

Elisabeth Abigael Øien Eiksund

En lesbisk klisjé

Representasjon og stereotypi av skeive kvinner i norske tv-serieunivers

Masteroppgave i Film- og videoproduksjon

Veileder: Anne Gjelsvik

Juni 2021

Elisabeth Abigael Øien Eiksund

En lesbisk klisjé

Representasjon og stereotypi av skeive kvinner i norske tv-serieunivers

Masteroppgave i Film- og videoproduksjon
Veileder: Anne Gjelsvik
Juni 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Forord

Tidligere i studietiden min har jeg vært en student som likte å gjøre ting i siste liten. I denne oppgaven klarte jeg å ta meg sammen såpass at jeg valgte å starte på oppgaven i rimelig tid. Dette kom nok av at jeg for første gang synes problemstillingen min og tematikken min var relevant, spennende og ikke minst personlig for meg

Takk til veileder Anne Gjelsvik for oppmuntring og for å gi meg tro på at jeg ikke hadde tatt meg vann over hodet med oppgaven jeg trodde var for ambisiøs. Jeg takker for tilbakemeldinger som jeg fikk på veien og hjelp underveis. Da jeg fikk dårlig tid før innlevering var det godt å få tilrettelagt med ekstra tid slik at jeg kunne få det resultatet jeg ønsket meg. Det var til stor hjelp å få tilrettelagt det jeg trengte, når jeg trengte det.

Jeg vil også takke Benjamin Danielsen som ble med på 'motivasjonspauser' når vi satt å skrev på skolen.

Det er også viktig å gi en takk til mamma og pappa som fortelle meg at det jeg gjorde var råbra, og kollegaer som gjentatte ganger fortalte meg at jeg skulle stå på når motivasjonen var lav.

Sist, men ikke minst, takk til min samboer Anna Kristina som ga meg motivasjon og delte stor entusiasme for tematikken og hadde stor tro på prosjektet.

Takk.

Sammendrag

I denne oppgaven har jeg analysert seriene *Lovleg* (2018), *Aldri Voksen* (2020) og *TAXI* (2011) og sett på hvordan de skiller seg fra andre serier når det kommer til representasjon av skeive kvinnelige karakterer og stereotyper inne i det respektive universet. *Lovleg* fikk mye medieoppmerksomhet ettersom det var den første serien på nesten 10 år som i stor grad omhandlet et skeivt jentepar. Selv om serien fenget mange unge og voksne som kjente seg igjen i serien, var det likevel mange som så på serien som synes tematikken kunne utspilt seg på en annen måte. Fenomenet hvor de skeive jentepar ofte ikke ender opp sammen til slutt, er en vanlig tematikk i Hollywood, men serien treffer godt på skildringer av å ikke gi for mye oppmerksomhet til selve legningen til jentene. Serien *TAXI* fikk også mye medieblest på grunn av sin skildring av en skeiv jente i den norsk-pakistanske kulturen. Denne serien var tilsynelatende den første serien som tok opp en spesifikk tematikk rundt et jenteforhold uten å gi det for mye oppmerksomhet. Serien *Aldri Voksen* tar for seg et lesbisk par som sliter med foreldrerollen og med konseptet å bli voksen og ansvarlig. Heller ikke i denne serien legges det for mye oppmerksomhet i legningen til paret, men det er som i de andre seriene øyeblikk hvor dette temaet tas opp. Min oppgave går i dybden på problemstillingen rundt stereotyper og skildring av skeive kvinner på norsk tv for å se på hvordan universet deres behandler dem og på den estetiske representasjonen av karakterene.

Abstract

In this thesis I have chosen to analyze the series *Lovleg* (2018), *Aldri Voksen* (2020) and *TAXI* (2011) and looked at how they differ from other series when it comes to the representation of queer female characters and stereotypes inside their universe. *Lovleg* got a lot of media attention as it was the first series in almost 10 years that largely dealt with a queer girl couple. Although the series captivated many young viewers and adults who connected with the series, there were still many who watched the series who thought the theme could have unfolded in a different way. The phenomenon where the queer girl couples often do not end up together in the end, is a common theme in Hollywood, but the series hits well on depictions of not giving too much attention to the actual sexual orientation of the girls. The series *TAXI* also received a lot of media attention due to its portrayal of a queer girl in Norwegian-Pakistani culture. This series was apparently the first series that addressed a specific theme around a girl relationship without giving it "too much" attention. The series *Aldri Voksen* deals with a lesbian couple who struggle with the parental role and with the concept of becoming adults and responsible parents. Also in this series, not too much attention is paid to the orientation of the couple, but it is as in the other series moments where this topic is addressed. My thesis goes in depth on the issue of stereotypes and portrayal of queer women on Norwegian television and in their respective universes and on the aesthetic representation.

Innholdsfortegnelse

1.1 Bakgrunn og problemstilling.....	3
1.2 Bakgrunn.....	4
1.3 Valg av serier.....	6
1.4 Begrepsavklaring og avgrensning.....	8
1.5 Religion og legning.....	10
Kapittel 2. Historie.....	11
2.1 Skeiv historie.....	11
2.1.1 Tidlig skeiv historie.....	11
2.1.2 New Queer Cinema.....	13
2.2 Skeive kvinners historie.....	15
2.2.1 Kritisk synliggjøring.....	15
2.2.2 Viktige internasjonale serier og kritikk av disse.....	17
The L-Word.....	17
Orange Is the New Black.....	19
2.3 Skeive kvinnelige karakterer på norske skjermer.....	20
Kapittel 3. Blikket på kvinner på skjermen.....	22
3.1 Blikket og kvinnelig begjær.....	22
3.2 Lesbiske og bifile stereotypier.....	24
Kapittel 4. Analyse av norske serier.....	29
4.1 Lovleg.....	29
Sesong 1.....	29
Sesong 2.....	31
Legning i serien.....	37
4.2 Aldri Voksen.....	38
Sesong 1.....	38
Sesong 2.....	45
Legning i serien.....	46
4.3 TAXI.....	47
Sesong 1.....	47
Legning i serien.....	54
Kapittel 5. Avslutning og konklusjon.....	55
5.1 Funn fra seriene.....	56
Litteraturliste.....	60
Bøker og artikler.....	60
Filmer.....	63
Serier.....	63
Bilder og figurer.....	64

Kapittel 1. Innledning

1.1 Bakgrunn og problemstilling

Denne oppgaven handler om å sette seg inn i måten lesbiske eller kvinnelige skeive karakterer presenteres og representeres i norsk tv. Ut ifra min egen opplevelse blir disse karakterene ofte presentert med et forbehold om at seksualiteten skal bli presentert som det første og eneste viktige om denne personen. I serier som *Friends* (1994, NBC) blir Ross sin ekskone Carol omtalt som hans 'lesbiske ekskone'. Samt har episoden de gifter seg i blitt navngitt "The One With the Lesbian Wedding." Jeg vil argumentere for at dette er unødvendig kategorisering for å legge til informasjon for å gi disse karakteren en annen type interesse enn det som gjør dem til de de er. Det å legg til betegnelsen 'lesbisk' når man refererer til disse gir ingen tilleggsinformasjon som man ikke ville ha gitt til vanlig. I det formål kunne man ha referert til en venn som 'min overvektige venn' eller kjæresten som 'min svenske kjæreste' eller broren som 'min bipolare bror'.

I oppgaven skal jeg ta for meg tre forskjellige norske serier for å se på måten de presenterer og forholder seg til disse lesbiske karakterene. Er det å gjøre de rede for seksualiteten som en primær del av denne personens personlighet eller informasjon viktig for å forstå karakteren eller velger de i disse seriene å ikke konkret gi ut denne informasjonen om dette ikke er relevant for handlingen? Kunne dette handlingsforløpet også skjedd med hvem som helst på tross av legning? Samtidig er det kanskje viktig å synliggjøre disse karakterene for å vise mangfold hvor flere mener det er viktig å bli oppmerksomme på disse karakterene og vise til hvilke problemer disse går gjennom i møte med en heteronormativ verden. I en artikkel som ble skrevet om lesbiske karakterer i norske serier i 2019 av Sonia Uppdal for NRK kommenterer filmviteren Brita Møystad Engseth at de homofile karakterene tilsynelatende kan mye om interiør og mat, men hun synes ikke det virker som de lesbiske karakterene har så mye å by på. Hun forteller om hvordan de portretteres som psykopater eller sure seriemordere og hvordan hun savner positive fortellinger om lesbiske karakterer. (Uppdal, 2019)

Min problemstilling blir da å se på hvordan disse karakterene blir representert i de utvalgte seriene og å se på hvor viktig, eller om det er viktig å definere legning i forhold til handlingen med hovedfokus på hvordan de behandles i serien. Disse utfordringene skal jeg se videre på i de tre seriene. *Hvordan fremstilles skeive kvinnelige karakterer på norsk tv,*

med vekt på hvordan andre karakterer i serieuniverset forholder seg til og behandler dem? Her er det viktig å poengtere at jeg skal se på hvordan karakterene blir tatt imot av de andre karakterene i serien og ikke hvordan vi som seere bearbeider og vår resepsjon av karakteren. I oppgaven kommer jeg også til å ta en nærmere titt på representasjon de siste 10 årene på norske skjermer fremfor lerret. Dette kommer jeg til å gjøre i lys av tidligere forskning noe som vil belyse akkurat hvorfor denne kontrasten er viktig for å forstå fremstillingen og representasjonen av ikke bare lesbiske, men også kvinner i film og tv. Det blir et dypdykk i forskning og opptelling av lesbisk representasjon mot homofil representasjon, hvor jeg kommer til å fokusere på relevante spørsmål som: *Er det måten vi oppfatter karakterene som definerer deres seksualitet? Blir disse karakterene seksualisert på grunn av deres legning? Må publikum gjøres oppmerksom på deres legning for å kunne bli kjent med karakteren?* Og så spørsmålet jeg kommer til å ta til størst betraktning; *Er karakterenes legning relevant for hvordan de blir behandlet i serien?* Jeg kommer da til å se på disse karakterene i tre forskjellige serier med forskjellige utgangspunkt og kulturelle strukturer.

1.2 Bakgrunn

I en samtale med min søster om hva jeg skulle skrive om i masteroppgaven, hadde jeg tidligere uttrykt at jeg ønsket å skrive om skeive kvinner. Hun sa hun ikke kunne komme på andre skeive kvinnelige karakterer som hadde gjort et inntrykk siden Joachim Triers *'Thelma'* (2017) og *Lovleg* (Mæle & Johansen, 2018) som nylig hadde kommet ut som en 'oppfølger' av den populære serien NRK-serien *SKAM* (Andem, 2015). At det ikke var flere karakterer enn dette stusset jeg over fordi jeg ikke selv kunne komme på noen flere. Serien *TAXI* (Imtiaz Rolfsen, 2011) kom jeg over da jeg gjorde noen enkle søk første året mitt på masterstudiet. Jeg leste Sonia Uppdals artikkel i NRK fra 2019 hvor hun intervjuer Medieviter Gry Cecilie Rustad ved Universitetet i Oslo: «Jeg kan heller ikke huske å ha sett en skeiv kvinnekarakter på tv siden «*Taxi*», og det er altfor lenge siden» (Uppdal, 2019). Etter 2011 har det kommet flere serier med skeive kvinner. Et tydelig eksempel er *Aldri Voksen* (Fürst, 2020) fra Discovery+ eller *Unge Lovende* (Seljeseth, 2015) fra NRK. *Unge Lovende* valgte å gi sin hovedkarakter en utvidet historie i deler av sesong 2 og sesong 3, hvor hovedfokuset er på hennes utforskelse av seksualitet og forholdet hennes til en jente. Det kommer frem i den årlige rapporten fra den amerikanske organisasjonen Gay & Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD) fra 2020 at det har vært en nedgang representasjon på skjermen. De teller årlig antallet LHBT+-karakterer på amerikanske kanaler og

strømmetjenester, og for sesongen 2020-2021 var det 9.1% av faste karakterer som var skeive. (GLAAD, 2021) Den amerikanske organisasjonen GLAAD teller årlig antall lesbiske, homofile, bifile og trans-karakterer på amerikanske kanaler og strømmetjenester. 4 prosent av de faste karakterene i serier på de store kanalene var i 2015 skeive, ifølge organisasjonen. En lignende rapport eksisterer ikke i Norge for øyeblikket, men et raskt overblikk tilsier at andelen ikke er like høy. 9.1% er derimot relativt likt andelen skeive i den norske populasjonen. Her kan jeg trekke inn i lys av problemstillingen min at det finnes filmer med skeive kvinnelige karakterer, som for eksempel i *Themla* fra 2017 av Joachim Trier. Fokuset i denne filmen hviler på anfallene hun får når hun er i nærheten av en annen jente, Anja, hennes mentale helse samt den kristne troen. (Trier, 2017)

I 2017 utførte Opinion på vegne av Bufdir en undersøkelse der det kom frem at det er ingen sikre tall på hvor mange som defineres seg som skeive i Norge. Bufdir skriver derimot at det er noe vanskelig å kunne si noen konkrete tall, men avhengig av måten spørsmålene ble stilt på vil de estimere mellom 1,2% og 10% av populasjonen lhb-personer (lesbiske, homofile og bifile personer). Det må også bli tatt til betraktning at spørsmål om transpersoner og interkjønnpersoner ikke er medregnet eller like godt gjort rede for i undersøkelsen. (Bufdir, 2017) Selv om en prosentandel på under 10% høres bra ut når man tar representasjon til betraktning, må man ta til betraktning måten disse karakterene blir representert. Dette er da tvetydig med rapportene som kommer frem fra GLAAD sin årsrapport.

Tidligere forskning

En viktig bidragsyter på dette området er akademiker og filmhistorikeren Richard Dyer, som i sin litteratur har utviklet sine egne teorier om hvorfor man representerer skeive og hvordan stereotypier av homofile og lesbiske blir representert på tv og film. Homofile stereotypier har gjennom store deler av historien blitt brukt som et middel for latterliggjøring, krenkelse og humor, hvor flere av fordommene har forblitt gjennom historien. (Benshoff & Griffin, 2009:20,309-313) I Norge er det ikke store mengder forskning på området, men det er noen som har utmerket seg her. Anniken K. E. Kjeserud skrev i 2004 en masteroppgave om tematikk og estetikk i den nye skeive filmen, og Ida Eldøen skrev i 2007 om stereotype og personlighet gjennom representasjon av skeive karakterer i et utvalg av norske filmer. Guro Torget skrev i 2018 i Tidsskrift for kjønnsforskning om Usynlige lesbiske og kontroversielle homofile, hvor hun analyserer flere spill og deres måte å fremstille skeive karakterer. Det er flere forskningsartikler som tar for seg skeive karakterer på film og spill, men ikke mye

forskning på disse karakterene i serier i Norge. Det finnes mer forskning og studier på homofile og lesbiske på film internasjonalt hvor de også tar for seg serier til en viss grad., men mye av forskningen baserer seg på hvordan vi som publikum oppfatter de skeive karakterene. *Queer Love in film and Television* er en essaysamling redigert av Pamela Demory og Christopher Pullen fra 2013, hvor de blant annet diskuterer og analyserer seriene *The L-Word (2004)*, *Modern Family (2009)*, *RuPaul's Drag Race (2009)* og *Queer as Folk (1999)*. I denne essaysamlingen tar de for seg en rekke analyser og forskning på nettopp skeive i film og tv, noe som utgjør en viktig bidragsyter for denne oppgaven i delen jeg tar for meg internasjonale serier opp mot de norske seriene. Det har vært en gjennomgående representasjon av skeive karakterer på amerikansk og engelsk tv i mange år, men denne representasjonen har vært begrenset på det norske markedet.

1.3 Valg av serier

Det å skulle sette seg inn i kvinnelige skeive karakterer er ikke så lett som det kanskje høres ut som. Eller, så høres det kanskje ganske så vanskelig ut? For meg når jeg skulle skrive om dette temaet måtte jeg virkelig tenke meg om når jeg skulle huske skeive kvinnelige karakterer på norsk tv, og da også film. Ida Eldøen skriver også om dette i sin masteroppgave: "Det finnes ikke mange, men noen er det." da andre spør om det virkelig finnes lesbiske og homofile karakterer i norsk film. (Eldøen, 2007:3) Konseptet med tankegangen appellerer til tv-serier også, hvor det samme spørsmålet ville gitt det samme svaret. Som tidligere nevnt visste jeg lite om antallet, eller om det var et relevant tall å kunne nevne i denne sammenheng. Seriene jeg har valgt har store mellomrom, ikke bare i tidsperspektiv av lansering, men også på grunn av tematikk og publikum. Forskjellene i seriene er derimot viktige for å kunne se på de ulike og unike sidene av seriene i lys av problemstillingen. Seriene varierer i tematikk, kultur, publikum og miljø, hvor jeg kommer til å se på hvordan de behandles i lys av disse forskjellene. I serien *Lovleg* er det ungdommer som styrer tematikken og det moderne samfunn som blir viktigst å se på, i *TAXI* er det den muslimske kulturen, religion og at serien er satt for over 10 år siden, mens i *Aldri Voksen* ser jeg på miljøet og samfunnet i en etablert familie i moderne tid. Jeg har valgt å ta for meg serier, da filmer med så stor variasjon i tematikk var vanskelig å finne.

Lovleg

Lovleg ble skrevet av Kjersti Wøien Håland og produsert av Rubicon for NRK i 2018 til 2019. Serien er skapt for ungdom hvor målgruppen er en aktiv og ung mediegruppe. Serien er som SKAM, hvor man kan følge med på et utvidet innholdsbibliotek ved å følge med på alle aspekter av “med-lansert” innhold på sosiale medier. Det er bilder på Instagram, Snapchat, Messenger-meldinger og til og med et Google Docs-dokument man kan se bli endret på live. Appellen blir for en yngre og umettelig publikum, hvor en litt eldre målgruppe faller utenfor. Serien tar for seg ut-av-skapet-problematikk og aksept i vennegjengen og nærmiljøet. Ungdommen har et umettelig gap mellom å trenge bekræftelse og å ikke ta seg selv så høytidelig som kan gi stor frihet i hvordan serieskaperne velger å utvikle historien. Ungdommen har få forpliktelser i et stadig utviklende samfunn, noe som gir serien større spillerom, samtidig som de må være forsiktig med å ikke ordlegge seg negativt på andres bekostning. *Lovleg* gir rom for en spennende analyse, hvor noe av innholdet selv er opp til seerens egen tolkning.

Aldri Voksen

Aldri Voksen er produsert for en mellomgenerasjon hvor hovedfokuset er å sette til lys de problem man møter på vei inn i voksenlivet. Det byr på utfordringer og problemer for foreldrene når det faktisk må sette seg inn i en strengere hverdag og må ta stilling til det strengere voksenlivet. Serien er uformell, noe gir rom for et større publikum. Tematikken rundt de skeive i serien er ikke veldig fremtredende, noe som gir karakterene et stort rom i virkelighetsperspektivet. Lokalmiljøet de bor i viser stor forståelse for damene som foreldre, men de møter likevel utfordringer som er gjenkjennbare for et likekjønnet par på vei inn i voksentilværelsen. Handlingen dreier seg i stor grad om barneoppdragelse og utvikling. *Aldri Voksen* gir til forskjell fra *Lovleg* ikke like stort rom til analyse, ettersom karakterene ikke tar opp eller bruker skjevhet som tematikk til like stor grad. De har derimot antydninger til problemer ettersom man kan kjenne seg igjen i underliggende problemer i hverdagen som par. At skjevhet ikke blir tatt opp i serien er samtidig et interessant poeng, ettersom dette kan vise antydninger til er mer aksepterende samfunn. Dette diskuterer jeg videre i analysen.

TAXI

TAXI er produsert for et mer kulturelt interessert publikum. Tematikken omhandler innvandrerproblemer, problemer rundt seksualitet i innvandrer miljøet samt relevante samfunnsdebatter. Seksualiteten utenfor det heteronormative perspektivet i miljøet gir for en interessant lesning av karakterens utvikling, eller derimot problem med å kunne utvikle og utfolde seg. Seriens skeive karakterer må leve på en ugunstig måte for å kunne leve som seg selv. Dette gir oss innsikt i miljøets strenge grenser og problemer med å kunne leve fritt. Serien gir derimot inntrykk for gode sider ved miljøet, men skildrer om de mer utfordrende sidene. Serien baserer seg på første- og andregenerasjonsinnvandrere som prøver å tilpasse seg et stadig endrende vestlig samfunn. De mest interessante delene for denne analysen er måten karakterene må leve i skjul i samfunnet og hvordan de velger å forholde seg til dette rundt andre.

1.4 Begrepsavklaring og avgrensning

Forsiktighet rundt representasjon og legning har vært en del av kritikken innenfor skeiv forskning siden dens opprinnelse, og det er derfor viktig å avgrense forskningen for å kunne holde seg konkret. Det er ikke å legge skjul på at det finnes mange definisjoner innenfor det skeive miljøet. Den enkle forkortelsen for miljøet i Norge er LHBT, men man kan ellers bruke de utvidede variantene LHBT+, LHBTI eller LHBTIQ. For oppgavens tema nøyer det seg å bruke den forenklete varianten LBHT som står for lesbiske, bifile, homofile og transkjønnede. Det kan derimot i noen av seriene være vanskelig å definere hvor karakterene i disse seriene vil kategorisere seg, eller om de i det hele tatt vil kategorisere seg. (Stacey & Street, 2007:1-2) Jeg velger da å bruke betegnelsen 'skeive kvinner' for bifile, biseksuelle og lesbiske kvinner i denne oppgaven for flytens skyld. I de delene av oppgaven hvor det er spesifisert hva en karakter definerer seg som, kommer jeg til å ta dette til betraktning for å kunne foreta en grundigere analyse av stereotypien og representasjonen. Definisjonen på betegnelsen 'queer' eller på norsk 'skeiv' er når man referer til ikke-heteroseksuelle, eller noen som definerer seg utenom samfunnets kjønns-/seksualitetsrammer.. Ordet rommer et vidt spekter av mennesker som ikke vil definere seg innenfor de heteronormative former, noe

som gir rom for en kompleksitet innenfor skeiv forskning som ikke kun kategoriserer seg i terminologien 'lesbisk og homofil'. (Benshoff & Griffin, 2004:1-2) Bakgrunnen for skeiv forskning kommer jeg til å gå dypere inn på i teorikapittelet. Det har heller ikke vært mye representasjon for likekjønnede par som foreldre. I serien *Modern Family* (Levitan & O'Shannon) fra 2009, møter vi blant annet det homofile paret Mitch og Cameron som blir foreldre for Lily, som er adoptert fra Vietnam. Serien er presentert som en 'dokumentar', og følger Pritchett familien som rommer flere generasjoner. I en forskningsartikkel av Lizzie Reed fra 2018, undersøker hun hvordan skeive foreldre oppfatter representasjon og tydeliggjøring i media. De fleste navnga *Modern Family* som deres primære respons på representasjon. En av intervjuobjektene fortalte at han ikke hadde noe imot hvordan Cameron og Mitch ble representert som et likekjønnet par, men som en homofil forelder hadde han noe imot hvordan de forholdte seg til lesbiske foreldre i serien. Som eksempel nevner de en episode som heter "Schooled" (Levitan & O'Shannon, 2012), hvor de for første gang inkluderer et lesbisk foreldrepar. De lesbiske karakterene i episoden blir portrettert som uhyggelige, og vist som om de ikke kan komme overens med de homofile. Det blir fortalt om en usikkerhet i forhold til homofile foreldre, og det blir lagt frem på en slik måte der det høres ut som at alle lesbiske mødre er like. (Reed, 2018) I en kommentar fra et annet intervjuobjekt, markerer de deres oppfattelse av at lesbiske mødre i media ofte fremstår innenfor de tradisjonelle feminine rammene, mens store deler av mødre i likekjønnede forhold mangler representasjon om de definerer seg som ikke-feminine.

"There's an awful lot of butch lesbians having kids and they are beautiful people too, I think that [representational invisibility] needs to be redressed really" (Ivy, lesbian woman). Other women also commented on the way in which they felt media only offered representations of women who conformed to traditional femininities"

(Reed, 2018)

I denne oppgaven kommer jeg til å forholde meg til terminologien lesbiske mødre, lesbiske foreldre eller skeive mødre. I serien hvor jeg skal ta for meg dette temaet er det ingen grunn til å tenke at de vil definere seg på en annen måte enn den terminologien jeg tar i bruk. Om dette ikke er saken eller om dette blir gjort rede for på en annen måte i noen av episodene kommer jeg selvsagt til å ta dette til betraktning i analysen. I den delen av analysen kommer jeg også til å gå dypere inn i tematikken rundt hvordan de familiære relasjonene behandles av andre karakterer.

1.5 Religion og legning

For å kunne analysere de forskjellige aspekter av seriene på en velformulert og representativ måte kommer jeg til å se på hvordan enkelte av parene blir sett på i lys av religion og livssyn. I all hovedsak kommer dette fokuset til å sentreres rundt bearbeidelser i serien *TAXI* fra 2011 da denne handler om et lesbisk par som må holde forholdet sitt skjult i et muslimsk samfunn. Det kan være relevant her at under litteratursøk til denne delen av oppgaven viste det seg å være lite forskning på nettopp skeive muslimer på film eller tv noe som gjør at jeg kommer til å bruke teorier rundt skeive muslimske samt hvordan livssyn og religion i en generell forstand påvirker hvordan karakterer oppfatter og behandler hverandre i serier.

Ifølge Sveinung Sandberg et al. er det slik at unge muslimer kan føle på et press på å finne en balanse mellom trosretning og samfunnets forventninger. Innenfor islam er det store forventninger knyttet til samliv, ekteskap, verdier og seksualitet. Det som oppfattes som 'forbudt' i forhold til Koranen kalles 'haram', noe som unge muslimer ofte bli påminnet fra andre generasjoner. Det knyttes også forventninger til de unge som skal videreføre familiens ære og rykte. Spesielt her kommer det frem hvordan man forholder seg homofili da koranen sier at dette er en synd. Temaet er svært kontroversielt, og mange muslimske som definerer seg som homofile lever i skjul. I Islam skilles det mellom å ha homofile følelser og det å faktisk utføre homofile handlinger. Homofile følelser er faktisk ikke 'galt' i Islam da man ikke skal gjøre galt mot andre om man ikke utfører gale handlinger. På grunn av det samfunnet de unge muslimske bor i forteller de at så lenge noen som er homofile ikke gjør noe mot dem kan de ikke straffe dem, mens andre forteller at de straffer homofile fordi de må forstå at det de gjør er synd. Det er den strengeste tolkningen av koranen som fordømmer homofilien og muslimske samfunn oppfordres til å gi straff. De fleste har stor sympati for homofile av norske unge muslimer og de forteller at seksualitet og legning er en sak mellom enkeltpersonen og sin Gud. (Sandberg et al., 2018:69-71)

Kapittel 2. Historie

Selve terminologien “heteroseksuell” og “homoseksuell” ble ikke tatt i bruk før slutten av 1800-tallet. Det var ikke før midten av 1900-tallet at konseptet begynte å bli en del av den vestlige kulturen. Dette skjedde i takt med filmens utvikling, og derfor har vi også filmatisk dokumentasjon på noe av medias forståelse av de skeive (Benshoff & Griffin, 2004:2-6). Før 1970 var homoseksualitet noe skittent man ikke skulle fortelle barn om. I Amerika skulle man ikke stole på bedrifter som assosierte seg med skeive. Ifølge Russo var det en overveldende homofob forståelse av alt som snek seg utenom normen. (Russo, 1981: xii) Jeg vil i dette kapitlet gi et innblikk i skeiv historie med fokus på representasjon i media og så fortelle om skeiv historie på film. I denne delen av oppgaven kommer jeg til å ta for meg mye av teorien fra Benshoff og Griffin sin ‘America On Film’ og deres vinkling på tematikken. Jeg vil så presentere skeive kvinners historie i amerikanske media, deretter fokusere de norske skjermene og hvordan de har behandlet representasjon historisk og på film.

2.1 Skeiv historie

2.1.1 Tidlig skeiv historie

Det var fremdeles mye uoppdaget med terminologien og konseptet rundt det å være skeiv rundt midten av 1900-tallet. Heteroseksualitet ble i Hollywood-filmen beregnet som superior til andre seksuelle orienteringer, ettersom det ble betraktet som den *eneste* seksuelle orienteringen. Den klassiske filmen hvor protagonisten er en kvinne eller en mann som utenom sine egne mål sliter med kjærligheten sin overfor det motsatte kjønn, ble en stereotypisk historie til og med 1920-tallet. (Benshoff & Griffin, 2009:309) Hollywood ble grepet av det som Benshoff og Griffin kaller ‘heterosexisme’, som omfatter problemene rundt å gjøre *en* type seksualitet til den mest overlegne. Heteroseksuelle ble definert etter det de jobbet med, hva de tjente og hvordan de oppførte seg; alt annet enn sin seksualitet, hvor på den andre siden ble ikke-heterofile definert for seksualiteten sin primært. “... *if not solely* ...” (Benshoff & Griffin, 2009:310) I den klassiske filmfortellingen var det strenge restriksjoner og regler for hvordan, eller om man skulle vise andre seksualiteter enn heterofili, men det er tydeliggjort i den tidlige Hollywood at filmskaperne prøvde å gi subtile hint om enkelte karakterers seksualitet. Dette var grunnen til at de første stereotypene ble til for at det skulle være lett å kjenne igjen disse, men disse stereotypene ble marginalisert for publikum og ble

fjernet fra virkeligheten. På grunn av denne marginaliseringen ledet dette til at representasjon av seksualitet ble dårlig og stereotypier ble negativt behandlet. (Benshoff & Griffin, 2006:20) Det var lite kunnskap om definisjonen rundt homofili og skjevhet på tidlig 1900-tallet, og det ble oppfattet som at skjevheten ikke hadde så mye med tiltrekning å gjøre, men at man i all hemmelighet ville være det motsatte kjønn. Kjønnsideitet var med andre ord ikke godt behandlet og tatt grep om som nå. (Benshoff & Griffin, 2006:21) Som Lily Tomlin sier i dokumentarfilmen *“The Celluloid Closet”* fra 1995 av Epstein og Friedman: “In a hundred years of movies, homosexuality has rarely been depicted on the screen. When it did appear, it was there as something to laugh at, or something to pity or even something to fear.”

Mottakelsen av menn som viste kjærlighet mot menn, ble godt tatt imot i film da tilsynelatende ingen løftet noen bryn om mennene beholdt kjønnsrollene sine. I følge Benshoff og Griffin var det heller ingen som reagerte på når kvinner i film på 1920-tallet så på andre kvinner, så lenge de holdt kjønnsrollene sine var det ingen som sa noe om dette. Slike øyeblikk i film som ble oversett eller tatt imot, gjør det vanskelig å finne ut disse scenene hadde et stort inntrykk på et skeivt publikum (Benshoff & Griffin, 2006:22) Stereotypiene ble større på 1920-tallet, da menn som oppfattes feminine og likte menn ble kalt “pansy”, og kvinner som var ikledd buksedress og oppførte seg noe maskulint, ble hun kalt “The mannish woman”. Slike pansy menn ble ikke betegnet som ‘ekte’ menn, mens kvinnene som oppførte på denne måten ofte likevel endte opp med en mann. Seksualiteten ble frarøvet personen om de fremdeles oppførte seg etter sin egen kjønnsrolle, de kunne ha samleie med samme kjønn, men var fremdeles heterofile så lenge de oppførte seg etter sitt eget kjønn. (Benshoff & Griffin, 2006:24-27).

Da den kristne kirken involverte seg i Hollywood i 1933, endret dette måten man kunne tilnærme seg film på. Alt i filmen måtte godkjennes og sensureres for at det skulle være ‘passende’. De lagde en moralsk sensurguide for filmselskapene som de kalte ‘The Production Code’, som de fikk gjennom etter lobbyvirksomhet i regjeringen som ble videreført til selskapene og kinoene. Denne sensurguiden ble produsert i 1930, men da den store depresjonen traff Statene, ble dette lagt til side og filmen inneholdt store mengder vold, nakenhet og sex i desperate forsøk på å trekke publikum til teatrene. Men da sensurordningen kom, tok de igjen bruk sensurguiden. Kun et fåtall av filmene fikk godkjenning gjennom ordningen, og i denne omgang ble omtrent all antydning til seksualitet monitorert. Det inkluderte også samleie utenfor ekteskap. Slik monitorering gjorde derimot at det ble brukt

kreative måter å skjule homofil representasjon. (Benshoff & Griffin, 2006:29-31) Igjen på 1940-tallet ble det en mer åpenhet rundt seksualitet, men ikke før på 1950-tallet begynte lesbiske karakterer å dukke opp på film igjen. Men denne gangen ble en slik seksualitet brukt for å lage karakterer som enten var syke eller onde. Det ble vanskeligere å skille de pansy karakterene fra heterofil og homofil, dermed ble de ofre for 'offerrollen'. (Benshoff & Griffin, 2006:36-37)

På grunn av fremmedfrykt i etterkrigstiden ble det en større fascinasjon og fokus på den hvite, heterofile middelklassen. Kvinner krevde mindre begrensninger og rammer, og unge amerikanere demonstrerte mot den klassiske studiemodellen. Samfunnets fremmedfrykt hadde laget rammer for Suburban-tropen, og historiene om de perfekte, heteronormative, kjønnsrolle fikserte familiene begynte å rakne sakte, men sikkert. Den skeive bevegelsen fikk et opptog sammen med demonstrasjonene, og på 1960-tallet begynte Hollywood studioene endelig å erkjenne den skeive tropen. Etter 30 år i makten, begynte Production Code å rakne opp for å mette det mer vokale og mangfoldig publikummet. (Benshoff & Griffin, 2006:86-87; Russo, 1981:126). Enkelte begrensninger fikk representasjonen selv etter lettelsene, med flere skeive som følte mer skam for måten de ble portrettert. Stereotypene var der fremdeles, med skildring om at homofile var onde, ubehagelige og at det var synd. Det var nærmere 90-tallet da de skeive begynte å produsere filmer selv av og for de skeive (Benshoff & Griffin, 2006, 96-103). I juni 1973 møttes homofile aktivister med film og tv-industrier for å diskutere behandlingen av homofile og homoseksuelle på film og tv. Denne sommeren publiserte Gay Activist Alliance en rekke regler og 'kjøreregler' for representasjon på film og tv. Med tittelen 'Some General Principles for Motion Picture and Television Treatment of Homosexuality' står det på deres første punkt: "Homosexuality isn't funny. Sometimes anything can be a source of humor, but the lives of twenty million Americans are not a joke" (Russo, 1981:220). Med press fra massene om et videre mangfold av innhold, ble det enklere å inkorporere en mer balansert representasjon i årene fremover på Amerikansk film og tv. dette også i sammenheng med Stonewall opptøyene i 1969. (Russo, 1981:221; Benshoff & Griffin, 2006:130).

2.1.2 New Queer Cinema

På starten av 1990-tallet begynte det å dukke opp filmer som hadde en ny vinkling på lesbiske og homofile i måten de representerte seksualitet. Filmene var starten på det vi nå kaller New Queer Cinema, som var en terminologi som ble brukt av filmteoretikeren B. Ruby Rich i 1992

for å definere filmene. (Benshoff & Griffin, 2004:53) Filmene innenfor denne sjangeren, utfordret oppfattelsen av rase, kjønn, smak, form, ideologi, klasse og seksualitet. I Benshoff & Griffin (2009:343) skriver de at New Queer Cinema også ble referert til som “Homo Pomo” på grunn av bevegelsens gjenkjennelse innenfor det postmodernistiske (‘pomo’) med tanke på stil, ideer, som også queer teori gjør:

Both **Postmodernism** and queer theory focus on permeable boundaries, the blurring of styles and genres, and more generalized border crossing - whether those borders be sexual, regional, national, ethnic, or racial. (Benshoff & Griffin, 2009:343)

Selv om New Queer Cinema tok ny kreativ frihet, var det fremdeles et bias for hvite menn, enten det var i filmen eller for produsenter og regissører. Skeive av farge fikk ikke gjennomslag eller støtte før for første gang i 1995, da Cheryl Dunye sin *Watermelon Woman* ble den første filmen regissert av en åpen skeiv, afroamerikansk kvinne. (Benshoff & Griffin, 2009:343) New Queer Cinema har blitt beskyldt for å bruke tropen for mye hvor man skildrer en skeiv psykopatisk-morder, hvor man kunne se at mange av filmene handlet om at en skeiv person som drepte noen. Noen av filmene prøvde derimot å argumentere for at det var miljøet og seksuell undertrykkelse som kunne drive én til å begå mord, mens andre filmer ble oppfattet av publikum som en måte å bekrefte slike negative stereotypier. At publikummet var vant til Hollywood-stil film, gjorde det vanskelig å forstå New Queer Cinema da de ofte brukte postmoderne vinklinger. (Benshoff & Griffin, 2009:344; Stacey & Street, 2007:3-5) Mot 90-tallet og starten av årtusenskiftet, begynte det å bli produsert filmer med en klassisk Hollywood-fortelling, hvor de tradisjonelle heterofile karakterene hadde blitt byttet ut med lesbiske eller homofile karakterer. På grunn av publikummets trekk mot de klassiske Hollywood-fortellingene, argumenterer noen filmkritikere for at New Queer Cinema var en kort og begrenset del av filmhistorien. Dette fordi det som ble sett på som New Queer Cinema-estetikken, ble til en grad faset ut etter 90- og starten av 2000-tallet. (Benshoff & Griffin, 2009:344-346; Stacey & Street, 2007:3-5)

Benshoff & Griffin forteller i *America On Film* fra 2009 at flere åpne skeive skuespillere fremdeles frykter at de ikke vil bli tatt seriøst i en heterofil rolle. Det kan også argumenteres for at disse jobber mer på tv og i teateret ettersom dette er to arenaer som har vist seg å være noe mer “queer-friendly”. De skriver at det at flere skuespillere velger å bli i skapet på grunn av en slik ‘type casting’ hvor de da kun får roller som er skeive om de kommer ut, og dette

gjør det bare vanskeligere å komme ut av skapet. (Benshoff & Griffin, 2009:351) Et slikt press bekrefter at Hollywood fremdeles er rammet av heterosexismen fra 1920-tallet, (Benshoff & Griffin, 2009:310,351)

2.2 Skeive kvinners historie

2.2.1 Kritisk synliggjøring

Da oppgaven min tar for seg skeive kvinner i hovedsak, er det gunstig å ta et dypdykk inn i hvordan kvinners skeive historie har vært. Denne historiedelen tar for seg lesbiske kvinners definisjon og representasjon i film og tv. Først på begynnelsen av 90-tallet med oppblomstringen av New Queer Cinema begynte filmer om lesbiske å handle om noe annet enn komme-ut-av-skapet-tropen, å ha sex for første gang som skeiv eller å komme overens med sin egen legning. Legningen ble brukt som en sidehistorie som påvirket hovedplottet, mens den primære skildringen tok for seg utfordringer utenfor seksualitet, noe som igjen ha bekræftelse om at homofile var kapable til å føle noe annet enn at deres legning var kun en seksuell lyst. (Benshoff & Griffin, 2006:221-222) I den lesbiske kvinnens historie er den en tradisjon om at kvinnen er dømt til et liv i ensomhet eller spiller rollen som rundbrenneren. Disse stereotypene kan sees i tidlige filmer som *The Children's Hour* (1961) og *The Killing of Sister George* (1966) Rhona Bernstein skriver at hun opplever lesbiske i film som karakterer som aldri ble kjent med egen seksualitet eller født med den, men som lesbiske som har blitt forført til homofili eller heterofile som har blitt 'flippet' av utagerende lesber som aldri har vært usikker på sin egen seksualitet. (Bradbury-Rance, 2019:4-5) I slutten av 1990 skrev flere filmkritikere at de nå begynte å føle at lesbiske begynte å bli synliggjort i film. Synligheten har ikke vært en isolert hendelse, men resultatet av mange år med normalisering av skeiv kultur, likestillingskamper for rettigheter og inkludering. Synliggjøring av lesbiske har kommet en lang vei, mens en journalist skrev på Twitter i 2018 'Queer Eye (2018) is fine but I would like a companion show with butch women helping straight women who want to feel comfortable being less performatively feminine' (Goldfield, 2018) fra (Bradbury-Rance, 2019: ix)

Siden 2000-tallet til omtrentlig 2020-tallet ble det stadig mer representasjon på tv, da også med allerede-ute-av-skapet-tropen, som for eksempel i serien *The L-Word* fra 2004. Denne serien og dens kritikk går jeg videre på litt senere i kapittelet, men det er verdt i denne

sammenheng å nevne hvordan serien tar for seg en pre-definert ‘lipstick lesbian’ eller femme stereotypi. (Bradbury-Rance, 2019:5) ‘Lipstick lesbian’ er en definisjon av lesbiske, feminine kvinner. I den sammenheng kan jeg også bruke terminologien femme som blir definert i kapittel 3.

Lesbiske karakterer har vært offer for klisje-gjøring eller for å falle utenfor seksualitetens spekter på grunn av hetero seksualisering. Lesbiske karakterer fungerer gjennom stereotypier og troper, noe som har gjort at synliggjøring av lesbiske karakterer i film har blitt påvirket av fordomsfulle forventninger. (Bradbury-Rance, 2019:2-3) Paradokset rundt forventinger og synliggjøring av lesbiske ligger i en fetisjering av kvinnens seksualitet, noe som gjør skeive kvinners synlighet erotisert. Den viktige synliggjøringen ble altså overskygget at en heterofil stereotypisering hvor den lesbiske kvinnen blir i størst grad som et seksuelt vesen fremfor et tenkende et. Laura Mulvey argumenterer for at en slik fetisjering skjer med kvinnen, uavhengig av deres seksuelle identitet. (Bradbury-Rance, 2019:3; Mulvey,1975:843) Denne fetisjeringen av kvinnen og den lesbiske kvinnen skal jeg snakke videre om i kapittel 3.

I 2013 kom filmen *Blue Is The Warmest Color* ut og fikk mye ros og vant priser for å inkludere et lesbisk plot. I 2015 kom filmen *Carol* med et nytt lesbisk plott, hvor begge vant priser for historiene sine. (Bradbury-Rance, 2019:7) Dette da selv om antallet queer filmer har hatt en betraktelig nedgang etter 90- og 2000-tallet. Forestillingen om at det tar to kvinner for å lage en lesbisk, ble fremtredende da lesbiske tok mer plass i film og TV etter 2000. Den ene kunne ikke defineres uten den andre, hvert fall ikke med en realistisk narrativ. (Bradbury-Rance, 2019:140) I boken *Lesbian Cinema After Queer Theory* argumenterer Clara Bradbury-Rance for at i nyere tid kan den ene eksistere uten den andre, men at den enes seksualitet alltid blir en del av hovedplottet om de ikke eksisterer i par. Når de lesbiske eksisterer i et forhold er det ikke alltid behov for å spesifisere seksualiteten, og dette gir rom for at karakterene kan ha andre narrativ. Selv om synlighet har blitt bedre i film og tv, sliter lesbiske fremdeles med den heteroseksualiserte erotiseringen av seksualitet på grunn av at kvinner som ikke ser ut som ‘stereotypiske lesber’ ofte blir brukt som et middel for seksuell nytelse. “For mannen, av mannen”. (Bradbury-Rance, 2019:140-142) Forskjellene mellom stereotypene ‘butch’ og ‘femme’ har stor relevans i hvordan lesbiske/skeive kvinner blir oppfattet og seksualisert. Disse stereotypene går jeg videre inn på i kapittel 4.

2.2.2 Viktige internasjonale serier og kritikk av disse

For å kunne sette en kontekst for de norske seriene jeg skal ta for meg i analysen vil jeg trekke frem noen internasjonale serier, da med fokus på amerikanske serier, som har gått foran og fått mye oppmerksomhet. Det er mange serier som kan være med på å belyse tematikken og problemstillingen min, som for eksempel *Modern Family* som tar for seg relevante problemer et skeivt par møter på under oppdragelse. I serien fra 2009 (Levitan & O'Shannon) møter vi blant annet det homofile paret Mitch og Cameron som blir foreldre for Lily, som er adoptert fra Vietnam. I *Queer Love* av Demory og Pullen trekker de fram hvordan Mitch og Cameron blir representert som et skeivt par i foreldrerollen og diskuterer hvorvidt denne representasjonen kan være med på å normalisere skeive foreldre. Deres diskusjon av *Modern Family* kan være en nyttig ressurs i videre analyser av de norske seriene jeg skal ta for meg, da spesielt med tanke på *Aldri Voksen*. (Demory & Pullen, 2013:95-115) Videre vil jeg i hovedsak trekke frem noen serier som har vært viktige med tanke på fremstilling av skeive kvinner på grunn av tematikken. Her vil jeg ha et spesielt fokus på seriene *The L-Word* og *Orange Is the New Black* samt se på noe av kritikken og diskusjoner som er rundt seriene.

The L-Word

Om du spør en skeiv kvinne som ble født på 90-tallet om den første serien de så med en skeiv kvinnelig karakter, kommer de nok til å nevne *The L-Word* fra midten av 2000-tallet. *The L-Word* er en dramaserie som ble produsert av ShowTime fra 2004 til 2009 av Ilene Chaiken. I serien følger vi en gruppe venner i 20-30 årene som definerer seg som alt fra skap-lesbisk til bifil til flytende og heterofile (Kjeserud 2004:73). I serien finner vi paret Bette (Jennifer Beals) og Tina (Laurel Holloman) som det lesbiske paret som prøver å få barn. Alice som definerer seg som noe mellom bifil og panfil, Dana som er i skapet på grunn av yrke, Marina som spiller en forførende mystisk kvinne og Jenny som definerer seg som heterofil, men blir fascinert av den forførende Marina og Shane som spiller den frie og tøffe lesbiske rundbrenneren. Serien blir av Anniken Kjeserud i sin masteroppgave fra 2004 beskrevet som 'Friends på skeiva' Karakterene er ment å skulle representere det seksuelle mangfoldet i samfunnet, men det er verdt å merke seg at serien fikk mye kritikk for å ikke fremme et stort nok mangfold. (Demory & Pullen, 2013:48) Ilene Chaiken har argumentert for at historiene i serien er historier om ting som har skjedd med lesbiske og skeive kvinner som lesbiske og

skeive kvinner, og at disse historiene hun prøver å skildre i all hovedsak skal ha fokus på deres seksualitet og ikke deres etnisitet. at de fleste av disse historiene har størst opphav i kvinnenens seksualitet og ikke andre minoriteter eller deres opphav. Hun følte det var nok å ta tak i forholdene og seksualitetene hvor det var dette det ble valgt å fokusere på. (Demory & Pullen, 2013:48) Et eksempel fra serien om hvordan de skeive kvinnene blir behandlet av andre karakterer i serien er når tennisspilleren Dana blir lagt inn på sykehuset med en livstruende sykdom. Kjæresten hennes Lara Perkins får ikke lov av de ansatte å bli med henne fordi hun ikke blir definert som familie. Danas familie forteller henne at det er de som er hennes ekte familie. Det antydes at dette er et scenario som kunne skjedd med et heterofilt par, men fra situasjonen oppfatter vi dette som noe som skjer på grunn av heterosexisme. (Demory & Pullen, 2013:49)

Kathleen A. Brown og Brett Westbrook som skriver i et kapittel i 'Queer Love in Film and Television' av Demory & Pullen fra 2013, forteller videre om hvordan serien unngår å vise kvinner som ikke er tynne, hvite og middelklassen. Et viktig poeng i analysen av serien *The L-Word* er hvordan de tar historier som kunne vært spennende og lærerike for lesbiske par, men velger å gjøre dem nesten urealistiske for den narrative spenningen. Et av mange eksempel er historien rundt når Bette og Tina prøver å få barn. Kathleen A. Brown og Brett Westbrook skriver at serieskaperne hadde en gylden mulighet til å gjenspeile det mer realistiske scenarioet hvor de viser hvor vanskelig det kan være å få inseminering og kunstig befruktning som et likekjønnet par, men i serien velger de å spille ut scenarioet om at de selv får tak i en spermdonor som viser seg å ha lav mobilitet, noe som kan testes, men de unngår å gjøre dette i episoden ettersom det lager en mer spennende narrativ fortelling. Videre forsøker de å finne en ny donor, men velger til slutt å ha en fest der de leter etter mulige kandidater. Serien fortsetter i dramatiske svinger da de får alt fra trusler fra kjærester til utroskap med en mann og tilbakeholding av informasjon i forhold til spermdonor. Brown og Westbrook mener videre at måten deres forhold til behandlet og utviklet i serien blir gjort på en unødvendig komplisert og urealistisk måte som gir inntrykket av at alle lesbiske par er ustabile og at en mann kan forføre en av partene bort fra forholdet. (Demory & Pullen 2013:49-51)

Orange Is the New Black

I tidligere tv-historie har flere serier utmerket seg internasjonalt, men serien *Orange Is the New Black* har utmerket seg. Serien som er utviklet av Jenji Kohan hadde premiere på strømmetjenesten Netflix i 2013. Serien er en adaptasjon av boken med samme tittel av Piper Kerman som er en memoar om hennes tid og opplevelser av å være i fengsel. Serien har tatt seg noen kreative friheter i presentasjon og representasjon av hendelser, tidsforløp og karakterene for narratives skyld. (Symes, 2017:29-30) Serien gir en unik inngang hvor kvinner som definerer seg som heterofile kan kjenne seg igjen og bli introdusert til de skeive kvinners verden. I starten av serien forteller Piper Chapman (som er en filmatisert versjon av Piper Kerman) til familien sin at hun skal i fengsel for en sak hvor hun smuglet narkotika med sin daværende jentekjæreste. Hun betrygger familien med at det var en fase og hun påpeker at hun er forlovet med en mann. I fengsel møter hun igjen sin tidligere jentekjæreste, og serien utfolder i hennes utfordringer rundt seksualitet og personlighet. (Symes, 2017:29-34) Symes forteller om hvordan serien gir heterofile kvinner en mulighet til å utforske hvordan skeive kvinner oppfattes gjennom Pipers utfoldelse og hennes erfaringer i fengsel og med sine erfaringer med jenter i fengselet. Det blir snakket mye om Piper sine erfaringer med jenter av samme kjønn, men hun nekter gjentagende ganger å identifisere seg. I episoden 'The Chickening' "...," *Piper's friend Polly expresses concern that Piper might "turn gay again."* *Piper challenges the idea, stating "You don't just turn gay. You fall somewhere on a spectrum, like a Kinsey scale"* (Symes, 2017:33). Teorien fra Alfred Kinsey blir poengtert de denne handler om at man kan definere seksualiteten sin etter en viss skala og ikke nødvendigvis etter navnelapper. (Benshoff & Griffin, 2009:342)

Det flyter for Piper ikke helt sømløst mellom et heterofilt forhold med Larry, hennes forlovede utenfor fengselet, og hennes lengsel og opptatthet av sin tidligere kjæreste Alex som hun innleder et forhold med i fengselet. Terminologien som kan brukes for å forklare Pipers erfaringer er seksuell turisme, hvor hun flyter frem og tilbake mellom identifisering (Symes, 2017:35). Symes argumentere for at Piper er plassert i seriens verden for å representere de heterofiles inngang i det skeive samfunnet med måten hun sniktitter og er interessert i skeive hendelser og lesbiske interaksjoner i fengselet mellom andre kvinner. I en studie fra 2005 ble det undersøkt og konkludert med at de fleste kvinner ikke er helt 100% 'heterofile', men har variert og individuell mulighet til å skape romantiske eller seksuelle følelser for samme kjønn. (Chivers et al. 2005:741-743) Serien viser til denne delen av

kvinneres seksualitet og skaper et trygt miljø for Piper å utforske dette på samme måte som publikum lettere kan relatere til denne nysgjerrigheten i og for kvinner. (Symes, 2017:37-38)

2.3 Skeive kvinnelige karakterer på norske skjermer

Det kommer tilbake til det jeg skrev i introduksjonen om at når man skal prøve å komme på skeive norske karakterer, klarer man omtrent ikke å komme på noen. om man spør om det samme i forhold til internasjonale karakterer, der det derimot mye lettere å komme på noen. Fra Piper og Alex i *Orange Is the New Black* (Kohan, 2013) til Bette og Tina i *The L-Word* (Chaiken, 2009) har amerikanske serier vist at de har gode muligheter for å fremme representasjon. Det har også vært vist enkelte skeive kvinnelige karakterer i den langvarende sjangerhitten *Hotel Cæsar* (Falck og Wikander, 1998) *Hotel Cæsar* var en populær norsk såpeopera som gikk på TV2 fra 1998 til 2017. Serien spilte seg ut over imponerende 3123 episoder som til den dag i dag fremdeles er den lengst sendte norske serien gjennom tidene. Det skal sies at det skal relativt mye til for å slå denne da Norge ikke har basert seg på slike sjangere i etterkant av serien slutt. Rundt midten av seriens gang var det duket for en historie om en skeiv kvinne. Ellen og Vildes forhold starter på samme måte som i episoden “The One that Could Have Been” fra *Friends* (Crane & Kauffman, 1994). I episoden fra *Friends* utspiller hendelsene rundt hva som kunne ha skjedd om Ross og Carol ikke hadde inngått skilsmisse, men fortsatt og jobbet med forholdet. Dette tar til forbehold at Carol ikke er helt ærlig med Ross om legningen sin. Det blir foreslått at de krydrer på sexlivet sitt, og Ross foreslår at de har en trekant. Carol blir svært glad med og har allerede en venninne klar til eskapadene. Under trekanten blir Ross utelatt, og det er da han innser at han like gjerne ikke hadde trengt å være til stede. Ellen og Vilde blir sammen på samme vis, en trekant som fører til et forhold. Ellens far sliter veldig med å akseptere Ellens legning, og gjør så alt for at de skal bryte lag. Det er derimot et turbulent forhold, hvor enkelte av seriens skildringer legger markant trykk på “ulempene” ved å være i et skjevt forhold. Da paret ønsker barn, går Vilde ut og har samleie med en mann på byen for å ta saken i egne hender. Dette ender med at forholdet avsluttes, og Vilde får barnet sammen med barnefaren. Ellen, som da har satt seg til ro med legningen sin, flytter til København og kommer senere tilbake med sin nye kjæreste Sara. Da de kommer tilbake til Oslo vil Ellen bli sammen med Vilde igjen, men da de skal til å reise ombestemmer Vilde seg og blir igjen i Oslo. Resten av serien utspiller seg med Ellen i København, og Ellen i Oslo sammen med sin nye mann (Falck og Wikander, 1998). I serien møter vi også Siw og Bitten, som viser seg å bli fremstilt som motkjemper i serien.

Skildringer tar rot i den vanlige, og noe utdaterte, tematikken om at homofile er onde. (Benshoff & Griffin, 2006, 36-37,97-100). I nyere tid har også flere skeive karakterer fått plass som biroller i serier, eller hovedkarakterens utforskning i forhold til sin “bifile” side. I denne kontekst blir det nesten for ironisk å kalle inntoget av disse karakterene for *biroller*. I serien *Unge Lovende* fra 2015 innleder en av hovedrollene Elise et forhold til samarbeidspartneren sin Katinka. De to var ment til å ha et godt samarbeid med Elises stand-up karriere, men da Elise får sterke følelser for Katinka blir samarbeidet nærmest umulig. Historien tar ikke for seg problematikken rundt at det er to jenter i forholdet, men mer på konseptet rundt “Don't shit where you eat” som betyr at det ikke er så lurt å innlede forhold med noen man jobber med og vise versa. (Seljeset, 2015) De siste årene ser vi at problematikken rundt å komme ut av skapet blir mindre og mindre i fokus, men det fokuseres mer på at de skal behandles likt uansett hvilken legning eller kjønn individet har. Dette er en spennende vinkling da jeg skal se på tre forskjellige serier som tar for seg skeive kvinnelige par fra tre forskjellige perspektiv og forskjellige epoker. I denne kontekst blir det spesielt spennende å se på hvordan karakterene blir håndtert når de kommer ut samtidig som det er viktig å se på karakterene som allerede er etablerte med tryggere og tydeligere rammer.

Kapittel 3. Blikket på kvinner på skjermen

3.1 Blikket og kvinnelig begjær

Forskjellene mellom hvordan intimsener mellom to menn og to kvinner blir tatt imot av publikum har vært dominerende. Intimsener mellom to menn ble ikke like godt tatt imot som intimsener med kvinner da det tidligere var slik at målgruppen bestod primært av hvite heterofile menn i Hollywood og filmen ble produsert for å tilfredsstille deres behov. Dette kan ha en sammenheng med hvordan kvinner har blitt representert gjennom historien. (Benshoff & Griffin, 2009:242) Problemstillingen rundt hvem som produserer film og tv for hvem og behovet mer mangfold er noe som går igjen i den tidlige filmens historie. Kvinnens objektivering har vært et tema siden vi begynte å lage film. Allerede på 1960-tallet begynte kritikere å se på hvordan kvinner ble representert i film og populærkultur. John Bergers 'Ways of Seeing' gikk ut på å kartlegge hvordan man bruker visuell kultur for å skape seg et bilde av verden. I kartleggingen gikk Berger gjennom malerier av kvinner som pekte på en tradisjon hvor kvinnen ble representert som en del av mannens eiendom. Denne type objektivering ble funnet i film, reklame og portretter, og var ikke uvanlig praksis for kvinners representasjon. I et tradisjonelt Hollywood narrativ, ble menn lært at de har retten til å gjøre alt, mens kvinnen forblir immobil som mannes objekt. Derav kommer terminologien *the male gaze*. (Benshoff & Griffin, 2009:239-40) Terminologien ble tatt i bruk av Laura Mulvey, den kjente feministiske filmforskeren i hennes 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (Mulvey, 1975; Benshoff & Griffin, 2009:242). Hun forteller om hvordan konseptet fra feministisk filmteori viser til at den klassiske Hollywood filmen tilsynelatende er skreddersydd for menn. Vi snakker da om hvordan alt som skjer på filmen skal tilpasses menn som tilskuere, eller gå ut fra at det kun er menn. Konseptet blir hentet frem av Mulvey der hun argumenterer for at det brukes film- og klippeteknikker for å få kamera og tilskuer til å "se" det fra mannens vinkel. I den tradisjonelle Hollywoodfilmen ble kvinner ofte brukt som distraksjon eller noe å se på for å "avlede" spenningen. Kvinnens tilstedeværelse bli brukt og misbrukt for hennes seksuelle intensjoner og disse alene. Det kunne virke som kvinnen ikke hadde noe annen funksjon enn den seksuelle eller avledende. På grunn av at de tilpasset filmen til den hvite heterofile mannen, måtte alle andre tilpasse seg dette. (Benshoff & Griffin, 2009:245-46)

Konseptet om at kvinner blir objekter for det seksuelle blikket er ikke helt ukjent. Det mannlige blikket har lært menn at de har all rett til å gjøre ting, men fra filmens perspektiv skulle bare kvinner være noe å se på. Til den dag i dag blir kvinner lært at de skal se bra ut, og sammenligner seg selv med andre på grunn av måten ser ut. Kvinner får beskjeder om at de skal sees og ikke høres, samtidig som de blir fortalt at om de ikke har det riktige håret, den riktige kroppen eller de riktige klærne er de ikke 'bra nok'. Dermed går det mannlige blikket over til at det er en felles oppfattelse av hvordan vi skal se på kvinner. Kvinner ser på kvinner med det mannlige blikket og blir så lært at det er riktig at de skal objektiveres. Konseptet skjønnhet blir stadig endret på, noe som gjør at kvinner ofte blir ansett, samt ser på hverandre som 'ikke bra nok'. (Benshoff & Griffin, 2009:240) Mulvey brukte psykoanalyse for å avsløre hvordan patriarkatet i den klassiske Hollywoodfilmen så ut. Teorien tar for seg skopofili og voyeurisme. Skopofili betyr gleden av å se og brukes av Sigmund Freud til å beskrive hvordan man kan legge verden under seg med blikket, altså objektifisere det man ser. Mens voyeurisme betyr å kikke og brukes av Freud for å beskrive noen som får glede av å se på noen med et seksualisert blikk. (Skretting, 2018) Mulvey argumenterer for at publikum blir en kikker i form av voyeurisme da når de sitter i en mørk kinosal kan det oppleves som om de er tilskuer av noe privat, noe som igjen gir oss en form for glede. (Mulvey, 1999:836) Vi som tilskuere har ingen makt over det vi ser på og må legge fra oss tankene om at det vi ser på ikke er ekte og rå kunne leve oss inn i det vi ser på skjermen. Når vi som tilskuer blir styrt til å se det kameraet og regissøren har bestemt at vi skal se, kan man diskutere om det er vi som velger hva vi føler når vi ser på eller om det blir bestemt for oss. Her kommer vi tilbake til hvordan Mulvey argumenterer for at vi blir påtvunget et "mannlig blikk". (Benshoff & Griffin, 2009:243) Mulveys teorier har i stor grad blitt kritisert i ettertid da andre filmvitere mener hennes syn og tolkning ikke tar for seg hvordan synet på flere kjønn er tolket. Det kan argumenteres for at teorien er mangelfull i forhold til å se på menn innenfor sosiale konstruksjoner, samt hvordan man viser setter rammer for maskulinitet. Det har i nyere tid blitt satt mer fokus på at mannen i filmen også blir objektivisert for den heterofile kvinnen og den homofile mannen. (Benshoff & Griffin, 2009:253) Til sammenligning kan vi se på hvordan Laura Mulvey ikke tar for seg synet på kvinner fra den skeive kvinnens perspektiv; noe som kan være en nokså spennende vinkling i forhold til voyeurismen. (Manlove, 2007:86)

For å kunne se på hvordan kvinnene i seriene blir behandlet som skeive kvinner må vi ta for oss hvordan vi oppfatter dem som skeive kvinner. Her kan man bruke noe som kan kalles for det 'lesbiske blikket' som i likhet med det mannlige blikket handler om hvordan vi ser på kvinner. Teorier om det lesbiske blikket, eller the lesbian gaze, viderefører teoriene til Laura Mulvey. Mulvey ser på hvordan blikket tar for seg et mannlige bias, og ved lesbisk blikk utdypes dette i form av voyeurismen. Når vi snakker om det lesbiske blikket kunne vi også tatt for oss det seksuelle blikket vi bruker i forhold til å se på kvinnene, men videreføres til måten vi ser på kvinnenes seksualitet. I den klassiske Hollywood ble mennene i mindre grad seksualisert i faren for å fremme homoseksualitet på filmen, mens for kvinnene var dette ikke en bekymring i like stor grad. Det var store forskjeller på hvordan man vise frem intime scener mellom de forskjellige kjønnene, hvor scener med to kvinner ble bedre mottatt enn scener med to menn. Dette kommer av at publikummet primært var heterofile menn. (Benshoff & Griffin, 2009:253) Teorier om det lesbiske blikket handler om å sette lys på hvordan de lesbiske og/eller skeive kvinnene og deres begjær blir sett på i noe man tenker er en realistisk måte. Problematiseringen kommer fra at "girl-girl" troper blir ettertraktet av heterofile menn innenfor pornografi, men er siktet for å tilfredsstille menns behov og fantasier om å være med to kvinner. Kvinnene i disse filmene eller videoene blir gjengitt i rammer av det mannlige blikket hvor de ikke nødvendigvis burde sammenlignes med lesbiske kvinner da scenene kun er fantasier av og for menn. (Benshoff & Griffin, 2009:335) Forventningene til kvinnene i pornografien som seksuelle vesener og teorier om psykoanalysen i form av voyeurismen, gjør det lettere for oss å forstå hvorfor denne tematikken har blitt en nokså populær for heterofile menn i lang tid. Som objektivisering av kvinner fra den tidlige Hollywood, til hvordan de seksualiseres, til hvem som produserte filmen for hvem, er det klart at film og tv blir dominert av hvordan menn ser kvinner. c Denne vinklingen er viktig å ta med seg inn i analysen av seriene da mange har dette lesbiske begjæret i sine forventninger om skeive kvinners fremstilling.

3.2 Lesbiske og bifile stereotyper

Det har vært problematisk å definere kvinners seksualitet, og betegnelse 'butch og femme' har mye historie. Ikke bare har stereotypene hatt problematisk opphav, men lesbiske historikere ville i starten ta avstand fra betegnelse ettersom de ble oppfattet som en måte å 'heteronormisere' et lesbisk partnerskap. (Huxley et al. 2011:421; Case, 1988:56-57; Hollinger, 1998:4) Betegnelse 'butch' og 'femme' har blitt de vanligste betegnelse for

lesbiske stereotypier. (Ciasullo, 2001:577-579) Betegnelsene er vanskelig å jobbe med på et rettferdig sosialt nivå, da betegnelsene kan oppfattes som et forsøk på å klassifisere kvinnene på en slik måte de gir mening på et heteronormativt nivå. I sin artikkel *Women in the Dark* fra 2003 referer Hye-Jin Lee til et sitat fra Rita Laporte "a butch is simply a lesbian who finds herself attracted to and complemented by a lesbian more feminine than she, whether this butch be very or only slightly more masculine than feminine" (Lee, 2003:14). Butch og femme stiller seg som to vidt forskjellige poler, men som skal vise at "opposites attract". Teorien er at i stereotypiske lesbiske parforhold, er det en maskulin (butch) og en feminin (femme). Ciasullo argumenterer for at 'butch' er den ideelle lesbiske stereotypen, selv om den likevel ble utelatt fra kulturell representasjon på 1990-tallet hvor man så et fåtall av butch-stereotypier. Hun argumenterer for at den overfladiske kulturelle representasjonen skjuler denne og andre slike kategoriseringer for å gjøre lesbisk begjær smakfullt i populærkultur ved å fremme de feminine sidene av skeive kvinner. (Ciasullo, 2001:579)

Butch og femme

Før bølgen av Queer Cinema var det den 'butch' stereotypen som vi så mest av i Hollywood. (Halberstam, 1998) Når man bruker betegnelsen 'butch' referer man til lesbiske kvinner som antas å være en 'guttejente', mer maskuline tendenser enn man kanskje er vandt til, og gjerne en tilhørende sterk og overbærende personlighet. Lee (2003:14) forteller i andre ord at denne kategoriseringen setter forutsetninger for lesbiske slik at man skal oppfatte de med de samme kvalitetene som man ofte ser i sammenheng med menn i form av lav femininitet og maskulinitet. De feminine lesbiske, eller 'femme' passer bedre inn i det heteronormative perspektivet da de kan gå som heteroseksuelle med den 'forventede' femininiteten, mens for de mer maskuline 'butch' blir legningen og karakteriseringen svært visuell, forutsigbar og nærmest komisk. Butch oppfattes som lite attraktive og lite sexy for heterofile menn, og oppfattes som lite lystbetont for 'male gaze'. Butch kan da også oppfattes som en trussel for den heterofile mannen, da med tanke på maskuliniteten. (Inness, 1997; Ciasullo, 2001; Lee, 2003) Gode eksempler på butch kan man se i nyere queer media, da det har florerert med flere lesbiske stereotypiske betegnelser de siste 10-20 årene. Representasjon av lesbiske er større og mer dekkende enn noensinne, mens tidligere ble de representert som sosialt aksepterte og sensitive, mye, storhjertede, mykt-talende, absolutt-ikke-butch, og stereotypisk feminine på tv. (Harrington, 2003:216). Chavez forteller om hvordan nyere serier som *Orange Is the New Black* (Kohan, 2013) har bidratt til ny og videre representasjon av flere skeive kategorier:

Unlike previous television shows that have focused on a narrow range of lesbian characters, *Orange Is the New Black* has a wide range of lesbian characters including butch lesbians and women of color. Many representations of lesbian characters in the past have appeared in the comedy genre, having their sexuality linked to the comedic aspect and a feminine gender presentation.“(Chavez, 2015:3)

Betegnelsen ‘femme’ ble motpolen til ‘butch’ og har blitt offer for et mer heteronormativt syn. “Du er pen for å være lesbisk.” er en relativt vanlig kommentar innenfor femme-kategoriseringen av heterofile menn skriver psykolog Sarah Hunter Murray i ‘Psychology Today’ (2019) Murray skriver i sin artikkel om hvordan et nytt konsept berører disse kategoriene for skeive kvinner, terminologien ‘femmefobi’ blir brukt. I artikkelen refererer hun til en studie som ble publisert i ‘Sex Roles’ av Dr. Rhea Ashley Hoskin på Queen's University. I studien forklarer hun at femminitet anses tradisjonelt for å være en forestilling for menn og som et middel til å tiltrekke det mannlige blikket eller male gaze.

Deltakere i studien fortalte at det en antagelse om at uansett kjønnsidentitet eller seksuell orientering, var det slik at de som presenterte seg selv som tradisjonelt mer feminin ble oppfattet som å søke ut menns oppmerksomhet og/eller lette etter mannlige seksuelle partnere. (Hoskin, 2019) Spesifikt, for deltakerne som var mer feminin ble de oppfattet som heterofile, mens de som var mer ‘butch’ ble oppfattet som lesbiske. Dette til tross for deres egentlige seksuelle orienteringer. (Murray, 2019) Hoskin påpeker at dette ikke er unikt til kvinner. Menn som oppfattes som mer feminine, blir oppfattet som homofile når de sammenlignes til mer maskuline og heteronormative sosiale forventninger. (Hoskin, 2019) En av deltakerne i studien beskrev at innenfor det lesbiske samfunnet var det en vits på bekostning av ‘butch lesbiske’ hvor de blir beskrevet som maskuline og seksuelt frempå offentlig, men opptrer som submissive hjemme. Betegnelsen “Butch in the street, femme in the sheets” blir brukt for å insinuere at femminiteten oppleves som noe å skamme seg over. (Murray, 2019:696) Altså, oppfattelsen av skeive kvinner er lettere sagt et offer for male gaze eller det mannlige blikket, og blir ofte dømt deretter.

It is hard to imagine the butch style to be in pornographic films even though it is not impossible. In addition, the femme, whose style seems to be the perfect fit for pornographic films, because she is in fact, no different from the heterosexual attractive woman, is also dominantly shown in the film noir genre *Femme (fatale)* who is

generally created to depict the dangerous woman character who uses her sexuality and her passing as the attractive straight woman to manipulate and destroy men.”(Lee, 2003:20)

Bifil eller forvirra

Det kan tyde på at det er tydeligere skiller og tydeligere representasjon av homofile menn og lesbiske kvinner. I den forstand mener jeg representasjon av de mer stereotypiske versjonene av disse. Derimot er representasjon av skeive som faller utenfor lesbisk- og homofil kategorisering en helt annen sak. Biseksuelle har i nyere tid blitt gjort til narr til fordel for den narrative historien, der eksempler kan variere fra et individ som bare er “forvirra” eller at ens seksuelle tiltrekning til det samme kjønn er et humoristisk trekk. Noen av de negative holdningene mot bifile kan komme fra usikkerheter og menneskets behov for å kategorisere og å ha konkrete forventninger. For en som er bifil handler legningen om at man kan forelske seg i menn eller kvinner, men dette betyr ikke at individet lettere kan være utro. Redsel for utroskap er en gjenganger i disse fordommene. Her kommer også heteroseksismen på banen igjen som en drivkraft som gjør mange negative til de som definerer seg som bifile eller biseksuelle. (Israel & Mohr, 2004:120) I en artikkel skrevet for NRK P3 fra 2012, skriver Frid Kvalpskarmo Hansen om hvordan enkelte kommer ut som bifile som å ta et steg ut av skapet. I den forstand oppfatter mange homofile det som at de som er bifile bare nøler med å komme ut, eller at de er grådige og vil ha begge kjønn. (Hansen, 2012) Både positive og negative holdninger opp mot bifile karakterer i film kan komme fra Mulveys teorier om det mannlige blikket. (Benshoff & Griffin, 2009:245-46) Kvinner som definerer seg som bifile på film kan lett seksualiseres av menn. Har kommet fantasien til spille for mannen, samtidig som mannen som tilskuer føler at kvinnen er intim med andre kvinner for å glede mannen. (Benshoff & Griffin, 2009:335) Radikale lesbiske og homofile har også lagd myter om hvordan biseksualitet og bifile ikke egentlig eksisterer, men brukes for å slippe å komme helt ut av skapet. Biseksuelle og bifile på film som er monogame får omtrent aldri en tilstrekkelig tilfredsstillende representasjon. Dette kommer av at bifile som er i et forhold defineres av den parten de er sammen med. Om den bifile kvinnen er sammen med en kvinne; lesbisk. Om hun er sammen med en mann; heterofil. Denne stigmatiseringen er vanlig ettersom dette gjør det lettere for andre å forstå forholdet, men å kategorisere noen ut fra forholdet er i ugyldiggjør legningen til individene. (Bryant, 1997:2-5)

Det er relativt enkelt å problematisere enkeltes tankegang og forventinger om bifile, da mye av disse fordommene kommer fra vårt behov for å kategorisere. Vi liker ikke ting som vi ikke kan forvente, dermed kommer disse fordommene fra enkelte lesbiske kvinner om at de ikke vil være sammen med en bifil jente fordi “det kan være de bare sier de er bifile for å teste det ut.” Det å trekke trådene om hvordan et individ foretrekker å identifisere seg selv innenfor det skeive miljøet kan skape en liten følelse av inklusivitet. Det er også vanlig at bifile eller biseksuelle blir forhånds dømt som polyamorøse, mens realiteten er at de fleste bifile har like stor tendens til monogami som andre skeive. (Israel & Mohr, 2004:122)

Det er viktig å sette lys på slike fordommer innenfor det skeive miljøet da disse har vært til stede i mange år. Fra *The Killing of Sister George* (1966) kan skildring av bifile kvinner skimtes. Den femme karakteren Catherine skildres som et svært seksuelt vesen som bruker seksualitet som sin “superkraft”. Skildringen viser at hun ikke kan la seg temme av menn eller kvinner med sin manipulative personlighet. Videre i filmen skildrer de at hennes lesbiskhet kan bli “kureret” når hun møter den riktige mannen. Hennes lesbiske elsker blir drept, og hun opptrer etter hun blir sammen med Nick som om at hun er “helbredet” fra lesbiskheten sin. (Lee, 2003:85-86)

Kapittel 4. Analyse av norske serier

4.1 Lovleg

Lovleg er en ungdomsserie som ble produsert av Rubicon for NRK. I serien følger vi Gunnhild Kvamm (Kristine Ryssdalsnes Horvli) som flytter inn i kollektiv for å gå på Videregående Skole i Sandane. I den første sesongen blir vi kjent med Gunnhilds personlighet og utfordringer i kjærlighetslivet, og det er i denne sesongen hun møter Luna Oksnes (Ingrid Tykhelle Kayser) for første gang. Det er noen utvalgte episoder fra sesong 1 og mesteparten av sesong 2 jeg kommer til å fokusere denne analysen på. Det jeg kommer til å se på i denne analysen er hvordan andre karakterer forholder seg til de to skeive karakterene, samt hvordan de forholder seg til hverandre. I min analyse av denne serien kommer hovedfokuset til å være på hvordan dette skjer i ungdomsmiljøet, samt i tematikken rundt det å komme ut av skapet. Leder i FRI - Foreningen for kjønns- og seksualitetsmangfold Ingvild Endestad forteller om sine forventninger til serien i forkant av premieren på den andre sesongen:

Hun håper NRK-serien «*Lovleg*» som i sesong 2 skildrer seksualitet mellom to kvinner på en ærlig og intim måte er med på å skape større diversitet av kvinnekarakterer og åpenhet om lesbisk og bifil legning. – Skam satte ord på skeiv kjærlighet og banet vei for mange homofile menn. Det var mange som turte å komme ut av skapet som var en direkte konsekvens av at Isak og Even viste sin kjærlighet på TV. Jeg håper at «*Lovleg*» kan gjøre det samme for lesbiske og bifile kvinner (Uppdal, 2019).

Sesong 1

Vårt første møte med Gunnhild er når hun kommer til Sandane og blir satt igjen i det nye kollektivet av foreldrene sine. Gunnhild er en ustrukturert, upolert og vimsete jente på 16 år som ganske raskt forteller de andre hun bor med om den eldre kjæresten hun har hjemme. Luna bor i kollektivet over Gunnhild, og når Gunnhild møter henne for første gang merker vi fort at Gunnhild føler seg ukomfortabel med henne. Luna opptrer tøff, men viser usikkerhet på måten hun gjør dette. Dette kan tyde på en usikkerhet ovenfor Gunnhild som blir utforsket senere i serien. I ett av våre første møter med Luna og Gunnhild sammen, forteller Gunnhild om hvordan hun har så utrolig lyst til å ha samleie med den eldre mannlige kjæresten sin og å

miste jomfrudommen. Luna forteller henne at hun mener konseptet om jomfrudom er oppskrytt. Hun spør Gunnhild om hvordan hun ville vurdert det samme konseptet rundt jomfrudom om det var snakk om to jenter. (Se undertekst figur 5.1) Etter Luna har poengtert dette vegrer Gunnhild samtalen litt og angrer på det hun sa. Luna snur litt på samtalen og forteller Gunnhild at hun synes det er kult at hun vet hva hun vil. Gunnhild reagerer litt på dette og tar til seg komplementet. Dette er første gang i serien Luna snakke om skeive jenter med Gunnhild, og dette er vårt første hint mot Lunas legning. Luna opptrer tøff og utfordrer Gunnhild når de snakker sammen. For publikum kan dette tyde på en usikkerhet der hun prøver å dekke en fasade slik at ingen skal dømme henne på grunn av legningen sin.



Figur 4.1 - Gunnhild og Luna

Mesteparten av den første sesongen omfavner utfordringer mellom Gunnhild og venninnene hennes, samt at Gunnhild vil miste jomfrudommen sin, og det blir i denne sesongen ikke like mye fokus på Luna og Gunnhild sammen. Enkelte elementer fra denne sesongen er derimot viktig å få med for å kunne se hvordan forholdet deres utvikler seg. I slutten av den første sesongen prøver Gunnhild å få tak i en legeerklæring for å slippe fravær i gym. Luna forteller henne om hvordan hun kan få dette til på en ulovlig måte, og Gunnhild spør Luna om hun virker svak. Gunnhild referer til at hun går snarveier for å få det hun vil ha. Luna forteller Gunnhild at hun ikke synes hun virker svak, men veldig søt. Luna stirrer på Gunnhild for å vise sin dominans og smiler i noen sekunder etter hun har fortalt dette. Luna kan her oppleves som en dominerende “butch-femme” stereotypi som prøver å ‘snu’ Gunnhild til å bli skeiv. Vi kan også oppfatte situasjonen som å komme rett ut av det blå da vi ikke har fått noen særlige

antydninger til at Luna har et godt øye for Gunnhild. I disse sekundene når Luna står og venter på en reaksjon fra Gunnhild gir dette publikum en sjanse til å prosessere hva som har blitt sagt, men det er ikke sikkert at man oppfatter denne kommentaren fra Luna som flørting. Det er derimot når Luna forlater rommet at vi begynner å oppfatte situasjonen og responsen på en ny måte. I det Luna forlater rommet begynner Gunnhild å rødme. Hele vår oppfattelse av Gunnhild endres i dette øyeblikket da dette er første gang vi tenker at Gunnhild kanskje ser opp til Luna på en måte eller kanskje Lunas dominans tok overhånd? Denne scenen stiller flere spørsmål enn den svarer på. En helt ny tematikk kommer til syne, men det blir gjort på en smakfull og antydende måte. Når Gunnhild står igjen i rommet repeterer hun det Luna har sagt til henne til seg selv. I sesongens siste episode vises det en montasje hvor ungdommene forsøker å bære en sofa opp mot et fjell for å feste. Vi ser at Gunnhild møter Luna igjen, men på grunn av montasjestilen og den ikke-diegetiske musikken får vi ikke med oss hva de snakker om. Vi kan derimot tydelig se at de trekkes mot hverandre og sender hverandre blikk. For dem som oppfatter disse blikkene mellom jentene kan det føles som vi er tilskuere av noe privat. Mulvey forteller om dette blikket i sine teorier, hvor kamera viser oss hva vi skal se. Det kan her virke som at serieskaperen prøver subtilt å lage en frampek på hva neste sesongen skal handle om. (Mulvey, 1999:836) I montasjen vises jenten i dype samtaler, de le og holder hender mens de går ned fra åsen igjen. Scenen kan bli betraktet som uskyldig, men om man tar for seg hvordan man har sett på og representert skeive kvinner på film før, ser vi at det er noe mer mellom dem. Uskyldigheten mange kan oppfatte kommer fra at publikum ofte betrakter nærhet hos kvinner som noe mer naturlig enn om det var to menn. (Benshoff & Griffin, 2009:253)

Sesong 2

Den neste sesongen starter med Gunnhild som 'tilskuer'. I denne forstand: vi følger henne snikende over skolegården, hvor det er tydelig at hun prøver å observere noen og ikke bli oppdaget. Denne overgangen fra publikum som innehaver av det snikende blikket, til Gunnhild med det snikende blikket er en spennende historieføring. Vi forstår fort at hun prøver å observere Luna, noe som gir oss en rask bekreftelse på antakelsene vi begynte å sette sammen i slutten av den første sesongen om Gunnhild ovenfor Luna. Det er et gjennomgripende tema i denne sesongen at Gunnhild er fascinert av Luna, men det er ikke helt lett å forstå hvor denne fascinasjonen kommer fra da vi har gått glipp av noe av tiden som har gått mellom sesongene. Helt spesifikt har det gått tre måneder siden sist vi så jentene i

solnedgang hånd i hånd på vei ned fra den lille knausen i Sandane. Den siste og viktigste bekreftelsen på at jentene har startet en form for forhold er når en venninne spør om hva som skjer med dem, og referer til at “de(dere) kliner jo typ heile tida” når de er på fest. Gunnhild forteller bestevenninnen sin Sara sin at hun vil snakke med Luna om hva som skjer med dem, men hun føler at Luna er litt fraværende og spiller litt uoppnåelig (hard to get). En slik fasade som Luna setter opp kan tolkes som en forsvarsmekanisme for å ikke bli såret, samtidig som det er tydelig for oss at Luna er svært interessert i Gunnhild. Dette kan komme fra Lunas usikkerhet i forhold til Gunnhilds definering av seksualitet. Vil Gunnhild egentlig være sammen med Luna eller er tanken om å eksperimentere fascinerende uten at hun vil noe mer med det? Gunnhild vil prøve å være med Luna uten at det er alkohol involvert for å finne ut om det å være med Luna er noe hun faktisk vil. Luna prøver å kysse Gunnhild igjen når de er edru, men Gunnhild feiger ut fordi hun er så nervøs. Dette bekrefter for Gunnhild at hun er interessert i Luna, men for Luna bekrefter dette usikkerhetene hennes. Gunnhild skjønner at avvisningen såret Luna og Gunnhild ender opp med å invitere Luna ut på den ordentlig date. Luna prøver å virke kul og snakker noe nedlatende om hvor gammeldags dette er. Mens hele scenen utspiller seg henger det som kontrast et gammelt bryllups fotografi av en mann og en dame bak Gunnhild. Luna får endelig denne bekreftelsen på at Gunnhild liker henne på ordentlig, og i en dominerende Luna-stil tar hun steget og inviterer Gunnhild opp på rommet sitt. Da Gunnhild kommer opp tar Luna over og gir seg hen til Gunnhild. Sara spør dagen etter om hvordan det var å være med en jente i forhold til en gutt. Gunnhild sier hun ikke kan svare siden hun ikke har vært med en gutt. (Figur 4.2) På måten man ser at Luna tar kontroll kan man se at personligheten til Luna utspiller seg på en slik måte som man ofte ser i stereotypiske dominerende lesbiske karakterer. Med dette mener jeg karakterer som ikke trenger å komme ut for handlingens skyld, men som tilsynelatende er trykk i sin egen seksualitet som om de aldri har vært noe annet enn skeiv. En forførende og tøff jente med et hardt ugjennomtrengelig skall. (Bradbury-Rance, 2019:4-5) Vi oppfatter Luna som den stereotypiske butch-typen, mens Gunnhild er den mer usikre femme-typen. Dette bekrefter igjen teorien om at de to stereotypiene ikke kan eksistere uten hverandre. Vi oppfatter heller ikke Lunas stil som noe svært maskulin, men i kontrast til Gunnhild som går i modige farger og lyse klær, har Luna en rocka stil med mye mørke farger. (Murray, 2019:696)



Figur 4.2 - Gunnhild

En av venninnene i klassen forteller at det må være kjipt å være skeiv på Sandane fordi det er så lite utvalg der og forteller at siden Gunnhild nå er sammen med en jente så er hun lesbisk. Gunnhild kontrer med å si at man ikke automatisk er det selv om man er sammen med en jente og forteller om hvordan det fremdeles er mulig å være bifil. Venninnen stiller seg uforståelig til dette. Problematiseringen kommer opp igjen da Gunnhild bestemmer seg for å ta med Luna hjem i vinterferien.

Gunnhild: “Men altså vi er ikkje venninner..... Vi er kjærastar.”

Foreldrene: “Kjærastar...? Åjaa... Dei e kjær..! Herregud kor artig, hæ?” “Det var gøy. Det var... Det visste eg ikkje.” “Derfor gjekk det ikkje med Lasse. (Den eldre kjæresten fra sesong 1)” “Nei, det var fordi han var for gammal.” “Viss du heller mot at du ikkje er interessert i gutar...Det er veldig flott. Det er heilt naturleg.”

(Mæle Jr, H. og Johansen, C., 2018: *Lovleg* sesong 2, episode 3)

På en fest litt senere samme episoden prøver Luna å holde den kule fasaden sin og oppfører seg som om hun og Gunnhild ikke er kjærester. Det hele skjer som et resultat av at Luna har bestemt seg for at Gunnhilds foreldre tenker hun er en dårlig innflytelse på Gunnhild. Foreldrene er bare bekymret fordi dette var første gang Gunnhild kom hjem så beruset, men Gunnhild forteller dem bare at det er fordi hun endelig har fått seg et liv. Foreldrene beklager at de kanskje oppførte seg rare, men de forteller at de er ganske så tolerante. (Se figur 5.3 og 5.4)



Figur 4.3 - Foreldrene til Gunnhild



Figur 4.4 - Foreldrene til Gunnhild prøver å være politisk korrekt

Gunnhild og Luna fortsetter et noe turbulent forhold der de egentlig ikke klarer å definere hvordan de skal oppføre seg sammen som et par gjennom sesongen. Etter en større krangel før en stor konsert Luna og bandet hennes skal ha, begynner vi å se den tøffe fasaden til Luna falle. Luna begynner å falle ordentlig for Gunnhild og begynner å bli sårbar for kritikk mot Gunnhild. Gunnhild klarer ikke oppfatte dette og mistolker disse signalene som om Luna ikke

bryr seg om Gunnhild. Gunnhild utagerer ved å være sjalu overfor andre jenter Luna har gode forhold til, deriblant bestevenninnen til Luna, Billie. Luna forstår ikke hvorfor Gunnhild blir så sjalu, men Gunnhild prøver å fortelle at hun opplever at Billie og Luna vil at hun skal være som dem. Luna synes ikke dette høres riktig ut, og tror Gunnhild overtenker at Luna er så avslappet i forholdet deres. Gunnhild føler at Luna vil at hun skal forandre seg og være mer bestemt, men Luna forteller at hun tror Gunnhild sammenligner seg med henne. Disse sammenligningene mellom to jenter i et likekjønnet-forhold er mer vanlig i forhold til kroppslige sammenligninger, men kan også sees i forhold der man idoliserer hverandre og ser opp til hverandre som om partneren har den slik personlighet man selv ønsker å oppnå. (Huxley et al. 2011:421, Franzoi et al, 2012:106-107) Luna sammenligner ikke seg selv til Gunnhild på samme måte da hun ikke tenker like mye over de tingene hun gjør, noe som gjør at hun slapper mer av.



Figur 4.5 - Luna

Paret tar en pause for fordi Luna trenger litt tid til å tenke på hvordan forholdet skal utvikle seg. Gunnhild blir sur på Billie fordi hun føler hun prøver å dra bort Luna fra henne, men Billie har heiet på dem hele tiden fordi hun ser hvor mye Gunnhild betyr for Luna. Billie forteller Gunnhild det samme som Luna sa; Gunnhild må slutte å sammenligne seg med Luna. Gunnhild prøver å gi litt mer faen, men ender opp med å presse Luna til å snakke når hun egentlig ville være i fred for å tenke. Luna sier hun ikke orker mer, og at forholdet deres bare var et dumt innfall fra hennes side. Luna angrer på det hun sier, og Gunnhild oppfatter det

samme. De snakker ikke sammen på noen uker og har noen smålige krangler der de prøver å rydde opp fordi de begge vil være sammen. Fordi de begge egentlig vil være sammen med ikke klarer å snakke ordentlig om dette, bestemmer Luna seg for å skrive en sang til Gunnhild. Gunnhild bryter sammen og forteller Sara at hun tror hun elsker Luna, men føler seg overveldet. Gunnhild møter Luna som forteller henne at hun vil bli kjærester igjen. Luna forteller at hun synes Gunnhild har åpnet henne. Gunnhild sier at de ser seg selv i stedet for hverandre og at hun ikke tenker hun er bra nok for Luna. Når hun ser på Luna så ser hun alle feilene med seg selv. Luna spør om hun ikke er glad i henne lengre, men Gunnhild sier at hun elsker henne. Hun forteller at hun er mest opptatt av å bli sammen igjen for at Luna skal like henne, som bekrefter det at Gunnhild fremdeles er for opptatt av hva andre skal synes om henne. Luna blir såret fordi Gunnhild trenger tid til å finne ut av seg selv. Luna spør Gunnhild om hun bare ble sammen med henne fordi hun var nysgjerrig, og at hun dro det litt langt med å til og med bli sammen med henne. Luna prøver å rettferdiggjøre at Gunnhild ikke vil være med henne med å påpeke at mange jenter bruker henne for å fylle en fantasi. Dette drar opp fordommene mot bifile og biseksuelle, samt hvordan kvinner i likekjønnede forhold blir marginalisert på grunn av at det kanskje bare er 'forvirret'. (Israel & Mohr, 2004:120; Benschhoff & Griffin, 2006:24-27; Bradbury-Rance, 2019:4-5) Gunnhild sier Luna burde vite at det hun sier ikke er sant og betrygger henne med at det de hadde var ekte.



Figur 4.6 - Luna

Legning i serien

Det er viktig å se på serien i kontekst av teori for å se på hvordan karakterene forholder seg til hverandre i *Lovlegs* verden. I denne serien vil jeg si at fokuset jentene har i forhold til hverandre kanskje er den viktigste. Her mener jeg måten Gunnhild forholder seg til Luna blir gjort på en måte hvor vi ikke helt klarer å bli kjent med Luna som en 'ekte' karakter. Her mener jeg at Luna blir fremstilt som en stereotypisk, selvsikker, mystisk lesbisk kvinne som skal eksisterer for at Gunnhild blir usikker på seg selv. Det blir derimot tydeligere at Luna har mer dybde i slutten av serien når hun åpner seg mer for Gunnhild, men jeg vil argumentere for at dette er for seint til at vi klarer å føle mye sympati for Luna. Her kan jeg trekke frem Lee (2003) som skriver om hvordan den mer gutte-jente stereotypen ofte portretteres med stor personlighet, mystisk og har en selvsikkerhet i seksualiteten sin som tilsynelatende alltid har vært der.

Når foreldrene og venninnen til Gunnhild trekker frem problematikken rundt det å være bifil, men gir henne rom til å forklare sin side av saken. I forhold til foreldrene er hennes måte å komme ut av skapet å introdusere en kjæreste slik at foreldrene måtte bearbeide det hele der og da, mens vi hører deres resonnement om at det ikke fungerte med gutter og at det da gir mening at hun er med en jente. Gunnhild trekker ikke frem problematikken i rammene foreldrene setter for henne i denne samtalen, men tar seg friheten til å gjøre dette når en venninne gjør det samme på et annet tidspunkt. Gunnhild er rask til å sette på plass kategoriseringen, og påpeker hvordan ingen skal bestemme hva hun definerer seg som for henne. (Israel & Mohr, 2004:120-122; Benschhoff & Griffin, 2006:24-27; Bradbury-Rance, 2019:4-5) Gunnhild sine venner kommenterer i svært liten grad hvordan hun vil definerer seg, eller om hun ønsker å definere seg. Til fordel lever Gunnhild og Luna i et ungt samfunn uten mye foreldreroller, hvor de unge er mer progressive i form av definisjon, seksualitet og kjønnsroller. Jeg tror dette er med på å skape en slik type normalisering i denne serien i forhold til hvordan de andre karakterene forholder seg til hverandre, da især hvordan Gunnhild og Luna forholder seg til hverandre.

4.2 Aldri Voksen

Aldri Voksen ble skapt av Mathis Fürster og er en humorserie som ble sendt for første gang i 2020 på TVNorge produsert av strømmetjenesten Discovery+. “(I serien følger vi) ... en vennegjeng fra ungdomstiden idet de selv får tenåringer i huset. Som voksne har de alle flyttet hjem til nabolaget de vokste opp i, og med store barn i huset møter de nå sin egen ungdomstid i døra.” (Discovery+) I serien møter vi mange kjente skuespillere, blant annet Ine Jansen som spiller Tone og Laila Goody som spiller Rakel, paret som analysen min i all hovedsak kommer til å fokuseres rundt. Det er den første sesongen som er mest relevant for analysen min, ettersom det er denne som presenterer karakterene. Det kan være øyeblikk som er relevante i den andre sesongen til problemstillingen, noe som jeg kommer til å gjøre rede for mot slutten av analysen. Serien tar for seg problematikken de møter på som lesbiske mødre, samt hvordan de forholder og sammenligner seg til hverandre og andre.

Sesong 1

Tone og Janne introduseres i den første episoden i den første sesongen som bekymrede foreldre, og jeg vil med dette argumentere for at de blir presentert på samme måten som hvilke som helst typer sammensetning av foreldre kunne ha blitt. Måten kvinnene kler seg gir oss enkelte stereotypiske trekk. Tone er ikledd noe ‘maskulint’ med skjorte og håret opp, mens Rakel er iført cardigan og skjerf. Ved første øyekast er Tone den vi følger tettere i serien samt den som vi paret som vi kan tolke som mer stereotypisk skeiv av måten hun fremtrer på. Den mer tradisjonelle maskuline kledningen i skjorte og ustelt hår gir oss en følelse av at hun har mest kontroll i forholdet. Denne tolkningen er en relativt stereotypisk en da kvinner som kler seg mer maskulin ikke nødvendigvis trenger å opptre deretter. (Lee, 2003:14; Ciasullo, 2001:579) I starten av sesongen møter vi Tone i stuen med sin sønn, Erling, som skjuler dataskjermen sin. Da Rakel kommer inn i rommet spør hun Erling om han har sølt noe på lakenet sitt, som gjør at Erling forlater rommet noe frustrert og flau. Tone forteller Rakel at han ble flau fordi han har kommet i puberteten og etter stor sannsynlighet har begynt å onanere. Tone snakker med en venninne noe senere i episoden og hun betrygger Tone om at det er helt normalt. Det kan tenkes at denne historien legges trykk på ettersom to kvinner i et parforhold ikke kan relatere like mye til sønnen sin da han ikke har en mannlig rollefigur inne i bildet, men det prøves å ikke legge noe fokus på dette. Dette er også en vanlig fordom mot kvinnelige par som får barn. Det å ta for seg slike utfordringer for likekjønnede foreldre er en

viktig ressurs når man ser på hvordan de representeres. Især kan man se på hvordan Cameron og Mitch blir presentert i *Modern Family* (Levitan, 2009) med formål om å normalisere likekjønnede par.

.... *Modern Family*'s creators crafted narratives about the couple that, according to Lloyd, "aren't about them being a fabulous sort of finger-snapping gay couple, but a very domestic gay couple who are worrying about the same things that straight couples have worried about forever" (Cavalcante, 2015:460)

Noe senere i sesongen sitter Tone og Rakel sammen med vennegjengen da Hjalmar spør om det har tatt sexpraten med sønnen sin, men de svarer at de ikke har tatt den ennå. I vennegruppen saken tatt opp og de diskuterer hvordan man skal starte denne samtalen. Tone virker ikke veldig begeistret og blir tydelig ukomfortabel på tanken.



Figur 4.7 - Tone

Rakel begynner så å greie ut om at det er foreldrenes holdninger som kan være med på å forme barnet og skape skam om de ikke snakker med sønnen. Hun vil at de skal ha en åpen samtale om dette med puberteten, seksualitet og kropp. Kompisen Andreas, som er alenefar for jenter, forteller at han aldri kommer til å ta praten med jentene sine fordi han ikke kan relatere til dem. I en studie fra 2012 av Mark Regnerus skriver han om hvordan det viser seg at jenter

som har et lesbisk par som foreldre hadde en høyere seksuell aktivitet i ung voksen alder enn jenter med heterofile foreldre. Derimot viste det en omvendt trend med gutter med lesbiske mødre, hvor de ble seksuelt aktive mye seinere. Av Regnerus teoriseres det om at dette kan komme fra hvordan kjønn blir tryggere på sin egen identitet med bedre kjønnsrepresentasjon. Grunnen kan komme av at jenter med skeive mødre kan være tryggere på sin egen kropp og god representasjon av egen kjønnsidentitet, men om en gutt vokser opp med skeive mødre kan gutten være mer usikker på seksualitet da de ikke får like gode rammer for å utforske seksualitet og kjønnsidentitet (Regnerus, 2012).

Når Tone og Rakel skal ta samtalen om pubertet med Erling starter Rakel samtalen med å snakke om menstruasjon. Tone snur samtalen fort for å forsøke å få den til å handle om gutter. Samtalen blir fort avbrutt fordi Erling blir dårlig under bilturen. Tone bestemmer seg for å åpne datamaskinen til Erling for å sjekke søkeloggen, og finner flere lenker til pornografiske nettsteder med søkeordet "Big Tits" som går igjen. Når Tone snakker med Rakel om dette blir hun litt defensiv og prøver å ufarliggjøre det Tone tror sønnen har gjort. Det avsløres at det er Rakel som har sett på porno mens de andre har vært ute av huset.



Figur 4.8 - Tone om pornografi

Tone spør Rakel om hennes preferanser innenfor pornografi, hvor antyder at hun er misfornøyd med valget av søk på grunn av sammenligning av kvinnene hun ser på. I en studie fra 2011, forteller Huxley om hvordan det å være i et likekjønnet forhold potensielt kan gi kvinner større trygghet til sin egen kropp:

Positive descriptions of empathy towards body-focused and appearance concerns as well as within same-sex attractions suggest that women's same-sex relationships have the potential to encourage women to feel happier with their bodies. Sociocultural appearance pressures are becoming ever more detrimental to women's psychological and physical health, and much could be learned from same-sex relationships about how all women could be protected from body and appearance concerns. (Huxley et al. 2011:29)

Rakel forteller at hun ikke kan noe for hva som kommer frem i fantasien der og da og forteller at hun synes Tone ikke har tatt så mye initiativ i sengen. I sin forskningsartikkel fra 2008 forteller van Rosmalen-Nooijens om perioder der seksuell aktivitet opphører for et lesbisk par. Terminologien som brukes for å snakke om dette er 'Lesbian bed death' som ifølge van Rosmalen-Nooijens et al. oppstår fordi kvinnenes symbiotiske forhold påvirkes av hormonelle faktorer, miljø, redusert behov og lyst. For kvinner i skeive forhold kan lesbian bed death skje som et resultat av at de gjør seg komfortable sammen med sin partner, samt opplever intimitet fra sin partner fra andre forhold. (van Rosmalen-Nooijens, 2008: 345-349) Rakel forteller at Tone ikke har tatt initiativ i sengen på seks uker, noe som Tone reagerer på. Tone tar så opp datamaskinen og finner frem pornografien som Rakel hadde sett på, for å "... ta initiativ ...". Rakel peker på en video og sier det er favorittvideoen hennes, Tone reagerer på at det er 'rett på sak' i pornofilmen, men Rakel prøver å forsvare det med å si at det er feministiske filmer og at skuespillerne får tarifflønn.

I forholdet sliter Rakel og Tone med skam overfor egen partner. Tone opplever Rakel som 'litt mye', mens Rakel opplever Tone som noe tilbaketrukket. Vi ser Tone ofte med håret opp og med skjorter for å tolkes noe mer 'stiv' og kanskje noe mer butch enn Rakel, mens Rakel går i fargerike klær med håret løst. Rakel blir skildret som et individ som er mer frittalende, fri for skam og bruker noe uheldige talemåter som hun ikke får helt med seg selv. Tone og Rakel opplever også fordommer som et lesbisk par uten at det eksplisitt blir nevnt, men at vi får se det og tolke det fra måten de oppfører seg på. Et tydelig eksempel på dette er i en scene

der paret er på vei inn mot skolens loppemarked. Tone slipper hånden til Rakel og smiler litt skeivt til henne når de ser noen snu seg. Tone virker nokså ubekvem med den oppmerksomheten som blir rettet mot dem, mens Rakel oppfatter ikke dette som ubehagelig.



Figur 4.9 - Tone slipper hånden til Rakel

Når Rakel vil stille som auksjonarius på loppemarkedet som Minerva McSnurp, en professor fra Harry Potter-universet, reagerer Tone med at hun synes Rakel er litt mye og blir flau. Tone skjuler dette med å få det til å virke som det er Erling som er flau, men Rakel gjennomskuer dette ved middagsbordet. Erling lurte på om McSnurp er lesbisk og det er derfor hun skal spille henne, men Rakel sier hun skal gjøre det fordi det er gøy. Dette er første gang det blir nevnt noe om legning i en familiær sammenheng. Tone innrømmer at det er hun som er flau og synes at Rakel bestandig skal være så 'mye'. Dagen etter beklager de til hverandre og snakker om at de må være flinkere til å godta hverandre og gi rom til hverandre for at de skal få være seg selv for å være gode forbilder for Erling. Rakel trekker seg fra auksjonen fordi hun er redd hun skal være for mye, men det ender opp med at Tone får så dårlig samvittighet at hun stiller selv som Minerva McSnurp.

Dette blir igjen tatt opp i episode 8, hvor Erling blir invitert til noe foreldrene kaller 'pappadag' på skolen. Tone finner invitasjonen i søppelet, og mistenker at Erling har kastet lappen for å skåne dem. Når Erling omsider får ta med seg mødrene sine på pappadagen

beklager den ene faren som arrangerte det hele. Han forteller at han tenkte de naturligvis hadde en ‘pappaperson’ som kunne stille. Tone reagerer med sjokk, og faren forteller videre at han synes det er bra de kunne være med å bidra. Han sier at pappaene skal spille litt fotball med guttene, så kan damene blande litt salat og greier til barna.



Figur 4.10- ‘Pappaperson’

Kjønnsroller blir diskutert gjentatte ganger i forskningen til Goldberg og Allen fra 2007, hvor de tar for seg flere lesbiske par for å se på hvordan de stiller seg til å involvere en mannlig rollemodell når de venter barn (gutt). Forskningen viser at parene varierer i stor grad til hvor mye de vil involvere menn i oppdragelsen av en gutt, hvor flere argumenterer for at legning ikke skal ha noe å si for oppdragelse. Til sammenligning trekkes det frem argumenter for at single foreldre skal ha like forutsetninger for å oppdra et barn av det motsatte kjønn. Forskning fra Bos et al. støtter denne tankegangen hvor de tar for seg argumenter fra homofobe holdninger opp mot hvordan barn av skeive foreldre selv opplever det å ha skeive foreldre. De finner ingen psykologiske ulemper knyttet til oppdragelse. (Goldberg & Allen, 2007; Bos et al. 2012: 629) Forklaringen fra faren på pappadagen er en nokså vanlig oppfatning for flere som ikke er vant til likekjønnede par. Situasjonen burde ha blitt håndtert på en annen måte hvor det heller ikke blir tatt opp i serien at det kan være andre barn som ikke har foreldre som er sammen, eller kanskje de blir oppdratt av kun én aleneforelder. For humoren og drama sin skyld velges det selvsagt kun å fokuseres på de aktuelle karakterene.

Tone og Rakel inviterer til jentekveld med barselgruppen som består av to andre jentepar. Da de deltar i pakkelek, ender de opp med en strap-on dildo. Etter den litt fuktige kvelden blir den glemt igjen ute i hagen, hvor Erling og kompisen begynner å leke med den (se figur 4.11). Tone og Rakel blir bekymret for at familien til kompisen skal finne ut om dette, og at det skal spre seg et rykte om at de er 'lesbene med huset fullt av sexleketøy'. Damene er klart redd for at de skal seksualiseres, noe som ikke er så rart ettersom lesbiske ofte blir seksualisert. (Benshoff & Griffin, 2009:335)



Figur 4.11 - Erling

Det kommer frem i slutten av sesongen at Rakel har kysset en annen dame på et julebord. Tone reagerer som enhver part i et forhold hvor partneren er utro, hun blir stresset, stille og sint. Etter noen dager med passiv aggressiv prat forteller Tone sin venninne Janne at hun som Rakel kysset ikke akkurat var 'en gammel gauda'. Tone stormer hjem og begynner å slå til Rakel med puter. Sesongen ender med at de smiler i en putekrig.

Sesong 2

I den andre sesongen av serien møter vi igjen damene når de sliter med å favne tanken om at Erling begynner å bli tenåring. Rakel føler at Erling slik fra henne, men Tone prøver å betrygge henne med at han er voksen nok til å ikke bli dullet med lengre. Når Erling blir tatt for tyveri i butikken blir mødrene innkalt til vaktcentralen på kjøpesenteret. Når Erling forlater rommet for å bruke toalettet forteller Rakel vekten at Erling sliter med sensitiv mage når han blir nervøs. Hun blir nervøs og sier at de ikke vet hvor den nervøse magen hans kommer fra, men at de ikke er helt kjent med alle genene hans og prøver å skylde på donor for de delene av Erling som de ikke helt klarer å forstå. Ifølge intervjuer foretatt av Wyverkens et al. i 2014 er det ikke uvanlig at lesbiske mødre skylder på donor for dårlige egenskaper for å distansere seg fra negative prosesser. Denne måten å 'fordele skyld' på er ikke en produktiv tankegang ved oppdragelse og Wyverken skriver om hvordan mye av slik oppførsel kan komme fra miljø og oppdragelse. (Wyverkes et al. 2014:1251) Erling prøver gjentatte ganger å gjøre ting for å imponere de andre guttene i klassen og enkelte jenter. Når han stjeler på butikken var det for å gi en parfyme som gave til en jente han likte. Ikke lenge etter skryter han på seg at han har fingret en jente i 10.klasse, som overhodet ikke er sant. Tone og Rakel prøver å ordne opp i ryktene for de blir spredd for langt, da de vet at ryktet er en løgn. Her kan jeg igjen referere til forskningen fra tidligere av Regnerus fra 2012 om at gutter med lesbiske mødre blir senere seksuelt modne på grunn av lite utforskelse av egen seksualitet og kjønnsidentitet. (Regnerus, 2012). Tone gjennomskuer at Erling prøver å tøffe seg for kameratene og sier til Rakel at Erling så og si ikke er bra nok for å få jenten i 10.klasse.

Legning i serien

For å se på hvordan damene i serien blir behandlet har jeg tatt for meg relevant teori inn i de scenene hvor jeg mener det er viktig å se på hvordan de behandles av andre karakterer. Jeg ser også på hvordan de behandler hverandre i forholdet, samt hvordan de forholder seg til sin sønn, Erling. I denne serien er det kanskje viktigst å se på hvordan de behandles som skeive foreldre, men jeg ser også at måten serien skildrer damene viser at de er som alle andre foreldre. I starten når vi blir kjent med karakterene merker vi at Tone oppfører seg kanskje mer stereotypisk butch, mens vi oppfatter Rakel som noe mer femme. Igjen i denne sammenligningen vil jeg trekke frem Lee (2003) som forteller om hvordan den mer butch karakteren portretteres som noe mer mystisk og skeptisk. Vi ser derimot at Rakel som mer femme viser karaktertrekk som selvsikkerhet, men i stor grad kommer dette fra en uvitende plass. Hennes usikkerheter kommer gjennom som selvsikkerhet og hun forsnakker seg når hun blir nervøs. Rakel har noe mindre filter enn Tone hvor Tone heller velger å si for lite enn for mye. Disse kontrastene viser også til hvordan butch og femme ikke kan eksistere uten den andre. Vi møter også fordommer i form av hvordan de oppdrar barnet sitt, der enkelte karakterer går ut fra at det er en mannlig kjønnsrolle inne i bildet når de oppdrar en gutt. Rakel velger å skyldes på donor når dårlige kvaliteter dukker opp hos Erling, men dette viser bare at Rakel ikke klarer å ta på seg ansvar for sønnens oppførsel. I all hovedsak blir damene behandlet som andre foreldre i denne serien. Det er spennende å se at det er de selv som i enkelte tilfeller trekker frem 'lesbekortet' eller 'donorkortet' for å forklare dårlig eller noe avvikende oppførsel fra sin sønn. De trekker i enkelte tilfeller tråder mellom legningen sin og kan oppleves noe hårsår, med god grunn, når kjønnsroller blir problematisert. De går også ut fra at de kommer til å bli dømt noen ganger uten at de nødvendigvis blir det. I noen tilfeller er det slik at man alltid finner noen problemer om man leter etter det, og det er saken i enkelttilfeller for disse damene. Da de ikke støter på så mange problemer som man kanskje gjerne skulle tro de ville ha gjort som et likekjønnet par, viser dette at representasjon og aksept for 'regnbuefamilier' har kommet en lang vei.

4.3 TAXI

TAXI er en thriller serie fra 2011 som ble produsert av NRK. I serien følger vi advokaten Javar (Adil Khan) som ufrivillig blir involvert i skattesvindel som viser seg å åpne opp for flere problemer enn han hadde sett for seg. Serien skildrer også problematikk i forhold til hvordan man tilnærmer seg samliv og seksualitet i det norske innvandremiljøet. “Hina Zaidi spiller Fariba, søsteren til Javar, hovedpersonen i serien. Hun er gift med en pakistansk mann, men er også i et hemmelig forhold med «venninnen» Line.” forteller serieskaper Ulrik Imtiaz Rolfsen til Blikk.no (Aleksandersen, 2011). Serien inneholder bare en sesong hvor de andre analysene inneholder to sesonger, noe som gjør at denne analysen blir noe kortere. Fariba er heller ikke en like stor karakter som de andre karakterene i *Lovleg* og *Aldri Voksen*, men det er fremdeles mange temaer og problematikk som kan skape en god analyse. Jeg kommer til å ta for meg forholdet til Fariba og Line, samt se på hvordan de blir behandlet med tanke på legning opp mot miljøet de er en del av.

Sesong 1

Vi blir kjent med Fariba som eneste søster til hovedrolleinnehaveren Javar. Fariba blir skildret som gift med en mann som heter Ahmad som er innblandet i taxisvindelen som Javar prøver å avsløre gjennom serien. Fariba sin karakter blir aldri innblandet i denne svindelsaken direkte, men på andre måter som blir skildret senere i analysen. Det kommer frem tidlig i serien at familien til Fariba og Javar ikke synes noe særlig om Ahmad, men de tolererer ham fordi han er gift med Fariba. Kjæresten til Javar spør om ekteskapet var arrangert, men Javar forteller at de faktisk traff hverandre selv. Javar forteller at foreldrene hadde veldig mye imot forholdet fordi det var “som å kaste penger ut av vinduet for dem”, men at de respekterte valget hennes. Han forteller at det å gifte seg i Norge med en som allerede har visum er “dårlig butikk” for foreldrene. Han forteller at for å være et “kjærlighetsekteskap” så synes han det var rart. Kjæresten hans forteller at kjærlighet kan gjøre blind etter hans kommentar om at han synes hun kan gjøre mye bedre enn Ahmad. I skildringen om pakistansk ekteskap i serien fortelles det at de bruker ekteskapet for å gi andre pakistanere asyl i Norge gjennom ekteskap, samt at familien kan tjene gode penger på gifte datteren bort. Tradisjonelt er det gode penger i å ha døtre, men ettersom Fariba valgte å gifte seg utenfor en slik arrangering bærer foreldrene noe nag mot Ahmad for pengene de mistet på dette (Charsley, 2006:1179).

Etter at familien til Javar og Fariba har grillet med familien drar Fariba og mannen Ahmad hjem til blokken sin. Når de kommer inn i blokken låser paret seg inn i hver sin leilighet, hvor vi fort forstår at ekteskapet ikke er slik det skal være. Vi forstår at paret lever på en måte som ikke forventes av innenfor den muslimske tro (Charsley, 2006:1182; Sandberg et al., 2018:91; Bøe, 2017:15-16). Innenfor islam inngår man noe som heter *nikah* som er en form for kjæresteforhold mellom noen innenfor islam. Nikah setter andre betingelser for forholdet enn til vestlige standarder av et forhold, hvor for å inngå nikah må de ha foreldre samt vitner til stede for å være i et slikt forhold. Etter de har inngått nikah kan de senere arrangere *walima*-bryllup som ligner mer på en vanlig ekteskapsinngåelse. Etter det vi forstå fra forholdet til Ahmad og Fariba fikk ikke foreldrene mye penger i medgift (*mahr*) som foreldrene får fra foreldrene til mannen som gifter seg med datteren deres (Bøe 2017:15-16).

Når Ahmad dør i en voldsom biljakt, samler familien seg i stor sorg. De forteller hverandre om hvordan sorgen er en stor del av den muslimske troen og sorgprosessen foregår over flere uker. Familien sørger høylytt sammen med Fariba som selv synes det hele er litt mye. Hjemme hos Fariba har hun fått besøk av venninnen Line fra jobben som hjelper familien med å ta vare på Fariba i sorgen. Javar takker Line for at hun tar vare på søsteren hans i en så vanskelig tid. Etter begravelsen klarer Javar å snike med seg Fariba til en kafe ettersom hun begynner å bli lei den voldsomme sorgprosessen som kvinnene i familien arrangerer. Javar spør så Fariba endelig om de egentlig hadde et bra forhold og Fariba svarer at det de hadde var annerledes, men at han så henne for den hun var. Når Javar spør henne om fremtiden svarer hun at moren deres mest sannsynlig har begynt å lete etter en ny mann til henne. Senere i sesongen er mennene som er involvert i taxisvindelen på utkikk etter Javar. De bestemmer seg for å følge etter Fariba for å se om de på noe tidspunkt tenker å møtes. Fariba kommer ut av blokken sin med venninnen Line og taxisjåføren følger etter dem mens de går gjennom byen mot t-banen. Inne på banen observerer vi at jentene kjærtegner hverandre. Taxisjåføren stusser litt over det han ser, men for oss som publikum virker det ikke som at han tenker noe mer over det han ser i denne scenen (se figur 4.12).



Figur 4.12 - Fariba og Line

Når de kommer frem til Line sin leilighet får vi se jentene sitte i sofaen å snakke. Det er nå vi får et innblikk i Faribas ekte liv. Hun sitter sammen med Line og det kommer frem at de egentlig er i et forhold. Hun forteller Line om at hun aldri kommer til å finne noen som Ahmad som vil gifte seg med henne for å beskytte henne og for å gi Fariba mulighet til å være sammen med Line. Line spør om hvorfor de ikke bare kan reise bort, ettersom de 'bare er to venninner' og at foreldrene ikke trenger å vite noe. På grunn av Faribas miljø og familien hennes synes Fariba at det er vanskelig å kunne leve livet sitt sammen med Line slik som hun egentlig vil, en vanlig problemstilling innenfor islam hvor homofili er 'forbudt' (Sandberg et al., 2018:69-71). Mens hele denne samtalen foregår mellom Line og Fariba står taxisjåføren utenfor vinduet. Line begynner å kysse Fariba og taxisjåføren begynner å filme jentene. (se figur 4.13 og 4.14) Vi kan her trekke paralleller til Hollywoodfilmen hvor kvinnene ble brukt for å avlede spenningen i filmen. (Benshoff & Griffin, 2009:245-46) Både vi som publikum og taxisjåføren blir etter Mulveys teorier en som kikker inn i noe privat. Taxisjåføren blir spesielt fornøyd med å kunne se på jentene med et seksuelt blick. (Skretting, 2018) Scenen tar for seg problematikken av populariseringen av "girl-on-girl" tropen som blir ettertraktet av menn for å tilfredsstille deres behov og fantasier. (Benshoff & Griffin, 2009:335) Selv om Fariba er muslimsk og taxisjåføren vet dette er han mer opptatt av hva han får ut av å se på jentene enn konsekvensene av dette for Fariba.

Dagen etter møter vi jentene igjen hjemme hos Line. Hun sitter på sengekanten og børster håret i det Fariba våkner. Line spør henne om hun har sovet godt. Fariba forteller Line at hun tenker på Ahmad og hva han gjorde for dem. Hun forteller Line at hun synes det var stort, og at hun savner ham. Line sier at hun er takknemlig for det han gjorde og spør Fariba om det kanskje er på tide at de ikke gjemmer seg mer. Fariba svarer ikke på forslaget til Line, men forteller Line at hun elsker henne.



Figur 4.13 - Fariba og Line



Figur 4.14- Taxisjåføren filmer jentene

Mennene som leter etter Javar prøver å planlegge hva de skal gjøre for å få ham til å slutte å snoke i taxibedraget deres. Taxisjåføren som har filmet Fariba og Line viser videoen til Khan, som er lederen deres i taxisvindelsaken (se figur 4.15). Mennene bestemmer seg for å bruke videoen som pressmiddel for å få Javar til å komme frem fordi de vet at Javar vil beskytte Fariba.



Figur 4.15 - Taxisjåførene

Når Fariba kommer hjem til blokken sin møter hun Khan i heisen. Han overfaller henne og drar henne inn i leiligheten. I den følgende scenen får Javar tilsendt videoen av Fariba og Line. Javar skjønner raskt at Fariba ikke ville at videoen skulle bli publisert. Det viser seg at videoen har blitt sendt til alle i det muslimske nærmiljøet, inkludert foreldrene deres. Foreldrene, da spesielt moren er helt fra seg. Hun gråter og forteller at barna har sviktet dem og ryktet deres. Hun sier at de aldri skulle dratt til dette skamløse landet hvor det ikke finnes noen grenser eller rettigheter. Hun uttrykker forakt for det de har fått vite om datteren. Flere unge muslimer bekrefter at foreldrene deres er skeptiske til den vestlige kulturens innflytelse på de unge (Sandberg et al., 2018:69-71). Khan blir sett gående ut fra leiligheten til Fariba mens han tørker blod av hendene sine, som får oss til å tenke at han har drept Fariba. I islam, da spesielt land som Pakistan, Iran og Jordan, er kvinner offer for noe man kaller æresdrap. Når noen utfører et æresdrap, er det for å redde æren til familien eller miljøet ved å drepe

dem. Dette kan være fordi personen lever på en måte som er krenkende eller gir familien et dårlig rykte. Homofili kan være en årsak til at man begår æresdrap, men det er svært sjeldent at det skjer i Norge. (Ervik, 2003:313,316) Khan planter gjenstander og eiendeler rundt i leiligheten til Fariba slik at det skal se ut som et æresdrap utført av Javar for å beskytte familien. Formålet er å sette et søkelys på Javar som æresdrapsmann fordi han ville redde familiens ære. Noe som ikke stemmer ettersom det antydes at Javar hadde en anelse om Faribas forhold. Vi kan også trekke paralleller til teorier om at man ofte dreper skeive karakterer fordi manusforfattere og produsenter ikke vet hvordan man skal utvikle disse karakterene videre for å ikke fornærme noen. En slik trope blir ofte omtalt som “Bury your gays” og i rapporten til GLAAD fra 2016/2017 kom det frem at 25 skeive kvinnelige karakterer på tv ble drept (Hulan, 2017:24: GLAAD, 2016-2017).



Figur 4.16 - Politiet

Fariba og Javars storebror Munawar blir avhørt av politiet i sammenheng med det de tror er et æresdrap. Etterforskeren legger det hele frem slik at det høres ut som hun prøver å lære Munawar om hvordan man skal behandle kvinner i Norge. Munawar blir sint og forteller at han alltid har bodd i Norge og vet hvordan det vestlige samfunn fungerer. Etterforskeren fortsetter å snakke ned til ham og forteller ham at slike æresdrap kanskje er vanlig “der han kommer fra”. Hun spør ham om det var pinlig at søsteren var lesbisk og at broren drepte henne for å ta tilbake familiens ære. Munawar forteller hvor glad han er i søsteren sin og at de

aldri ville gjort noe slik. Hun forteller at homofili er godtatt i Norge, selv blant jenter. Dette sier hun for å prøve å 'lære' ham noe om den norske kulturen på en tydelig dømmende måte. Fra etterforskerens perspektiv virker det kanskje som hun prøver å finne ut av hva som har skjedd, mens fra Munawar og publikum sin side får vi inntrykket av at hun forhåndsdommer situasjonen og familien deres. Etter drapet på Fariba prøver Javar å få med seg begravelsen hennes, men må skjule seg ettersom politiet er etter ham. Det at familien har samlet seg til begravelsen gir inntrykket av at det kanskje ikke var begått et æresdrap ettersom familien ville ha fornektet henne og 'livsstilen' hennes. Nyhetskanalene skildrer at videoen av jentene var det som utløste æresdrapet (Sandberg et al., 2018:69-71).



Figur 4.17 - Nyhetssendingen om Fariba

Legning i serien

Når vi først finner ut at Fariba er lesbisk og er sammen med en jente er det lett for oss å forstå at hun må skjule dette for familien sin da de kommer fra et samfunn hvor familie og religion trumfer åpenhet om følelser, legning og seksualitet. Fariba fremstår som en feminin jente som foreldrene forguder. De forteller etter Ahmads død hvordan hun alltid var en pliktoppfyllende jente som ikke rotet seg bort i gutter. Hvorfor det var slik kan jo vi som publikum forstå når vi vet sannheten om hvordan Fariba og Line levde livet sitt sammen. Line er også en nokså feminin jente som gjør at vi faller litt bort fra stereotypien om at butch og femme ikke kan leve uten den andre. Stereotypiene er sanne, men når to femme møtes og portretteres på skjermen er det store muligheter for at forholdet kan seksualiseres. Den første muligheten vi får som publikum til å seksualisere kvinnenens forhold blir tatt i bruk. Ikke bare blir vi offer for voyeurisme, men filmen av jentene blir omtalt som pornografi av taxisjåførene. Når taxisjåføren står utenfor og filmer jentene kan vi tolke at han finner stor glede i det han ser som tilskuer av noe privat (Benshoff & Griffin, 2009, s. 335; Mulvey, 1999:836).

Kapittel 5. Avslutning og konklusjon

For å se på problemstillingen min *Hvordan fremstilles skeive kvinnelige karakterer på norsk tv, med vekt på hvordan andre karakterer i serieuniverset forholder seg til og behandler dem?* har jeg gjennomgått tre relevante serier med skeive hoved- eller biroller og gått grundig gjennom seriene og informasjon tilgjengelig for analyse. Representasjon av skeive kvinner i film og norske tv-serier har tydelig endret seg de siste 10 årene. Etter *TAXI* som gikk på NRK i 2011 har det vært en lengre perioden der vi tilsynelatende ikke så noen skrive kvinnelige karakterer på norsk tv før *Lovleg* sin andre sesong kom ut i 2019. Vi ser at de samme tropene som er kjent fra skeiv teori blir brukt igjen og igjen, som for eksempel tallene fra GLAAD fra 2016/2017 hvor vi ser at de fleste skeive kvinnelige karakterene blir drept på brutale måte i tv-serier (Hulan, 2017:24; GLAAD, 2016-2017). Vi ser seriene *Lovleg*, *Aldri Voksen* og *TAXI* ivaretar hendelser rundt de skeive jentene på noe smakfullt vis, men noen stereotypier beholdes. Det vi møter mest i seriene er hvordan de skeive jentene gjentatte ganger blir dømt på grunn av sin feminitet og at mennene har bestemt seg for at kvinnene ikke klarer seg alene. I den kontekst sier de indirekte at de trenger en mann for å klare seg. (Bradbury-Rance, 2019:140-142; Mulvey, 1975; Beshoff & Griffin, 2009:239-242) Vi møter denne vinklingen i *Aldri Voksen* når Erling blir invitert til 'pappadag', hvor mennene går ut fra at Erling har en 'pappaperson' i relasjonen deres. Tone og Rakel blir i første omgang forvist til matlaging slik at mennene kan spille fotball.

Fra tidlig skeiv historie kan vi trekke frem stereotypier vi så i Hollywoodfilmen på starten av 1900-tallet, hvor maskulinitet og feminitet ble definert av en form for heterosexisme. Vi så at de heterofile ble definert av det de gjorde, jobbet med og hvordan de oppførte seg, men de homofile ble i all hovedsak definert av sin seksualitet (Beshoff & Griffin, 2009:310). Vi kan se at noen av seriene med kvinnelige skeive karakterer har noen slike tendenser, men det er også rimelig å si at vi har kommet en lang vei i forhold til behandling av skeive karakterer på film og tv siden før 2000-tallet.

5.1 Funn fra seriene

I serien *Lovleg* møter vi to unge jenter med hele livet foran seg. Gunnhild blir presentert i den første sesongen som vimsete og usikker, men det blir etablert i starten av den andre sesongen at hun ikke bare er usikker på seg selv, men også følelsene sine ovenfor jenten som bor i overetasjen. Luna som bor i overetasjen, er allerede ute av skapet og fra måten hun blir portrettert kan vi ikke annet enn å gå ut fra at hun er sikker på sin seksualitet. Vi får aldri vite noe om hennes ut-av-skapet-prosess og vi går da ut fra at hun omtrent alltid har vært slik. Lee forteller i sin artikkel fra 2003 om hvordan enkelte butch eller gutte-jente karakterer fremtrer som mystiske, alt-vitende og fremstår som utrolig selvsikker i sin egen seksualitet som det virker som alltid har vært der. (Lee, 2003:14) Gunnhild er noe vanskeligere å forstå fordi hun ikke faller under en spesifikk stereotypi. Det nærmeste vi kan kategorisere henne som en type femme, hvor hun settes i kontrast til Luna på mange måter. Gunnhild er usikker i møte med Luna, og er usikker på sin egen seksualitet, samtidig som hun er ganske så verbalt frittalende. Det kommer frem i samtaler med venninner at hun kan være bifil og vi får også her frem hvordan samfunnet rundt henne kan kategorisere henne etter hvem hun er sammen med. Scenen tar for seg at venninnen går ut fra at Gunnhild er lesbisk når hun er sammen med en jente, men Gunnhild forteller henne at legningen hennes ikke endrer seg selv om hun er sammen med en jente. Luna forteller senere i serien om sine opplevelser med at jenter bruker henne for å oppleve hvordan det er å være skeiv for en dag som bekrefter at serieuniversets karakterer også oppfatter Luna som en guttejente/butch stereotypi og alt denne stereotypen tar med seg i form av mystisk og seksuell selvsikkerhet.

Når Gunnhild bestemmer seg for å komme ut til foreldrene sine virker det noe som hun gjøre dette bare for å imponere Luna over hvor selvsikker hun kan være. Foreldrene til Gunnhild snubler i ordene sine, men de prøver å være forståelsesfulle og pedagogiske i måten de omtaler det hele på. En slik representasjon av foreldre som aksepterer og prøver sitt beste for å forstå datteren sin er en fin frisk pust fra den tidligere skeive teorien vi ser hvor mye av skeiv handling dreier seg om hvor vanskelig det er å komme ut av skapet. *Lovleg* viser foreldre som blir litt forvirret, men aksepterer det hele der og da. Hele Gunnhild sin ut-av-skapet-trope lever ikke lengre enn en enkelt episode og det følger ikke mye mer drama rundt etableringen av Gunnhilds legning. Dette tyder på at det nyere samfunnet er mer liberalt. (Hansen, 2012; Israel & Mohr, 2004:120-122; Benshoff & Griffin, 2006:24-27; Bradbury-Rance, 2019:4-5). Vi ser også hvor vanskelig det er å være to jenter i et forhold hvor man lett kan sammenligne seg med hverandre. Disse sammenligningene mellom to jenter i et

likekjønnet-forhold er mer vanlig i forhold til kroppslige sammenligninger, men kan også sees i forhold der man idoliserer hverandre og ser opp til hverandre som om partneren har den slik personlighet man selv ønsker å oppnå. Det er lite fokus på kropp i *Lovleg*, men dette kan kanskje komme av at man ikke skal ha et slikt stort fokus på dette innenfor den respektive målgruppen? (Huxley et al. 2011:421, Franzoi et al, 2012:106-107)

For å oppsummere funnene fra *Lovleg* i forhold til problemstillingen er det viktig å se på hvordan jentene blir behandlet av familie, venner og hvordan de behandler hverandre. I serien kan vi se at de viktigste relasjonene er familie og venner, samtidig som det ikke er store forskjeller i hvordan de behandler jentene som skeive. Foreldrene blir litt overrasket, men prøver raskt og i stor grad å være politisk korrekte og tolerante. Bestevenninnen Sara spør så og si aldri om hvordan Gunnhild vil definere seg, og vennene på skolen er noe forvirret i forhold til hvordan Gunnhild definerer seg, men bryr seg egentlig ikke noe mer om dette etter Gunnhild har forklart seg. Det er viktig å ta til betraktning at det unge samfunnet har mange nyere liberale tankeganger og *Lovleg* prøver i stor grad å være så sanne som mulig til ungdommenes virkelighet.

I serien *Aldri Voksen* møter vi de skeive mødre Tone og Rakel som sliter med hverdagen som foreldre. De fleste problemene de møter på som foreldre er likt alle andre foreldre med tenåringer, men serien setter en liten ekstra vri på hendelsene slik at de er tilpasset det faktum at Erling har to mødre å bryne seg på. I forhold til problemstillingen kan man se at måten karakterene blir behandlet, kan man nesten analysere oppførselen til de andre karakterene som at de behandler kvinnene som single mødre uavhengige av at de er sammen. Med dette mener jeg at de som et par ikke i stor grad blir behandlet som et skeivt par i seg selv, men reaksjonene som tar sted omhandler i størst grad hvordan sønnen deres ikke har noen mannlig rollemodell. Dette er en slik problemstilling Erling hadde møtt på om han hadde hatt en singel heterofil mor også. I serien blir kjønnsrollene diskutert flere ganger, noe som er naturlig ettersom de oppdrar et barn av det motsatte kjønn og det er denne problemstillingen som har vært relevant i forskning av oppdragelse i mange tiår (Goldberg & Allen, 2007; Bos et al. 2012: 629). Kvinnene i *Aldri Voksen* møter på problemer hvor de sammenligner seg til kvinnen de er sammen med både i form av personlighet og sammenligning av kropp. Denne tematikken går igjen i *Lovleg* hvor jentene sammenligner seg med hverandre. For *Lovleg* styres denne sammenligningen over hvordan Gunnhild velger å identifisere seg og hvordan hun prøver å bli kjent med seg selv, men i *Aldri Voksen* viser dette seg i form av hvordan Tone reagerer på Rakels pornografiske preferanser samt hvordan Tone blir flau av hvordan

Rakel oppfører seg. (Huxley et al. 2011:29) For å oppsummere funnene fra *Aldri Voksen* er det viktig å se på hvordan damene blir behandlet av venner, familie og de andre foreldrene på skolen og hvordan de ser på hverandre. Deres viktigste relasjoner er sønnen og vennegruppen, men de snakker aldri om deres legning eller spør noen spørsmål til damene om hvordan de velger å leve. Her kan vi igjen se det liberale samfunnet som kommer frem i nyere tid. Både *Lovleg* og *Aldri Voksen* er spilt inn i nyere tid og skal matche mer samfunnet vi har nå. I serien ser vi at det er foreldrene på skolen som poengterer at de er skeive mødre. Spesielt mennene, som går ut fra at det skal være en mannlig rollemodell i relasjonen deres for at Erling skal ha det bra. Damene sammenligner også seg selv til hverandre, men dette er nokså naturlig uansett hvilket samfunn man hadde levd i. Rakel prøver også å unnskyld oppførselen til Erling ved å skyld på sæddonoren, men legger dette fra seg fordi hun forstår at hun har forsnakket seg. Vi kan igjen se at det er mye mer rom for damene å leve som seg selv uten mye innvendinger i det nyere liberale samfunnet vi lever i møter de i all hovedsak ingen motgang i hvordan de vil leve livet sitt som skeive mødre i sitt samfunn.

I forhold til hvordan de andre karakterene i serien *TAXI* behandler Fariba og Line kan man ta Laura Mulveys teorier i betraktning. Jentene kan stereotyperes som 'femme', noe som gjør at de ikke behandles som stereotypisk skeive kvinner. Dette blir bekreftet når taxisjåføren står utenfor og filmer jentene i et intimt øyeblikk. I denne scenen behandles jentene som objekter for mennenes fantasi, noe som kanskje ikke hadde vært tilfellet om jentene hadde blitt fremstilt som 'mer skeiv' eller 'butch' (Mulvey, 1999:836). Jeg vil her argumentere for at jentene representeres på en slik måte vi kanskje hadde forventet for ti år siden, som biroller. Til sammenligning er karakterene i *Aldri Voksen* og *Lovleg* en større del av narrativ og hvordan deres hverdag spiller ut er en større del av fokuset på hvordan de andre karakterene forholder seg til dem. Fariba og Line blir behandlet etter sin legning og vi vet ikke særlig mye mer om dem som biroller utenom dette. Det følges heller ikke opp hvordan Line har det etter Faribas voldsomme død. I *TAXI* bruker de også den kjente tropen rundt hvordan karakterer som kategoriseres innenfor minoriteter og har sårbare personlighetstrekk blir drept for å slippe å utvikle karakteren ytterligere. (Hulan, 2017:24; GLAAD, 2016-2017) Vi kan derimot se at denne trenden ikke har blitt videreført i like stor grad i de nyere seriene som *Aldri Voksen* eller *Lovleg*. Serien *TAXI* bruker også jentenes forhold til å avlede spenningen i serien slik at hendelsene ikke skal bli for tunge. Her kan vi igjen trekke paralleller til Hollywoodfilmen hvor kvinnene og deres sensualitet ble brukt som avledning. (Benshoff & Griffin, 2009:245-46) For å oppsummere funnene i *TAXI* er det viktig å se på hvordan familien og det

muslimske samfunnet behandler Fariba når de får vite om legningen hennes og dobbeltlivet hun har levd. Hennes viktigste relasjoner er Line, Javar og familien. Line vil jo helst at de skal være ærlige om at de er sammen slik at de kan leve fritt i Norge. Javar reagerer med sjokk på nyheten, men han er glad i henne og vil at hun skal ha det bra. De yngre muslimske er tradisjonelt mer liberale i måten de tenker på og behandler andre i forhold til hvordan de vil leve og hvordan de vil definere seg selv. Foreldrene til Fariba og Javar blir sjokkerte når de finner ut sannheten og reagerer voldsomt. Moren deres gråter og blir fortvilet. Hun roper til deres gud, spør hvorfor han har forlatt dem og er bekymret for familiens ære. Reaksjonen fra taxisjåførene som filmet og distribuerte filmen er noe mer forutsigbar, da de velger å seksualisere og dømme jentene. Taxisjåførene er også de eneste i Fariba og Lines relasjoner som ikke har noe spesifikt med henne å gjøre, men det er likevel deres reaksjoner som serien velger å fokusere på ettersom det er seksualiseringen av jentene som lager for best tv? Det er også mulig å ta i betraktning at serien er noe eldre enn *Lovleg* og *Aldri Voksen*, som kan forklare at reaksjonene til samfunnet er noe mer voldsomme og brutale enn det vi kanskje ville sett i dagens samfunn på tvers av samfunnsgrupper. Vi opplever likevel at politiet prøver å fortelle brødrene til Fariba om hvor liberalt Norge er og dømmer troen deres før de egentlig vet hvor brødrene stiller seg til Faribas legning.

Helt til slutt er det viktig å spesifisere at de fleste analyser og teorier på dette temaet tar for seg hvordan vi som publikum behandler og analyserer disse skeive karakterene, men jeg har valgt å se på hvordan de behandles i sitt univers, samt hvorvidt dette har en betydning for deres handlingsforløp. Det har i lys av problemstillingen vært viktig å se på hvordan skeive karakterer kom for å bli på starten av 1900-tallet, til den dag i dag hvor det fremdeles er problemer med hvordan man skal representeres på skjermen. De viktigste momentene fra denne analysen har vært å se på at det har vært store endringer fra bare ti år tilbake i forhold til hvordan karakterene behandler hverandre i sitt univers. De viktigste kontrastene kan vi også kjenne igjen i vårt eget samfunn, noe som gjør at vi kanskje ikke la merke til marginaliserte stereotypier og behandlingsformer fordi det var dette vi var vant til når de respektive seriene var på tv. I alle seriene jeg har analysert finner vi en form for fokus på hvordan karakterene blir behandlet, enten dette er i form av seksualisering, marginalisering eller stereotypier. Jeg kan derimot ta med meg fra analysene at vi har kommet en lang vei og blitt mer liberale bare de siste ti årene i forhold til hvordan karakterene i universene behandler de skeive jentene.

Litteraturliste

Bøker og artikler

- Benshoff, H., & Griffin, S. (2004). *Queer cinema, the film reader*. New York, N.Y.:Routledge. Taylor & Francis Group.
- Benshoff, H.M & Griffin S. (2005). *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America (Genre and Beyond: A Film Studies Series)*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Benshoff, H., & Griffin, S. (2009). *America on film, Representing race, class, gender, and sexuality at the movies* (2. utg). Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Bos, H., Goldberg, N., Van Gelderen, L., & Gartrell, N. (2012). Adolescents of the US National Longitudinal Lesbian Family Study: Male role models, gender role traits, and psychological adjustment. *Gender & Society*, 26(4), 603-638.
- Bradbury-Rance, C. (2019). *Lesbian Cinema After Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bryant, W. (1997). *Bisexual characters in film*. New York: Routledge.
- Cavalcante, A. (2015). Anxious displacements: The representation of gay parenting on *Modern Family* and *The New Normal* and the management of cultural anxiety. *Television & New Media*, 16(5), 454-471.
- Case, S. E. (1988). Towards a butch-femme aesthetic. *Discourse*, 11(1), 55-73.
- Charsley, K. (2006). Risk and ritual: the protection of British Pakistani women in transnational marriage. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32(7), 1169-1187.
- Chavez, M. R. (2015). Representing us all? Race, gender, and sexuality in *Orange Is the New Black*.
- Chivers, M. L., Rieger, G., Latty, E., & Bailey, J. M. (2004). A sex difference in the specificity of sexual arousal. *Psychological Science*, 15(11), 736-744.
- Ciasullo, A. (2001). Making Her (In)Visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s. *Feminist Studies*, 27(3), 577-608. doi:10.2307/3178806
- Demory, P., & Pullen, C. (2013). *Queer love in film and television, Critical Essays*. New York: Palgrave MacMillan.
- Eldøen, I. (2009) *Stereotypi eller personlighet? Homoseksuelle representasjoner i norsk film - Masteroppgave i filmvitenskap, NTNU*

- Ervik, H. (2003). Flyktningbeskyttelse av kvinner på flukt fra vold og diskriminering. FNs flyktningkonvensjon og forpliktelse etter FNs kvinnekonvensjon i lys av norsk praksis. *Nordic Journal of Human Rights.*, 21(03), 307.
- Franzoi, S. L., Vasquez, K., Sparapani, E., Frost, K., Martin, J., & Aebly, M. (2012). Exploring body comparison tendencies: Women are self-critical whereas men are self-hopeful. *Psychology of Women Quarterly*, 36(1), 99-109.
- Goldberg, A. E., & Allen, K. R. (2007). Imagining men: Lesbian mothers' perceptions of male involvement during the transition to parenthood. *Journal of marriage and family*, 69(2), 352-365.
- Harrington, C. L. (2003). Lesbian(s) on daytime television: the Bianca narrative on allmy children
- Hollinger, K. (1998). Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The Case of the Popular Lesbian Film. *Cinema Journal*, 37(2), 3-17. doi:10.2307/1225639
- Hoskin, R. (2019). Femmephobia: The Role of Anti-Femininity and Gender Policing in LGBTQ+ People's Experiences of Discrimination. *Sex Roles*, 81(11-12), 686-703. doi: 10.1007/s11199-019-01021-3. *Feminist Media Studies*, 3(2), 207.
- Hulan, H. (2017). Bury your gays: History, usage, and context. *McNair Scholars Journal*, 21(1), 6.
- Huxley, C., Clarke, V., & Halliwell, E. (2011). "It's a Comparison Thing, Isn't It?". *Psychology Of Women Quarterly*, 35(3), 415-427. doi: 10.1177/0361684311410209
- Inness, S., & Royer, D. (1997). *Breaking boundaries: new perspectives on women's regional writing*. University of Iowa Press.
- Israel, T., & Mohr, J. (2004). Attitudes Toward Bisexual Women and Men. *Journal Of Bisexuality*, 4(1-2), 117-134. doi: 10.1300/j159v04n01_09
- Kjeserud, A. KE. (2004) *Vindskeive flatbankerfilmer og skrullede nyveiv - tematikk og estetikk i den nye skeive filmen* - Masteroppgave i filmvitenskap, NTNU
- Laporte, R. (1992). The butch-femme question. In J. Nestle (Ed.), *The Persistent Desire: A Femme-Butch Reader*. (p. 208-219).
- Lee, Hye-Jin, (2003)"Women in the dark: representation of lesbian images in films" . Retrospective Theses and Dissertations. 19470. <https://lib.dr.iastate.edu/rtd/19470>
- Manlove, C. (2007). Visual "Drive" and Cinematic Narrative: Reading Gaze Theory in Lacan, Hitchcock, and Mulvey. *Cinema Journal*, 46(3), 83-108. Retrieved May 20, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/30130530>

- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. I Leo Braudy & Marshall Cohen (Red.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. (1. utg., 1999, s. 833-844). New York: Oxford UP
- Mulvey, L. (1999) "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP: 833-44.
- Reed, E. (2018). The Heterogeneity of Family: Responses to Representational Invisibility by LGBTQ Parents. *Journal of Family Issues*, 39(18), 4204–4225.
<https://doi.org/10.1177/0192513X18810952>
- Regnerus, M. (2012). How different are the adult children of parents who have same-sex relationships? Findings from the New Family Structures Study. *Social science research*, 41(4), 752-770.
- Russo, V. (1981). *The celluloid closet*. New York: Harper & Row Publishers.
- Sandberg, S., Andersen, J., Gasser, T., Linge, M., Mohamed, I., Shokr, S., & Tutenges, S. (2018). *Unge muslimske stemmer*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stacey, J., & Street, S. (2007). *Queer screen*. London: Routledge.
- Skretting, K. (2018, December 15). Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Norsk medietidsskrift*. <https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1997-02-10>.
- Symes, K. (2017). Orange Is the New Black: the popularization of lesbian sexuality and heterosexual modes of viewing. *Feminist media studies*, 17(1), 29-41.
- van Rosmalen-Nooijens, K. A. W. L., Vergeer, C. M., & Lagro-Janssen, A. L. M. (2008). Bed death and other lesbian sexual problems unraveled: A qualitative study of the sexual health of lesbian women involved in a relationship. *Women & Health*, 48(3), 339-362.
- Wyverkens, E., Provoost, V., Ravelingien, A., De Sutter, P., Pennings, G., & Buysse, A. (2014). Beyond sperm cells: a qualitative study on constructed meanings of the sperm donor in lesbian families. *Human Reproduction*, 29(6), 1248-1254.

Nettartikler og nettsider

Aleksandersen, S. (2011). Lesbisk forhold i «Taxi». Hentet 24. Februar 2021, fra <https://blikk.no/lesbisk-forhold-i-taxi/178105>

Bufdir. (2017). Hvor mange er lhbtqi? Oslo: Barne-, ungdoms- og familiedirektoratet. Hentet fra https://www.bufdir.no/Statistikk_og_analyse/lhbtqi/Hvor_mange/

GLAAD. (2016). Where We Are on TV Report - 2016. GLAAD. Hentet fra https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2016-2017.pdf

GLAAD. (2021). Where We Are on TV Report - 2020. GLAAD. Hentet fra <https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20-%20202021%20WHERE%20WE%20ARE%20ON%20TV.pdf>

Murray, H S. (2019). "Too Pretty to Be a Lesbian." Hentet 21. April 2021, fra <https://www.psychologytoday.com/us/blog/myths-desire/201912/too-pretty-be-lesbian>

Spegelen | Lovleg - P3.no. (2019). Hentet 23. Februar 2021, fra <https://lovleg.p3.no/2019/04/11/spegelen/#comment-17458>

Uppal, S. (2019). Færre lesbiske enn homofile på norsk TV. Hentet 23. Februar 2021, fra <https://www.nrk.no/kultur/faerre-lesbiske-enn-homofile-pa-norsk-tv-1.14426206>

Hansen, F. (2012) NRK P3: Grådig eller feig? Hentet 24. Mai 2021 fra <https://p3.no/dokumentar/gradig-eller-feig/>

Filmer

Aldrich, R. (1966) The Killing of Sister George [Film]. USA: The Associates and Aldrich

Epstein, R. & Friedman, J. (1995) The Celluloid Closet [Film]. USA: Channel Four Film/HBO

Trier, J. (2017). Thelma [Film]. Oslo: Motlys.

Wyler, W. (1961) The Children's Hour. [Film]. USA: United Artists

Serier

Andem, J. (2015) *SKAM*. Oslo: NRK P3

Chaiken, I. (2004) *The L Word*. USA: ShowTime

Collins, D. (2018) *Queer Eye*. USA: Netflix

Crane & Kauffman. (1994) *Friends*. USA: NBC

Davises, R. T. (1999) *Queer as folk*. UK: Channel 4

Falck, P. og Wikander, C. (1998) *Hotel Cæsar*. Oslo: Tv2

Fürst, M (2020) *Aldri Voksen*. Oslo: Discovery+/TvNorge

Imtiaz Rolfsen, U. (2011) *TAXI*. Oslo: NRK1

Kohan, J. (2013) *Orange Is the New Black*. USA: Netflix.

Levitan & O'Shannon (2009) *Modern Family*. USA: ABC

Mæle Jr, H. og Johansen, C. (2018) *Lovleg*. Oslo: Rubicon/NRK

Seljeseth, S. (2015) *Unge Lovende*. Oslo: NRK

Murray, N. (2009) *RuPaul's Drag Race*. USA: Logo TV/VH1

Bilder og figurer

Figur 4.1 - 4.6

RUBICON TV / NRK. (2019). *Lovleg* [Skjermbilder]. Hentet fra <https://tv.nrk.no/se?s=lovleg>

Figur 4.7 - 4.11

DISCOVERY+ / TVNORGE (2020) *Aldri Voksen*. [Skjermbilder]. Hentet fra <https://www.discoveryplus.no/programmer/aldri-voksen>

Figur 4.12 - 4.17

NRK1. (2011). *TAXI* [Skjermbilder]. Hentet fra <https://vimeo.com/ondemand/taxi/>

