bilaga 1 för en lista över de förkonstruerade intervjufrågorna

⁶ Widerberg, s. 16

omöjligt att hålla inom ramen för en kandidatuppsats. Två case studies kommer också att göras, dels av *Historia A*, en föreställning för högstadiet av PotatoPotato, ett scenkonstkollektiv i Malmö. Även *Lesbisk Makt 2014* som hade residens vid ung scen/öst 2012 och som kommer drivas vidare av Kvalitetsteatern kommer att presenteras i bilagorna. Dessa två föreställningar representerar två olika sätt att inkludera och/eller arbeta med lesbiskhet och presenteras som exempel på scenkonstverk av yngre frigrupp-baserade scenkonstnärer.

2.2 Etiska frågor

Eftersom intervjupersonerna medverkar i form av yrkespersoner snarare än privatpersoner, och eftersom deras uttalanden inte kommer att handla om dem själva väljer jag att avstå från konfidentialitetskravet i dessa intervjuer då jag anser att det gagnar undersökningen. Alla som intervjuas har godkänt detta, mot att få se och godkänna sina citat innan publiceringen av uppsatsen. Innan intervjuerna har jag informerat dem om att jag varken är ute efter att hylla eller kritisera deras teatrar, utan att fokus ligger på att undersöka och synliggöra en diskurs kring ämnet. Trots detta kommer ändå deras uttalanden att reflektera på deras arbetsplatser och även dem själva som offentliga personer, vilket förmodligen är anledningen till att de bett att få godkänna sina citat först. Det har varit viktigt för mig att de känner sig trygga i att lämna ut sina namn tillexempel gentemot arbetsgivare, men också att de känner sig trygga med mitt syfte.⁷

Två av intervjupersonerna har bett om att få ett citat eller en referens korrigerad i efterhand. I ena fallet handlade det om faktafel, i det andra om ett citat som intervjupersonen upplevde som otydligt samt över formuleringar som hon inte kände igen i min tolkning av citaten. Båda dessa fall löstes genom marginell, främst semantisk korrigerings så att både intervjupersonerna och jag blev nöjda.

2.3 Intervjupersoner

Carolina Frände

Den 28:e november 2012 träffade och intervjuade jag Carolina Frände, regissör och konstnärlig ledare för Skärholmen, Stockholms Stadsteaters barn- och ungdomsscenen. Samtalet rörde sig på en strukturell nivå men tog samtidigt upp flera konkreta exempel. Förutom lesbiskas representation på scen talade vi också om barn och maktperspektiv, om performativitet och dikotomier och om

⁷ Steinar Kvale, *Den kvalitativa forskningsintervjun*, s. 104 ff

andra normer som behöver ifrågasättas. Intervjun varade cirka 45 minuter.

Suzanne Osten

Den 29:e november träffade och intervjuade jag Suzanne Osten, regissör och konstnärlig ledare för Unga Klara. Suzanne Osten pratade mycket specifikt och gav många exempel från sin praktik. Vi talade förutom om lesbiska också mycket om feminism, om barns rättigheter, om homosexualitet som tabun för manliga skådespelare och om scenkonststrategier. Intervjun varade cirka 35 minuter.

Susanna Dahlberg

Den 4:e december 2012 genomförde jag en telefonintervju med Susanna Dahlberg, producent på Backa Teater. Susanna Dahlberg kontaktade jag i ett tidigt skede när jag planerade att bara intervjua producenter, och hon har alltså en annorlunda roll från de andra intervjupersonerna i och med att hon inte har lika stor makt över repertoaren. Vi talade mycket om representation och val i förhållande till scenkonsten, men också om hur samkönade relationer kan representeras på fler sätt på scenen. Efter intervjun har vi också haft ett ytterligare kort samtal och en mailkonversation. Intervjun varade cirka 35 minuter.

Malin Axelsson

Jag bokade in en telefonintervju med Malin Axelsson, dramatiker, regissör och konstnärlig ledare på unge scen/öst i Linköping den 28:e november. Hon bad att få se frågorna i förväg, men reagerade över mängden och storleken på frågorna, och bad att få svara skriftligt när hon hade mer tid. Den 18:e december fick jag ett mail med svar, som gav mig en bild av såväl ung scen/östs som Malin Axelssons egen praktik vad gäller kärlek på scen, prioriteringar och val, samt drog in både queerperspektiv och funktionalitet.

2.4 Genomförande

Intervjuerna initierades genom en mailkontakt, där jag mailade ut en förfrågan till de personer jag ville intervjua. Ytterligare två personer har kontaktats som jag inte fått något svar av; dessa har jag också valt att inte följa upp mer på grund av tid- och platsbrist.

Intervjuernas förutsättningar har varit mycket olika. Jag har inte kunnat välja själv

vilka rum intervjuerna hölls i, utan det skedde i de två fall där intervjun genomfördes ansikte mot ansikte i intervjupersonernas arbetsrum. Eftersom dessa två intervjupersoner innehar chefspositioner är detta rum där de förmodligen känner trygghet och säkerhet, men kanske också rum där kollegor söker dem och arbetet pockar på. De avsatte arbetstid åt mig vilket möjligen verkade stressande både på dem och på mig; som intervjuare fick jag försöka hitta en balans mellan att hålla ett tempo och få med så många frågor som möjligt samt att kunna följa upp, gräva djupare och använda tystnad, pauser och ett lugnare tempo som verktyg för att få fram mer kunskap. Två av intervjuernas tidsramar definierades av intervjupersonerna själva, i det tredje fallet satte jag själv en tidsram för att intervjupersonen inte skulle behöva undra över detta.

Intervjuerna har i alla fyra fallen gett ett rikt material för mig att förhålla mig till. Intervjupersonerna har varit såväl kunniga som engagerade och intresserade av ämnet, och har berättat och förmedlat mycket från såväl sin egen praktik som samhället i stort. I två av intervjuerna ställde jag få frågor själv, utan lät intervjupersonerna föra samtalet framåt med bara några försök till lotsning från mig. Detta var de två intervjuer som jag genomförde ansikte mot ansikte. I telefonintervjun ställde jag fler frågor och styrde intervjun mer, men fick även där svar som gick utanför förväntningarna vilket gjorde att spår följdes upp som inte var inkluderade bland frågorna.

3. Teori

3.1 Definition av begrepp

Lesbiskhet

Teresa de Lauretis, forskaren som myntade ordet "queer" i akademiska kretsar citeras av Tiina Rosenberg i *L-ordet* (2006) och menar att lesbiskheten å ena sidan "förutsätter två kvinnor istället för bara en kvinna som definierar sig som lesbisk" eftersom lesbiskheten enligt henne också är en social praktik. Senare citeras hon också som menande att

[d]et specifika i lesbisk sexualitet är begär, inte en kvinnoidentifikation eller inte ens en sexuell akt, som kan äga rum av vitt skilda anledningar utan att ha något med begär att göra.⁸

⁸ Tiina Rosenberg, *L-ordet*, Stockholm; Normal Förlag 2006, s. 21

I samband med erfarenhetsperspektivet som beskrivs nedan formulerar jag det så att lesbiskhet såsom det används inom min uppsats syftar på kvinnor som av sig själva eller av samhället tilldelas en viss grupptillhörighet vilket innebär att de måste förhålla sig till vissa egenskaper, erfarenheter och även alla andra som ingår i gruppen snarare än att de innehar dessa egenskaper eller erfarenheter. Vidare att det är av större vikt att tala om *begär* snarare än *sexuella handlingar* eller relationsstatus när vi talar om lesbiska på scen.

Erfarenhetsperspektivet

Lundahl skriver i *Lesbisk Identitet* om erfarenhetsperspektivet, där vissa personer, i det här sammanhanget lesbiska kvinnor, beskrivs som en grupp som skiljer sig i erfarenhet och därmed i essens från heterosexuella (kvinnor). Erfarenheterna har historiskt sett inom exempelvis fenomenologin setts som antingen uttryck för identiteten eller som ett resultat därav.⁹ Queerteorin har arbetat vidare med erfarenhetsperspektivet och menar att det inte handlar om ett uttryck för en essens inom en viss grupp, utan snarare för de representationsuttryck som finns tillgängliga för till exempel kvinnor eller lesbiska under en viss historisk period.

Alltså, att ha en *lesbisk* erfarenhet idag innebär dels att individens upplevelse ges formen av vår tids representation av lesbiskhet, dels att individen tolkat sin upplevelse som ett uttryck för lesbiskhet i enlighet med denna representation.¹⁰

3.2 Identitet genom skillnad och identitet genom spegling

Ett sätt att konstruera sin identitet är att tala om *skillnader*. Genom att säga "Jag är inte sådär", ofta utan att personen i fråga behöver definiera vad den faktiskt är ändå skickar ut mer eller mindre tydliga signaler både om hur personer är och även "rätt" sätt att vara. Pia Lundahl skriver om denna form av identitetsformning i *Lesbisk Identitet*:

Identitet är här mer en fråga om vad man *inte* är än vad man är. Identiteten "man" blir då en fråga om att *inte* vara kvinna, på samma sätt som att vara heterosexuell blir en fråga om att *inte* vara homosexuell. [...] Judith Butler poängterar dessutom att de inversioner som vi gör när vi beskriver

⁹ Pia Lundahl, *Lesbisk Identitet*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 1998, s. 16

¹⁰ Lundahl, *Lesbisk Identitet*, s. 18

oss genom *den andre* alltid opererar inom ramverket för det binära tänkandet om kön.¹¹

Det här förstärker i förhållande till kön och sexualitet en falsk dikotomi där det framstår som att det bara finns två val, man-kvinna, hetero-homo, feminin-maskulin. Men det kan också finnas en positiv kraft i differentieringen och den identitetsskapande processen som sker i och med det, antingen genom att skillnaderna hyllas och uppskattas eller genom att finna en identitet i utanförskapet.

Ett annat sätt att skapa sin identitet är nämligen att *identifiera* sig med personer som man upplever liknar en själv. Den likheten är inte nödvändigtvis reell utan kan vara upplevd, men oavsett detta så skapar det en identifikationsprocess.

This concept, which describes the process of identifying with others, either through lack of awareness of difference or separation, or as a result of perceived similarities, is drawn from psychoanalysis.¹²

3.3 Identitet, konstruktivism och performativitet

Judith Butler skriver om kön och identitet som performativitet där det inte finns en essens, ett *varande* utan där identiteten skapas genom ett *görande*. Vi utför handlingar som ses som könade, och vi måste dessutom upprepa dessa handlingar kontinuerligt genom hela vårt liv för att ses som ett visst kön. Samtidigt uppstår det då en möjlighet att bryta mot de normativa upprepningarna genom att inkludera en större repertoar av könade handlingar, genom att genomföra upprepningarna på andra sätt eller genom att bryta mot den förväntade serien av handlingar.¹³

I likhet med erfarenhetsperspektivet ses handlingarna ofta som ett uttryck för könet, och insinuerar därmed att denna identitet är något som finns i människans essens och avslöjas genom dessa handlingar. Butler menar istället att det är handlingarna själva som konstruerar identiteten, en identitet som antingen uttrycker eller döljer det "själv" vi bär på.¹⁴

¹¹ Lundahl, *Lesbisk Identitet*, s. 20

¹² Woodward, s. 14

¹³ Judith Butler, "Performative acts and gender constitution" i *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies Vol. IV*, red: Philip Auslander, Routledge 2003, s. 98

¹⁴ Butler, s. 106

3.4 Queerteori

Butlers teorier kring kön och sexualitet är en av grundpelarna i queerteori, ett teoretiskt område som kan sägas ha tagit över från föregångarna lesbisk teori och gaystudies. Teorin hade sitt uppsving på 1990-talet, och har varit konstant omdiskuterad sedan dess.¹⁵ Queerteorin behandlar dels HBTQ-samhället, men ägnar också mycket tid åt att studera och kritisera heteronormativiteten som genomsyrar samhället. Det kan inte beskrivas som en fast identitet att vara queer, utan det är snarare ett förhållningssätt i att granska normativa strukturer och företeelser. I förhållande till ämnet lesbiskas utrymme i scenrummet är det intressant att fokusera på två av heteronormativitetens strategier för att upprätthålla den ojämnställda dikotomin mellan samkönad och olikkönad sexualitet; *fördömande* och *tystnad*.

I de sexualiteter och sexuella praktiker vi har byggt upp i dagens samhälle ingår det stora mängder skuld och skam. Sexualiteten ses ofta som något smutsigt som gör att vi tappar kontrollen. För att rena sig själv från den sexuella smutsen används överförandet som strategi, och "det avvikande" får bära skulden. Heterosexualiteterna, de som ses som normala, blir på så sätt totalt beroende av detta andra att definiera sig mot, och historiskt sett har det ofta men inte exklusivt varit homosexualiteterna¹⁶. För homosexuella har det yttrat sig i lagstiftningar som förbjuder och kriminaliserar homosexuella akter, sjukdomsstämplor och inom media och konstformer ofta genom att homosexuella avbildas som perverserade, onda, galna eller på det något mer sympatiska delen av skalan, djupt olyckliga och självmordsbenägna.

För lesbiska har repressionen ibland varit mindre uttalad än för homosexuella män. Lagar som kriminaliserar homosexualitet har ofta formulerats för män även om de också appliceras på kvinnor.¹⁷ Begär mellan kvinnor har sällan setts som lika hotfullt som begär mellan män.¹⁸ Detta ska inte ses som att lesbiska har varit accepterade eller tolererade av samhället, utan det är istället den andra mekanismen, tystnaden, som använts som vapen mot lesbiska. Kvinnor

¹⁵ Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, s. 12-13

¹⁶ Rosenberg, *Queerfeministisk Agenda*, s. 91

¹⁷ I länder som Afghanistan, Iran, Pakistan, bland andra. Källa RFSL:s hemsida <http://www.rfsl.se/?p=2517>

¹⁸ Pia Lundahl, *Intimitetens Villkor*, Lund 2001, s. 91

som lever ihop definieras som väninnor oavsett hur många bevis som motsäger det¹⁹. Men tystnad är inte öppenhet. Finns det en diskurs, hur fördömande och förnedrande den än är så går det att peka på vad som sägs och kämpa för att förändra det.²⁰ Konkreta exempel på detta går att hitta i diskussionerna och utredningarna innan lagstiftandet om homosexualitetens avkriminalisering i Sverige 1944. Pia Lundahl beskriver projektet och nedtystandet i *Intimitetens villkor* bland annat genom följande citat ur ett PM från strafflagsberedningens ordförande Karl Schlyter:

Vi har icke diskuterat frågan om den kvinnliga homosexualiteten. Är det verkligen någon mening med att bestraffa denna företeelse? Å andra sidan skulle kanske okända makter släppas lösa om straffet borttogs. Kan saken tigas ihjäl?²¹

Tanken är att homosexualitet kan smitta genom kunskap om den och att om ingen information förs ut om det homosexuella alternativet kommer färre eller ingen att välja det. Det blir en ytterligare bekräftelse på queerteorins ställningstagande att heterosexualiteten inte är *normal* eller *av naturen given*, utan snarare resultatet av årtusenden av systematisk indoktrinering och förtryckande av alternativ.

4. Resultat

4.1 Är lesbiska berättelser marginaliserade inom ung scenkonst idag?

Frågorna som ställdes här handlar dels om hur och hur ofta samkönat begär framställs på scen, men också om hur ration män/kvinnor ser ut när samkönade relationer skildras. Carolina Frände svarar jakande på frågan ifall homosexuella män oftare representeras, både i scenkonsten och i litteratur och skärmkultur, men kommenterar också det faktum att

kvinnor är inte lika mycket representerade som män på scenen, överlag. Så det är ju inte så märkligt att det... eller om man skulle titta rent statistiskt eller göra grafer av det där, då blir ju resultatet att kvinnor har en lägre grad traditionellt sett tror jag, fortfarande. Det här är bara mitt antagande.

¹⁹ Att "bevisa" att en relation mellan två historiska kvinnor är lesbisk är naturligtvis också svårt eller snudd på omöjligt. Rosenberg skriver om detta i *L-ordet*, s. 27ff

²⁰ Rosenberg, *Queerfeministisk Agenda*, s. 96

²¹ Lundahl, *Intimitetens Villkor*, s. 112

Även Suzanne Osten anser att lesbiska ofta har marginaliserats eller osynliggjorts, både på scen och i verkligheten, och talar också om tystnaden och förändrandet av en kärleksrelation till en vänskapsrelation som något som marginaliserar lesbiska kvinnor.

[D]et är så hemligt med alla lesbiska i historien så man har trott att alla människor som bor ihop bara är väninnor och så. Jamen, jag menar det finns en så otrolig hemlighet. De lesbiska i Paris syns inte, medan bögarna har väldigt offentliga platser. [---] Så den explicit öppna sexuella gruppen är alltid mannen, så att säga.

Susanna Dahlberg reflekterar över hur ofta Backa Teater skildrar lesbiska karaktärer, och drar senare påståendet till att täcka in även scenkonsten generellt

Men om jag ska försöka tänka efter mängden, så är det nog så att, nej, vi har nog färre lesbiska relationer på scen än vad det finns i verkligheten.

Malin Axelsson svarar med ett enkelt "Nej" på frågan om det finns tillräckligt många representationer av lesbiska i scenkonsten.

Malin Axelsson, Carolina Frände och Suzanne Osten poängterar också att det finns nya strömningar i scenkonst-Sverige. Dessa verkar främst födas i fria teatergrupper. Malin Axelsson skriver att

vi får inte glömma att landet är fullt av fria feministiska scenkonstgrupper, i Sverige finns drygt 30 (!) sådana grupper, som skildrar lesbiskhet på radikala och icke problematiserande vis, där lesbiskhet mer betraktas som norm. Detta är en oerhört spännande ung scenkonströrelse i Sverige just nu.

Carolina Frände menar på att det är någonting som man behöver veta var man ska leta efter.

[O]m vi pratar om Sverige så finns det en ganska stark ström, av icke-normativa berättelser, vi har berättelser som handlar om att försöka synliggöra saker. I den patriarkala strukturen eller med den. Och det vet ju jag också vart jag ska leta efter. Alltså, vilka vill jag se och hur då och på vilket sätt... och det är naturligtvis... mycket har ju tidigare kommit från de fria, från det fria kulturlivet, fria scenkonstområden. Nu tycker jag att det börjar finnas en representation inom institutionsvärlden också.

Susanna Dahlberg visar en annan bild i svaret hon ger på frågan "Hur upplever du att lesbiska skildras i barn- och ungdomsscenkonsten generellt?":

Nu måste jag tänka efter lite vad jag har sett. Alltså jag skulle nog säga att det, nej, jag vet faktiskt inte. Jag vet faktiskt inte. [...] Grejen är att jag tror att det är så få, i alla fall som jag har sett, så få föreställningar... så det är svårt att dra så många slutsatser av det.

En alternativ läsning av samkönat begär på scen både Susanna Dahlberg och Malin Axelsson för in är att många teatrar verkar vara mer öppna för att låta en kvinna spela en manlig karaktär än att ha två kvinnliga karaktärer som har en kärlekshistoria. Detta innebär att även om rollerna speglar en icke-lesbisk parbildning ser publiken ändå två kvinnokroppar som attraheras av varandra och kan göra egna läsningar kring kvinnligt samkönat begär.

4.2 Hur ser intervjupersonerna på sin egen praktik när det gäller inkluderande eller exkluderande av samkönat begär?

Malin Axelsson beskriver sig själv som praktiker med följande ord

Som dramatiker har jag mestadels skildrat heterosexuella relationer, men jag problematiserar alltid heterosexualiteten.

Hon beskriver också under sin tid som konstnärlig ledare både fall där aktiva val för att inkludera samkönat begär gjorts, och också två fall där kvinnliga karaktärer "valt politik framför kärlek". De två senaste åren har de som tilldelats residens på ung scen/öst också arbetat med att på olika sätt utmana en heteronormativ världsbild. Hösten 2010 och våren 2011 var det Nasim Aghili som undersökte heteronormen genom bland annat samtal med referensgrupper om homofobi och de orsaker som gör att homofobi skapas och accepteras av samhället, och 2012 Robin N Spiegel som också arbetade med referensgrupper och jobbade fram en redovisning som genomgående beskrev lesbiska relationer i interaktiv form.

Även könsneutrala karaktärer uppträder i Malin Axelssons pjäser.

Jag har varit mycket intresserad av det Judith Butler kallar performativitet, att förstöra och rucka på genuskonstruktioner i gestaltning, men också att helt enkelt strunta i genus. I *Jag blir en bubbla* och *Mitt liv som detektiv* valde jag att skriva helt könsneutralt, i de texterna finns inte kön konnoterat. Ett begär mellan två människor finns i *Jag blir en bubbla*, men jag har lämnat deras genus åt sidan.

Även Carolina Frände talar om att bryta ner definitioner istället för att förstärka dem

men jag tycker ju också att man på ett sätt synliggör både kön och sexualitet genom att... jobba med kontraster och skav och motstånd och synliggörande. Istället för att låta en kvinna personifiera en kvinna som *är* en kvinna.

Hon för också in ett ytterligare område som kontrasteras mot sexualiteten och menar att

tvåsamhetsnormen egentligen är... intressantare att ifrågasätta för en väldigt ung publik. [---]
] [D]ärför det är nånting man kan möta i sin närmiljö, i sin familj, i andra nära vuxna.

Hon beskriver barn- och ungdomsteatern som en arena där det går att utforska maktperspektiv på flera plan, och menar på att hon överlag försöker hålla sin reflektion levande och att aktivt ta ställning i sitt konstnärskap för den grupp som är i minoritet eller sällan får komma till tals

Suzanne Osten ger flera konkreta exempel på föreställningar där hon upplever att hon har utmanat en heteronormativ förklaringsmodell kring kön och sexualitet. Hon berättar dels om att byta kön på skådespelarna i *Lusthuset*²²

Det finns en ganska stor aggressivitet i den stora kvinnliga rollen där, och jag ville inte göra ytterligare en aggressiv kvinna på scenen, som man hatar. Utan jag tänkte jag skulle visa rollen kvinna. Att det är ett spel, det är en sociologisk kategori [...].

Om möjligheterna som öppnar sig med att göra aktiva val kring karaktärernas begärsstrukturer och vikten av research talar hon också om:

Och det jobbade jag mycket med i en gymnasistföreställning kan vi kalla den, *Det allra viktigaste*²³ (Ja, just det), där Ann Petrén spelade en butch med olika... ah, utklädningsfigurer inom den butchsfären, och sen så gjorde hon en femme på slutet. Och i varje karaktär i den pjäsen så hade vi en begärsstruktur som var definierad väldigt tydligt. Och de gjorde research också.

Suzanne förtydligar också hur man genom research kan dra nytta av samtidens olika yttringar:

Svar: Så det var en väldigt aktiv scen, som vi kunde plocka från, subkulturell scen att gå och titta på. Och det var mycket såna seminarier om masochism och piskning och såna... Det var öppna seminarier och så, så det var tack vare Pride och en tillgång till... en diskurs om det här med begärsstrukturer som vi kallar det.

²² Jane Bowles, *I lusthuset* (In the Summer House) 1953

²³ Nikolaj Jevreinov, *Det allra viktigaste*, 1919.

Intervjuare: Det föder varandra liksom, om inte diskussionen finns så -

Svar: Ja, ja, och jag tror att teatern kan aldrig stå ensam och hålla på med någonting. Utan jag, jag arbetar rätt mycket med samtiden, med pulsen på samhället och jag kände tidigt att det är åt det här hållet vi borde gå. Men om jag inte har ensemblen med mig så går det inte.

Hon pratar också om att analysera vem något riktas till.

Men en sak som jag kan nämna här på bandet är att jag instruerade Ann Petrénn att bara flirta med tjejer i publiken. Därför att väldigt tidigt började vi i kvinnorörelsen att säga att all den här avklädda stripteasefrigjordheten, den var ju ändå riktad mot män, väldigt mycket. Det blev en omedveten uppfyllan av mäns önskningar om en frigjord kvinna. Alltså, när det där kom, jag vet att jag kritiserade en show med feministiska tjejer, de klädde av sig och de var sexuella och de var på alla sätt. Men aldrig en blick till oss!

Susanna Dahlberg som är producent och varken regisserar eller är ansvarig för repertoarläggning ser annorlunda på sin praktik. Vi pratar om vem som ska berätta om samkönade relationer, i det här fallet lesbiska, vem som bär ansvaret för att dessa historier kommer fram.

Vi har ju haft flera lesbiska regissörer här, som inte alls har gjort föreställningar som överhuvudtaget har tagit upp lesbiska relationer. Och då blir ju frågan till mig själv också, varför förväntar jag mig att de ska göra det här, det måste de ju inte göra för det.

Hon lägger ansvaret på sig själv och teatern för de val som gjorts i både textmaterial och vad gäller att lägga till ett samkonat begär till en text där det inte finns

Jag tror inte att det är det som är hindret, att det skulle vara svårt, utan det är nog mer att det... att den, en heterosexuell relation kan passera och vara en del av betydelsen i föreställningen, medan en lesbisk relation får en större, ja, en större uppmärksamhet i berättelsen på något sätt.

Men hon berättar också om föreställningar där det gjorts ett aktivt val att inkludera lesbiska relationer, och pratar också om en övergripande filosofi vad gäller scenkonstens ansvar och hennes egna föreställningar om vad hon vill åstadkomma inom sitt yrke

Ah, det får gärna låta pretentiöst, men vi vill ge folk något nytt att tänka på, nya saker, samtidigt som igenkänning och plats för en massa grejer. Och då tänker jag att en del i det är att vi vill ge publiken något som de inte visste att de ville ha. Så man ska inte behöva, tänker jag, man ska inte behöva veta exakt vad man vill ha som besökare och sen söka upp just det, utan vi vill också kunna överraska publiken på olika sätt.

4.3 Vad inom detta ämne skulle vara önskvärt att skildra på scen för en ung publik?

Bra fråga. Det vet jag inte och har svårt att gissa. Det är en fråga som vi borde ställa vår publik på ung scen/öst.

skriver Malin Axelsson. Däremot ger hon strategier för hur ung scen/öst skulle kunna arbeta djupare med frågor om sexualitet och lesbiska.

Vi skulle kunna knyta referensgrupper till oss på mer långsiktigt vis. Vi skulle mer aktivt kunna lyfta detta perspektiv i repetitionerna av alla våra föreställningar, även om de inte handlar om just sexualitet. Vi borde ha en mer utvecklad och aktiv jämställdhetsplan på Östgötateatern, som omfattar dessa frågor.

Alla intervjupersoner är överens om att det är viktigt att bli representerad eller speglad i scenkonsten. Susanna Dahlberg talar om två olika sorters berättelser om lesbiska:

Alltså jag kan tänka mig både och, jag tänker till exempel på den här filmen *Kyss mig*²⁴ som handlar om en lesbisk relation och att komma ut bland annat. Och då tänker jag att en sån film eller en sån teater kan ju vara jätteviktig att se. Men jag tänker också att det kan vara viktigt att det kan få finnas med som en bisats liksom, ouppmärksammat, att det inte... så fort det finns en lesbisk på scen så är det just att den är lesbisk det handlar om, men att den kanske kan vara, det kan finnas annat i den karaktären som pjäsen handlar om framförallt.

Carolina Frände ifrågasätter om en sexuell läggning kan spela huvudrollen i en berättelse "[k]an man, kan man egentligen berätta en berättelse om sexualitet? Det är ju liksom inte en situation". Susanna Dahlberg talar även om barns låsta verklighet i förhållande till identitetsformeringen som sker i bland annat skolan, och om hur viktigt det är för barn att bli speglade

Men när man är barn så går alla i skolan, och måste gå i skolan i den klass man hamnar i och alla möjliga saker. Och då tycker jag att vi vuxna runtomkring de barnen har ett större ansvar.

Carolina Frände har en annan infallsvinkel och menar på att det kan finnas eventuella negativa effekterna inom den specifika formen av scenkonst som ofta uppstår för ungdomar.

Då spelade vi för femtonåringar. Vi undersökte femtonåringar som grupp. Och det finns en period där, där jag funderar på om man överhuvudtaget ska behöva gå på teater, tvångskommenderat, för det är ju det man gör alltid med skolan. Därför att det är ganska starka upplevelser att behöva sitta

²⁴ Alexandra-Therese Keining, *Kyss mig*, 2011

i grupp... i tvångsmässig grupp, så att säga, med sin klass som man inte har valt själv. Det kanske är andra klasser som man inte har valt ska vara där. Och uppleva nånting som är väldigt starkt kopplat till identitet och identitetsfrågor.

4.4 Vilken potential har scenkonsten i skildrandet av lesbiska?

Scenkonsten ställs i den här frågan i kontrast till andra medier och former av kommunikation som finns att tillgå för ungdomar i Sverige idag. Homosexuella karaktärer representeras mer och mer komplext i film litteratur, och det finns en mängd internetcommunities att tillgå. Alla intervjupersoner är överens om att scenkonsten har styrkor i förhållande till andra genrer, och även så i förhållande till att skildra sexualitet på scen. Susanna Dahlberg talar om både det basala kravet på att scenkonsten måste gå att förstå rent språkligt, men också om att uppleva att det har en relevans för en själv.

[J]ag säger inte att man bara vill se föreställningar om sig själv, absolut inte, men det måste finnas något man kan känna igen, och man måste kunna förstå det. Man behöver ju inte förstå allting, men tillräckligt mycket för att det ska vara intressant.

Malin Axelsson är inne på samma spår med igenkänning, och talar också om den identitetsskapande funktion som teatern har.

Som publik är det viktigt att kunna spegla sig själv i föreställningarna, och också i skådespelarna. Det betyder något hur skådespelarna ser ut, talar och rör sig, om vi känner igen oss i det eller inte. En grundläggande funktion i teatern är igenkänningen, genom den kan vi se oss själva och få tillgång till oss själva, känna tröst och hopp. För våra unga publik är scenkonst såklart en del i ett väldigt intensivt identitetsskapande.

Suzanne Osten påpekar istället att ett sceniskt agerande kan ge människor en upplevelse av att ha fler valmöjligheter.

Det är att det sker i rummet, och då påverkas vår egen kropp av det som sker. Det är inte på bild utan det är i ett rum, och våra sinnen blir påverkade. Scenkonsten har ju den starka fördelen. Och jag tror också den är helt nödvändig för oss. Den växande människan. Att se människor göra saker som vi inte är vana att se ger flera möjligheter.

Carolina Frände talar också om möjligheterna att skapa flera sorters bilder för publiken genom att använda skådespelarens förmåga att uttrycka sig med sin kropp, och också teaterns slagkraft i sin faktiska fysiska närvaro.

Om man pratar sexualitet, då handlar ju det väldigt mycket om... inte bara konkret, sexuell praktik, utan det handlar om saker som attraktion och begär och andra såna saker som kroppen gestaltar på en massa olika sätt. Och... det kan man tydliggöra i ett rum i ett nu-ögonblick. Det kan man göra på film, det kan man göra i böcker också. Men där handlar väldigt mycket mer om att skapa de inre bilderna, här kan man också servera, initiera en bild på ett sätt, initiera en möjlighet. Och att den faktiskt äger rum här och nu.

5. Diskussion

5.1 På vilket sätt är lesbiska berättelser marginaliserade inom ung scenkonst idag?

Heterosexuella män som grupp tar fortfarande upp majoriteten av scenkonstutrymmet, vilket påverkar villkoren för såväl homosexuella män som hetero- och homosexuella kvinnor.

Om det är fler män än kvinnor på scen blir det alltså förmodligen fler homosexuella män än homosexuella kvinnor, och samtidigt blir de kvinnor som figurerar i pjäserna ibland betraktade som komplement, kontraster eller på andra sätt sammankopplade med männen, vilket kräver att de har en heterosexuell läggning. En av anledningarna till att lesbiska kvinnor aldrig riktigt släpptes in i kvinnorörelse är just det att en lesbisk kvinna inte behöver intressera sig för eller samarbeta med män alls utan snarare rör sig i en mer eller mindre kvinnoidentifierad och orienterad värld, medan den heterosexuella kvinnan behöver samarbeta med män.²⁵ Det här går igen i Teresa de Lauretis tankar kring lesbiskhet som social praktik i teoriavsnittet, och en strategi för att skapa fler representationer av lesbiska i scenkonsten är alltså helt enkelt att föra in fler kvinnor som agerar mot och tillsammans med andra kvinnor, istället för att låta kvinnorna kretsa kring männen. Kanske behövs det ett Bechdeltest²⁶ för scenkonsten?

Men trots att alla intervjupersoner är överens om att lesbiska berättelser är mer eller mindre marginaliserade i scenkonsten så har alla exempel att ge på när de själva har skildrat lesbiska historier eller karaktärer på scen. Feministiska frigrupper refereras till som de som är på

²⁵ Rosenberg, *L-ordet*, s. 118

²⁶ Bechdeltestet är ett verktyg för att se på representationer av kvinnor på film. Tre frågor ställs kring filmen i fråga; 1. Finns det mer än en (namngiven) kvinna i filmen? 2. Pratar de med varandra? 3. Pratar de med varandra om någonting annat än män? På Bechdeltestets hemsida bechdeltest.com/statistics visas statistik över de filmer som har granskats där. Cirka 53 procent av filmerna som granskats av sidan klarar alla tre testen.

väg att ändra trenden och tvinga in den på institutionerna med. Det är fortfarande något av en subgenre, som alla inte automatiskt kan hitta eller få tillträde till. Susanna Dahlberg menar på att hon sett väldigt lite föreställningar inom barn- och ungdomsteatern med lesbiska relationer eller karaktärer, och Carolina Frände påpekar att hon vet var hon ska leta efter saker som utmanar normerna. Av detta kan slutsatsen dras att det inte är något som är allmänt tillgängligt, utan som tvärtom kräver ett visst mått av aktivitet från en publiks sida för att finna.

5. 2 Strategier, exempel och val från intervjupersonernas praktik

Alla de teaterarbetare jag har intervjuat har alltså i sin praktik ett eller flera exempel på när de har skildrat lesbiska karaktärer och relationer. Det är inte intressant att jämföra och räkna ut vem som har gjort mest, utan snarare hur de ser på att skildra lesbiska överhuvudtaget. Malin Axelssons val att låta kvinnor välja politik framför (heterosexuell) kärlek är till exempel värda att notera och diskutera. I en mainstreamkultur där unga kvinnor ofta uppmanas att tänka på kärlek som viktigare än allting annat i livet fyller det kanske ett större behov att visa upp andra livsval än kärleksrelationer istället för att bredda kärleksrelationerna till att inkludera fler? Även Carolina Frände är intresserad av att ifrågasätta tvåsamhet som ideal och norm, snarare än att förstärka den i andra former. Å andra sidan bör också påpekas att vi går ifrån en historisk trend av homosexuella kärlekshistorier som slutade olyckligt, gärna med ond, bråd död, och det är naturligtvis viktigt att visa lyckliga homosexuella människor i olika former av relationer; min poäng är att romansen inte måste stå i centrum för berättelsen.

I förhållande till förra styckets resonemang om att helt enkelt öka andelen kvinnliga karaktärer i pjäser är vad Carolina Frände säger om skav och motstånd i rollbesättning intressant. I ett exempel från Skärholmen gestaltar Robert Fux Orlando i pjäsen med samma namn, en elizabethiansk man som förvandlas till kvinna, och har både sam- och tvåkönade relationer. Det blir alltså en biologisk man som spelar bisexuell (om vi applicerar moderna termer på Orlando) kvinna. Den här distanseringen i ett genusbyte på en karaktär talar även Suzanne Osten om i fallet med *Lusthuset*, där Rickard Wolff spelade den kvinnliga huvudrollen, för att "visa rollen kvinna. Att det är ett spel, det är en sociologisk kategori". Det här är exempel på ett förkroppsligande av Butlers teorier om performativitet, där akterna som skapar könet kvinna lyfts upp i ljuset när de

synliggörs av en man.²⁷ Även *erfarenhetsperspektivet* är en gångbar strategi för de som arbetar med scenkonst, med den mening som queerteorin lägger i begreppet där det ses som samhälls- och epokbaserade erfarenheter en viss grupp gör och vilka värden som läggs i dem från omvärlden.²⁸ Då blir en lesbisk representation inte heller egentligen beroende av hur många kvinnor som ingår i ensemblen. Men blir det mer normkritiskt eller jämställt om majoriteten av alla föreställningar fortsätter att innehålla fler män än kvinnor så länge männen spelar lesbiska kvinnor? Eller ens om kvinnorna och lesbiska tar över scenerna totalt? Jämställdhetspolitiken får inte gå ut över innehållet – en högre representation innebär inte att resultatet blir mer jämställt.²⁹

Citatet från Susanna Dahlberg om vilket utrymme en lesbisk kärlekshistoria får på scen i jämförelse med en heterosexuell kärlekshistoria kan kopplas till teorierna kring sexualitetens skuld- och skambärande aspekter. Om heterosexualiteten normaliseras till den grad att den blir osynlig blir homosexualiteten så synlig och betydelsebärande att den av publik och media såväl som teaterpraktiker upplevs ta över en berättelse totalt. Det blir i det sammanhanget kanske svårare för en teaterpraktiker att välja en annorlunda sexualitet i sitt arbete. Sexualiteten blir en etikett som definierar hela människan, medan en heterosexuell person bär sin sexualitet som en aspekt av sin person.³⁰

Susanna Dahlberg uttrycker men ifrågasätter omedelbart en tanke om att lesbiska relationer ska beskrivas av lesbiska scenkonstnärer. Att kritisera sina egna medvetna eller omedvetna fördomar är viktigt för en reflekterande teaterpraktiker eftersom det kan påverka så många andra människors fördomar i förlängningen. Tanken om att en grupp som upplever sig osynliggjord borde berätta sin egen historia uppkommer ofta i samhället, gärna med en välvillig intention av att inte vilja feltolka någon annans historia. Men att lägga ansvaret på gruppen istället för på samhällsstrukturerna är både att slå från sig allt eget ansvar att förändra, upprätthålla tystnadspolitik och samtidigt skuldbelägga de som inte vågar, kan eller vill enbart arbeta med sin privata sexuella läggning i sin scenkonstpraktik. En del i detta är också det som Suzanne Osten påpekar om vem man egentligen riktar sig till; osäkerheten kring att berätta en historia från ett lesbiskt perspektiv om man inte själv känner sig delaktig i det kan nog ofta leda till att man ändå väljer att rikta sig till en övervägande manlig eller övervägande heterosexuell

²⁷ Butler, s. 98

²⁸ Lundahl, *Lesbisk Identitet*, s. 17

²⁹ Tiina Rosenberg, ”Queerkritik”, *Bang*, 1:12 s. 22

³⁰ Rosenberg, *Queerfeministisk Agenda*, s. 91

publik för att oroa sig mindre över att göra fel val. Resultatet blir att identiteten skapas genom att ta avstånd från det som skildras, genom att publiken och teatern tillsammans kommer fram till att "vi är *inte* homosexuella" liksom den identitet genom skillnad som Lundahl skriver om.³¹ Att välja att rikta sig till en lesbisk publik är kanske mer utmanande, men om det finns en önskan om att tilltala både en lesbisk och en straight publik går det också att göra research på ett annat sätt och göra andra sorters val.

5.3 Vad vi tror att publiken behöver

Hur vi skildrar lesbiska karaktärer på scen påverkar unga människor enormt mycket, men är det alltid önskvärt att se lesbiska relationer ens för en ung, lesbisk publik? Carolina Frände har en poäng i sin upplevelse kring skolteaterns styrda publikupplevelse – kanske kan det vara mer traumatiskt än helande att se lesbiska karaktärer i vissa sammanhang? I artikeln *Young, Troubled and Queer* har ungdomsteaterns skildringar av queera ungdomar i USA granskats och visats begränsa sig till de som utsätts för hot, våld och mobbing.³² Detta skapar en negativ diskurs där en homosexuell identitet leder till antingen självhat eller hat från andra, där det alltid jämförs med heterosexualitet och i den jämförelsen aldrig framställs som något man vill vara, utan alltid avvikande och något som i sig är ett straff. Förmodligen är detta ett försök att skapa förståelse för en förvisso utsatt grupp i det amerikanska samhället, men adressaten är tydlig; det är de "vanliga" ungdomarna som på detta sätt ska få förståelse för HBTQ-ungdomarna, inte de senare som ska få se sig själva representerade på ett komplext sätt på scen.³³

Samtidigt är homosexuella, kvinnor som män, en grupp som är utsatt även i det svenska samhället, och att inte skildra de svårigheter eller den oförståelse som HBTQ-ungdomar riskerar att möta är kanske att skapa en förvrängd bild av ett samhälle där inga problem finns och allt är uppnått? Ett svenskt exempel på en pjäs som tar upp våld mot homosexuella män är *No Tears for Queers*, om skrämmande aktuella fall där män har mördats just för att de är homosexuella.³⁴ Pjäsen har turnerat och spelat för skolor i hela landet med Riksteatern, och det är en viktig pjäs. Men hur upplever man det som HBTQ-ungdom om man sitter i publiken

³¹ Lundahl, *Lesbisk Identitet*, s. 20

³² Annie Giannini, "Young, Troubled, and Queer: Gay and Lesbian Representation in Theatre for Young Audiences", *Youth Theatre Journal*, 24:1 2010

³³ Giannini, s. 4

³⁴ Mattias Brunn, *No Tears for Queers*, Draken Teaterförlag 2009.

tillsammans med sin möjligen homofoba klass? Uppnås en känsla av katharsis och empati, eller går man därifrån med en traumatisk upplevelse?

Relaterat till relationer och kärlek är det som Susanna Dahlberg uttrycker intressant, om att lesbiskheten kan finnas i bakgrunden på en historia, utan att vara det som berättelsen handlar om. Det kan kopplas ihop med Teresa de Lauretis teorier om lesbiskhet som social praktik; en persons sexuella läggning är ju som den är oavsett om personen väljer att agera utifrån den eller inte. Begäret kan finnas där utan att realiseras i handlingar, lyckade eller misslyckade. Måste det finnas två lesbiska kvinnor på scen, och måste de bli ihop med varandra? Nej, kanske är det inte lyckade (eller misslyckade) lesbiska relationer det är intressant att skildra, utan snarare lesbiska karaktärer som *agerar* i ett samhälle, oavsett hur deras relationsstatus ser ut.

5.4 Scenkonstens performativa möjligheter

I *Action Reconsidered* kopplar Erik Rynell ihop neurologisk forskning med scenkonst och beskriver spegelneuroner, en samling neuroner i hjärnan som aktiveras både när en individ utför en handling och när individen ser samma handling utföras av någon annan. Det gäller "meningsfulla, målrelaterade handlingar" och ger intressanta möjligheter i analyserandet av scenkonst.³⁵ I det här fallet kan det relateras till det intervjupersonerna uttrycker om vilken effekt teatern har på publiken, eller vilka styrkor scenkonsten har i förhållande till andra genrer. Det som Suzanne Osten uttrycker i citatet ovan, att vi får fler handlingsmöjligheter genom att se handlingar utföras på scen får en annan relevans om vi tänker oss att effekten i våra kroppar är likadan som om vi själva hade utfört handlingen. I relation till lesbiskhet tänker jag att både en publik med lesbiska begär och/eller erfarenheter såväl som en publik utan detta sätts i en situation där de delar en förkroppsligande upplevelse som behandlar kärlek och intimitet.³⁶ Suzanne Osten uttrycker också att en kyss är det mest intima som går att visa på en teaterscen, och även Carolina Frände menar på att en kyss på scen inte går att ifrågasätta på samma sätt som sexuella eller intima akter på film går att ifrågasätta.

Flera av intervjupersonerna talar också om identifiering, att känna igen sig som både en viktig uppgift för teatern och ett grundkrav för att publiken ska intressera sig för

³⁵ Erik Rynell, *Action Reconsidered*, Helsinki 2008, s. 154

³⁶ Rynell, s. 155

föreställningen. De uttrycker både i den här frågeställningen och tidigare att ungdomar och barn har ett stort behov av att uppleva sig representerade och sedda, och att teatern är ett forum som bidrar till barn och ungdomars identitetsutveckling. I förhållande till de perspektiv på identitet som jag utvecklat i teorikapitlet finns det olika sätt att uppfylla den här uppgiften för teatern, något som jag inte gick in på i mina frågor och som skulle vara intressant att följa upp. Hur en teater arbetar för att skapa identifikation gentemot sin publik kan alltså ske på flera olika sätt; dels genom att skapa identitet genom skillnad alternativt likhet – ett vi-och-dem fenomen med andra ord, eller genom konstruktion. Flera av intervjupersonerna uttrycker att de förhåller sig till kön och sexualitet som en konstruktion, även om det inte betyder att de förhåller sig konstruktivistiskt i hela sitt teaterskapande. Detta skapar då återigen ett argument för att vidga definitionerna av sexualitet såväl som ålder, kön, funktion, etnicitet, klass och alla andra kategorier som vi förhåller oss till i vår vardag. Det viktiga är kanske inte är att främja och underbygga kategorier och definitioner som "lesbisk", "kvinna", "man" eller andra genom att skapa harmoni mellan skådespelare, roll, skådespelarens uttryck och textens fokus för att skapa identifiering, utan snarare att utgå från performativiteten. Scenkonst består av handlingar utförda och ofta repeterade på en scen, handlingar som signalerar något till oss, precis som de handlingar vi utför i vårt vardagliga liv signalerar saker om kön och sexualitet till människorna omkring oss.³⁷ Inom scenkonsten har vi ett enormt men tyvärr ibland outnyttjat handlingsutrymme för att låta handlingar motsäga varandra och skapa komplexa roller som överraskar och engagerar en publik, något som de flesta teaterarbetare redan arbetar med och som alla förhoppningsvis strävar mot.

6. Sammanfattning och utvärdering

6.1 Strategisnack och handledning

Jag ser ingen nattsvart bild när jag i slutet av arbetet granskar materialet och uppsatsen. De teatrar såväl som de personer jag har intervjuat är i de flesta fall kända för att arbeta normkritiskt vad gäller sexualiteter och kön; i alla intervjuerna har jag mött ett stort intresse för frågan och ett engagemang för att bredda de möjligheter scenen erbjuder såväl teaterpraktiker som publik. Men om man är verksam på en teater som inte arbetar aktivt med sexualitet och kön, hur gör man då?

³⁷ Butler, s. 98

Jag tror att det går, på alla teatrar. Jag tror att det är svårt och att det kan finnas många hinder, men jag tror att alla kan ta till sig den kunskap som behövs – om de vill. Men för att förhoppningsvis kunna bidra till en sådan process vill jag här dra ut hinder som intervjupersonerna på olika sätt har uppmärksammat mig på existerar och presentera förslag på strategier, även dessa ofta en tolkning av intervjupersonernas ord, för att överkomma dem. Det är knappast nya råd, men sådana som tål att upprepas och framförallt uppmanar till att appliceras inte bara på lesbiska utan i stort sett alla samhällsgrupper som marginaliseras eller diskrimineras.

Hinder: Vi vill spela klassiker, där finns det ju inga lesbiska.

Strategi: Plocka bort hänvisningar till kön och läs pjäsen med nya ögon. Byt kön på en eller flera roller för att skapa samkönade parbildningar. Strunta i parbildningarna och gör en singelkvinna lesbisk. Kan ni inte förmå er så använd den möjlighet till dubbelläsning som beskrivits tidigare; låt en kvinnlig skådespelare spela pojkvännen för att låta samkönat begär ta plats på scen om än inte i historien.

Hinder: Ensemblen vill inte gestalta en viss sorts sexualitet/grupp.

Strategi: Gör research. Sök det akuta och intressanta i samhällssituationen för den specifika grupp ni undersöker. Diskutera, samtala, övertyga. Som Suzanne Osten säger: ”om jag inte har ensemblen med mig så går det inte”.

Hinder: Publiken kommer att reagera jättestarkt på att den här rollen är lesbisk. Då blir det som att hela pjäsen handlar om det.

Strategi: Det kanske är dags att utmana både er själva och publiken. Ta diskussionen - nästa gång blir det betydligt mindre uppmärksamhet. Någon gång måste vara den första och för varje gång blir det lättare. Kanske överraskar er publik er också genom att inte reagera alls.

Hinder: Ska vi verkligen ha lesbiska i en pjäs för barn? Blir inte det lite väl... sexuellt?

Strategi: Självklart ska vuxna sexualiteter och definitioner inte appliceras på barn. Undersök däremot hur ni kan visa barn att det finns många möjligheter när det gäller kärlek och intimitet. Tänk på att ett lesbiskt föräldrapar inte är mer sexuellt än ett heterosexuellt föräldrapar, och också på att en lesbisk karaktär inte förutsätter lesbiska sexuella eller intima handlingar – lägg fokus på

en annan aspekt av karaktären.

Hinder: Klart vi vill skildra lesbiska, men det är så himla viktigt med flyktingpolitiken just nu.

Strategi: Det går såklart inte att arbeta med alla frågor i en och samma pjäs. Men undersök möjligheterna för att inkludera flera saker i en och samma föreställning. Det behöver inte vara ett genomgående tema, utan kan vara något som nämns i förbifarten. Som påpekat tidigare kan det vara minst lika viktigt att bli representerad i en bisats – eller biroll.

Hinder: Vår teaterchef/regissör vill inte arbeta med sexualitet och kön på ett normkritiskt sätt.

Strategi: Försök att på så många olika sätt som möjligt presentera argument för varför ni vill göra det, vad det kan tillföra, vilka resurser som finns eller kan anskaffas, vilka personer som kan hjälpa till eller inspirera, vilka tolkningar som kan göras. Räkna och presentera statistik. Ge er inte. Om chefen säger ”Men vi brukar väl ha med olika sexualiteter” - granska teaterns historik och se om det stämmer. Ha svart på vitt. Ge er inte. Sök stöd från alla håll och kanter. Ge er inte.

Hinder: Nu följer vi de här råden, men du verkar mena att lesbiska bara ska ha biroller?

Strategi: Nej, absolut inte. Tvärtom saknar jag en pjäs som inte bara sätter lesbiska i biroller, utan i alla roller. Poängen är att lesbiska, precis som alla andra grupper som marginaliseras idag, ska spela stora, små, goda, onda, roliga, drivande, stöttande och alla andra möjliga sorters roller tills vi inte längre behöver använda oss av kategorier eftersom gruppen i fråga har blivit så sedd och representerad att den inte längre framstår som något avvikande.

Vad gäller lesbiska på scen är det av stor vikt att inkludera karaktärer med lesbiska erfarenheter, relationer och begär, men också att bryta med det fenomenologiska erfarenhetsperspektiv som definierar grupper som mer eller mindre statiska och av naturen givna. Scenkonst är i varje bemärkelse en konstruktion, och i detta kan queerteori vara ett av flera verktyg i att skapa föreställningar som tilltalar och berör många människor. Ju större komplexitet desto fler ingångar för identifikation.

Det krävs olika tillvägagångssätt för olika teatrar beroende på inriktning och erfarenhet. För vissa teatrar handlar det om att räkna på statistik över roller och pjäser och aktivt kvotera in lesbiska karaktärer. Eftersom det är en grupp som historiskt inte är särskilt högt

representerad i pjästexter krävs det att man antingen sätter upp nyskrivet material som innehåller samkönat begär eller bearbetar äldre verk.

För andra teatrar kommer det att vara mindre intressant att räkna lesbiska och andra grupper. Om teatern ägnar sig åt ett upplösande av de normer som styr våra förväntningar kring kön och sexualitet så blir det snarare ett steg bakåt att istället börja arbeta med definitioner på det sättet. Då handlar det istället om att så mycket som möjligt försöka medvetandegöra sitt arbete och sina tankar. Det kommer alltid finnas något område som istället kan framhävas mer aktivt. Självklart kan även en teater som aktivt arbetar med kön och sexualitet på ett normkritiskt sätt känna ett behov av att ytterligare synliggöra eller skapa debatt kring ett speciellt ämne, och välja att ägna sig mer åt det.

6.2 Metoddiskussion

Jag har tidigare genomfört intervjuer för två B-uppsatser samt även som anställd av Kristianstads Högskola som forskningsassistent där jag även arbetat med att transkribera intervjuer, och såg mig själv som mycket kapabel att på C-uppsatsnivå arbeta vidare med intervju som metod. Tidigare har jag förhållit mig till en roll som intervjuare där jag har haft högre status än intervjupersonen, på grund av yrkesroll, ålder eller andra aspekter. I de situationerna har jag varit väldigt uppmärksam på hur jag uttrycker mig, vilka signaler jag sänder ut och överlag vilken effekt jag kan ha på intervjupersonerna, för att få dem att känna sig trygga och vilja samarbeta under intervjun.

I det här fallet intervjuade jag personer som är yrkesverksamma i ett område där jag "bara" är student och som i vissa fall har arbetat längre med de frågor jag intresserar mig för än hela mitt vuxna liv varat. Det jag inte hade förberett mig på var vilken effekt detta skulle få på mig, och jag upplevde mig under varje intervju som nervös, oförberedd och med lägre status än personen jag intervjuade. I alla tre fall där jag faktiskt genomförde en talad intervju tog det 10-15 minuter för mig att känna mig bekväm i situationen. Det var en lärorik upplevelse, och något som gör mig intresserad av att arbeta vidare med intervju som metod för att kunna förbättra mig själv inom detta fält.

De olika förutsättningarna för intervjuerna (ansikte mot ansikte, via telefon och via mail) går att se som problematiska speciellt i fallet med den fjärde intervjun, där både intervjupersonen och jag som intervjuare har lämnats mycket mindre utrymme att styra samtalet

och belysa de frågor och aspekter som vi finner intressanta, vid sidan av de förkonstruerade frågorna. I det här fallet upplevde jag att jag fick ett rikt och relevant material, och att intervjupersonen också förde in flera egna perspektiv. Det blev också skillnad då jag i de tre första fallen använde ljudupptagning som främsta källan till materialinsamling medan det i det fjärde fallet har skett helt skriftligt. Språkbruket i citaten varierar alltså mellan talspråk och skriftspråk, och i samråd med min handledare har jag i de citat som kommer från transkriberingarna rensat lite bland fyllnadsord som ”liksom” och liknande. Att enbart använda mailintervjuer hade varit en annan möjlighet, men materialet hade blivit betydligt mindre intressant eftersom mycket av det har kommit fram tack vare samtalsformen i intervjuerna.

6.3 Framtida Forskning

Vad gäller barn och ungdomsscenen som specifikt område har jag i den här uppsatsen främst uppehållit mig vid en teater för tonåringar. Det har varit svårt att hitta de rätta frågorna att ställa till intervjupersonerna för att få fram material om hur man arbetar normkritiskt för små barn, vilket förmodligen beror på att jag länge såg lesbiskhet som en uttalad sexualitet som måste kunna omsättas i handlingar. En sådan sexualitet går inte att applicera på till exempel barn i förskoleåldern. För att kunna öka en representation av lesbiska inom scenkonst för så små barn är det kanske inte snarast kärleksrelationer mellan barn det handlar om, även om det går att skildra på det viset också, utan kanske mer genom att inkludera föräldrar som är lesbiska, lärare eller andra vuxna. Barn generellt har tidigt ett begrepp om kön och könsroller, och också att heterosexualitet är det som är det önskvärda i samhället, men de gör inte själv nödvändigtvis de distinktionerna i sig själva eller i sina lekar.³⁸ Att utmana dessa normer bidrar också till att bredda möjligheterna barnen upplever sig ha.

Flera intervjupersoner har talat om det maktperspektiv som finns mellan vuxna och barn, och hur barnen alltid är de som är den svagaste maktlänken. Maktperspektiv i samband med normkritisk teater för barn är något jag skulle vilja utforska grundligare. För detta hade jag behövt en större kunskap kring små barns villkor, sexualitet, världsbild och dessutom eventuellt en mer praktisk approach för att kunna undersöka frågan. Det är något jag hoppas att jag vid tillfälle kan forska vidare kring och granska närmare.

³⁸ RSFU.s hemsida, "Barns sexualitet"

Litteratur- och källförteckning

- Betsky, Aaron, *Queer Space: Architecture and Same-Space Desire*, New York; Morrow, 1997.
- Borgdorff, Henk, "The production of knowledge in artistic research", i *The routledge companion to research in the arts*, ed. Michael Biggs och Henrik Karlsson, New York, 2011
- Butler, Judith "Performative acts and gender constitution" i *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies Vol. IV*, red: Philip Auslander, Routledge 2003
- Giannini, Annie, "Young, Troubled, and Queer: Gay and Lesbian Representation in Theatre for Young Audiences", i *Youth Theatre Journal*, 24:1 2010
- Kvale, Steinar, *Den kvalitativa forskningsintervjun*, Lund 1997.
- Lundahl, Pia, *Intimitetens Villkor*, Lund 2001
- Lundahl, Pia, *Lesbisk Identitet*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 1998
- Rosenberg, Tiina, "Queerkritik", i *Bang*, nr 1 2012
- Rosenberg, Tiina, *L-ordet*, Stockholm: Normal Förlag, 2006
- Rosenberg, Tiina, *Queerfeministisk Agenda*, Stockholm;Atlas, 2002
- Widerberg, Karin, *Kvalitativ forskning i praktiken*, Lund 2002
- Woodward, Kathryn, "Concepts of Identity and Difference", i *Identity and Difference*, ed. Kathryn Woodward, London, 1997.

Otryckta Källor

- "Barns sexualitet", RFSU.s hemsida <http://www.rfsu.se/sv/Sex--relationer/Sex-genomlivet/Barns-sexualitet/>
- "Landrapporter", RFSL.s hemsida <http://www.rfsl.se/?p=2517>
- Lesbisk Makt 2014*, projektets hemsida <http://www.kvalitetsteatern.se/mannen/lesbisk-makt/> samt projektets Facebooksida <https://www.facebook.com/LesbiskMakt2014?ref=ts&fref=ts>
- Intervjuer med Carolina Frände, Suzanne Osten, Susanna Dahlberg och Malin Axelsson.
- Transkriptioner, mailkonversationer och ljudinspelningar i författarens ägo.

Bilaga 1

De förkonstruerade frågorna till intervjuerna. Observera att alla frågor inte har ställts i varje intervju, och inte heller har frågorna alltid haft exakt den här utformningen. Detta har varit en mall som jag har utgått från och sedan mer eller mindre improviserat utifrån.

1. Kan du berätta ett exempel på en teaterföreställning du har sett där du upplevde att du verkligen inte blev representerad, där du som person eller representant för en grupp kände dig exkluderad eller missförstådd?

Teatern och statistiken:

- Vilka sorters kärleksrelationer brukar ni skildra på era scener?
- Kan du ge exempel på homosexuella karaktärer som ni har haft i era föreställningar under de senaste åren?
- Ungefär hur många av dessa har varit män, och hur många kvinnor?
- Hur upplever du att ni skildrar lesbiska?
- Kan du ge exempel på hur deras relationer och roller har sett ut?
- Är det något som funnits i de originaltexter ni använt, eller är det begär/relationer ni lagt till i produktionsarbetet?
- Kan du ge exempel på hur de val ni har gjort då har sett ut?
- Hur har du överlag/generellt hanterat samkönade begär i din konstnärliga praktik?

Inriktning

- Hur väljer ni ut vilka frågor ni ska arbeta med i era föreställningar?
 - Vilka frågor brukar ni fokusera på?
 - Finns det frågor ni skulle vilja arbeta med som ni inte upplever att ni arbetar med idag? Vilka? Varför/Varför inte?
 - Hur ser ni på representation på er teater? Tror ni det är viktigt för er publik?
 - Finns det "tillräckligt många" skildringar av lesbiska i scenkonsten?
 - Hur upplever du att lesbiska skildras generellt i scenkonsten?
 - Vad tror du att det beror på?
 - Vad tror du att det finns för poänger med att skildra lesbiska på scen?
 - Hur ser du på kön och sexualitet?
 - Hur många pjäser som riktar sig till er målgrupp känner du till med lesbiska karaktärer?
-
- Vad är en lesbisk historia?
 - Vem bör berätta om och skildra lesbiska på scen?
 - Vad tror du är viktigt för unga lesbiska och bisexuella att se på scen?
 - Vad tror du konsekvenserna kan bli av en marginaliserad representation av lesbiska?
 - Hur skulle ni kunna arbeta mer/djupare med frågor om sexualitet och lesbiska?
 - Vad skulle krävas för att ni skulle välja att arbeta mer med de här frågorna?

Bilaga 2

Case Study: Historia A

I *Historia A* tar PotatoPotato ett grepp på världshistorien och introducerar de som glömts bort; kvinnorna. Under en timme och 20 minuter presenteras de, några djupare andra flyktigare. Från Hapshetsut till Marie Curie avhandlas de som gjort stordåd men ändå inte får vara med i historieböckerna. Detta är de inte medvetna om, de som skildras på scen. Tvärtom, Marie Curie säger "Fuck you, det är mitt pris. Jag kommer" när Vetenskapsakademin inte vill att hon ska hämta sitt andra Nobelpris eftersom hon legat med en gift man. Ann-Charlotte Leffler städar upp efter spelkvällen med Sophie Elkan och Ellen Key och reflekterar: "1880-talet kommer att gå till historien som tiden då allting var för, om och med kvinnor." Det är skådespelarnas sårade blickar som avslöjar för oss att så blev det inte.

Historia A spelas för högstadieelever, och väjer inte för att dra upp sexualiteten på scenen. "Jag har legat med Selma", säger Sophie Elkan om Selma Lagerlöf, vinner därmed skryttävlingen och gör de andra avundsjuka samtidigt som hon sätter punkt för diskussionen ifall Selma och Sophie var lesbiska eller "bara väninnor". Sex skildras genom hela föreställningen som något positivt, oavsett om det är samkönade eller tvåkönade akter. Flera av karaktärerna verkar ha en icke-heterosexuell läggning: Hildegard av Bingen skriver djupt emotionella kärleksbrev till andra nunnor och Hapshetsut sätter på sig skägget och blir upppassad av kvinnor i publiken.

Men scenkonstnärerna bakom föreställningen är inte intresserade av att göra kön eller sexualitet på något speciellt sätt.

Vi pratar om allsexualitet. Med det menar vi att vi försöker tillåta oss själva och våra sceniska figurer att ha flytande kön och sexualitet. Att visa på att vi hela tiden är föränderliga varelser och ge kroppen ett större utrymme. Därför passar ordet allsexualitet in väldigt bra.³⁹

Merleau-Ponty, fransk fenomenologisk filosof, menar att kroppen kan ses som en knippe historiska möjligheter, som måste förstås mot den historiska kontext kroppen befinner sig i. Detta är tankar Judith Butler använder sig av i sina teorier om kön och kropp som handlingar istället för biologiskt bestämda.⁴⁰ Om vi som människor hela tiden gör vårt kön finns det alltid ett annat val som är möjligt att göra, något vi aktivt väljer bort. Alla tider har inte samma möjligheter, men ett

³⁹ Karin Isaksson, dramatiker i PotatoPotato, samtal 7/12 2012.

⁴⁰ Butler, s. 99

val finns alltid, även om det kan bestraffas hårt av samtiden. Men frågan är om det är samtiden som har bestraffat de kvinnor som porträtteras i *Historia A*, eller om det är historikerna? Hur pass väl kan vi känna till de historiska möjligheterna för kvinnor när detta är något som sällan eller aldrig beskrivs i historieböckerna? Dömer vi enbart efter krinolinerna, den icke-existerande rösträtten och bristen på preventivmedel? Säger det egentligen någonting alls om hur kvinnor betedde sig när ingen (man) såg?

Bilaga 3

Case Study: Lesbisk Makt 2014

Lesbisk makt 2014 som drivs av Robin N Spegel och Kvalitetsteatern är ett projekt i tre delar varav den första bestod av en residensperiod och redovisning på ung scen/öst. Fortsättningen på projektet kommer att ske genom workshops som ska hållas runt om i landet där alla som definierar sig som lesbiska får delta i syfte att samla in lesbiska historier som sedan förvaltas och förvandlas till ett bibliotek som även den kommer att turnera landet runt valåret 2014 i en lesbisk valstuga som ska skapas av arkitekt/design-trion MYCKET.

Poängen med verket är att

- Ta fram och bevara en lesbisk kultur och historia.
- Erbjudas ett överväldigande lesbiskt referensverk.
- Skapa en lesbisk bastuklubb/nätverk.
- Lyfta fram och bredda förståelsen/innebörden för ordet 'lesbisk'.
- Peppa och stärka lesbiskheten.⁴¹

Samtidigt vill Robin N Spegel skapa ett rum där alla är välkomna att vara lesbiska, oavsett vilken identitet de anser sig ha utanför rummet/valstugan. Frågan om öppenhet är intressant; kan valstugan vara helt öppen, och är det fortfarande ett lesbiskt rum om det är fullt av människor som definierar sig som heterosexuella? I relation till lesbiskhet och rum är det intressant att tänka på garderobens funktion. Att ”komma ut ur garderoben” blev en del av den politiska terminologin under 1968-70, och är fortfarande en flitigt använd term. Offentliga outings användes av Queer Nation för att tvinga ut folk ur garderoben. Det engelska ordet ”closet” pekar på något instängt, inåtvänt. Garderoben har varit det homosexuella rummet framför alla andra, och beskrivs av arkitekten A Betsky på följande sätt:

Vad är garderoben? Det är den ultimata interiören, platsen där det inre börjar. Det är ett mörkt rum i hemmets hjärta. Det är ingen plats där du lever, men ett rum där du förvarar de kläder i vilka du uppträder. Det innehåller byggstenarna för den sociala konstruktionen av dig själv, som exempelvis dina kläder. Garderoben innehåller också avlagda delar av ditt förflutna. Det är ett gömställe och en trygg plats för fantasier om det förflutna och för framtiden. Om härden utgör hemmets hjärta när familjen samlar sig till en enhet framför den öppna brasan, innehåller garderoben själens hemliga skrymslen och vrån, samt de masker du bär.⁴²

⁴¹ Från projektets beskrivning på Facebook. <https://www.facebook.com/LesbiskMakt2014?ref=ts&fref=ts>

⁴² Aaron Betsky, *Queer Space: Architecture and Same-Space Desire*, New York; Morrow 1997, s. 16f

Vad gör då *Lesbisk Makt 2014* för att förändra rummet? Bjuds publiken in i garderoben, eller förs lesbiskheten ut i ett större mer offentligt rum? En valstuga är inte mycket större än de walk-in-closets som blivit så åtråvärda. Eftersom projektet ligger i framtiden går det inte att yttra sig om det, men jag ser med spänning fram emot att förhoppningsvis få ta del av det och uppleva det lesbiska rummet.