

Anna Artwich

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-1582-5510>

Analyse av kamp tendenser i kvinnefigurers konstruering i Cecilie Løveids dramatikk

An Analysis of Camp Tendencies in the Construction of Female Figures
in Cecilie Løveid's Drama Texts

The article explores camp tendencies in female characters in selected plays by Cecilie Løveid. In this study, I consider camp as a political phenomenon. Thanks to hyperbolisation or breaking the rules of the androcentric world, camp allows excluded individuals to regain their voice. Due to their exaggerated nature, camp strategies particularly emphasise the problem of objectification of marginalised groups. Camp depiction of fundamental problems enables Løveid to deconstruct traditional social norms. In her work, camp becomes visible in thematic areas related to the construction of female characters or transgressions of stereotypically understood gender. Therefore, it is essential to include Cecilie Løveid, known for her socially critical literature, in this discourse.

Keywords: camp, Cecilie Løveid, drama, women, gender roles

Nøkkelord: kamp, Cecilie Løveid, drama, kvinner, kjønnsroller

Cecilie Løveid er ofte beskrevet som en av fornyerne av moderne norsk drama på grunn av sine innflytelsesrike eksperimenter på scener i Bergen – og de fleste av hennes skuespill er til og med oversatt og spilt i utlandet. I sin dramatikk har Løveid i årevis holdt på med spørsmålet om sosial eksklusjon som berører ulike individer. Blant dem kan leseren særlig oppdage profilene til kvinner som blir gitt uttrykk på en radikalt annen måte enn i tidligere dominerende fortellinger. Forfatteren lar de tidligere ignorerte stemmene deres bli hørt, og bygger dermed en kompleks og multinivåfortelling om kvinner. Takket være brudd med normative mønstre og bruk av karakterer som er innbakt i den kollektive hukommelsen, finner Løveid et alternativt historiesyn i kvinnestemmer – hun oppfyller sitt mål med å hyperbolisere stereotypiske kv i n n e l i g e egenskaper. På grunn av det tilhører hennes dramaer kamp-tendensen som er et vidt omdiskutert fenomen i nåtidens kultur. Mitt utvalg av dramaer i denne artikkelen kommer fra den rike litterære

produksjonen til Løveid, nemlig *Rhindøtrene* (1996), *Fornuftige dyr* (1986), *Tiden mellom tidene eller Paradisprosjektet* (1991), *Balansedame: fødsel er musikk* (1984), *Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint* (1993) og *Maria Q* (1994). Etter min mening avslører disse verkene kampe strategier som forfatteren legger inn i sine tekster. Derfor prøver jeg i mitt eget forsøk å definere en rolle det revolusjonære potensialet til kamp kan spille i framstilling av kvinner i Løveids dramatiske tekster.

1. Hva er kamp?

Kamp-diskusjonen begynte med Susan Sontag (1933–2004), som hentet begrepet fra New Yorks homoseksuelle kretser i sitt verk *Notes on "Camp"* (1964). Takket være dette blir Sontag sett på som den forskeren som introduserte fenomenet KAMP til verden. På grunn av homofile personers oppførsel betraktet Sontag kamp som en slags overstilisert følsomhet – ikke et politisk verktøy for marginaliserte grupper¹. I takt med denne følsomheten overdriver kamp egenskaper ved gjenstander, kjønn eller seksualitet – til det punktet at de blir hyperboler:

[...] 1. To start very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization. [...] 8. Camp is a vision of the world in terms of style – but in a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the “off”, of things-being-what-they-are-not (Sontag 1964: 2–3).

Imidlertid hevder hun at dette begrepet er for omfattende og flyktig for å være definert på en ordnet og vitenskapelig måte. Derfor inkluderte hun sine overveielser i form av «løse notater» i essayet. Mangelen på slike kategoriske konklusjoner gav Sontag en mulighet til å utvide begrepets omfang. Plutselig gjaldt kamp ikke bare homofile i USA, men også konkrete nisjer ved hele massekulturen, for eksempel ballett eller populære såpeoperaer – produkter som opprinnelig ikke var dannet av ekskluderte mennesker. Ved å knytte kamp til massekulturen overtok hun et begrep som tidligere hadde vært forbundet med en konkret subkultur. Takket være hennes notater gjennomgikk begrepet en stor utviklingsfase som en estetisk kategori på den ene siden. Imidlertid må man innrømme at de som opprinnelig

¹ Kamps første avbrytelse med den dominerende kulturen kan være observert på slutten av det nittende århundre, da den raffinerte og fremmedgjorte dandyen skapte smaken til de øvre sosiale klassene: «[...] en dandy rigorisme er skapt til å jobbe med seg selv, til å krystallisere spredning til en ny, kunstig identitet. [...] Derfor plasserer dandyen interiøret på overflaten. Han gjør mote til en spiritualitet, han løfter små ting til et absolutt nivå, og det som er flyktig bruker han til evigheten» (Książek 2018; min oversettelse).

brukte kamp-begrepet, nå kan ha vanskeligheter med å forsvare sin identitet innen den nåværende massekulturen².

Stigmaet er et konstituerende trekk ved en gruppe ekskludert fra sin tids konvensjonelle diskurs. Erving Goffman peker i sine betraktninger på nøkkelrollen til en spesifikk normativ rustning som skulle forårsake bruk av tilsynelatende tilhørighet til den dominerende kulturen. På denne måten forble stigmaet til en mistilpasset skjult, og et individ som ble berørt av den kunne fungere uten å oppleve sosial fremmedgjøring og skamfølelser sterkt assosiert med denne (Tokarska-Bakir 2005: 10). Kamp var en radikal avvisning av normative kulturelle koder. Begrunnelsen var at disse reglene hindrer identitetsutvikling. Dette dristige trekket tillot kampe personer å uttrykke seg fritt fra normer og sosial diskriminering, noe som var forankret i følelsen av stigma som betinget deres tidligere fremmedgjøring. Kamp og utnyttelsen av kjønn bygger på et lignende prinsipp. Det er en praktisk representasjon av Judith Butlers refleksjoner over metodene for å produsere kjønnsmatriser som hvert individ blir underordnet i begynnelsen av livet (Rudaś-Grodzka, Nadana-Sokołowska, Mrozik 2014: 461–464). Det å bryte de vanlige kjønnsmønstrene – ved å bruke hyper- eller post-seksualitet som taktikk – kan forårsake gjentatt utstøting av kampe personer. Takket være kamps bruk av eksklusjonskategorien ble undertrykkelsesverktøyet et tegn på tilhørighet til en elitegruppe. Andy Medhurst påpeker følgende: «Alle historiske studier av homsers subkulturer [...] viser, eksempel for eksempel, hvordan homofile brukte kamp som en forsvarsmekanisme i et fiendtlig miljø» (Medhurst 2006: 96; min oversettelse).

Kamp, som var i ferd med å bli overført til massekultur, ble redusert til det estetiske plan, eller sensitivitet, som skulle rettferdiggjøre den allestedsnærværende dårlige smaken. Sontags gest med å overta kamp-begrepet utløste nesten umiddelbart en diskusjon om muligheten for å gjenvinne politisk og skeiv kamp. Przemysław Czapliński trekker oppmerksomheten mot fragmenteringen av diskursen:

[kamp] refererer ikke lenger bare til mannlig homoseksualitet, men er – i bredere forstand – assosiert med undergraving av kjønnsroller basert på forskjellige minoriteter (feministiske, lesbiske, androgyne kamper) eller fra perspektivet til et post-kjønnsbilde av et menneske. I disse variantene går det utover de kulturelle aspektene ved det mannlige kjønn: det brukes til å skape identiteten til en mistilpasset person, det iscenesetter andre antropologiske aspekter (relatert til begge kjønn, differensiert seksualitet, så vel som ulike tilfældigheter av kroppen) (Czapliński 2013: 11; min oversettelse).

I våre dager har kamp blitt en kategori som bryter ned enhver undertrykkelse av minoriteter på grunnlag av kjønn (Czapliński 2013: 41). Kamp forstått på denne måten har en spesielt sterk innvirkning på all kjønnsstøtte – som alder eller

² Moe Meyer understreker den homoseksuelle karakteren til kamp i sine betraktninger. Forskere som for eksempel Pamela Robertson og George Piggford utvidet begrepet for å bryte med den diskriminerende avhengigheten mellom kampe personer og deres biologiske kjønn. Kamp forstått på denne måten åpner seg for ulike minoriteter, representert i androgyn eller feministisk kamp.

etnisitet – som viser potensielt ubehag for et individ knyttet til underordning til en normativ heteroseksuell modell.

En ekstremt viktig del av kampforskningen er også refleksjonen til Pamela Robertson, som vektlegger mulighetene til rolleomvendning når det gjelder kvinner og kamp³. I veldig lang tid ble kvinner ekskludert fra kampdiskursen – det ble antatt at kamp er en kategori med en spesifikk kjønnsbiografi som signaliserer en spesifikk homofil karakter. Derfor ble kvinner – til og med lesbiske kvinner – utelukket fra samtalen om kamp (Mizerka 2016: 18). Robertsons gest med å undergrave legitimiteten til den stereotype oppfatningen av kvinner som et objekt som kun gir mannlige homofile modeller for kvinnelig atferd – slik at de kan bryte løs fra sine tradisjonelle mannsroller – er grunnlaget for betraktningene til den feministiske kampen (Robertson 2013: 95)⁴. I virkeligheten fremmer kamp faktisk feministiske diskusjoner om kjønnskonstruksjon – derfor kan forskere undersøke kamp-former som en feministisk praksis. Når den brukes bevisst som en produksjonsstrategi, oppnår den sin effekt på grunn av uforsiktig overdrivelse, rik dekor og liberalisering av begjær. Kvinnestemmen i kampdiskusjonen gjør oss oppmerksom på at en total k v i n n e l i g h e t kan føre til en reel revolusjon i kulturen (Mizerka 2016: 20–22). Forskeren hevder:

[...] Kamp opptar imidlertid et diskursivt rom som ligner Aleksander Dotys definisjon av ulikhet: «[...] et bredt spekter av kulturelle uttrykk som er anti- eller ikke-heteroseksuelle eller i opposisjon til heterofile». [...] For feminister ligger kampens attraktivitet i dens potensial til å fungere som en form for kjønnsparodi. [...] Kamp [er] et slags parodispill mellom subjekt og objekt, der den kvinnelige betrakteren ler av og leker med bildet sitt [...]. Kvinner tar avstand fra sitt eget bilde, ler av det og står ved siden av det, og samtidig mister de ikke bevisstheten om den virkelige innflytelsen dette bildet har på dem (Mizerka 2016: 22; min oversettelse).

Den inkluderende kampen slutter å passe inn i misogyni-diskursen eller antifrigjøringspolitikk, og derfor kan den bli en av de mest produktive kategoriene som frigjør marginaliserte grupper i postmoderne kultur. Riktignok gjør kamp seg gjeldende også i sceniske tekster, som – særlig i dag – er preget av sterkt kritiske trekk ved det patriarkalske samfunnssystemet.

Kamp muliggjør åpen konfrontasjon med sosiale normer, fordi den lar mennesker avsløre det skjulte potensialet til fenomener som legitimerer den nåværende ordenen (Mizerka 2013: 32–33). Gjennom strategien for hyperbolisering av en persons identitet, for eksempel på kjønnsbasis, kan et individ vise mottakeren alle skadelige

³ Hun omtaler ekskluderingsprosessen av kvinner i kamp-diskurs i detalj i verket: *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham 1996.

⁴ Robertson benekter gyldigheten av tilnærmingen til kamp gjennom et prisme av maskulinitetens og homoseksualitetens dyade. Kamp forstått på denne måten bestemmer om karakter av forholdet mellom objektet (kvinner) og subjektet (homoseksuelle menn) i kamp som bare ensidig – på den måten tilber homofile den kvinnelige estetikken, mens kvinner ikke låner noe fra kamps kultur. Dermed ekskluderer kamp alle andre grupper fra sin diskurs.

stereotypier og krav som stilles til representanter for ulike grupper. For å observere alt dette og transformere det til kamp må en person inkludere den utelukkede gruppen i samfunnet. På denne måten presenterer en hyper-kjønnslig og eksplisitt mann eller kvinne et urealistisk bilde ment å understreke sosiale ulikheter – ved å overta samfunnets fiendtlige fortelling, skaper de ofte en selvskapt verden underordnet dem.

2. Kampe kvinnefigurer i Cecilie Løveids dramatikk

Erving Goffman peker på at utseende er et konvensjonelt symbol på normativ diskurs. Mennesker er dømt til å leve i en kultur hvor prestasjon er svært viktig fordi den åpner for gjenkjennelse av det individuelle gjennom identifikasjon med mønstre. Personlig identitet, som tilpasser seg dette mønstret, spiller en standardisert og rutinemessig rolle i sosial organisering – å overskride eller overdrive ens rolle er et brudd i forholdet mellom et individ og dets fellesskap (Goffman 2005: 94–95). På grunn av menneskenes mangfold bør mønstrene være enda mer uttrykksfulle, lett gjenkjennelige, fulle av overdrivelse – og slik fungerer kamp.

Kamp viser hvordan en kan spille en rolle som et spesifikt bilde av feminitet for å vise at noe slikt ikke eksisterer – det er kun bilder av kvinner som er gjenstand for sosial endring. Avspeilingen av «det mannlige» i en kvinnelig karakter virker på den samme måten – kamp destabiliserer alle mulige tradisjonelle og stereotypiske roller tildelt kvinner (Ross 2013: 355–356). På grunn av denne «kvinnelige overdrivelsen» som kritiserer kjønnsroller i samfunnet, kan kamp betraktes som en av formene for feministisk kritikk (Robertson 2013: 96–97). Kamp kan fungere på flere måter i heltens representasjon – det kan både undergrave og overdrive den sosiale oppfatningen av persepsjonen av kvinner i litteraturen. Kamp, som et grunnlag for sosial frigjøring, realiserer seg i Løveids verk innen flere felter – i takt med forfatterens interesse for kvinner baserer den seg på tradisjonelle roller eller egenskaper de stereotypisk burde representere.

2.1. En leder

I *Rhindøtrene* (1996) skaper Løveid en liten og minimalistisk verden som sirkulerer rundt den sentrale personen – Hildegard av Bingen. Her er temaer presentert på en økonomisk måte, og vårt fokus ligger særlig på den kvinnelige helten og hennes virksomhet. Hildegard har en hjelper, Volmar, som fremstiller henne som en uvanlig figur i dramaet:

Hildegard er svært merkelig kvinne
Hun kalles Rhinens Sibylle
Hun er Guds profetinne. Og jeg skriver
hennes visjoner ned (Løveid 2007: 294).

Med å introdusere den konkrete undertrykte kvinnelige gruppen helt i begynnelsen av dramaet bestemmer Løveid at det er de som vil bruke kamp i sin unormaliserte oppførsel – som selvfølgelig vil være hyperbolisert på en tydelig måte (Mizerka 2013: 661). I dette dramaet konsentrerer forfatteren seg om det å presentere objektiviseringen av kvinner og deres sosiale situasjon på en ganske åpen måte – det kan sies at hennes fokus ligger særlig på det kritiske, ikke på det estetiske.

Løveid, med henvisning til kvinnelige ikke-fiktive karakterer, viser i dramaet livssituasjonen i klosteret som blir til Hildegards private univers hvor hun har ubegrenset makt. Ved å bruke en historisk figur viser Løveid samfunnets stereotypiske oppfatninger om disse personene og med det samme parodierer dem – av den katolske helgenen skaper hun en karakter, som er – for å si det mildt – tvetydig og til og med komisk i sin søkning etter å lage et rent kjærlighetsspill. Robertson hevder at dette er et av de sterkeste og mest subversive trekkene ved en kamp parodi (Robertson 2013: 93–94). Uansett er det ikke slik at Hildegard frivillig befinner seg innenfor klosterets murer – Løveid avdekker en viktig informasjon om dette i begynnelsen av dramaet. Når vi ser Hildegard for første gang, får vi vite om at hun «grynter med strupelyder» og forteller at hun «ville ikke til Klosteret, så hun sa det var Jerusalem» (Løveid 2007: 269). Derfor vet vi at denne kvinnen var tvunget til å bli medlem av klosteret med falske tilsagn. På dette tidspunktet er kvinnesituasjonen presentert helt presist – uten å ha noe makt i det middelalderske samfunnet er kvinner tvunget til å oppfylle fastsatte roller. Hildegard selv burde ha vært en stillferdig og lydige nonne, vant til å være styrt av menn av det kirkelige hierarkiet.

Ved å bruke kamps retrospektive potensial⁵ tolker Løveid mystikerfiguren på nytt. Gjennom denne viser hun dilemmaene og motivasjonene til en kvinne som befinner seg i et ekstremt patriarkalsk samfunn, og samtidig har fått makt som tradisjonelt er utilgjengelig for hennes kjønn. Tross alt er Hildegard en helgen for den katolske og den protestantiske kirke – å bruke hennes hellige rykte til å vise eldgammel undertrykkelse og posisjonering av kvinner i samfunnet er en utmerket subversiv prosedyre. På denne måten lager Løveid i sitt drama en dristig kamp overtakelse av hovedpersonen, som har vært underordnet kirken i så lang tid at den skapte en fortelling om henne. En kamp revisjon av denne historiske figuren kan vise moderne mennesker en type av kvinneundertrykkelse som er synlig gjennom hele historien. Kamp tillater Løveid å vise det absurde ved hennes situasjon – her leser vi ikke om en umenneskelig helgen, men snarere om en kvinne som tilbringer sin tid i en bod og lager et rart skuespill om kjærlighet. Bruken av kamps mekanismer gjør at Hildegard kan skape sin nye verden som en følge av sine ord – historien er allikevel fortalt fra hennes perspektiv. I dette universet befinner hun seg på toppen av hierarkiet, til tross for sitt kjønn.

⁵ Andrew Ross påpeker at et av kamps viktigste verktøy er dens evne til å lete etter hendelser og gjenstander fra fortiden for å presentere dem i samsvar med samtidens smak – isolert fra deres opprinnelse. Dette gjør det mulig å se visse fenomener i et nytt lys og revurdere dem (Ross 2013: 332).

Overtagelse av den nesten guddommelige makten over livet til sine undersåtter manifesteres i den ukritiske godkjenningen av hennes dommer – hun skaper verdens nye orden i sitt operistiske livsverk, der karakterene skal spilles av ubevisste mennesker rundt henne:

Volmar: Her dreier det seg om en hovedrolle i et skuespill, en sentral karakter ...
en engelfyrste som ble elsket av sin far,
forført av sin egen prakt, for vill og
styrtet ... en svært interessant rolle (Løveid 2007: 294).

Hun er svært oppmerksom på sin egen begrensning i kirkes hierarki – til tross for sin status som profet, er hun underlagt kirkelige vedtak og forskrifter. Derfor skaper hun en annen, kunstig verden, hvor alt er knyttet til hennes vilje. Imidlertid uttrykker hun – på en poetisk, litt melodramatisk måte – sin bevissthet om den reelle virksomheten hun befant seg i:

Hildegard: Uten mitt teater er jeg ikke noe annet
enn et mørkt hus, som ikke rommer annet enn
angst, elendighet og grusom pine.
Gud hva sier jeg (Løveid 2007: 343).

Hildegards opera – det er verdt å merke seg at opera som sjanger er naturlig preget av kunstighet og stilisering – er opprinnelig basert på kjærlighetens lov; dette scenariet av verket begynner å ligne en såpeopera, en sjanger så nær og produktiv til kamps uttrykk. Dessverre blir alle regler forvrent, og den ekstreme teatraliseringen av andre personers liv, hvor identitet og personlighet endres for operaens behov, skaper en ny undertrykkelse som helgenen selv tidligere ble utsatt for.

Rollen som sentrum for religiøst liv er mulig på grunn av den mystiske, litt melodramatiske gaven for å avsløre Guds planer, fordi den ble realisert i en isolert bod med visjoner. Hildegards visjoner er denne faktoren som gir henne makt over andre mennesker. Uten denne begavelsen er hun en vanlig nonne som må bøye seg for menn. På denne måten viser Løveid oss at bare en ekstrem situasjon, som ikke kan finne sted innenfor virkelighetens normer, kan frigjøre kvinner fra undertrykkelse. Med dette hjelper kampe teknikker som ved bruk av illusjon og desillusjon gjør det lettere å fremstille undertrykkelse av kvinner i dette samfunnet. De er forberedt på å gå gjennom smerte og elendighet for å oppnå sitt mål. Her beskriver Løveid Hildegards grusomme forberedelser for å få noen visjoner:

Han åpner drakten i ryggen, skjærer henne tre ganger med kniven. Hun skriker. Volmar fester flammekronen på Hildegards hode, gir henne vokstavlen og abbdissestaven, gir Hildegard fredens kryss. Går. Hildegard roper (Løveid 2007: 310).

Denne beskrivelsen viser oss hvilken rolle et kostyme spiller i Løveids univers – det kan endre hele situasjonen i dramaet. Forsøk på å bygge sitt eget verk inni teksten med bruk av relaterte teatermessige trekk kan være et ekstremt viktig felt for kamps innvirkning. Det kan skje på grunn av dets potensial til å svekke den tradisjonelle sosiale rollefordelingen; helter kan uttrykke sitt ubehag gjennom andre «inkarnasjoner». Når personer forkler seg, kan de spille en helt annen rolle, og dermed riste de grunnleggende rollene som er tildelt dem fra fødselen:

Hildegard sitter i kostyme og er Ecclesia, kirken, med et enormt skjørt; fører en Maria-marionette. Hun har noter og manus, leder prøven. Noen kostymer og rekvisitter er ferdige. Richarda inn i brudekjole, som Anima, så Elisabeth med deler av en rustning, som Victoria, og Volmar som Patriarker og Profeter, i et laken (Løveid 2007: 345).

Hildegard hyperboliserer sin status med «et enormt skjørt», som også kan være betraktet som et speilbilde av hennes skjulte feminitet. Ved dette kostymet overskrider hun sin rolle i samfunnet som kvinne og nonne for å påvise sin dominerende natur som leder for alle – hun er ikke bare kledd i det største kostymet. Hun har også et manus, leder prøven og fører en marionett, som er et ultimat uttrykk for hennes higen etter å ha makt over andre mennesker. Hun bryr seg spesielt om en ung jente, Richarda von Stade. I sin brudekjole er hun tilbedt som et uforskyldt offer for Hildegards fantasi. Mens Hildegard i stykket blir katalysatoren for den demoniske energien til den fatale kvinnen fryktet av menn, kan Richarda von Stade tolkes som en avspeiling av en kvinne i en tradisjonell samfunnsforståelse som ofte identifiserer kvinnen som offer. Motivert av et desperat behov for å høre til vil hun ofre seg selv for å kunne oppfylle forventningene og rollene som er lagt på henne.

Noen kvinnelige helter i Løveids dramaer kan være karakterisert som sterke og uavhengige – de er herskere over sine små miljø. Bortsett fra den tidligere omtalte Hildegard fra *Rhindøtrene* kan vi også inkludere Susanne fra *Balansedame: fødsel er musikk* (1984) i denne gruppen. På grunn av sine traumatiske opplevelser skaper hun i et helt nytt samfunn en gruppe som sirkulerer rundt henne. Hennes fortid blir beskrevet på en dramatisk måte:

Susanne: Kjenner dere soldaters måte
å voldta på?

Mann: Nei

Susanne: Jeg skal vise dere

Hun skifter sinn, blir sexy vamp, går løs på kroppene deres, kysser henne, men det vil hun ikke

Susanne: Ingen kys

Hun tar kjolen over hodet, knytter den fast der [...]

Mann: Se det

Var et ekte

Kvinnfolk (Løveid 2011: 229).

Det er merkverdig at mennene knytter det å være «et ekte kvinnfolk» til å opptre som en «sexy vamp» og som en underdanig person på samme tid. Her prøver Susanne å oppfylle det evige paradokset rundt kvinner, som bør dekke og avdekke sin kropp i samfunnet – avhengig av situasjonen. Berøvet for enhver instans og redusert til en sakral gjenstand spiller kvinnen sin sosiale rolle på to måter. Hun kan forsvinne inn i verden og ydmykt vente på hjelp fra mannen eller oppfylle mannlige fantasier som er basert på kvinners kropp. Ved å kombinere begge krav og avvise alt relatert til det moderne, frigjorte kvinnebildet sier hun: «Kvinner kan ikke gå lenger / langbuksene har ødelagt / kvinneligheten» (Løveid 2011: 275) – og gjør dermed Susanne til samfunnets idealtipe for en kvinne: den kampe og hyperboliserte kvinnen.

Med denne oppfatningen av seg selv går hun inn på en ny arbeidsplass – et museum med rokokkointeriør, hvor alt er overestetisert, og etablerer sitt styre nesten umiddelbart. Hun henviser til og vil etterligne Marie Antoinette ved å sette opp sitt lille hjem i eksil og bygge, med Kristian, Rita og sitt ufødte barn, et nytt erotisk senter der. Her skaper hun et miljø som baserer seg på en utilslørt erotisk stemning – ved denne ønsker hun å lære sine elever om femininitet. Marie Antoinette er viktig for hennes filosofi om den feminine kraften fordi hun forbinder henne med kjærlighet – ikke med brød, som er i strid med samfunnets mening om den franske dronningen. Så hun kobler en figur som oppfattes som sterkt feminin med en verdi som historisk sett var forbeholdt kvinner. Takket være dette får hun en hyperfeminin fortelling, som kan gjenspeile den undertrykkelsen som påfølgende generasjoner av jenter vokste opp i. Med det samme endrer Susanne den mannlige fortellingen om kvinneskikkelsen i historien. Gjennom sin hyperboliserte femininitet viser Susanne at den kan bli et middel for å oppnå en slags frigjøring – derfor skaper hun sitt eget senter, hvor prinsipper er basert på den overdrevne rollen som Susanne ble tildelt i begynnelsen av sitt liv. På grunn av sin høye posisjon i dette miljøet kan hun spille en rolle – det gir henne fordeler og makt til å løsrive seg fra patriarkalsk innflytelse. Dette gjenspeiles i linjen uttalt av hennes elev, Rita:

Rita: Ingenting er viktigere
enn stramme skuldre
muntre øyne
som sett rett på folk
Femme fatal
Det har jeg lært (Løveid 2011: 276).

Hennes tale viser at i deres lille miljø tar kvinner over rollen de har spilt så langt i historien på en kamp måte. Denne overtakelsen av de hittil undertrykkende trekkene gir, paradoksalt nok, hovedpersonene mulighet til å få makt over kroppen sin og muligheten til å skape sitt eget image – det vil si aktiviteter som kvinner så langt ikke har hatt tilgang til.

2.2. Kvinner som samler alle kvinnelige egenskaper

Det er ikke så overraskende at andre kvinner som fungerer i klosterets lille samfunn i *Rhindøtrene* (1996) prøver å bruke Hildegards talent til egen vinning. Elisabeth av Schönau, som er komtesse og abbedisse, ville følge Hildegards fotspor. Hun forteller Volmar ofte: «tror [hun] har hatt en visjon, / [hun] vil fortelle henne den med en gang» (Løveid 2007: 274). I dette universet er Hildegard den eneste som er mektig nok til å påvirke livet på klosteret – men det er ikke slik at andre kvinner aksepterer denne situasjonen uten tvil. Ved desperate prøver i det å være den nye mystiske føreren viser Elisabeths behov seg å være noe ekstraordinært og mektig. Selvfølgelig kan livet i klosteret ikke foregå helt utenfor samfunnets rammer. Det er svært vesentlig at alle kvinner i dramaet er beskrevet som unge og pene. Volmar sammenligner dem med blomster og hevder at de derfor bør oppføre seg på den måten: «La dine handlinger, din iver, ditt begjær være som rosene og liljene på marken i deres uskyld og duft» (Løveid 2007: 305). En eksponering av handling, som tilhører et sosialt tabubelagt rom, er nok en nøyaktig kritikk av all kjønnsstøtte som opprettholder den stereotype oppfatningen om kun kvinners riktige egnethet i samfunnet. Pierre Bourdieu oppsummerte synlighet-maktforholdet i det patriarkalske samfunnssynet med å peke på følgende: «å være kvinne handler om å bli sett» (Bourdieu 2004: 79; min oversettelse). Løveid synliggjør gjennom den estetiske bøyningen og moralske engasjementet karakteristisk for kamp den sosiale diskursen som glorifiserer skjønnhet og ungdom: «Elisabeth: [...] Ah, er jeg blitt slankere siden sist jeg spilte meg, tro?» (Løveid 2007: 332).

Hennes behov for både å få visjoner og for å bli slankere – begge mål prøver hun å oppnå ved å faste – er presentert i form av umoralsk kitsch. Disse prøvelsene kan ikke ende med suksess, og enhver kvinne er underlagt samme skjebne som er en direkte konsekvens av aldring. En kvinne fratatt sin attraktivitet blir ubrukelig for menn. Denne plutselige kollapsen av et spesifikt bilde fører til at hun blir skjøvet enda lenger ut til maktens margin: uten ungdom og fruktbarhet, som er nødvendige i samfunnets øyne, mister hun stemmen fullstendig, og dermed enhver måte å påvirke sitt liv på.

Det feminine utseendet spiller også en viktig rolle i *Balansedame: fødsel er musikk* (1984). Karakteren til Susanne blir sett av alle de andre heltene først og fremst gjennom hennes feminitet. Og denne oppfattes på en veldig stereotyp måte – i dramaet identifiseres den med ungdom, ytre skjønnhet og duften av parfyme. Her er en av de første dialogene mellom Susannes ektemann Axel og henne:

Axel: Har du vært så redd
så ensom

Susanne: Hvor er parfymen min?

Axel: Din duft (Løveid 2011: 206).

Susanne presenteres her som en sart kvinne, avhengig av en mann. Livet hennes er fokusert rundt mannen hennes, og uten ham er hun dømt til en kjedelig og ensom vegetasjon. Et viktig element i forholdet deres er illusjon – mannen hennes prøver tross alt ikke å huske hennes faktiske duft, men bare duften av parfymen valgt av Susanne. Susannes behov for å skape sitt eget liv og image blir tydelig igjen. Hun gjør det etter det tradisjonelle atferdsmønsteret til en kvinne som blir dehumanisert her – Susanne fratar seg selv til og med sin duft. En annen manifestasjon av å iscenesette sitt eget liv kan sees i hennes tilnærming til kjoler og deres farger:

Jeg har lett i mange år
etter de rette fargene
som kler meg
Jeg har bygget opp
en garderobe
på noen få farger
alt passer
Men jeg lengter etter noe
helt annet
Og nå er jeg på vei (Løveid 2011: 234).

Hovedpersonen snakker om hvordan farger påvirker selvbildet hennes, som er et av de viktigste, bærende elementene i hennes identitet. Farge behandles her som et kostyme, og gjennom dem kan Susanne uttrykke sin personlighet – eller et prosjekt av sin personlighet. Denne forståelsen av å skape seg selv gjennom utseende – som tross alt passer inn i det stereotype kvinnebildet – gir Susanne kraft. Det er hun som bestemmer over sin identitet. Dermed gir kampe endringer henne valgfrihet og makt over bildet sitt innenfor rammen av en hyperbolisert kvinnelig identitet. Rita definerer truslene om en så vidtrekkende selvskaping i sin tale: «Snart blir jeg / en gjennomsliktig kjole / med ingenting inni» (Løveid 2011: 278). På denne måten peker Susannes lærling på farene som kan komme av spillet med samfunnet og tradisjonelle roller som begge kvinnene har inntatt. Når et individ har lagt på seg ulike sosiale forventninger, kan man miste følelsen av sin egen subjektivitet.

Uavhengig av denne frigjøringen er Susanne underlagt den stereotypiske oppfatningen av kvinnens skjønnhet, som mister sin nytte for samfunnet med aldri-

Men vil du ha den gamle sure
melken min du da?
Smiler (Løveid 2011: 205).

Igen – det å presentere et tema som tilhører et sosialt tabubelagt rom, kan høre til en viktig kritikk av alle faktorer som opprettholder den patriarkalske tolkningen av egnetheten til en kvinne i samfunnet. Takket være den estetiske overskridelsen som er karakteristisk for kamp, blir den sosiale diskursen som glorifiserer kvinnelig

skjønnhet synlig. Selv en selvbevisst person som Susanne er ikke fri fra frykten for å bli gammel – og derfor usynlig i samfunnet.

En annen egenskap som tilskrives kvinner, er deres tilbøyelighet til melodramatik og høye følelser. Løveid latterliggjør dette mønstret om romantisk kjærlighet i Zilles og Henri Boudaens relasjon i *Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint* (1993). Her spiller Zille rollen som romantisk elsker, som må vinnes med utsmykket tale og høflighet. Leserens oppmerksomhet trekkes også til Henri Boudaen, som viser sterkt til paradigmet til den romantiske poeten – men denne dramatiske konvensjonen både brytes og hånes gjennom språket helten bruker og måten han avslutter forholdet på. Dramaet avslører den sanne årsaken til Henris høflighet – under dekke av en påstått følelse ønsker han å dra nytte av Zille. Modellen for romantisk kjærlighet er altså snudd her, og kvinnen, som var et tradisjonelt tilbedelsesobjekt, blir brukt og forlatt⁶. Boudaens monologer er en hyperbol av den poetiske stilen, latterliggjøring og bedrag av den romantiske poeters form:

Henri Boudaen: Hvis man kysser et menneskets speilbilde
under vann, eller skyggen hennes
på en vegg, da er det en kjærlighetserklæring (Løveid 2007: 75).

Kjærlighetens modell er ødelagt og Zilles verdi for fellesskapet senkes. Dette gjenspeiles i et retorisk spørsmål stilt av Ludvig Holberg, som indikerer «den uopprettelige skaden» påført jenta som ekskluderer henne fra fellesskapet: «Skal hun så da få din mødom tilbake?» (Løveid 2007: 80). Dette viser hvor dypt rotfestet oppfatningen av en kvinne og hennes kropp er når det gjelder den patriarkalske undertrykkelsen som påla kvinnen å bevare sin jomfruelighet. Zille bryter denne plikten og løsriver seg dermed fra det kvinneundertrykkende systemet.

Den kampe legemliggjøringen av all fantasi om kvinner er Elisabeth fra *Fornuftige dyr* (1986). Hennes tilbøyelighet til melodrama og emosjonalitet får henne til å bli den ideelle representanten for kvinners bilde i sin tid. Hun begrenser seg ikke til å presentere seg selv som den mest feminine av kvinner – hun overfører også dette skjemaet til datteren sin, som har samme kjole og høyhælte sko som Elisabeth. Hun blir også til en del av iscenesettelsen av Elisabeths bilde som «En operasanger i kostyme, og en ung kvinne som en skikkelse fra et preraphaelittisk maleri. [...]». Elisabeth står igjen med barnet i armene i sin istykkerrevete dansekjole» (Løveid 2014: 98). Dermed bruker Løveid det estetiske overskuddet som viser Elisabeth som et bilde av ideal skjønnhet, nemlig en preraphaelittisk operasanger – hun blir

⁶ I artikkelen *Między „gender” a narodem – kobiety w polskim romantyzmie albo język płci* peker German Ritz på den romantiske idealiseringen av femininitet, på den metafysiske opphøyelsen som hovedelementene i emosjonaliteten til dikterne i romantikken. Han hevder at: [...] «Den romantiske dikteren, som snakker på følelses- eller hjertespråket, anser seg selv som en uavhengig og generell instans. Derfor vil og kan han gripe hele virkeligheten, og derfor ønsker han fremfor alt å inkludere opplevelsen av den Andre i sin argumentasjon. Han er på galskapens side, på begjærets side – og på kvinnens side» (Ritz 2006: 71; min oversettelse).

til en ekstrem overestetisk figur. Hun knytter dette til de billedlige beskrivelsene av unnfangelsen av Elisabeths datter for å avsløre den mannlige fortellingen om kvinner og vise utilstrekkeligheten av deres beskrivelse; når den møter virkeligheten, splittes det hyperboliserte og idealiserte bildet av en kvinne.

2.3. En mor

Temaer som omfatter morskapet er veldig populære i verkene til Løveid. Som det ledende og hyppige motivet presenteres det på flere forskjellige måter. Her kan kamp virke både i å overdrive morsrollen og gi den en nærmest mytisk karakter. Tilhørighet til kampe tendenser i teksten kan også føre til at denne rollen blir brutt, som kan vise ubehaget og mistilpasningen man føler når man blir påtvunget et mønster.

Susanne i *Balansedame: fødsel er musikk* (1984) er gravid. Hennes reise til et nytt miljø og skapelsen av en ny verden rundt nye mennesker etter modell av Marie Antoinette, er rettet mot å skape levekår for hennes ufødte barn. Hun plasserer et barn i sin verdens sentrum – alt bør være underordnet dets nytte. Barnefaren, Axel, forlater henne – han kan ikke forstå hennes behov for å få et barn. Han insisterer på at Susanne – og faktisk alle kvinner – prøver å føle seg bedre med å få et barn: «Er løsningen på alle kvinners problemer / å få et barn? / DU ER FOR GAMMEL!» (Løveid 2011: 217). Susanne er bekymret for at dette er hennes siste sjanse til å få barn – et behov som hun begrunner slik:

Da tanker jeg.
 Det gjør ingenting.
 Axel klarer seg selv.
 Ingen er avhengig av meg
 Om jeg dør
 spiller ingen rolle (Løveid 2011: 210).

Ifølge Susanne er det å oppdra barn en kvinnes viktigste plikt. Hun ser på kvinner med barn og anser dem som personer som har vunnet andre menneskers anerkjennelse og respekt – noe hun selv streber etter.

Hun identifiserer morskap, i takt med den generelle oppfatningen i samfunnet, som den høyeste formen for femininitet. Hun idealiserer bildet av morsrollen i hodet så sterkt at det blir den viktigste begivenheten i livet hennes. Dermed blir det hennes stolthet og prestasjon. Slik svarer hun på Axels spørsmål om hva hun skal gjøre med barnet:

Være stolt
 Se deg gjennom byen med barnevogn
 gul vogn med grønne hjul
 Morer seg ved tanken (Løveid 2011: 208).

Hennes overdrevne portrett av morsfiguren avsløres også i historien om en kvinne hun møter, som hun forteller i løpet av dramaet:

Da jeg var liten traff jeg en dame
 som hadde tvillinger
 to piker
 en fugl og en sommerfugl
 sa hun
 og la ett til hvert bryst
 Tar sine bryster i hendene (Løveid 2011: 208–209).

Her er en historie innsvøpt i tradisjon, og det er perfekt gjenskapt av Løveid. Denne morsrollen blir ikke svekket, forstyrret, undergravd og styrket fordi forfatteren ikke ser noe behov for å gå utover den. Forfatteren plasserer sin fortelling inn i en hierarkisk, kulturell morsrolle, som er en av de viktigste oppgavene til en kvinne. Selv det å plassere en historie i en tradisjonell rolle, uten å dekonstruere den, viser den ekstremt sterke innflytelsen fellesskapet har over individet, dets bilde av seg selv og oppførsel.

Løveid kompliserer dette bildet ganske sterkt i *Maria Q* (1994), hvor hun beskriver en situasjon der en mor forlater sitt barn. Maria representerer en stereotypisk kvinne på mange måter – hun underordner seg sin mann og hun vil ofre seg selv slik at han kan oppnå målet om å innføre nazismen i Norge. Hun gir også avkall på sin oppgave som mor for en mann. Derfor oppfyller hun ikke den viktigste forpliktelsen i samfunnets øyne. Maria føler at hun har viktigere oppdrag som skal fullføres enn det å bli mor, og hennes forhold til datteren kan defineres som problematisk. Selv om hun ikke tar utfordringen med å oppdra barnet sitt, som hun kaller søsteren sin, hengir hun seg til tilbudelsen av den ideelle kvinnen – den ariske Madonna:

Ikoner og et bilde av «en germansk madonna». Maria kysser ikonet [...] Vidkun: [...] Men i denne germanske Madonna gjenkjenner jeg trekk i holdning, i verdighet og inderlighet; den nordiske germanske idealtype av en mor. Hun er rasens fullødige mor. [...] Hun har kraften, morskraften, som er den evig fornyende kilde for våre germanske folk (Løveid 2007: 191–192).

Her oppstår hykleriet til Maria og hennes mann, Vidkun, i form av umoralsk kitsch. Maria står utenfor fellesskapet til både mødre og nordmenn, fordi hun aldri vil bli helt akseptert på grunn av sin fremmedhet. Samtidig forstår hun den symbolske viktigheten av å rettferdiggjøre sin makt på religiøs tro, fordi hun opplever troen som kjærligheten til en mor som har omsorg for barna sine. Stykket avsluttes med hennes melodramatiske retur til datteren og rollen som mor – men hun forlater ikke symbolikken som hun brukte i sitt tidligere liv med Vidkun:

Vikingskipet vender hjemover, østover. Musikk, havsvinder.

Bjørnen fører Maria tilbake, hjem til sitt eget rike. Maria bærer en hvit drakt, og håret er utslått som på en eventyrprinsesse. Under stjernekappen Barnet. I hendene bærer hun gulleget. Mørke (Løveid 2007: 260).

Gulleget, hvit drakt og vikingskipet tyder på at hun har gjennomgått en forandring, nesten en forlatelse for sine tidligere synder. Hennes retur til ungdomslandet presenteres på en drømmeaktig måte – hovedpersonen vender tilbake til sitt tidligere forlatte hjem for å endelig oppdra barnet sitt. Marias tilbakekomst får en symbolsk dimensjon her, som en retur til den tradisjonelle rollen hun forlot for å oppfylle «de høyere ideene» til menn i livet hennes. Morens rolle fremheves derfor her på en hyperbolisert og kamp måte, som et uttrykk for ren kjærlighet (uttrykt gjennom klær og måten hun kommer tilbake på) i en verden dominert av farlige ideer.

Et helt annet forhold knytter Ellinor og Anna sammen i *Tiden mellom tidene eller Paradisprosjektet* (1991), der Anna, i sin fantasiverden, later som hun er mor til Ellinor. Anna presenteres her som en overbærende og krevende mor. Ingenting kan skje uten at hun vet det, og hun behandler barnet som sin eiendom. En slik overtakelse av makt over en annen person er påvirket av hennes behov for kontroll – som er nettopp det som hun har mistet i livet – både som kvinne og som mor. Derfor bruker hun rollen som er tilgjengelig for kvinner, nemlig det å være mor, for å gjenvinne resten av makt i samfunnet:

Anna: Hvorfor var det deg? Slik spør alle mødre når de ser sitt barn for første gang [...] Ingenting skal være skjult. Ingen løgner. Ingen forstillelse. Hver detalj skal jeg ha innblikk i [...] (Løveid 2014: 277).

Et så nært forhold mellom to kvinner krever et behov for å overskride de tildelte rollene. Til tross for en iherdig innsats for å påtvinge Ellinor en spesifikk, barnslig oppførsel, deler begge kvinnene en sterkt merkbar erotisk spenning:

Anna: Bare du oppfører deg anstendig.

Ellinor: (kiler leggene hennes) Er dette høflig?

Anna: Meget høflig!

(Ellinor går videre i erotisk retning)

Ellinor: Dette da? Er det anstendig?

Anna: Svært anstendig.

(Ellinor med hodet under skjørtet hennes) (Løveid 2014: 307).

Kategorien som omfatter mors kjærlighet til datteren er presentert på en omvendt måte. Dermed bryter den dypt forankrede sosiale tabuer. Løveid viser dybden av avhengighetene som kan finne sted i dette grunnleggende mellommenneskelige forholdet – to kvinner plages av følelser av sjalusi, lidenskap, og behov for nærhet. Denne overskridelsen av morsrollen viser at den ikke er en tilstrekkelig kategori for å beskrive alt knyttet til femininitet. Kompleksiteten til menneskelige følelser

og opplevelser får kvinner til å gå utover det tradisjonelle mønsteret for å kunne oppleve hele spekteret av følelser. Den kampe, nesten undergravende, nedbrytningen av denne modellen lar kvinner åpne en kategori på nytt og inkorporere nye fortellinger i den.

3. Oppsummering

Løveids metode for det å skape kamp i litteraturen handler om det å overdrive noen typer karakterer som vanligvis er representert i kultur og litteratur. Løveid opptegner mange typer av kvinnelige karakterer – en leder, en mor og en kvinne – som på en måte er en samling av alle stereotypiske kvinnelige egenskaper. Det som utgjør et viktig element av kamp, er det å påvise at en helt kan leke med et sosialt bilde som er pålagt av samfunnet. Overdrivelsen av dette kan vise at alle de tradisjonelle rollene består av konstruerte egenskaper. For eksempel, det å vise morens opptreden på en grotesk, utrolig og overdreven måte avslører for leseren alle de skjulte mekanismene i et sosialt syn på selve morsrollen. En frigjøring fra en slik homogen fortelling gjennom kamp i Løveids dramatikk oppnås ved å bryte ned et av de viktigste tabuer i vår kultur ved å introdusere erotikk i morens kjærlighet til barnet eller ved å identifisere henne med den ariske, og derfor overdrevne og sjokkerende, Madonna. Løveid skaper i sitt arbeid en rekke av interessante kvinneskikkelser som bryter den sosiale kontrakten, og derfor blir kvinne-kamp en av de mest produktive kategoriene i dramaene hennes.

Cecilie Løveid skaper seriøse verk – som ofte inneholder historiske personer – som, selv om de er utrolige, overdrevne og groteske, for alvor presenterer de marginaliserte gruppene i samfunnet. Ved å nøye bygge historiene til individer som er utsatt for ekskludering på flere nivåer, gjør Løveid en dristig kamp-gest med å overta disse historiene. Problemene til dramaenes hovedpersoner er et resultat av de stadig fungerende stereotype tankemønstrene. Takket være kamp viser forfatteren i sine dramaer den historiske kontinuiteten til den systemiske undertrykkelsen som er gått i arv gjennom generasjoner, som tross alt ikke er en individuell eller spontan hendelse. De omfattende, komplisert framstilte personene og mangfoldigheten av ulike elementer som Løveid konstruerer i sitt forfatterskap, skaper mulighet til en rekke tolkninger av tekstene hennes og plasserer henne i spissen for kunstnere som fullt ut kan inkludere både kamp og andre litterære teknikker i sitt arbeid.

Litteratur

Primærlitteratur:

- Løveid, C. (2007). *Skuespill I. Barock Friise, Maria Q og Rhindøtrene*. Oslo: Kolon forlag.
- Løveid, C. (2011). *Skuespill II. Visning, Østerrike, Balansedame: fødsel er musikk*. Oslo: Kolon Forlag.
- Løveid, C. (2014). *Skuespill III. Vinteren revner, Fornuftige dyr, Dobbelt nytelse, Tiden mellom Tidene eller Paradisprosjektet*. Oslo: Kolon Forlag.

Sekundærlitteratur:

- Andersen, P.T. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Arntzen, K.O. (2004). Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. Kjetil Bang-Hansen, Cecilie Løveid og Jon Fosse, eit teatervitskapleg perspektiv 1982–1995. I: D. von der Fehr, J. Hareide (red.). *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Bourdieu, P. (2004). *Męska dominacja*. Tłum. L. Kopcewicz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Butler, J. (2008). *Uwikłani w płęć*. Tłum. K. Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Czapliński, P. (2013). Kamp – gry antropologiczne. I: P. Czapliński, A. Mizerka (red.). *Kamp. Antologia przekładów*. Kraków: UNIVERSITAS.
- Eilertsen, J.H. (2009). Mangfold i ny norsk dramatik. I: J.H. Eilertsen (red.). *Sceneskrift: 21. februar 2009*. Tromsø: Margmedia.
- Gajewska, A. (2008). *Hasło: feminizm*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Goffman, E. (2005). *Piętno: rozważania o zranionej tożsamości*. Tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Iwasiów, I. (2004). *Gender dla średnio zaawansowanych: wykłady szczecińskie*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Kazimierska-Język, W. (2018). *Kamp, glamour, vintage: współczesne kategorie estetyczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kleinhans, C. (2013). Wyjmowane z kosza. Kamp i polityka parodii. Tłum. K. Szewczyk, P. Czapliński. I: P. Czapliński, A. Mizerka (red.). *Kamp. Antologia przekładów*. Kraków: UNIVERSITAS.
- Kłosińska, K. (2010). *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Księżyk, R. (2018). *Wywracanie kultury: o dandysach, hipsterach i mutantach*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Medhurst, A. (2006). Kamp. Tłum. P. Czapliński. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 13: 93–114.
- Meyer, M. (2012). Dyskurs kampu. Rewindykacja. Tłum. A. Bartosz, P. Czapliński. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 5: 50–70.
- Mizerka, A. (2006). *Kamp po polsku*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Mizielińska, J. (2006). *Płęć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*. Kraków: UNIVERSITAS.
- Ritz, G. (2006). Między „gender” a narodem – kobiety w polskim romantyzmie albo język płci. *Postscriptum* 2: 66–80.
- Robertson, P. (2013). Jak się robi kamp feministyczny? I: P. Czapliński, A. Mizerka (red.). *Kamp. Antologia przekładów*. Kraków: UNIVERSITAS.

- Ross, A. (2013). *Kamp: sposoby użycia*. I: P. Czapliński, A. Mizerka (red.). *Kamp. Antologia przekładów*. Kraków: UNIVERSITAS.
- Rudaś-Grodzka, M., Nadana-Sokołowska, K., Mrozik, A. (red.). (2014). *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Tokarska-Bakir, J. (2005). Et(n)ologia piętna. I: E. Goffman. *Piętno: rozważania o zranionej tożsamości*. Tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Nettkilder:

- Meyer, M. (1994). *Reclaiming the discourse of Camp*. <http://www.georgesclaudeguilbert.com/meyer.pdf> (nedlastet: 21.11.2021).
- Sontag, S. (1964). *Notes on "Camp"*. https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf (nedlastet: 20.11.2021).