



# **Amerikansk lesbisk teater**

WOW Cafe Theatre

-nyskapende  
teatersentrum eller  
etterslep fra 70-tallets  
feminisme

Siri Hansen  
Teatervitenskap hovedfag  
UiB  
Vår 2001

## 0 Forord

Forut for mitt arbeid med denne oppgave visste jeg svært lite om feministisk teater, og var totalt ukjent med begrepet lesbisk teater. Jeg var imidlertid kjent med arbeidet til en gruppe feministiske filmkritikere (Laura Mulvey, E. Ann Kaplan og Teresa de Lauretis) og fant dette svært spennende. Jeg interesserte meg for deres begrep om det mannlige blikk, som de mente objektiviserte den kvinnelige filmskuespiller. For det første kunne selve kameranlinsa virke som et fallisk blikk, for det andre kunne blikket til kameramannen virke objektiviserende, og for det tredje kunne også det mannlige filmpublikum observere den kvinnelige filmskuespiller gjennom sitt mannlige blikk.

Jeg reflekterte videre i denne retning for å søke å svare på hvordan den samme problemstilling forholdt seg i en teaterkontekst, altså hvorvidt det mannlige teaterpublikum ville objektivisere kvinnen på scena gjennom det samme mannlige blikk. Etter som jeg gravde meg ned i dette materiale, fant jeg denne problemstilling utdatert og kjedelig. Det var da jeg fikk øynene opp for lesbisk teater. Jeg ville undersøke i hvilken grad en slik objektivisering finner sted i en setting der også publikum består av kvinner. Det jeg ikke var klar over på det tidspunkt, var at denne tankegang som impliserte at publikum i et lesbisk teater utelukkende ville bestå av lesbiske tilskuere, tangerte et kjernepunkt innenfor en lesbisk teaterdiskurs. Denne diskursen problematiserer hvorvidt lesbisk teater burde oppføres innenfor eller utenfor en lesbisk kontekst. Derfor har nettopp dette tema blitt et hovedanliggende for meg og denne oppgaven.

En annen problemstilling jeg tar opp er debatten rundt 'sex' og 'gender'. Disse engelske uttrykk oversettes ofte til norsk med 'biologisk kjønn' og 'sosialt kjønn'. Dette får imidlertid et uriktig preg i en slik debatt da enkelte teoretikere diskuterer hvorvidt en slik distinksjon overhodet eksisterer. For ikke å foregripe debatten rundt biologisk bestemt eller sosialt konstruert kjønn, har jeg derfor valgt å benytte de engelske begrep gjennomgående.

WOW Cafe Theatre i East Village, New York, som er mitt sentrale analyseobjekt, har vært utgangspunkt for en debatt rundt 'sex' og 'kjønn'. På mitt første New York-besøk viste det seg vanskelig å spore opp adressa til WOW. Jeg hadde på forhånd antatt at jeg ville finne adressa på annonsesidene i gratismagasinene Time Out eller Village Voice. Da WOW i liten grad markedsfører stedet, måtte jeg ty til mine kreative sider. Det var denne kreativiteten som første gang gjorde meg oppmerksom på spørsmålet om hvorvidt den dikotomiserte inndeling i

kjønn er naturgitt eller kulturelt betinga. Jeg fant ut at eneste mulighet til å ta greie på WOWs tilholdssted, var å lete opp annonsemateriell på lesbiske klubber. Det var slik tidligere hovedfagsstudent Ingeborg Tysnes og jeg endte opp med å ”kle oss ut” som lesbiske for å oppsøke en slik klubb. Ingeborg skulle forestille butch<sup>1</sup> og jeg femme<sup>2</sup>, og det var slik vi ankom en av mange lesbiske klubber i New York. I tillegg til at denne kvelden forløp som en av de morsomste og mest interessante kvelder av mitt liv, var den også lærerik i forhold til en kjønnsdebatt. For det første innså jeg hvilke dogmatiske forestillinger jeg, og antakeligvis heteroseksuelle generelt, sitter inne med i forhold til lesbiske parforhold. For det andre opplevde jeg selv hvordan det er mulig å leke med kjønnsroller. Dette antyda at verken ’gender’ eller ’sex’ er faste identiteter, men kan tas av og på etter anledning. (Det hører med til historien at jeg fant annonsemateriell både for et lesbisk stykke som skulle oppføres på WOW (*Hot Tamale*) og en lesbisk forestilling (work in progress) som skulle spilles utenfor en lesbisk kontekst (*Preaching to the Perverted*)).

Oppgavas hovedprosjekt er å sette WOW Cafe Theatre inn i en politisk, tematisk, estetisk og især dramaturgisk sammenheng. Jeg vil undersøke i hvilken grad WOW har utvikla seg i forhold til feministisk teater og ’queer theatre’, og hvordan stedet har utvikla seg fra sin begynnelse som en festival, gjennom en stabiliseringsperiode som et permanent teaterrom, og frem til det WOW er i dag. I løpet av dette prosjekt har jeg også funnet flere tangeringspunkter, eksempelvis den tidligere nevnte debatt om publikumskontekst, og ’gender’/’sex’ problematikken. Disse skjæringspunkter vil jeg derfor ta opp til debatt innenfor oppgavas rammer.

Jeg har i særlig grad lagt vekt på tidlig feministisk teater, da jeg anser dette som WOWs viktigste påvirkningskilde. I tillegg har jeg gitt en oversikt over tidligere lesbisk- og homofilt teater, for å vise hvordan WOW forholder seg til det. Til slutt har jeg søkt å sammenstille WOW med hva jeg har kalt radikal performance, for å belyse alternative måter å representere det lesbiske subjekt eller lesbiske ’verdenssyn’.

---

<sup>1</sup> Den ”mannlige” parten i et lesbisk forhold

<sup>2</sup> Den ”kvinnelige” parten i et lesbisk forhold

# 1 Feminisme og teater

I det følgende vil jeg gi en oversikt over feministisk teori og feministisk teaterpraksis. Jeg vil gjøre greie for ulike typer feministiske teorier for å vise hvordan disse praktisk har gitt seg utslag på teaterarenaen. Til tross for at feminismen gjerne blir referert til i entall, er dette unyansert da feminismen på 70-tallet forgreina seg til flere typer feminismer. Jill Dolan og Sue-Ellen Case, blant andre, har klassifisert disse etter politiske program og ideologier.<sup>3</sup> Dolan deler feminismen inn i tre hovedgrupper; radikal/kulturell feminisme, liberal feminisme og materialistisk feminisme. Sue-Ellen Case bruker den sistnevnte feminismen som en samlebetegnelse på flere posisjoner, spesielt marxistisk feminisme og sosialistisk feminisme.<sup>4</sup> Her er det på sin plass å skyte inn at denne klassifiseringa nok er en forenkling av den feministiske bevegelse. Randi Koppen antyder at denne klassifiseringa tjener et pedagogisk formål og ikke gaper over det feministiske mangfold.<sup>5</sup> Jeg har likevel valgt å benytte meg av denne inndeling, for på en lettfattelig måte strukturere stoffet. En rigid inndeling byr imidlertid på problemer da visse teoretikere og teaterforestillinger har elementer av flere typer feminismer. Dette vil jeg peke på underveis når slike ”hybrider” kommer på bane. Jeg har valgt å konsentrere meg mest om den radikale/kulturelle- og materialistiske feminismen, da disse typer feminismer bygger på en alternativ dramaturgi i forhold til den dramatiske.

## 1.2 Feministisk teori

Radikal/kulturell feminisme<sup>6</sup> har vært den dominerende posisjonen i USA som et resultat av kvinnenenes frigjøringsbevegelse på slutten av 1960-tallet. Disse kvinner hadde felles klassebakgrunn og lignende politiske erfaringer; det var som oftest hvite middelklasse-kvinner som sverga til en venstreorientert politikk. Tankegangen var separatistisk med et ønske om å skille kvinners kultur fra det de oppfatta som den dominerende mannlige kulturen. Denne kultur blei omtalt som ’patriarkatet’, og representerte alle systemer av mannlig dominans. Patriarkatet

---

<sup>3</sup> se blant annet: Dolan, Jill, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1988 og Case, Sue-Ellen, ”The Personal is not the Political”, *Art & Cinema*, vol. 1, nr. 3 (høst 1987), Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, Houndsmills: Macmillan, 1988

<sup>4</sup> Case, 1988, op.cit, s.82

<sup>5</sup> se Koppen, Randi, *Scenes of Infidelity*, Oslo: Solum forlag, 1997, s. 5-16

<sup>6</sup> Begrepene radikal og kulturell feminisme blir gjerne brukt om hverandre. I oppgava skiller jeg ikke mellom disse termer, så da jeg i det videre benytter termen radikal feminisme, impliserer det også kulturell feminisme.

blei ansett som rota til de fleste sosiale problemer, spesielt kvinners undertrykkelse. Denne undertrykkelse foregikk på alle områder; innenfor offentlige og politiske sfærer, men også innenfor intimsfæren. Samtlige arenaer hvor mennesker agerer blei innlemma i en større "kjønnspolitisk" sammenheng, og slik blei slagordet "the personal is the political". Alle forhold mellom menn og kvinner blei behandla som institusjonaliserte maktforhold, og var derfor egnede subjekter for politisk analyse. Radikale feminister mente at menns undertrykking av kvinner var av en seksuell og erotisk art. Patriarkatet hadde omgjort kvinnekroppen til objekt for mannens begjær. Denne objektstatusen hadde kvinnene passivt identifisert seg med, som medførte vanskeligheter med dannelsen av et genuint selvbilde. Derfor var radikal feministisk tankegang særlig opptatt av kvinnelig 'consciousness-raising' (CR), som fokuserte på kvinnelige erfaringer, former og praksiser. Det blei organisert kvinnegrupper i tråd med denne tankegangen. Disse fungerte på tvers av klasse, rase og politisk overbevisning, hvor målet var å gi stemme til den universelle kvinnelige erfaring.

De radikale feminister ville derfor skape en genuin kvinnekultur i opposisjon til den tradisjonelle mannlige kulturen. Da kvinners måte å tenke og være på var essensielt forskjellig fra menns, måtte den bli anerkjent utenfor det patriarkalske system av rasjonalitet, lineær tankegang og hierarkiske former. Det blei spesielt satt fokus på det kvinnelige åndsliv. Dette åndslivet kom gjerne til uttrykk gjennom hekse-kulter eller Gudinne-tilbeding, hvor kvinners seksualitet og kjønn blei hyldet ved hjelp av ulike ritualer med ingredienser som menstruasjonsblod og morsmelk.

Denne kvinnekulturen ga seg også praktiske utslag i hvordan radikale feminister organiserte sine virksomheter/bedrifter, da disse var bygd rundt en kvinnelig fellesskapstanke. Disse slo ned på alle former for hierarkier, og baserte seg heller på en flat struktur hvor alle måtte gjøre alt for samme lønn. Videre skulle arbeiderne selv fungere som eiere, og slik skulle alle ta del i bestemmelsesprosessen. Denne anti-kapitalistiske holdninga medførte en vektlegging av prosess til fordel for resultat, da målet ikke var å tjene penger, men å arbeide kollektivt for samme sak.

Radikale feministiske fanesaker var demonstrasjoner mot patriarkalsk utnyttelse av kvinnen, eksempelvis pornografi, voldtekt og skjønnhetskonkurranser. Kathleen Barry hevder blant

annet: "Pornography is the theory, and rape the practice".<sup>7</sup> Metoden som blei brukt var en form for geriljateater hvor ingen midler blei skydd. Blant annet storma disse feminister bokhandlere og platebutikker hvor pornografiske bøker og plater blei solgt. I ekstreme tilfeller blei det til og med satt fyr på denne type butikker. Ekstreme virkemidler blei også tatt i bruk i kampen mot urealistiske kvinnelige skjønnhetsidealer, blant annet de berømmelige BH-brenningene og demonstrasjoner mot misseshow. Slike misseshow kunne risikere å bli invadert av radikale feminister som kasta rødt kjøtt på scena for å opponere mot fesjå av kvinnekroppen.

Et annet fenomen de radikale feminister fokuserte på, var voldtekt. Voldtekt fremsto som selve urbildet på patriarkalsk undertrykking av og vold mot kvinnen. Da voldtekt blei sett på som et felles patriarkalsk våpen brukt mot kvinner, heller enn en pervers handling utført av individuelle menn, blei kampen mot voldtekt en kamp mot alle menn. Menn blei dermed tillagt den biologiske egenskap som potensielle voldtektsforbrytere, kun i kraft av å sortere under det maskuline kjønn.

Kampen mot patriarkatet var grunnfesta i trua på en biologisk basert forskjell mellom menn og kvinner. Radikale feminister har derfor blitt omtalt som 'essensialister', til forskjell fra 'konstruktivister', grunna deres tro på at kvinnelighet og mannlighet er en biologisk basert essens i mennesket. 'Essensialistene' ignorerer økonomiske og historiske faktorer, til forskjell fra 'materialistiske' feminister, som nettopp setter søkelyset på disse faktorer. 'Materialistene' fremhever blant annet hvilken rolle klasse og historie spiller i undertrykkelsen av kvinner.

Den marxistiske feminismen, som Sue-Ellen Case har klassifisert som del av den materialistiske feminismen<sup>8</sup>, er i stor grad bygd på Friedrich Engels' bok *Familiens, privateiendommens og statens opprinnelse*<sup>9</sup>. I denne boka analyserer Engels kvinners situasjon i det kapitalistiske samfunn. Gjennom sine analyser av det før-kapitalistiske samfunn, hevder Engels at kvinners underdanighet er en form for undertrykkelse, som igjen er et resultat av klassesamfunnet. Denne undertrykkelse har blitt opprettholdt i det kapitalistiske samfunn fordi det har tjent kapitalens interesser.<sup>10</sup> Den tankegang er grunnlaget og utgangspunktet for den materialistiske (marxistiske) feminismen. I henhold til dette perspektiv kan kvinners erfaringer kun tolkes ut fra deres spesifikke historiske kontekst, med vekt på

---

<sup>7</sup> Jaggar, Alison M, *Feminist Politics and Human Nature*, Sussex: The Harvester Press, 1983, s.265

<sup>8</sup> Case, 1988, op.cit, s.82

<sup>9</sup> Engels, Friedrich, *Familiens, privateiendommens og statens opprinnelse*, Oslo: A.S norsk forlag ny dag, 1952

<sup>10</sup> Jaggar, op.cit, s.63

nasjonal, økonomisk og politiske organisering. Bånd mellom mennesker er derfor sterkest mellom personer av samme klasse, hvor kjønnsvariabelen blir underordna. Det er derfor en betydelig forskjell mellom kvinner fra den øvre middelklasse og kvinner fra arbeiderklassen, hvor kvinner fra det øvre sosiale sjiktet undertrykker kvinner som befinner seg lavere nede på rangstigen. Den materialistiske feminismen har imidlertid søkt å nærme seg den radikale feminismen ved å behandle 'kvinnen' som en klasse, noe som muliggjør analyser omkring 'kvinnens' lave lønn og arbeidsløshet. Innflytelse fra denne feministiske posisjon har skapt oppgjør innen den feministiske bevegelse. Klassebevissthet har skapt en forståelse for at det er den øvre middelklassen av kvinner som styrer den feministiske bevegelse. Fattige og afro-amerikanske kvinner har sjelden blitt hørt. Ved å overse historiske og økonomiske faktorer mener 'materialistene' at 'essensialistene' henfaller til biologisk determinisme ved å ignorere historiske motsetninger og prosesser.<sup>11</sup>

Det er i diskursen mellom 'materialister' og 'essensialister' at en skjematisk fremstilling av feminismen, slik eksempelvis Case og Dolan søker, synes vanskelig. Dette synliggjøres ytterligere i fremstillinga av en gruppe franske teoretiske feminister, med blant annet Hélène Cixous, Luce Irigaray og Monique Wittig i spissen. Jeanie Forte forklarer at disse franske feministiske teoretikere tradisjonelt har blitt innlemma i den essensialistiske kategori: "The French strain of feminism (...) has frequently been branded essentialist, in locating the possibility of women's discourse (*écriture féminine*) in the female body."<sup>12</sup> Men peker på at de også innehar et materialistisk aspekt: "(...)there is still the material aspect broached, of uncovering the body's relationship to power, of making the female body visible in contradiction to its patriarchal invention."<sup>13</sup> Alison M. Jaggar plasserer disse feminister under overskriften "Radical Feminism and Human Nature", og viser med det at også hun anser dem som radikale feminister ('essensialister'). Hun får imidlertid problemer med å klassifisere Monique Wittig som radikal feminist. Slik beskriver hun Wittigs skrift "One is not born a woman": "This paper provides an unusually concise outline of a certain feminist materialist approach to human nature (...)" (min understreking)<sup>14</sup> Går vi til primærkilden, altså Wittigs skrift, ser vi nettopp at det er den materialistiske feminismen hun forsvarer. Skriftet bygger på

---

<sup>11</sup> Case, 1988, op.cit, s.130

<sup>12</sup> Forte, Jeanie, "Focus on the Body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance", Reinelt og Roach, *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992, s.254

<sup>13</sup> ibid

<sup>14</sup> Jaggar, op.cit

Simone de Beauvoirs utsagn: "One is not born, but becomes a woman."<sup>15</sup> Dette henspiller på en konstruktivistisk tankegang, hvor kjønnsidentitet skapes etter fødsel, og det er dette synet Wittig bygger på da hun forneker naturlige inndelinger i kjønn: "(...) by admitting that there is a "natural" division between women and men, we naturalize history, we assume that men and women have always existed and will always exist. Not only do we naturalize history, but also consequently we naturalize the social phenomena which express our oppression, making change impossible."<sup>16</sup> Denne tankegangen har blitt fulgt av den amerikanske radikale feministen Andrea Dworkin som mener vi har konseptualisert mennesker til å tilhøre ett av to atskilte biologiske kjønn. Ifølge Dworkin forfalsker dette synet realitetene, nemlig at de menneskelige individer innehar en rekke forskjellige karakteristikk –både mannlige og kvinnelige. På denne måte er ikke mannlige og kvinnelige karakteristikk atskilte, men sameksisterer i ett og samme individ.<sup>17</sup>

Men dette til grunn kan det synes logisk å hevde at Irigaray og Cixous tangerer den essensialistiske tankegang, mens Wittig tenderer mot det materialistiske syn. Ser vi imidlertid på hvilke resonnementer Jill Dolan bruker<sup>18</sup>, ser vi at hun setter de franske feministiske teoretikere i forbindelse med Jacques Derrida og Jacques Lacan, med henholdsvis dekonstruksjon og psykoanalytisk poststrukturalisme. Disse teorier tar avstand fra den radikale feminismens tro på en sammenhengende kvinnelig identitet. Den poststrukturalistiske teori mener at enhver form for sammenhengende identitet er en illusjon da rase, klasse, seksualitet og kjønn er konstruert innen diskursive felt og foranderlige innen den historiske utvikling. Ifølge poststrukturalismen er subjektet aldri monolittisk eller fast, men desentrert, ved konstant å bli kasta inn i en prosess av de konkurrerende diskurser hvor identitet kan bli gjort krav på.<sup>19</sup> Dermed står dette i samsvar med den materialistiske feminismen som mener man må overskride biologisk determinisme og heller ta hensyn til ytre faktorer. Herav følger at de franske feministiske teoretikere også må ses i relasjon til den materialistiske feminismen.<sup>20</sup> Det er også viktig å merke seg at Dolan fremmer betydninga av de franske feministers påvirkning på den amerikanske feminismen. Hun hevder at da de franske

---

<sup>15</sup> Wittig, Monique, "One is Not Born a Woman", Nicholson, Linda (red.), *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, New York og London: Routledge, 1997, s.265

<sup>16</sup> *ibid*, s. 266

<sup>17</sup> Jaggar, *op.cit*, s.99

<sup>18</sup> Dolan, Jill, "In Defense of the Discourse – Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism...and Theory", Martin, Carol (red.), *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*, London og New York: Routledge, 1996, s.94-107

<sup>19</sup> *ibid*, s. 96-97



teoretiske feminister blei kjent for amerikanske feminister på begynnelsen av 80-tallet, var det begynnelsen på en ny epoke innen den amerikanske feminismen. Dette hadde nettopp sin årsak i at den franske feminismen var teoribasert, og denne bruk av kritisk teori ga den materialistiske feminismen en særlig respekt innen det akademiske miljø. Med bakgrunn i dette, er det ikke vanskelig å være sams med Koppens mistro til Dolan og Case sine klassifiseringssystemer.<sup>21</sup>

Liberalistisk feminisme er en kategori det ikke hersker så stor uenighet om. Denne type feminisme tar utgangspunkt i liberalistisk politisk teori eller liberalistisk humanisme. Den hadde sin oppkomst under den begynnende kapitalismen. Utgangspunktet var troen på en generell og universell likhet mellom alle mennesker. Liberalistisk teori forutsetter at alle personer, på tvers av tidsepoker og landegrenser, er i besittelse av felles karakter eller egenart. Denne karakteren er i utgangspunktet egoistisk, men kan modereres i henhold til moralske overveielser. Det taes ikke hensyn til klasse, rase eller kjønn, da mennesker kun blir definert abstrakt ut fra deres universelle og essensielle tenkeevne. Alle skal ha rett til individuell verdighet, likhet, autonomi og selvrealisering, og samfunnet skal ta hensyn til dette ved å legge til rette for individuell autonomi. Det overliggende målet for liberalistiske feminister blir derfor å anvende disse liberalistiske prinsipper på kvinner så vel som på menn. Det argumenteres for at psykologiske forskjeller mellom kjønna ikke er medfødt, men heller et resultat av den psykologiske prosessen 'betinging'. Det innebærer at kjønnsforskjeller oppstår etter fødsel på grunn av sosial læring ved at gutter og jenter blir utsatt for forskjellsbehandling. Det finnes bare en menneskelig natur, og derfor fremmer flere liberalistiske feminister det androgyne som ideal. Medlemmer av et androgynt samfunn vil fysiologisk opptre som mann og kvinne, men vil antakeligvis ikke vise de samme psykologiske forskjellene i utførelsen av det feminine og maskuline. Dermed kan ethvert individ utvikle til fulle sitt menneskelige potensial uten tanke på kjønns-psykologiske bånd.

Kjernerpunktet for liberalistisk feminisme er derfor å sette kvinnen som individ i sentrum, og slik jobbe for at loven ikke gir kvinner færre rettigheter enn menn. Organisasjoner som "The National Organization for Women" og "the National Women`s Political Caucus" er eksempler på liberalistisk feministisk arbeid i amerikansk politikk. Disse organisasjoner driver

---

<sup>20</sup> For en nærmere undersøkelse av feministisk kjønnsteori, med en diskusjon rundt biologisk og sosialt kjønn, se Moi, Toril, *Hva er en kvinne – kjønn og kropp i feministisk teori*, Trondheim: Gyldendal, 1998

lobbyvirksomhet for å skape en lovgivning som vil promotere likhet mellom menn og kvinner innenfor det dominante system. Aktuelle saker har vært ratifisering av 'the Equal Rights Amendment'; å oppnå lik lønn for samme arbeid, kvinnens rett til å bestemme over egen kropp og ha mulighet til å velge abort. I løpet av de siste tyve år har vi sett at denne liberalistisk feministiske bevegelse har vunnet hevd gjennom eksempelvis et økende antall kvinner i arbeid og en høyre prosentandel kvinner i ledende posisjoner i bedrifter.

### 1.3 Feministisk teater

Med feministisk teori til grunn vil jeg nærme meg det amerikanske feministiske teater ved å undersøke hvordan de ulike typer feminismer har manifestert seg i praktisk feministisk teaterarbeid.

I USA hevda både New Feminist Theatre (New York city) og The Los Angeles Feminist Theatre å være det første feministiske teater, begge fra 1969.<sup>22</sup> Begge disse teatre bygde på en radikal feministisk ideologi, basert på en kollektiv arbeidsånd i tråd med radikale feministiske virksomheter/bedrifter. Dette medførte at det blei jobba med ensemblet som en kollektiv gruppe, hvor stjerneskuespillere blei avskrevet. Praktisk betydde det et samarbeid gjennom diskusjon, manus-skriving og deltakelse i workshops. I tillegg var det viktig å oppnå en interaksjon med og et engasjement hos publikum, som ofte blei fremkalt gjennom "consciousness-raising" (CR). Det overordna målet var å heve den kvinnelige bevissthet, noe som resulterte i en politisk heller enn en kunstnerisk dreining på produksjonene.

Eksempel på et radikal feministisk teater var It's All Right to be Woman Theatre, grunnlagt i 1970 og oppløst seks år seinere. Som navnet tilsa var målet å sette den kvinnelige erfaring på dagsorden ved å tilkjenne den like stor gyldighet som den mannlige. Denne teatergruppa innleda ofte forestillingene med en kvinne i berøring med sin egen kropp. Dette skulle symbolisere kvinners kapabilitet til å kreve kroppen tilbake fra patriarkalsk kolonisering, som sto i samsvar med andre radikale feministiske aktiviteter, eksempelvis BH-brenning og demonstrasjoner mot misseshow. Formålet var også her å protestere mot synet på kvinnens kropp som patriarkalsk eiendel.

---

<sup>22</sup> Aston, Elaine, *An Introduction to Feminism and Theatre*, London og New York: Routledge, 1995, s.58

CR-teknikker som var satt sammen med bevegelse og skuespill-trening utgjorde essensen i denne gruppas forestillinger. Slik blei produksjonene i realiteten en fremvisning av erfaringer artikulert gjennom CR-teknikker, heller enn et kunstnerisk teateruttrykk. Det blei nemlig gjort bruk av faktisk materiale tatt fra kvinners erfaringer utleda i en CR-prosess, hvor publikum fungerte som en utvida CR-gruppe der lytta til hvert av medlemmene sette ord på sine personlige kvinnelige erfaringer. Denne personlige intensiteten skapte en ny form for intimitet mellom utøver og tilskuer som brøyt med naturalismens begrep om 'den fjerde vegg' eller estetisk distanse, og produserte dermed en ny dramaturgisk dynamikk som reflekterte den radikale feminismens slagord 'the personal is the political'. Grunna trua på en felles kvinnelig erfaring som bare kunne bli iscenesatt av kvinnelige aktører, opptrådte denne og liknende grupper for et bare-kvinnelig publikum. Sue-Ellen Case mener dette er nødvendig da menn er ute av stand til å "lese" feministiske koder: "Historically, feminist theatre has constituted a contradiction to the all-male composition of classical theatre, provoking a break with the codes of the dominant culture."<sup>23</sup> Dermed peker hun på at menn og kvinners kommunikasjonsprosesser er ulike og antyder at en dialog mellom et feministiske verk og et mannlig publikum blir vanskelig. Et feministisk teater vil ta i bruk koder som står i kontrast til den dominante (mannlige) kulturen, og vil dermed fremmedgjøre den mannlige tilskuer fra verket.

At the Foot of the Mountain fra Minnesota, danna i 1974, er eksempel på et annet feministisk teater basert på radikal feministisk tankegang. Teaterets mål var å erstatte mannlige verdier med kvinnelige verdier, da disse ville helbrede samfunnet og gi det mulighet til å bli gjenfødt i en kvinnelig form. *Raped* fra 1976, som bygde på en adaptasjon av Brechts *The Exception and the Rule*, satte søkelyset på det mannlige samfunns bruk av voldtekt som et patriarkalsk våpen brukt mot kvinner. Dette blei søkt belyst ved at Brechts tekst blei avbrutt av kommentarer basert på virkelige voldtektofres erfaringer. Publikum blei oppfordra til å delta i forestillinga ved å berette om tanker og følelser rundt voldtekt. Teaterets PR-materiale beskrev da også voldtekt som "about the most common form of world-wide oppression."<sup>24</sup>

En stor del av kvinnelig performance art kan også klassifiseres som radikal feministisk. Performance art er et hybrid uttrykk som kombinerer flere kunstformer, blant annet teater, dans, billedkunst og musikk, hvor ingen elementer har forrang fremfor noe annet. Den

---

<sup>23</sup> Case, 1988, op.cit. s.66

<sup>24</sup> ibid. s. 67

europæiske avantgarden, tidlig på 1900-tallet, skapte en bakgrunn for tidlig amerikansk performance art, og sørget i visse tilfeller for en direkte inspirasjon gjennom individuelle europeiske kunstnere som bragte slike eksperimentelle interesser til USA på 1930- og 40-tallet. Hovedgrunnlaget for performance arbeid i New York og California på 70-tallet, oppsto imidlertid fra nye tilnæringsmåter til visuelle kunstformer (slik som environments, happenings og konseptkunst) og dans. Det dreide seg ofte om soloforestillinger som skulle utføres ('to perform') uten å fortolkes, og på den måten ville verken aktør eller tilskuer leve seg inn i "handlinga". Marvin Carlson påpeker også at dette var forestillinger "created by and for a very limited artistic community."<sup>25</sup> Slik egne performance art seg spesielt til å ta opp den radikale feminismens problematikk, da dette var et begrenset fellesskap som anså et direkte møte mellom utøver og tilskuer som essensielt. Dermed kunne man få umiddelbar støtte og respons for vanskelig og ofte smertefull eksponering av kvinnelige erfaringer og følelser. Kvinnene uttrykte den sosiale virkelighet slik de oppfatta den, og kritiserte ofte det patriarkalske samfunn. Det er imidlertid viktig å merke seg at kvinnelig performance art også kan problematisere andre kvinnelige/feministiske synsvinkler. Likevel setter de fleste feministiske teoretikere kvinnelig performance art i forbindelse med biologi, kroppen og personlig materiale<sup>26</sup>, og innsetter slik performance art i den radikale feministiske tradisjon. En mer nyansert oversikt finner vi i Moira Roths bok *The Amazing Decade*<sup>27</sup>, som tar for seg amerikansk kvinnelig performance art mellom 1970 og 1980.

En av de tidligste kontroversielle kvinnelige performance artister var den New York baserte filmskaperen Carolee Schneeman. Utover på 70-tallet utførte Schneeman flere forestillinger som kan kategoriseres som radikal feministisk performance art, blant annet *Interior Scroll* fra 1975. Naken, med ansikt og kropp dekket med strøk av ritualistisk maling, trakk hun en tekst ut fra vagina. Denne teksten, som beretter om en mannlig filmskapers kritiske utsagn om Schneemans kunst, blei så sitert for publikum. Performance artisten benyttet seg her av et personlig materiale brukt i den radikale politiske diskursen om patriarkalsk undertrykking av kvinnen, og reflekterte slik det radikale feministiske slagordet 'the personal is the political'. Jeanie Forte mener Schneemans verk belyser forskjellen mellom en "maskulin" og "feminin" tilnærming til verden: "(...) not that these are necessarily biological modes, but derived from

---

<sup>25</sup> Carlson, Marvin, *Performance – a critical introduction*, London og New York: Routledge, 1996, s. 100

<sup>26</sup> se blant annet Dolan, 1988, op.cit, s. 60-67, Forte, 1992, op.cit, s.248-262, Aston, 1995, op.cit, s. 68-69 og Case, 1988, op.cit, s.56-61

<sup>27</sup> Roth, Moira, *The Amazing Decade – Women and Performance art in America 1970-1980*, Los Angeles: Astro Arts, 1983

the different ways in which men and women, constructed and conditioned as such, experience the world.”<sup>28</sup> Forte hevder videre at denne performansen viser hvordan det feminine uttrykk blir devaluert av den mannlig-dominerte kunstverden for dets mangel på logikk, rasjonalitet og distanse.

Sue-Ellen Case hevder at Schneemans verk både underbygget og ironiserte over forestillinga om at det eksisterer en direkte relasjon mellom den kvinnelige kropp og de kulturelle attributter<sup>29</sup> til det feminine 'gender'. Videre hevder Case at Schneeman ironiserte over det klassiske synet på sammenhengen mellom fødsel og kunstnerisk kreativitet, samtidig som hun lekte med det patriarkalske synet på det kvinnelige kjønn: ”The male film-maker/viewer has inserted his perception of Schneeman in her vagina by his perception of her, which she extracts to read.”<sup>30</sup> Da teksten bokstavelig blei trukket ut av kroppen, mener Case *Interior Scroll* også manifesterer franske feministisk teori. Siden Schneeman opptrådte naken i direkte berøring med kjønnsorganene, mener Case at dette bildet kunne bli tolka biologisk hvis det blei oppfatta dithen at teksten blei produsert av det kvinnelige kjønnsorgan: ”Schneeman could be interpreted as performing Irigaray’s concept of beginning with the body organ in the production of female form.”<sup>31</sup> Med dette ser vi hvordan *Interior Scroll* belyser den radikale feminismen - både tematisk og teoretisk.

Til forskjell fra det radikale feministiske teater, som ville segregere kvinnekulturen fra mannskulturen, la heller det materialistisk feministiske teater vekt på at mannen skulle innlemmes i den feministiske diskurs for å opplyses om den kvinnelige situasjon. I den første fasen av materialistisk feminisme blei det derfor arbeida i kjønnsblanda kompanier. Istedenfor å oppnå likhet, følte kvinnene seg undertrykket, og derfor bevega de seg etter hvert over til reine kvinnelige teatergrupper. Det materialistisk feministiske teater gjenspeiler den materialistiske feminismens vektlegging av klassemessige og historiske faktorer medvirkning i undertrykkelsen av kvinner. Denne feministiske teatertradisjon står derfor i gjeld til Bertolt Brecht som ønska å overføre en marxistisk dialektikkforståelse på teateret for

---

<sup>28</sup> Forte, Jeanie, ”Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism”, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Case, Sue-Ellen (red), Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1990, s.257

<sup>29</sup> Med kulturelle attributter henviser jeg ikke til hvordan man i dagligspråket omtaler bryster og en fyldig bak som 'kvinnelige attributter'. Isteden henviser jeg til hvordan samfunnet har ”feminisert” spesifikke gester eller måter å føre seg på, for eksempel en ”gyngende” gange.

<sup>30</sup> Case, 1988, op.cit, s.58

<sup>31</sup> ibid

slik å forklare sammenhengen mellom individets handlinger og de objektive samfunnsmessige forhold. Dette skal jeg gi praktiske eksempler på i det videre.

Det materialistisk feministiske teater hadde sitt utspring på den britiske scena. Gjennom 80-åra ga den grobunn for en politisk og estetisk ramme rundt forestillinger også på den andre siden av Atlanteren. Jeg vil derfor gi en kort oversikt over det britiske materialistisk feministiske teater før jeg beveger meg over på den amerikanske scena.

En av de mest innflytelsesrike britiske materialistisk feministiske teatergrupper var Monstrous Regiment, som ville avsløre historia fra et feministisk ståsted. *Scum* (1975) av Claire Luckham og Chris Bond var satt til Paris anno 1871. Historien som utspant seg bandt sammen kvinners behov i det daværende Paris med kravene til den feministiske frigjøringsbevegelsen på 1970-tallet. Dramaturgien var i stor grad episk med brechtianske fremmedgjøringsteknikker, som å avbryte med sang eller henvende seg direkte til publikum. Caryl Churchills stykke *Vinegar Tom*, som blei satt opp det påfølgende året, bygde på liknende Brechtianske prinsipper. Men denne gang var prosjektet å eksaminere heksekunst ut fra moderne kvinners erfaringer. Den første fasen av materialistisk feministisk teater, som Monstrous Regiment er representant for, konsentrerte seg om klasseforhold mellom menn og kvinner. Utover på 1980-tallet blei imidlertid analyser av intern undertrykking blant kvinner hovedtematikk. Caryl Churchill var en representant for dette feministiske teater, som blant annet kom til uttrykk i *Top Girls* fra 1982. Her kritiserte Churchill Thatchers bilde av en 'superkvinne' ved å demonstrere at suksessen til "topp-kvinnen" Marlene blei oppnådd ved å undertrykke sin arbeiderklasse-søster.

Dette britiske teater fikk også rotfeste i det feministiske teater på det amerikanske kontinent. Et slikt eksempel er Spiderwoman Theatre (grunnlagt i 1975), et av de eldste arbeidende feministiske teatergrupper i USA. Gruppas tre hovedaktører er søstrene Muriel og Gloria Miguel og Lisa Mayo, Cuna-Rappahannock indianere oppfostra i Brooklyn, New York city. Spiderwomans produksjoner er både grunnfesta i og ironiserer over søstrenes etnisitet og kjønn. Navnet på gruppa referer til en husholds-gud, kjent som skapelsesgudinna, som lærte sitt folk å veve. Fra denne mytiske inspirasjonen utvikla Spiderwoman en teknikk som de navnga 'story-weaving', hvor de sammenfletter historier med ord og bevegelse.<sup>32</sup> De låner fritt fra ritualistiske tradisjoner, 'storytelling', indianske myter og 'slapstick'-komedien. Denne teatergruppa tar altså avstand fra den dominante mannlige realistiske stil ved å blande

ulike narrative tråder, noe som gjør produksjonene usammenhengende og diffuse. Den direkte kommunikasjonen som Spiderwoman benytter seg av, som står i relasjon til Brechts episke dramaturgi, gir aktørene en unik mulighet til å adressere sine synspunkt direkte til publikum.

Dette ser vi eksempel på i *Winnetou's Snake-Oil Show from Wigwam City*, fremført på slutten av 80-tallet og begynnelsen av 90-tallet. Stykket ironiserte over 1800-tallets konvensjoner rundt populærkulturens legeshow og 'wild west'-show, og det mer nylig fenomenet New Age. Stykkets struktur var løs og scenografien enkel, med en del bruk av filmprojiseringer. Stykket åpna blant annet med et filmklipp fra et indiansk "pow-wow"<sup>33</sup>, akkompagnert av temamusikken til reklamen for Marlboro-sigaretter, som et typisk amerikansk fenomen. Dette formulerte en kross kritikk mot den imperialistiske kulturens appropriasjon av indianske symboler og sjamanisme, og representerte USAs ekspansjonsvyer. Produksjonselementene blei snarere tydeliggjort enn skjult, i tråd med Brecht-tradisjonen. Skuespillerne hadde ikke til hensikt å fremstå som profesjonelle eller presentere en illusjon. En god del av dialogen blei improvisert frem i løpet av stykket. Aktørene glemte ofte hverandres scenenavn og lo av forglemmelsen. Dette var tiltenkt, for slik ønska Spiderwoman å innlemme publikum i den interne, lette humoren på scena. *Winnetou...* blei avslutta med at utøverne tok av seg karakterenes masker for at tilskuerne skulle se privatpersonene bak. "See me" synger de, "I'm talking, loving, hating, drinking too much, performing *my* songs, stories, dances, and now I tell *you*, discover your own spirituality."<sup>34</sup> Heller enn å la seg objektifisere av tilskuernes blikk, insisterte Spiderwoman på å bli respektert i kraft av sin etnisitet og individualitet. Med dette søkte de å unngå generaliseringer om den perfekte kvinne som vestlig, hvithudet, mager og ung, noe som blei understøtta av å stille til skue sine korpulente, mørkhudede og middelaldrende kropper. Denne forestillinga kritiserte dermed både det generelle forholdet mellom USA og indianere, og misforholdet mellom det vestlige kvinneideal og disse indianske kvinners kropper. Slik gjenspeilte stykket både menns undertrykking av kvinner, men også undertrykking kvinner imellom.

Både radikal feministisk- og materialistisk feministisk teater er eksperimentelt både i form og innhold. Det forholder seg annerledes med liberalistisk feministiske stykker som befinner seg innenfor den maskuline dominante realistiske tradisjon. Deres feministiske prosjekt har vært

---

<sup>32</sup> Dolan, 1988, op.cit, s.71

<sup>33</sup> "pow-wow" er et slags møte for indianere

<sup>34</sup> Dolan, Jill, *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993, s. 63

av en annen art, nemlig å synliggjøre kvinner i det profesjonelle teater. De liberalistiske feminister kan derfor ta en stor del av æren for det økende antall kvinnelige dramatikere på den profesjonelle mainstream arena. Martha Normans *night, Mother* er eksempel på et slikt feministisk mainstream stykke. *night, Mother* blei første gang produsert på the American Repertory Theatre (ART) i Cambridge, Massachusetts, i desember 1982. Etter en suksessfull, og av kritikerne lovprist produksjon i Cambridge, blei stykket satt opp på Broadway 31. mars 1983. Også her høsta stykket strålende kritikker. Dette førte til at Norman vant the 1983 Pulitzer Prize for drama. Etter 388 forestillinger på Broadway (på over tre år), åpna *night Mother* på the Cheryl Crawford Theatre of the Westside Arts Center, også i New York city. Det gikk sin seiersgang gjennom 54 forestillinger.

*night, Mother* er en enakter med kun to karakterer. Jessie Cates, en kvinne i slutten av 30-åra eller begynnelsen av 40-åra, forteller sin mor, Thelma, at hun har planlagt å begå selvmord. Deres siste kveld sammen forløper seg som et speilbilde av alle tidligere kvelder i hverandres selskap, og fremstår samtidig som en utforsking av årsakene til Jessies valg. Det tegnes et ensforming liv basert rundt hjemmet, med lite håp om forandring. Epilepsi står frem som hovedårsaken til Jessies ødelagte liv. Et ødelagt ekteskap, en forbrytersk sønn og manglende evne til å holde på en jobb, var også faktorer som spilte inn i hennes avgjørelse om å ta selvmord. Selv om moren prøver å få datteren til å forandre mening, avsluttes stykket med Jessies selvmord, mens mora står igjen aleine på scena. Stykket har en lineær handlingsgang som ender i en løsning av problemet. Det er denne ”mannlige” dramaturgi som er årsak til at flere feministiske kritikere har funnet det problematisk å karakterisere liberalistisk feministisk teater som feministisk teater overhodet.<sup>35</sup>

#### 1.4 Feministisk dramaturgi og estetikk

Debatten rundt feministisk dramaturgi tar for seg realismens begreper om representasjon og mimesis, og til hvilken grad disse begreper kan nyttegjøres i feministisk teater.

---

<sup>35</sup> se blant annet Dolan, 1988, op.cit, s.39 og Forte, Jeanie, ”Realism, Narrative, and the Feminist Playwright – A Problem of Reception”, Keyssar, Helene (red.), *Feminist Theatre and Theory*, Basingstoke: Macmillan, 1996, s. 22



De liberalistiske feminister holder seg innenfor den realistiske dramaturgi.<sup>36</sup> Rosemary Curb lokaliserer årsaken til dette i den liberalistisk feministiske aksept av den grunnleggende sosiale struktur. Da denne feminismen ikke er talsmann for en radikal forandring av bevisstheten, velger de fleste liberalistisk feministiske dramatikere å representere kvinners kamp ved hjelp av den realistiske form.<sup>37</sup> Videre understreker hun liberalistiske feministers behov for å mestre gamle dramaturgiske former før man skiller seg fra dem. Jill Dolan fortsetter Curb sitt resonnement ved å påpeke at liberalistiske feminister mener den kvinnelige dramatiker er i stand til å beholde autoriteten over det narrative. Istedenfor å forandre formen er det fremstillinga av de kvinnelige karakterer som må forandres. Det er den kvinnelige dramatiker sitt ansvar å fremstille sine kvinnelige karakterer på en positiv måte, og det er mulig innenfor rammene til den realistiske dramaturgi, mener liberalistiske feminister.<sup>38</sup>

Både den radikale- og materialistiske feminismen er kritiske til den lineære dramaturgi. I det følgende vil jeg konsentrere meg om disse typer feminismers anti-lineære form, og hvorfor denne av mange blir ansett som uegna for feministisk teater. Elaine Aston påpeker at den mannlige ideologi er bundet sammen med realismen og derfor ikke kan overføres til feministisk teater. Med hensyn til det narrative, opererer den dramatiske teksten i den realistiske tradisjon med "systems of closure". Det velskrevne stykket følger et lineært mønster fra eksposisjon til krise og den endelige løsning. Subjektet i denne fortellinga er maskulint og diskursen er fallosentrisk, altså uttrykker mannlige erfaringer, følelser, etc. Det kvinnelige subjekt er lukka innen den mannlige realistiske fortelling, og vanligvis definert i forhold til det mannlige subjekt (som mor, datter, etc.), og er derfor ute av stand til å innta en subjektposisjon, avslutter Aston.<sup>39</sup>

Den radikale feminismens motstand mot realismen står historisk i gjeld til den amerikanske eksperimentelle teaterbevegelsen på slutten av 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet, som utfordra politikken og estetikken til realismen. The Open Theatre, The Living Theatre og The Performance Group importerte europeiske teknikker fra Brecht, Artaud og Grotowski for å undergrave estetikken og ideologien til det tradisjonelle teater. Den realistiske tradisjonens skille mellom utøver og tilskuer blei utfordra ved å gå over til en mer ekspresjonistisk stil som

---

<sup>36</sup> Denne dramaturgi følger en lineær handlingsgang med begynnelse, midte og slutt, som gjennom konflikt oppnår forløsning.

<sup>37</sup> Curb, Rosemary, "Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman-Conscious Drama: The Seer, The Seen, The Scene, The Obscene", *Theatre Journal*, vol. 37, nr. 3 (okt 1985), s. 304

<sup>38</sup> Dolan, 1988, op.cit, s. 84-85

la vekt på symboler og myter for å avdekke andre betydningslag. Kvinnene i amerikanske eksperimentelle teatergrupper forlot imidlertid de blandede kompanier til fordel for reine kvinnegrupper. Disse gruppene bragte videre noen av de grunnleggende trekkene ved de eksperimentelle teatre, slik som en bevegelse bort fra tradisjonelle plot til non-lineære, ekspresjonistiske narrativer.

I likhet med sine franske foregangskvinner, lokaliserer amerikabaserte radikale feministiske teaterkritikere som blant annet Josette Féral, Linda Walsh Jenkins og Rosemary Curb, kroppen som viktigste forskjell mellom kvinner og menn. Disse kroppslige ulikheter artikuleres så i genuint kvinnelige og mannlige språk. I artikkelen "Writing and Displacement: Women in Theatre" bygger Féral sine utlegninger om det kvinnelige språk blant annet på Luce Irigaray. Når Féral søker den genuine kvinnelige stemme i forestillinger, og finner at den er en motsats til den mannlige ved å være usammenhengende, flytende, irrasjonell, kroppssentrert, fragmentert, nonlinear og åpen,<sup>40</sup> er det nettopp Irigaray og hennes essay "This Sex Which is Not One",<sup>41</sup> hun henviser til. Irigaray tar utgangspunkt i at kvinners seksualitet og kjønnsorganer manifesterer seg i deres fremtreden og språk. Det kvinnelige kjønnsorgan består av to lepper som "embrace continually. Thus, within herself she is already two – but not divisible into ones – who stimulate each other."<sup>42</sup> Kvinnens kjønnsorgan, som i virkeligheten ikke er en, men to, har en annen tykkhet og form enn den mannlige. Kvinnen hemmeligholder denne formens tykkelse sammen med "it's many-layered volume, its metamorphosis from smaller to larger and vice versa, and even the intervals at which this change takes place."<sup>43</sup> Denne foranderlige formen fører med seg et annet uttrykk enn mannens logikk, som finner gjenklang i kvinnens talte språk: "One must listen to her differently in order to hear an 'other meaning' which is constantly in the process of weaving itself, at the same time ceaselessly embracing words and yet casting them off to avoid becoming fixed, immobilized. For when 'she' says something, it is already no longer identical to what she means."<sup>44</sup> Josette Féral setter så denne "feminine discourse"<sup>45</sup> i sammenheng med kvinnelige dramatekster, og slik får også feministisk drama drag av non-linearitet og simultanitet: "The

---

<sup>39</sup> Aston, op.cit, s.40

<sup>40</sup> Féral, Josette, "Writing and Displacement: Women in Theatre", *Modern Drama*, vol. 27, nr. 4 (des 1984), s. 558

<sup>41</sup> Irigaray, Luce, "This Sex Which is Not One", Nicholson, Linda (red.), *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, New York og London: Routledge, 1997

<sup>42</sup> ibid s.324

<sup>43</sup> ibid s. 325

<sup>44</sup> ibid s.326-327

<sup>45</sup> Féral, 1984, op.cit, s.549

text would explode in all directions at once, exactly the way woman`s body (and sex organs) explode into fragments.”, sier Féral.<sup>46</sup> På liknende måte fornekter også andre radikale feminister realismens mimesis, samtidig som de åpner for det jeg vil kalle ’en kvinnelig biologisk mimesis’ som etterligner kvinnekroppens funksjonsmåter. Dermed oppnår de et tilnærma én til én forhold mellom de kvinnelige former og den kvinnelige kunst.

I denne forbindelse vil jeg også vise til den danske teaterarbeideren Ulla Ryums ’kvinnelige dramaturgi’.<sup>47</sup> Ryum benytter seg også implisitt av Luce Irigaray, ved å sitere Marianne Hörnström, som igjen bruker Irigaray. Ved å sitere Hörnströms bruk av Irigaray, søker Ryum å forklare hvordan en ikke-kausalt fortellermåte ligger naturlig for alle kvinner. Siden kvinners ubevisste er irrasjonelt, vil også deres dramaturgi ta den irrasjonelle form, mener Ryum.<sup>48</sup> Videre forklarer Ryum hvordan kvinner konstant blir påminna rom og tid ved sin fysiske eksistens; gjennom graviditet, menstruasjonssyklus og hormoner. På den måte blir kvinner selv rom og tid. Kvinners sceniske uttrykk forholder seg dermed bokstavelig til størrelsene tid og rom gjennom andre opplevelsestolkninger enn den vanlige dramatiske, konkluderer Ryum.<sup>49</sup> Med bakgrunn i dette har Ryum fremsatt en spiraldramaturgi som speiler kvinners fysiske eksistens. Denne dramaturgiformen skal jeg imidlertid fremlegge under analysen av *Fried Chicken and Funeral Flow`rs*, og vil derfor ikke komme nærmere inn på den i denne omgang.

Materialistisk teaterpraksis kan, særlig når det er snakk om å foregripe og denaturalisere representasjonsapparatet, spores tilbake til Bertolt Brechts episke teater med dets fremmedgjøringsteknikker. Denne ’Verfremdung’ hadde til hensikt å rense scenen og tilskuersalongen for alt magisk gjennom til stadighet å bryte illusjonen. Brechts teori er en direkte politisk basert kritikk av representasjonsstrukturer som skaper mytologiserte subjektposisjoner og mystifiserer sosiale forhold. Istedenfor vil Brecht gjøre den ideologiske siden av teateropplevelsen til det overordna. Slik blir tilskuerne oppfordra til å tenke over hva

---

<sup>46</sup> *ibid*, s. 550

<sup>47</sup> Begrepet ’kvinnelig dramaturgi’ har blitt festa ved Ryums dramaturgiske form av Janek Szatkowski i *Dramaturgisk analyse – en antologi*, institutt for dramaturgi, Århus, 1989, da han henviser til Ryums artikler ”Kan kvinder skrive dramatik?”; Lundqvist, Britta (red.), *Teatrets kvinder*, Gråsten: Drama, 1984 og ”Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik”, *NTK seminarrapport fra ”dramatikern i dialog med sin samtid” 2. delen, 4-11.06.1982*, Reykjavik, Oslo: Statens trykningsanstalt, 1986. Denne benevnelsen har imidlertid ikke Ryum benytta seg av verken i disse artikler eller andre artikler jeg har tatt for meg, da hun gjennomgående henviser til Bertolt Brechts term ’ikke-aristotelisk’.

<sup>48</sup> Ryum, Ulla, ”Forsøk på et forord”, *Forum for kvindeforskning*, særnr. 4 (1985) (”Kvindesprog”), København: forlaget Melusine

<sup>49</sup> Ryum, Ulla, *Dramaets fiktive talehandlinger*, 1993

han ser, problematisere samfunnsspørsmål, og på den måte forandre samfunnet. Brecht ville nemlig overføre en marxistisk dialektikkforståelse til teateret for å forklare sammenhengen mellom individets handlinger og de objektive samfunnsmessige forhold. To av hovedpunktene var 'historisering' og den samfunnsmessige 'Gestus', hvor den samfunnsmessige historieforståelse skulle bli demonstrert gjennom spillet. Denne kritiske tenkinga står i skarp kontrast til den pasifiserende aristoteliske dramaturgi, der formålet er å leve seg inn i forestillingsfiksjonen uten noen form for kritisk distanse. Den episke dramaturgi bryter med det dramatiske ved å strukturere stoffet i stasjoner som inngår i en større rammefortelling.

Da den materialistiske feminismen så etter alternative teaterpraksiser som kunne uttrykke kvinnelige erfaringer og oppnå politisk forandring, fant de sin inspirasjonskilde i Brecht. I artikkelen "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism", foreslår Elin Diamond nettopp en intertekstuell lesning av brechtiansk- og feministisk teori.<sup>50</sup> Diamond henviser til den feministiske filmkritikeren Laura Mulveys innflytelsesrike essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema", da hun hevder at også Mulvey har påberopt seg brechtianske begreper ved å demystifisere representasjon: "showing how and when the object of pleasure is made, releasing the spectator from imaginary and illusory identifications - these are crucial elements in Brecht's theoretical project."<sup>51</sup> På samme måte argumenterer Diamond for at episk dramaturgi burde benyttes i feministiske teaterforestillinger. Diamond åpner også for en 'feministisk mimesis' og kritiserer den generelle feministiske kritikk av representasjon som utelukkende en mannlig fortelling der kvinnen fremstår som fetisj.<sup>52</sup> Med sitt ønske om å representere sannheten om den sosiale virkelighet, opererer realismen også innenfor feminismen, mener Diamond. Hun sammenkopleer realismebegrepet med Sigmund Freuds begrep om kvinnelig hysteri. Det var de gamle greske fysikere som oppkalte hysteri etter livmora fordi de antok at sykdommens opprinnelse lå her. Diamond hevder at hysteri både blir brukt som plot i realistiske stykker, og at realismen er strukturert etter hysteriets form. Diamond sammenligner Ibsens karakteristiske retrospektive handling med en hysterisk kvinnes langsomme innsikt i fortida, som produserer eller forklarer hysteri. På samme måte som karakterens hukommelse fører til stykkets løsning, leder pasientens innsikt til

---

<sup>50</sup> Diamond, Elin, "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism", *The Drama Review*, Vol. 32, nr. 1 (vår 1988), s.82-94

<sup>51</sup> *ibid*, s. 83

helbredelse. Siden hysteri har blitt definert av Freud som en kvinnelig psykisk lidelse kjennetegna av irrasjonalitet, og Ibsens realisme følger dette hysteriets form, blir også realismen irrasjonell, argumenterer Diamond.<sup>53</sup> I tillegg fremhever Diamond kvinnekroppen som betydningsbærer, hvor kroppen opererer som signifikanten som opptrer før referenten.<sup>54</sup>

Med bakgrunn i dette ser vi hvordan Diamond søker seg hen mot en alternativ feministisk mimesis med referanse både til Freuds hysteri-begrep og kvinnekroppen som tegnbarer.

Sue-Ellen Case forholder seg også problematiserende til bruk av den realistiske form på feministiske stykker, og kaller realismen et ”prisonhouse of art” for kvinner da kvinnelige karakterer blir fremstilt som avhengig av mannen.<sup>55</sup> Likevel, mener Case, kan det synes umulig å danne en kvinnelig stil, da det kvinnelige også er blitt definert av patriarkatet. Jeanie Forte forfølger denne argumentasjon idet hun hevder at hvis en feministisk tekst skal ha mulighet til å avsløre eller snu om på denne dominante strukturen/ideologien, må man finne diskursive strategier som kan dekonstruere denne ideologi.<sup>56</sup> Den dekonstruerte teksten vil da bevege seg bort fra en narrativ lukning. Teksten vil fremstå som motsigelsesfull, åpen, sirkulær og med flere lag av synsvinkler. Dette gir mulighet for en ny artikulasjon av det kvinnelige subjekt i relasjon til ’gender’, klasse, rase, alder og seksualitet, mener Forte.

Randi Koppen forholder seg problematiserende til det absolutte representasjonsbegrepet som radikal- og materialistisk feminisme opererer med. Hun viser til Rosemary Curb som mener det feministiske teater heller må bevege seg i retning av *presentasjon*<sup>57</sup>, i tradisjon fra Artaud, og slik må bevege seg bort fra et teaterspråk som ”representation-as-repetition”.<sup>58</sup> Da det feministiske teater ønsker å produsere og tilintetgjøre scena, samtidig som det ønsker å representere og unnsnippe representasjon, finner Koppen sin løsning hos Artaud. Ved ikke å forholde seg til representasjon som repetisjon, kan det feministiske teater finne en tilstedeværelse på utsida av tid, en ikke-tilstedeværelse, og slik befinne seg i en representasjonens grensesone, eller det Artaud kalte for *presentasjon*. Koppen mener derfor vi

---

<sup>52</sup> i Diamond; 1997, op.cit, 1988, op.cit, ”Realism and Hysteria: Toward a Feminist Mimesis”, *Discourse*, Vol. 13, nr 1 (høst-vinter 1990/91), s. 59-92, ”Mimesis, Mimicry, and the True-Real”, *Modern Drama* Vol. 32, nr 1 (1989), s. 58-72,

<sup>53</sup> Diamond, 1997, op.cit, s. 3-39

<sup>54</sup> ibid, s.38

<sup>55</sup> Case, 1988, op.cit, s.124

<sup>56</sup> Forte, 1996, op.cit, s.21

<sup>57</sup> som befinner seg i ytterkanten av begrepet om representasjon

<sup>58</sup> Koppen, Randi, ”Gender and the Politics of Performance: Feminist Re/presentations”, Arntzen, Leirvåg, Vestli (red.), *Dramaturgische und Politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*, St. Ingbert: Röhrig Universitätverlag GmbH, s.29

må vurdere hvordan og til hvilken pris, til mening og til publikums rolle, det er mulig å okkupere Artauds vanskelige grensesone. Koppen konkluderer med ”that mimetic structure is more complex (and deceptive) than the ”classical” view (duplicating, affirmative) would appear to suggest.”<sup>59</sup> Slik understreker Koppen vanskeligheten med bruk av begrepene mimesis og representasjon i en feministisk teaterkontekst. Disse begreper, slik de brukes i en realistisk tradisjon er uegna for det feministiske teater, som heller må søke å overskride disse begreper ved å innta sin plass før eller utover begrepet om representasjon.

## 2 Homofilt- og lesbisk teater

I dette kapittel skal jeg gi en generell oversikt over historien til amerikansk homofilt- og lesbisk teater som en bakgrunn for problemstillinger innen ’queer theories’ og ’queer theatre’, og for å kunne gi et bilde av lesbisk dramaturgi.

I en amerikansk kontekst kan homofilt- og lesbisk teater grovt inndeles i to perioder. Frem til 1960-åra blei homoseksualitet sjelden portrettert på scena, men når det en sjelden gang blei gjort, var det på en vag og tungt koda måte. Diskursen hadde til da ikke dreid seg om hvordan homoseksualitet skulle bli presentert i teatersammenheng, men hvorvidt homoseksualitet skulle bli vist i det hele tatt. I løpet av de tre påfølgende tiåra fant det sted et skifte, hvor fokus nå blei satt på hvordan homoseksualitet skulle fremstilles. Det må imidlertid nevnes at synlig homoseksualitet blei fremstilt på amerikanske scener også i tidlige tiår av dette århundret. Den første lesbiske karakteren i et engelskspråklig stykke var i *The God of Vengeance* satt opp på Provincetown Theatre i 1922 i Greenwich Village. Men det var Sholem Asch, en tysk-jødisk dramatiker bosatt i Tyskland, som hadde skrevet stykket. Det hadde blitt spilt i flere år på sitt opprinnelige språk i sitt hjemland før det blei satt opp i Amerika.

Rundt 1960 var det blitt mer og mer vanlig med åpenlyse homoseksuelle karakterer. Så tidlig som 1961 hadde Caffè Cino-dramatikere<sup>60</sup> begynt å produsere et homofilt teater i en

---

<sup>59</sup> *ibid*, s. 30

<sup>60</sup> Caffè Cino var en kaffebar og et sosialt møtested for kulturinteresserte, åpna av Joe Cino i 1958 og holdt åpent til hans død i 1967. Her blei det fremført diktlesninger, kunstutstillinger teateroppsetninger. Sentrale dramatikere var Tom Eyan, John Guare, Robert Heide, William Hoffman, Harry Koutoukas, Robert Patrick, Sam Shepard,

klubbaktig stil for kunstinteresserte i Greenwich Village. Judson Poets` Theatre var også levende samtidig med Caffè Cino, og i en årrekke produserte den åpent homofile pastoren Al Carmines ”rocke-operaer” hvorav enkelte var dedikert til den homofile frigjøringa.<sup>61</sup>

Det mannlige homofile teater i 1970-åra var prega av tematikken rundt forhold, eller mer presist usannsynligheten av å danne forhold innenfor det homofile miljø. De lette arketyriske komediene til blant annet Sam Shepard og Lanford Wilson om bedrageri, blei som regel satt opp i smakfulle hageleiligheter/sommerboliger i New Yorks homofile miljø. Det vanlige var å fremstille homofile menn som forfengelige, lunefulle og estetisk sofistikerte, men emosjonelt overfladiske. Skuespillerne var som regel kjekke unge menn med hang til stripping, og handlinga i disse stykkene var da også bygd rundt seksualitet.

Disse mannlige homoseksuelle stykker i skjæringspunktet mellom fysisk og følelsesmessig nærhet, fikk sin motpart i datidens lesbiske stykker. På 70-tallet oppsto en rekke lesbiske teatre, blant andre Lavender Cellar Theatre i Minneapolis, grunnlagt 1973. Dette teater produserte flere stykker, inkludert *Prisons*, som omhandla lesbiske aktiviteter i kvinnefengsler, og *Cory* som var en tradisjonell ’ut-av-skapet’-historie. Medusa`s Revenge, en gruppe med oppstart i New York i 1976, produserte blant annet *Bayou*, et musikkspill fra en lesbisk bar, med blant annet dans og fakkelsanger.

En av de mest kjente innenfor det lesbiske teatermiljø på denne tida, og utover på 80-tallet, var dramatikeren Jane Chambers. Et av hennes mest populære skuespill er *Last Summer at Blue Fish Cove* (1982) som handler om relasjonen mellom faste leietakere i et lesbisk sommerbolig-samfunn og en uvitende heteroseksuell kvinne som tilfeldigvis leier en av boligene. Stykket er en blanding av melodrama og komedie, hvor store deler av humoren er basert rundt ubehaget og usikkerheten de lesbiske føler overfor den heteroseksuelle kvinnen. Det er spesielt en av karakterene som føler dette ubehaget, nemlig en berømt forfatterinne av seksualbøker. Årsaken ligger i at hun er lesbisk uten å ha kommet ”ut av skapet”. Andre humoristiske øyeblikk oppstår i forbindelse med den heteroseksuelle kvinnes avhengighet av sin tidligere mann for kunnskap om sin egen seksualitet, og uvitenhet om andre mennesker og praktiske anliggender. Grunnen er at det heteroseksuelle ekteskap har isolert henne. På slutten

---

Doric Wilson og Lanford Wilson. Se for øvrig, Banes, Sally, *Greenwich Village 1963*, Durham og London: Duke University Press, 1993, s. 47-51

<sup>61</sup> Judson Poet`s Theater er en utvekst av the Judson Memorial Church`s kunstprogram, og er et resultat av at Al Carmine blei hyrt inn som assisterende prest i 1961, hvorpå han organiserte the Judson Poet`s Theatre. Se for øvrig, Banes, op.cit, s.45-46

av stykket forelsker den heteroseksuelle kvinnen seg i en av de lesbiske, og ønsker å starte et liv i frihet og uavhengighet. I *Last Summer at Blue Fish Cove* fremstår det lesbiske samfunn som normen, hvor den heteroseksuelle blir outsideren som fremstilles stereotypisk. Dette er med på å skape et lesbisk perspektiv som snur om på de dramatiske betingelser mainstream stykker har utlagt, hvor den lesbiske blir portrettert som outsideren og stereotypen. Dessuten males et nyansert bilde av lesbiske og deres parforhold. Dette drama inngår i en lesbisk tradisjon som søker å vise lesbiskes seriøse parforhold. Men disse dramaer hvor heltinnene hurtig inngår i bundne parforhold, er antakeligvis like utdaterte i dag, som mennenes sex-farser. Likevel var dette den homofile situasjonen slik mange lesbiske og homofile likte å se den representert på denne tida.

Etter tiår der homoseksuelle sjelden blei fremstilt som annet enn stereotyper av skam og perversjon, skreiv homofile og lesbiske dramatikere etter Stonewall-opprøret<sup>62</sup> om det homofile liv som, i hvert fall delvis, sympatisk. Homofile og lesbiske tilskuere hadde etterhvert blitt mindre og mindre villige til å se homoseksualitet representert som koda, skandaløs og feilaktig. Lesbisk og homofil politikk inntok nå den holdning at homofobi kunne bekjempes med et ”positive” homoseksuelle karakterer. Dette førte til at nesten alle offentlige avbildninger av homofile blei veid med tanke på et positivt resultat for hele ”arten”. Fra midten av 1970-tallet var det flere og flere homofile karakterer å spore i dominante/mainstream stykker. Ikke bare var det flere og flere homofile karakterer, men også flere og flere spillesteder som enten kun presenterte lesbisk- eller homofilt teater, eller teatre som var åpne for forestillinger med lesbisk og homofil tematikk.

## 2.1 'Queer theory'

'Queer theory' blei formulert som begrep i artikkelen ”Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction” av Teresa de Lauretis, fra 1990.<sup>63</sup> Med denne termen ville hun bringe uorden i det stabiliserte rutinebegrepet 'gay and lesbian', som hun anså som en fastlagt, homogenisert diskurs av (homo) seksuell forskjell. Istedenfor ville hun problematisere ulikhetene innenfor den homoseksuelle diskurs, og sette søkelyset på det

---

<sup>62</sup> Stonewall-opprøret fant sted i 1969, for en offentlig oppreising av homofil frigjøring

<sup>63</sup> de Lauretis, Teresa, ”Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction”, *differences*, vol. 3, nr. 2 (1991)



perverse ved å teoretisere seksuell nytelse og begjær. 'Queer theory' har siden blitt transformert til en uproblematisk, selvstendig betegnelse for et bestemt underfelt av akademisk praksis. Det er vanskelig å trekke ut essensen av dette underfeltet, utover å lokalisere vesentlige områder som 'sex', 'gender' og begjær.

Michel Foucault<sup>64</sup> søker å forklare hvordan sosiale former ('epistemer') blir konstruert ved hjelp av maktapparat og begreper ('diskursive praksiser'). 'Epistemer', 'diskursive praksiser' og maktapparatet påvirker det vi ser, og slik undersøker han historia ut fra disse begreper. Foucault forfekter dermed troen på et enhetlig og universellt innhold i begreper, og synliggjør dette gjennom en arkeologisk metode som graver frem det de enkelte perioder forutsetter som selvsagt, og gjør de usynlige vilkår synlige. Denne arkeologi av 'epistemer' og 'diskursive praksiser' benytter Foucault blant annet på seksualitetens historie.<sup>65</sup> Hovedtesen er at seksualitet ikke er stabil og gitt av natur, men bestemmes av 'diskursive praksiser', altså hvilke begreper som til en hver tid er rådende innenfor seksualitetens område. Dette søkes bevist gjennom analyse av begreper og forestillinger knytta til mennesker som begjærende subjekter.

Foucault hevder at i løpet av de tre siste århundrer har det funnet sted en diskursiv eksplosjon med hensyn til sex.<sup>66</sup> Det er i denne sammenkoplinga av sex og diskurs at Foucault antyder at hentydningens og metaforens retorikk blei kodifisert; det vil si at nye anstendighetsregler begynte å filtrere ordene. Utover på 1700- og 1800-tallet, mente Foucault, ser vi oppkomsten av en rasjonell diskurs om sex. Det er det gifte par som seiler opp som den rådende og moralsk "lovlige" praksisformen, hvor det motsatte og "naturstridige" er representert ved eksempelvis den homofile seksualitet, som blei ansett som pervers.<sup>67</sup> Ifølge Foucault er homoseksualitet en historisk konstruksjon/'episteme' som blei skapt på slutten av 1800-tallet, for seksuelle praksiser mellom personer av samme kjønn. Foucault sier videre at vårt samfunn har gått over fra et 'ars erotica', som bygger på lystprinsippet, til et 'scientia sexualis', en vitenskapelig diskurs om kjønn som dreier seg om bekjennelsen.<sup>68</sup> Man har klart å utvinne seksuell bekjennelse innenfor vitenskapens rammer gjennom blant annet fortolkningens

---

<sup>64</sup> Michel Foucault (1926-1984) var fransk idéhistoriker, filosof og sosiolog, men som mer tok form av være historiker.

<sup>65</sup> Foucaults firebinds-verk *Seksualitetens historie* består av 1. bd: *Viljen til viten* (1976), 2. bd: *Bruken av lystene* (1984), 3. bd: *Omsorgen om seg selv* (1984) og 4. bd: *Kjødets bekjennelse* (ikke utkommet)

<sup>66</sup> Foucault, Michel, *Seksualitetens historie 1 – Viljen til viten*, København: Rhodos, 1978, s.25

<sup>67</sup> *ibid*, s. 33-48

<sup>68</sup> *ibid*, s.68-69

metode. Dermed blir den som lytter ikke bare herre over tilgivelsen, men også over sannheten, understreker Foucault. Videre er den lyttendes funksjon hermeneutisk, og Foucault utdyper dette:

I forbindelse med bekendelsen er det ikke bare i hans magt at krøve den før den gøres og træffe sin afgørelse efter at den er blevet fremført; han må også gennem den og ved dens tyding konstituere en sandhedens diskurs. Da bekendelsen forandredes fra prøve til tegn og seksualiteten blev gjort til noget der kunne fortolkes, skabtes i det 19. århundrede mulighed for at lade bekendelsesprocedurerne fungere i den regelmæssige udformning af en videskabelig diskurs.<sup>69</sup>

Det er interessant å se hvordan Foucault med dette påpeker at bekjennelse av sex tok form av tegn, og dermed blei gjort til gjenstand for fortolkning. Denne konklusjon ligger i forlengelse av hans diskusjon rundt den generelle kodifisering av diskursen rundt sex i løpet av de siste tre århundrer, og spesielt det 19. århundret. Foucaults bruk av begrepene kodifisering, tegn og fortolkning i forbindelse med en diskurs rundt sex, vil jeg i en videre forstand sette i sammenheng med et seksuelt teater. Hvis det er slik som Foucault foreslår, at det er en særegen måte å snakke om og fortolke sex på, vil det også være naturlig med en stigmatisert fremstilling- og fortolkning av sex på scene.

Det finnes intet transcendent, grunnleggende eller enestående subjekt, hevder Foucault. Subjektet er konstituerte praksiser hvor man blir til subjekt. Sentralt i disse praksiser er sex, som blir til identitetens kjerne. Det er dette aspektet av Foucaults tenkning Judith Butler vil tilbake til. Butler har blitt ansett som en av grunnleggerne av 'queer theory' med sin bok *Gender Trouble*.<sup>70</sup> Hun søker med begrepet om 'det performative kjønn' å vise hvordan vi "spiller" (i betydninga "perform") våre kjønn, og videre hvordan dette spillet uttrykker våre kjønnslige identiteter. Hun diskuterer rundt begrepene 'sex' og 'gender', og spør seg om det i virkeligheten eksisterer noen forskjell. Hun undrer om ikke 'sex' også er sosialt konstruert. Tradisjonelt har 'sex' (mann, kvinne) blitt sett på som noe som fører til 'gender' (maskulin, feminin), som igjen leder til begjær (til det motsatte kjønn).<sup>71</sup> Det er denne kausale linja Butler vil rive ned ('subvert'). Butler søker å vise at vår 'gender' ikke er et kjerne-aspekt eller essens ved vår identitet med røtter i våre respektive 'sexes', men heller en 'performance', det

---

<sup>69</sup> ibid, s.78

<sup>70</sup> Butler, Judith, *Gender Trouble*, London og New York: Routledge (1990) 1999

<sup>71</sup> Young, Sally, "Judith Butler", <http://www.theory.org.uk/ctr-b-el.htm>

vil si et innøvd skuespill som vi agerer til enhver tid (med visse ”lovlige” variasjoner). Med andre ord; vår ’gender’ er en prestasjon heller enn en biologisk faktor.

Judith Butler baserer seg i stor grad på fransk teori, innbefatta Simone de Beauvoir, hennes etterfølgere, de tidligere nevnte franske teoretiske feminister (Irigaray, Cixous, Wittig) og Michel Foucault. Sentralt i Butlers teori er Simone de Beauvoirs nøkkelformulering fra boka *The Second Sex*: ”One is not born, but rather becomes a woman”. Butler tolker denne setninga som bevis på at ’gender’ er skilt fra ’sex’. Det betyr at den kulturelle fortolkning av kjønnslige (’sexual’) egenskaper er skilt fra selve eksistensen av disse egenskaper. Dessuten, sier Butler, mener Beauvoir at vi ikke bare er kulturelt konstruert, men at vi også konstruerer oss selv. For Beauvoir er å bli (’become’) en kvinne et sett forsettlige og hensiktsmessige handlinger. Dette er en konstant pågående prosess, hvor valget av ”gender” består i å fortolke eksisterende ’gender’-normer på en måte som organiserer dem på nytt. Heller enn en genuin skapelsesakt, er ’gender’ et prosjekt som består i å bruke ens kulturelle historie til å skape sin egen kjønnsidentitet.<sup>72</sup> På denne måte er ’gender’ ingen stabil identitet, men heller en identitet danna over tid – en identitet konstituert gjennom en repetisjon av handlinger, konkluderer Butler.<sup>73</sup>

Hvis vi på denne måte forstår, med Beauvoir, kroppen som en ’kulturell situasjon’, faller begrepet om den naturlige kropp og naturlig ’sex’ bort, mener Butler. Mulighetene for forskjellig anatomi mellom kjønnene synes mindre begrensa av anatomien i seg selv, enn av kulturens fortolkning av anatomien. Butler hevder at Beauvoirs begrep om ’kulturell situasjon’ gjør det uklart om ’gender’ trenger å bli bundet opp til ’sex’ i det hele tatt, eller om ikke bindinga mellom ’gender’ og ’sex’ er kulturelt bundet i seg selv.<sup>74</sup> I forlengelse av denne tankegang benytter Butler teoriene til Monique Wittig og Michel Foucault. Ifølge Butler mener Wittig at ’sex’-kategoriene verken er naturlige eller konstante. Når barn for eksempel blir delt inn i kjønn (’sexes’) ved fødselen, tjener det den sosiale reproduksjonstankegangen. De kan like gjerne bli kategorisert ut fra øreformen, eller enda bedre; ut fra anatomien.<sup>75</sup> Det

---

<sup>72</sup> Butler, Judith, ”Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault”, *Praxis International: a philosophical journal*, vol. 5, nr. 4 (jan 1986), s.505

<sup>73</sup> Butler, Judith, ”Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, Case, Sue-Ellen (red.), *Performing Feminisms - Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1990, s.270

<sup>74</sup> Butler, Judith, ”Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s *Second Sex*”, i *Yale French Studies*, nr. 72 (vinter 1986)- *Simone de Beauvoir: Witness to a Century*, s.45-46

<sup>75</sup> Butler, Judith, ”Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault”, *Praxis International: a philosophical journal*, vol. 5, nr. 4 (jan 1986), s. 512

er altså ikke noen forskjell mellom 'sex' og 'gender', for 'sex' er i seg selv 'gendered', politisk innsatt, naturliggjort, men ikke naturlig.<sup>76</sup> Det er språket, et sett handlinger repetert over tid, som har skapt denne tilsynelatende sannheten. Det å navngi to forskjellige kjønn, har skapt denne på overflaten naturlige inndeling i kjønn, og det er denne inndeling Wittig vil ha bort, hevder Butler.<sup>77</sup> Butler understreker videre hvordan Wittig argumenterer for at en lesbisk ikke er en kvinne. En kvinne, sier hun, eksisterer bare for å stabilisere det binære og opposisjonelle forholdet til mannen, og det forholdet er det heteroseksuelle. Ved å avvise heteroseksualitet er man ikke lenger en del av det opposisjonelle forhold. En lesbisk overskrider motsetningsforholdet mellom mann og kvinne, og slik blir en lesbisk verken kvinne eller mann. Wittig hevder videre, sier Butler, at en lesbisk ikke har noe 'sex' i det hele tatt. Slik befinner hun seg på utsiden av 'sex'-kategoriene. På den måten problematiserer den lesbiske både 'sex' og 'gender' som stabile politiske og deskriptive kategorier, og avslører en utilstrekkelighet ved språket.<sup>78</sup>

Foucault benekter også eksistensen av naturlig 'sex' som en grunnleggende egenskap, og søker derfor å vise hvilke faktorer som har etablert begrepet om 'sex'. Butler forklarer at i bunn for Foucaults teori ligger trua på at 'sex'-kategorien tilhører en juridisk maktmodell som går ut fra en binær opposisjon mellom kjønn ('sexes'). Begrepet 'sex' har gjort det mulig å gruppere sammen ulike elementer, eksempelvis anatomiske elementer, biologiske funksjoner og følelser til en fiktiv enhet – mann eller kvinne. De binære motsetninger vil imidlertid nå et punkt hvor de blir meningsløse på grunn av alle ulikheter som ikke er bundet opp til de binære forskjeller.<sup>79</sup> Foucault diskuterer ikke den materielle sida av anatomiske kropper, sier Butler, men vil heller se på hvordan kroppens materialitet inntar kulturelle betydninger, og han eksemplifiserer dette ved hjelp av Herculine Barbin, en 1800-talls hermafrodit. Det synes for Foucault som om Barbin har sluppet unna "the univocal sex", og da også det binære system som kontrollerer 'sex', hevder Butler. Barbin er verken mann eller kvinne, men heller ikke et tredje kjønn. Hun er en sammensmelting av binære opposisjoner, en blanding av mann og kvinne.<sup>80</sup> På samme måte som Wittig mener at lesbiske problematiserer den statiske oppdelinga i kvinne og mann, hevder Foucault at hermafroditter setter spørsmålsteget ved kjønnsbinariteten.

---

<sup>76</sup> Butler, 1999, op.cit, s.143

<sup>77</sup> ibid, s. 146

<sup>78</sup> ibid, s. 144

<sup>79</sup> Butler, Judith, "Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault", *Praxis International: a philosophical journal*, vol. 5, nr. 4 (jan 1986), s.514

Det er blant annet med utgangspunkt i teoriene til Beauvoir, Wittig og Foucault at Butler diskuterer essensialisme kontra konstruktivisme. Hun konkluderer med at 'gender' ikke er en fastlagt egenskap i en person, men heller en flytende variabel som forandrer seg i henhold til ulike kontekster og til forskjellige tider. Det vil si at 'gender' er en forestilling ('performance'); det er hva du gjør til forskjellige tider som er bestemmende for "gender", heller enn et universelt hvem man er. Alle spiller denne 'gender'-forestillinga. Dermed uttrykker ikke våre 'gender'-identiteter noen autentisk indre kjerne, men fremstår som den dramatiske effekten (heller enn årsaken) av våre forestillinger.<sup>81</sup>

## 2.2 'Queer theatre'

'Queer theatre' er en samlebetegnelse på et eksperimenterende teater i et subkulturelt miljø slik det kom til uttrykk hovedsakelig i New York city fra midten av 1960-tallet til midten av 70-tallet. Uttrykket var upolert, og tematikken kretsa rundt sære seksuelle preferanser. Begrepet 'queer' indikerer en ubestemmelighet eller utydelighet rundt seksualitet eller kjønn, en følelse av å ikke kunne bli kategorisert uten en nøye kontekstuell eksaminering. Det er en illusjon at man kan trekke konklusjoner om mennesker ut fra deres anatomi; kjønn til menneskene de begjærer, deres seksuelle praksiser, de generelle elementene av kultur som de er tiltrukket av eller finner frastøtende, og deres primære identifiseringskjønn. I virkeligheten er alle disse kategoriene elastiske. Det er vanligvis når disse ikke settes sammen på forventede måter (for eksempel hvis en mann bruker kjole og begjærer menn), at man krysser over fra normative rom til 'queer' rom.<sup>82</sup> Stefan Brecht definerer i sin bok "Queer Theatre"<sup>83</sup> begrepet slik:

Queer theatre is derisive low comedy and burlesque, disdainfully (without compassion) and gleefully (instead of tragically, and rather than merely comically or satirically), and thus, as is logical, without pretense of its makers being otherwise, - not from a moral viewpoint, but amorally, by no standard or rule, - yet with a core or nuance of despair and dejection, as tho the universal comedy were tragic, - portraying mankind as low (lecherous and depraved), evil (malevolent and vicious) and ridiculous (preposterously pretentious, foolish and devoid of dignity and stature), and love as the supreme lie, but upholding the aesthetic ideal, aspiring to

---

<sup>80</sup> *ibid*

<sup>81</sup> Young, *op.cit*

<sup>82</sup> "Terms and Definitions", <http://www.sou.edu/English/IDTC/Terms/terms.htm>

<sup>83</sup> Brecht, Stefan, *Queer Theatre*, New York og London: Methuen, 1986

invest itself, - performers, language and performance, - with beauty, viz; the beauty possible under these conditions, the beauty of the low, the evil and ridiculous, low, evil and ridiculous beauty, in no way natural, but artifice only, or art. (...) <sup>84</sup>

Sentrale utøvere var Jack Smith med sine upretensjose forestillinger iscenesatt på eget loft, John Vaccaro og Ronald Tavel's Playhouse of the Ridiculous, Charles Ludlam's Ridiculous Theatrical Company, og Centolas Hot Peaches.

Jack Smith var en innflytelsesrik teatermann som satte opp egne stykker på sitt loft i Soho i New York city på 60-tallet. I disse stykker er det ikke en genuin homofil identitet som blir portrettert, men heller 'queer' og transvestittisk seksualitet. Det er den heterofile, perverse seksualiteten det blir tatt utgangspunkt i for å blottstille menneskers (syke) vesen.

I Smiths *Claptailism of Palmola Christmas Spectacle* og *Gas Stations of the Cross Religious Spectacle* var det Smith selv og en viss Abby som sto for skuespillerprestasjonene. Abby spilte en slags spåmann i begge stykker, hvor han i *Claptailism...* løser problemer for publikum for 50 cents (showet var egentlig gratis, men alle tilskuerne måtte betale 50 cents!) I både *Claptailism...* og *Gas Station...* blei det spilt plater for å sette stemninga, og i tillegg blei det projisert bilder på en skjerm i *Claptailism...* og spraya "Aerosol" luftfrisker i *Gas Station...* Dette, i tillegg til at loftet var tildekket av søppel, førte til at forestillingene fikk et ambient preg. Publikum ankom et rom som rørte ved flere sanser og gjorde publikum til en del av fiksjonsrommet.<sup>85</sup> Smiths forestillinger fremsto som prosessuelle arbeider. Selv om Smith hadde gjort flere forberedelser på forhånd, var det også mange praktiske problemer som måtte tas hånd om i løpet av forestillingene, og flere tilnæringsmåter blei prøvd ut. Publikum glimra med sitt fravær både grunna manglende P.R., men også på grunn av stykkenes manglende form og fremdrift. Smith avbrøyt ofte for å veilede skuespillere eller for å foreta forbedringer i scenebildet. Det forekom derfor at forestillingene ikke var ferdige før ved 03.00-04.00-tida om morgenen, og da var det ofte ikke mer enn et par tilskuere tilbake.

Jack Smith regnes som faren til teaterformen 'the theatre of the ridiculous'. Estetikken utvikla seg gjennom dramatikere som Kenneth Bernard, Charles Ludlam og Ronald Tavel, og regissøren John Vaccaro, som har regissert stykker av samtlige. Det er vanskelig å definere denne teaterestetikken; ikke bare fordi termen dekker et mangfoldig uttrykk, men også fordi

---

<sup>84</sup> *ibid*, s. 9

<sup>85</sup> se f.eks Arntzen, Knut Ove, "Ambient teater og clubbing", *Morgenbladet* 05.01.01

kritikere har hatt essensielt forskjellige meninger om dets inntreden på teaterarenaen. Jeg har valgt å sitere fra Bonnie Marrancas introduksjon til boka *Theatre of the Ridiculous*, da dette er en av de positive karakteristikkene teateret har fått. Marranca foreslår å beskrive 'the theatre of the ridiculous' som:

an anarchic undermining of political, sexual, psychological, and cultural categories, frequently in dramatic structures that parody classical literary forms or re-function American popular entertainments, and always allude to themselves as "performances". A highly self-conscious style, the Ridiculous tends toward camp, kitsch, transvestism, the grotesque, flamboyant visuals, and literary dandyism. It is comedy beyond the absurd because it is less intellectual, more earthy, primal, liberated. Not tragi-comedy but metaphysical burlesque, the Ridiculous offers a new version of the "clown". Its dependency on the icons, artifacts, and entertainments of mass culture in America – the "stars", old movies, popular songs, television and advertising – makes the Ridiculous a truly indigenous American approach to making theatre.<sup>86</sup>

Som vi ser blei det formidla en motstand mot konvensjonelle verdier. Det blei jobba med å undertrykke det profesjonelle uttrykk, som fikk produksjonene til å fremstå som amatørmessige og uploerte. Produksjonene kosta lite og var minimalt estetiske, og det blei også krevd relativt lite i inngangspenger. Dette teateret laga farser som var sex-fikserte og perverterte og grensa mot det pornografiske, hvor språket kunne karakteriseres som "dirty". Humoren som blei brukt var vulgær og støtende. Målet var å gjøre narr av det de anså som det amerikanske samfunnets "religion", nemlig 'den perverterte heteroseksualiteten'. Derfor fremsto teateret som klart homoseksuelt. I tillegg til disse karakteristikkene førte mangel på opplagt mening til at dette teateret blei karakterisert som 'ridiculous'.

Det er forståelig at 'the theatre of the ridiculous' har vært gjenstand for mye negativ kritikk.<sup>87</sup> Ikke bare tok teateret opp tabubelagte tema, men formen var anti-illusjonistisk. Det kom til syne både gjennom scenerommets fysiske oppbygning og skuespillernes spillestil. Scenene var ofte forfalne; det fantes verken sceneteppe eller bakteppe, men scena fremsto heller ikke med noen påtatt nakenhet. Scena besto av et lite opphøyd rom med enkelte sceneelementer/rekvisitter som indikerte en scene: "Not enough to turn you on to fictions; enough to turn you on to fictionalizing."<sup>88</sup> Selve teatersalongen var for liten til å føle seg bortkommen i, men stor nok til et reelt valg av sete. Disse små sceneromma førte til at man

---

<sup>86</sup> Marranca og Dasgupta (red.), *Theatre of the Ridiculous*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1979, s. 6

<sup>87</sup> se blant annet Brecht, Stefan, op.cit, s. 28

<sup>88</sup> ibid, s.32

satt forholdsvis nærme skuespillerne, som dermed fremsto mer som personer enn karakterer. Skuespillerne skifta gjerne kostymer og sminke på scena, og gjennomganger blei innlemma i forestillingene. Det var dermed ikke det ferdige stykket man kunne beskue, men prosessen med å lage det. Karakterene fremsto som stereotyper fra andre underholdningsmedier og dagliglivet, og spillestilen var selvfølgelig anti-psykologisk –skuespillerne spilte ikke, men fremsto som seg selv. Karakterene og hendelsene var da også familiære og helt uten symbolikk, og rollene blei ofte skrevet for spesielle medlemmer av gruppa. 'Cross-dressing', å opptre som et annet kjønn enn sitt eget, var heller normen enn avviket. 'The drag-queen', en mann kledd ut som en spektakulær dame, var ofte den sentrale skikkelse. Denne vektlegging av- og lek med kjønnsroller plasserer 'the theatre of the ridiculous' i diskursen om biologisk-kontra sosialt kjønn, som blant annet de franske radikale feminister, Foucault og Butler er del av. Når derfor Stefan Brecht beskriver en 'drag-queen' slik: "He poses the problem of psycho-sexual identity: to what extent male and female conduct, masculinity and femininity, are social role-identities, cultural artifacts, what they are, might be, should be – how valid these roles are, how natural."<sup>89</sup>, befester han 'the theatre of the ridiculous' som del av denne diskursen.

The Playhouse of the Ridiculous, med Ronald Tavel og John Vaccaro i spissen, hadde sin oppstart i 1965/1966. Men etter deres *The Conquest of the Universe* (1967) splitta ensemblen opp. Dette stykket blei regissert av kompaniets faste regissør John Vaccaro og skrevet av Charles Ludlam, som til da utelukkende hadde fungert som skuespiller. Ludlam ønska ikke å fremstilles som dramatiker, og understreket dermed det uambisiøse og useriøse ved dette stykket. Det ferdige produktet besto blant annet av enkelte monologer og et utall teatralske rekvisitter.<sup>90</sup> Regissør og skuespillere fulgte ikke manus slavisk, og dialogen blei mima. Ludlam ville ta for seg hermafroditisk helse og moralsk sømmelighet, men mest av alt ligna stilen på billig amerikansk porno i beste 'theatre of the ridiculous'-stil.

Opp til *Conquest...* var Ronald Tavel fast husdramatiker for The Playhouse of the Ridiculous, og slik var det Tavel og Vaccaro som hadde danna kjernen i kompaniet. Denne tidlige perioden til The Playhouse of the Ridiculous var prega av groteske show hvor skuespillerne så mer eller mindre ut som svin, og hvor Vaccaro hadde gjort publikum til deltagere i sitt eget skitne syn på mennesket. I 1967 blei samarbeidet oppløst da Vaccaro nekta å sette opp Tavel

---

<sup>89</sup> Brecht, Stefan, op.cit, s.54

<sup>90</sup> Med teatralske revisitter mener jeg revisitter som ikke fremkaller illusjon, men understreker det spektakulære.



*Gorilla Queen* fordi han følte at Tavels opptatthet av språket kom i veien for hans iscenesettelser. Vinteren 67/68 sparka Vaccaro Ludlam og de fleste andre medlemmer av The Playhouse of the Ridiculous fra *The Conquest of the Universe*, men som vi skal se levde disse videre som The Ridiculous Theatrical Company.

Vaccaros seinere oppsetninger kan for det meste gå under betegnelsen musikkstykker. De blei mer og mer prega av hans generelle hat mot verden uttrykt gjennom flere forsøksvise angrep på publikum. Innholdet sto frem som en frenetisk fest av pervertert seksualitet hvor kannibalisme og nekrofilii fremsto som en naturlig del av stykkene. Mennesker blei generelt fremstilt som demoner onde av natur, og det blei ofte satt likhetstegn mellom kvinner og horer. Sminke blei flittig tatt i bruk, spesielt i form av enkle ansiktsmasker hvor munn og øyne blei utheva med kraftig bruk av rødt og svart, samt en utbredt bruk av skimmer og glitter. Ansiktet blei ofte delt opp i fargede geometriske former avgrensa med andre farger på en hvit grunnmaske. Denne sminkebruken ga et groteskt uttrykk ved å underbygge Vaccaros perverterte syn på verden.

Den mest kjente representanten for 'the theatre of the ridiculous' var Charles Ludlams The Ridiculous Theatrical Company. Som vi har sett springer Ludlams teater ut fra Vaccaros The Playhouse of the Ridiculous, men hans regi gir allikevel et annet uttrykk. Stefan Brecht<sup>91</sup> beskriver forskjellen mellom de to regissører slik: "If Ludlam`s theatre is pot-poetry, the sublimity of vegetal narcotics, Vaccaro`s is acid frenecy, fed by a claustrophobic hatred of the modern mob. There is much pity in Charles` derision. John has none."<sup>92</sup>

Som både dramatiker, stjerneskuespiller, regissør og produsent, var Ludlam den sentrale skikkelsen i The Ridiculous Theatrical Company. I tillegg besto kompaniet av en til dels fast kjerne som tidligere hadde utgjort skuespillerstaben i Vaccaros The Playhouse of the Ridiculous. Etter utkastelsen av Ludlam fra The Playhouse of the Ridiculous under arbeidet med hans eget drama *The Conquest of the Universe*, gikk også resten av skuespillerne i sympati med Ludlam, og danna i 1967 The Ridiculous Theatrical Company. Dette kompaniet både perfektionerte og overskred Vaccaros stil, ved å beholde det perverterte og obskøne uttrykket, men tillegge det en dypere mening. Ludlam prøvde ut nye teknikker og fant fort ut at den episke formen var passende for dem gjennom dets ekspressive muligheter.

---

<sup>91</sup> Stefan Brecht er doktor i filosofi, og i tillegg til å være forfatter av boka *Queer Theatre*, har han skrevet en rekke kritikker av representanter for dette teateret.

<sup>92</sup> Brecht, Stefan, op.cit, s.64

Skuespillerne søkte ikke profesjonalitet, men kultiverte et ekstremt amatøraktig uttrykk. Ludlam har selv understreket at dette teateret ikke blei til ut fra ordinære teaterteknikker, ”The creative process was *human*”, sier Ludlam, og henviser til påvirkning fra John Cage, som gjorde alt lov.<sup>93</sup> Kompaniets første stykker kan beskrives som transvestittisk spøkefulle, morsomme, opprørske og uskyldige. De handla gjerne om konger og det groteske ved makt. Stefan Brecht omtala disse stykker som ”endless and had the structure of a firewall collapsing a la Cocteau. They were irresponsible and irresistible.”<sup>94</sup>

Men kompaniet mangla penger, og mye energi gikk med på å leite etter små spillesteder i Soho eller lower East Side, hvor de spilte for halv-tomme saler. Ludlam ønska seg imidlertid et fast tilholdssted av en viss størrelse, og slik endte kompaniet opp med å leie en kinosal etter midnatt. Sommeren og høsten 1969 befant The Ridiculous Theatrical Company seg i en krise. De satte opp det halv-ferdige stykket *The Grand Tarot*, som blei en gedigen nedtur. Ludlam selv mente det var storslagent, selv om det ikke var estetisk tilfredsstillende.<sup>95</sup> Brecht var krassere i kritikken; han mente stykket besto av gale improvisasjoner, og at stykket falt fra hverandre teknisk.<sup>96</sup> Publikum svikta dem og kritikken uteble (både gode og dårlige). De få inntektene de hadde hatt gikk til husleie og P.R., og skuespillerne hadde ingen jobber, eller hata dem. Ludlam visste ikke hvor han skulle spille og følte at gruppa begynte å skli i fra hverandre. Det motsatte var i realiteten i ferd med å skje, for skuespillerne hans hadde gjennom nederlagene blitt dyktige i sitt fag, og de var for det meste med han og brant virkelig for teater.

Vinteren 1969 skifta kompaniet diett fra marihuana til brun ris, og gikk inn for å gå over til rein underholdning. Poenget var rett og slett å være morsom gjennom å fremstille den latterlige menneskelige obskøniteten. Med fransk teatralitet som forløper bega Ludlam seg av gårde med et høyt ambisjonsnivå. Han ville legge bort den triste misantropien og ufrivillige tilbedelsen av livet, og fra nå av konsentrere seg om det klassiske plotet. *Bluebeard*, fra 1970, var første eksempel på et slikt stykke. *Bluebeard* brukte melodrama, fantastiske karakterer og eksotiske lokasjoner for å kommentere ’sex’ og ’gender’. Den intellektuelle Bluebeard finner ikke tilfredsstillelse i de eksisterende ’sexes’, og søker derfor å konstruere et tredje ’sex’.

---

<sup>93</sup> Ludlam, Charles, *Ridiculous Theatre – Scourge of Human Folly*, New York: Theatre Communications Group, 1992, s.18

<sup>94</sup> Brecht, Stefan, op.cit, s.78

<sup>95</sup> ibid, s.23

<sup>96</sup> Brecht, Stefan, op.cit, s.81

*Bluebeard* fremsto slik som et angrep på idèen om at folks kropper måtte forandres for å tilpasses seksualiteten, altså kjønnskifteoperasjoner. Dette gjenspeilte Ludlams syn på seksualitet som et flytende begrep. Det var feil å klassifisere mennesker etter 'gender' eller seksuelle preferanser: "I think it's alienating to people to decide what they are sexually."<sup>97</sup> Videre hevder han at 'sex'-begrepet setter mennesker i fengsel, uten mulighet til å unnsnippe. Derfor er 'sex' det mest restriktive båndet mennesker har på sin identitet: "It is fixed biologically or bio*il*logically at birth. Anatomy is destiny."<sup>98</sup> Disse sypunkter bekrefter at Ludlam, som del av 'the theatre of the ridiculous', er deltager i debatten rundt identitet og kjønn.

*Bluebeard* mottok gode kritikker, men var ikke noen økonomisk suksess. Likevel førte oppsetninga til en utvidelse av publikumsmassen til et 'uptown' middelklasse publikum (både 'queer' og 'straight'), samtidig som det førte til regelmessig støtte fra legater og regjering. Med denne oppsetninga og populære *Camille* (1973) fikk Ludlam nå større og større anerkjennelse og en fast publikumsskare som lot seg tiltrekke av dette teatraliske kompaniet med crazymomenter, obskøniteter, og ikke minst 'drag-queens'. Etter en større pengestøtte fra the National Endowment for the Arts (NEA) og the New York State Council, fikk kompaniet i 1974 råd til å leie et permanent teater – the Evergreen Theatre at 55 West 11<sup>th</sup> Street. For første gang fikk kompaniet mulighet til å øve i samme lokale som stykket skulle fremvises, noe som forbedra arbeidsvilkåra og førte til større kontinuitet i driften. *Stageblood* (1974-75), en adaptasjon av *Hamlet*, blei satt opp her. Dette var et drama om et teaterkompani og referansene til Ludlams eget kompani var mange, noe som muliggjorde en selvbiografisk tolkning. Stykket i seg selv var ordinært, og det eneste sjokkerende var en kjærlighetsakt hvor en mann blei piska av en kvinne mens han spiste henne. (sic) Stykket hadde form av et 1800-talls provinsielt melodrama og en 1900-talls film. Stykket lånte også fra populærkulturens former samtidig som det gjorde narr av nettopp disse. Scenografien var ved Bobjack Callejo, og var prega av konstruktivismen. Et rotete omkleddingsrom og et åpent toalett som var festa til en innleid dreieskive, blei snurra rundt for hånd av 'the stage-manager'. Kostymene, som besto av kasserte klær fra Broadway-scenene, fungerte som teatraliske klisjéer. Utad fremsto dette stykket som en fiasko og blei utsatt for hard kritikk av pressen, og flere tilskuere blei antakeligvis skuffa over kompaniets bevegelse mot det mer seriøse. Der fantes ingen 'drag-queens' (selv om det mot slutten viste seg at *Hamlet*-karakteren var homoseksuell), og

---

<sup>97</sup> Ludlam, op.cit, s.238

<sup>98</sup> *ibid*, s. 151

spillestilen helte mot det mer realistiske. Denne oppsetninga forsøkte å gå ut over vedtatte ”sannheter”, men det ’straighte’ publikummet så ikke det groteske og det voldelige i stykket, og de homofile så ikke stykkets gjentatte forsikring om at det er morsomt å være queer. Ludlam følte seg misforstått av sitt eget publikum.<sup>99</sup> Det var spesielt bruken av det klassiske plotet som forarga kritikere og publikum, mens Ludlam selv mente det var essensielt å ta utgangspunkt i teaterets konvensjoner. Disse skulle ikke nødvendigvis brukes på en tradisjonell måte, men bli gjenskapt i en ny form: ”Eventually I began to use plot in the way a modern uses abstraction. It became a question of distorting the plot.”<sup>100</sup> Slik understreker Ludlam at han heller søkte å forvrengte den realistiske form enn å følge den slavisk.

The Evergreen Theatre blei solgt i 1975, hvorpå The Ridiculous Theatrical Company flytta inn i One Sheridan Square i 1977, som skulle bli deres faste tilholdssted i åra som kom. Dette var et stort og fint teater uten prosceniumscene, og Ludlam bestemte seg nå for å bli anerkjent som profesjonell teaterutøver. *Utopia, Incorporated* var kompaniets første nye forestilling som blei produsert i One Sheridan Square, samtidig som kompaniet dreiv med utstrakt turnévirksomhet. Dette høye arbeidsnivået tærte på kreftene og førte til en generell utbrenthet blant skuespillerne. 1980 var året da alle krefter var brukt opp, og det blei nødvendig å ta en pause. I 1984 kom Ludlam sterkt på bane igjen med stykket *The Mystery of Irma Vep*, hvor han selv og hans partner gjennom flere år, Everett Quinton, spilte alle roller. Dette var en farse som bygde på collagens form, med elementer fra surrealismen, mysteriespill, melodrama og eventyr. Mye av fascinasjonen ved dette stykket lå i de hurtige kostymeskift Ludlam og Quinton måtte gjennomføre. Dette blei imidlertid Ludlams siste store suksess før han måtte gi tapt for AIDS i mai 1987, hvorpå Everett Quinton overtok lederskapet av the Ridiculous Theatrical Company.

The Hot Peaches, som opprinnelig kom fra San Fransisco, med Centola som fast dramatiker, tilførte ’queer theatre’ en ny dimensjon. Deres musikkomedie *The Magic Hype*, som blei satt opp på et loft i New York city i 1973, er eksempel på det. Til forskjell fra ’the theatre of the ridiculous’ var det menneskers glamorøse ytre og ikke en dypere debatt omkring identitet og kjønn, som blei vektlagt. Oppsetninga var en estetisk festforestilling med fantastisk musikk, sang og kostymer. Scenografien besto av en hage full av eksotiske blomster, og scenespråket var et elegant, ikke tilgjort gatespråk. Rollene blei spilt av vakre, glamorøse ’drag-queens’

---

<sup>99</sup> *ibid*, s. 51

som ga seg ut for å være Warhols superstjerner. Karakterene var illusjoner gjort til virkelighet i stykker gjennomsyra av en dekadent tone. *The Magic Hype* var en fest for øyet og en glorifisering av livet, i beste Warhol tradisjon med en konkurranse blant karakterene om hvem som var ”the tackiest-trashiest”. En av karakterene, Silicone Sally, hadde blant annet en lovprisning av pupper, silikon og plastikk: ”Check out my brand new tits, they`re silicone and plastic (fan) – tastic.”<sup>101</sup> Karakterene danna seg identiteter som ikke var faste, men som fløyt i henhold til omkringliggende situasjoner og personer. Videre er musikkomedie-sjangeren i seg selv med på å gi et overfladisk inntrykk av karakteren gjennom et fast geberdsrepertoar. *The Hot Peaches* befinner seg dermed på siden av diskursen om identitet og kjønn. Kompaniet fremstiller identitet gjennom en glorifisering av den kunstige skjønnhet uten å gå i dybden av en identitetsdebatt.

## 2.2 Lesbisk dramaturgi og estetikk

Vi har sett at den feministiske dramaturgi gjennomgående er kritisk til den realistiske formen da denne synes uegna til formidling av kvinnelig bevissthet. Slik forholder det seg også med lesbisk bevissthet. I tillegg understreker Lizbeth Goodman at den dominante dramaturgi bygger på en heteroseksuell struktur med bryllup mellom mann og kvinne som mål. Dette er selvsagt utelukka i lesbiske stykker, og det er med bakgrunn i dette Goodman fremsetter behovet for en egen lesbisk dramaturgi.<sup>102</sup> Noen forklaring på hva denne lesbiske dramaturgi innebærer, gir hun imidlertid ikke. Jill Dolan gir en pekepinn på hvordan hun mener det lesbiske subjekt burde fremstilles. Hun understreker at enkelte lesbiske subjekt faktisk overlever i den realistiske tradisjonen, nemlig de som på overflaten fremstår som heteroseksuelle; det vil si de som holder seg innenfor det dominante tegnsystem og unngår lesbiske overdrivelser som butch/femme eller andre subkulturelle overskridelser av seksuell art. Mens post-modernistiske lesbiske forestillinger jobber mot å konstruere det som har blitt kalt et ’kollektivt subjekt’, virker realismen motsatt, mener Dolan. Den isolerer, marginaliserer og til og med dreper ”the lone lesbian”, fordi hun har inntatt en posisjon som ikke kan forsvares. Det lesbiske subjekt i realismen er alltid singulært, og realismen er ute av stand til å vise den lesbiske mangfoldighet. Utfordringa for lesbisk teori i 1990-åra vil derfor

---

<sup>100</sup> *ibid*, s.56

<sup>101</sup> Brecht, Stefan, *op.cit*, s.120

<sup>102</sup> Brecht, Stefan, *op.cit*, s.141

være å rekonstruere en holdbar lesbisk subjektposisjon på utsida av realistisk moralisering, og et sted mellom dekonstruksjon og essensialisme.<sup>103</sup> Det lesbiske subjekt er i en posisjon hvor hun kan denaturalisere dominante koder ved å tegngi en eksistens som gjør til skamme hele strukturen til den heteroseksuelle kultur og dens representasjoner, avslutter Dolan.<sup>104</sup>

Begrepet om koder i forhold til en diskurs om seksualitet, var nettopp det Michel Foucault var inne på ved å hevde at seksualiteten tok form av tegn, og blei gjort til gjenstand for fortolkning i det 19. århundret. Dette synet forsvares av Sue-Ellen Case, som hevder lesbisk teater er del av en subkultur som opererer med spesielle koder, og slik kan heteroseksuelle ikke fortolke eller ”lese” lesbiske stykker.<sup>105</sup> Case mener altså at lesbiske stykker har kodifisert en lesbisk diskurs, som så har gitt seg utslag i en særegen, eller om du vil, kodifisert struktur eller fremstillingsmåte: ”Because their language, their issues, their character types, their narratives are drawn from that subculture and refer back to it.”<sup>106</sup>

Viktig i en slik lesbisk subkultur er butch/femme-identiteter, hevder Case i sin artikkel *Toward a Butch-Femme Aesthetic*.<sup>107</sup> På scena er bruken av butch/femme sentral fra et lesbisk-feministisk ståsted da butch/femme-paret innehar subjektposisjonen sammen, sier Case. Sammen er de én, og sammen kritiserer de fiksjonen av ’gender’ på en måte som gir dem makt til å bevege seg på utsida av ideologien heller enn å bli fanget av dens struktur. Slik blir butch/femme viktig i en lesbisk praksis av kjønnsfremmedgjøring og dekonstruksjon av kjønn. I en teaterkontekst gir bruken av butch/femme aktørene mulighet til å leke med og ta av og på ’gender’. Judith Butler viser også hvordan trua på en primær ’gender’-identitet kan bli parodiert og ”spilt” (’perform’) gjennom en stilisering av butch/femme-identiteter. Butler understreker at disse identiteter ikke er kopier av heteroseksuelle forhold, men heller destabiliserer idéen om en essensiell forskjell mellom kjønnen.<sup>108</sup> En mann kledd ut som dame kan for eksempel gi uttrykk for at hans indre identitet er kvinnelig, mens hans biologiske kropp er mann. Det kan også vise at han kun ikler seg kvinnelige kær, mens hans egentlige selv er mann. Mann og maskulin kan altså betegne en kvinnekropp og vice versa. ”If gender is

---

<sup>103</sup> Dolan, Jill, ”’Lesbian’ Subjectivity in Realism: Dragging at the Margins of Structure and Ideology”, Case, Sue-Ellen (red.), *Performing Feminisms - Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1990, s.53

<sup>104</sup> Dolan 1988, op.cit, s. 102

<sup>105</sup> Case, Sue-Ellen, ”A Case Concerning Hughes” (leserbrev), *The Drama Review*, vol. 33, nr. 4 (vinter 1989), s.12

<sup>106</sup> *ibid*, s.13

<sup>107</sup> Case, Sue-Ellen, ”Toward a Butch-Femme Aesthetic”, Hart, Lynda (red.), *Making a Spectacle - Feminist Essays on Contemporary Women’s Theatre*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989, s.283

drag, and if it is an imitation that regularly produces the ideal it attempts to approximate, then gender is a performance that produces the illusion of an inner sex or essence or psychic gender core (...)"<sup>109</sup>, konkluderer Butler, og viser med det sin mistro til essensialismen.

Med utgangspunkt i dette ”spillet” fremmer Case ’camp’ som en passende stil: ”The closet has given us camp – the style, the discourse, *the mise en scène* of butch-femme roles.... Camp both articulate the lives of homosexuals through the obtuse tone of irony and inscribes their oppression with the same device. Likewise, it eradicates the ruling powers of heterosexist realist modes.”<sup>110</sup> Før jeg går videre i denne diskusjonen er det viktig å ha klart for seg hva ’camp’ står for. ’Camp’ befinner seg i større grad på et overflatenivå enn et betydningsnivå. Stilen baserer seg på humor, parodi, ironi og overdrivelse av dominante konvensjoner som ofte gir seg utslag i en estetikk som likner maskeraden. ’Camp’ er i stor grad identifisert som en homofil estetikk, som blant annet blei brukt innenfor ’the queer theatre’. David M. Halperin skriver i sin bok *Saint Foucault – Towards a Gay Hagiography*<sup>111</sup> at Foucaults forhold mellom makt og frihet kan være nedkoda i ’camp’. Han utdyper dette ved å fremheve ’camp’ som en form for kulturell motstand som i sin helhet er basert på en felles bevissthet om å være uunngåelig situert innen et mektig system av sosiale og seksuelle betydninger. Halperin mener videre at ’camp’ motsetter seg makten i systemet innenfra ved hjelp av parodi, overdrivelse, forsterking, teatralisering og literalisering av normale implisitte koder, altså koder som ikke trenger å bli eksplisitt artikulert, og derfor er immune mot kritikk.<sup>112</sup> Slik ser vi hvordan Halperin argumenterer innenfor Foucaults egen terminologi, hvor Foucaults sentrale maktbegrep blir kritisert gjennom den homofilt orienterte estetikken/stilen ’camp’.

I neste kapittel vil jeg søke å vise hvordan feministisk- og ’queer’ teori og –teater har lagt grunnlaget for det lesbiske teaterrommet Womens One World Café (WOW Café), beliggende i New York city. Før jeg går over til WOW Café, er det viktig å merke seg at det lesbiske teater selv definerer seg som alternativt teater.<sup>113</sup> Dessuten er det viktig å aksentuere eksistensen av to hovedformer for lesbisk teater. Det første er laga og utført av lesbiske, retta

---

<sup>108</sup> *ibid*, s.157

<sup>109</sup> Butler, Judith, ”Imitation and Gender insubordination”, Nicholson, Linda (red.), *The Second Wave – A Reader in Feminist Theory*, New York og London: Routledge, 1997, s. 312

<sup>110</sup> Case, i Hart(ed) 1989, *op.cit.* s.286-287

<sup>111</sup> Halperin, David, *Saint Foucault – Towards a Gay Hagiography*, New York og Oxford: Oxford University Press, 1995

<sup>112</sup> *ibid*, s. 29

<sup>113</sup> Goodman, Lizbeth, *Contemporary Feminist Theatres - To Each Her Own*, London og New York: Routledge, 1993, s.116

mot et kvinnelig publikum, men uten et spesifikt lesbisk innhold. Hovedmålet er sosial forandring, noe som nettopp kan bli oppnådd ved å henvende seg til et størst mulig publikum på tvers av seksuell orientering. Den andre gruppa er et separatistisk teater. Her tillegges et nytt kriterium, nemlig at publikum også skal være utelukkende lesbisk.

### **3 WOW Cafe Theatre**

WOW (Women's One World) befesta seg på begynnelsen av 80-tallet samtidig som Highways i Los Angeles og the Valencia Rose, som seinere gjenoppsto som Josie's, i San Fransisco. Disse og andre små kabaret-teatre gjorde et slags comeback på denne tida, som førte til en oppblomstring av lesbisk og homofilt teater utover på 80-tallet.

WOW er et ikke-profitt teaterrom situert i East Village, New York city. WOW produserer arbeider av, om og for kvinner, og blir drevet av et frivillig kvinnelig kollektiv. Det eksisterer ingen opptakskrav, men hovedregelen er at man skal delta i administrasjonen eller hjelpe til på andre sine produksjoner før man får mulighet til å sette opp egne produksjoner.

Idéen er at kvinner fritt skal kunne uttrykke seg –det være seg sitt kjønn, sin rase, sin seksualitet, eller hva ellers måtte gjøre henne unik. WOW Cafe er ikke et eksplisitt lesbisk teatersted, men kaféen har helt siden starten antatt en slik karakter. I 1990 mottok WOW Village Voice sin Obie Award for utholdende drift, og blei i 1993 kåra til "Best Performance Space" av New York pressen.

#### **3.1 WOW-festival, 1980**

WOW starta som en festival i 1980 etter at Lois Weaver (fra Spiderwoman), Peggy Shaw (tidligere fra Hot Peaches; nå Spiderwoman), Jordy Mark (tidligere fra Hot Peaches; nå Stepsisters), og Pamela Camhe (fotograf), hadde turnert i Europa på slutten av 70-tallet, og slik fant sammen som koalisjonen Allied Farces. Disse feministene fant særlig inspirasjon på den tredje årlige kvinnelige teaterfestivalen holdt i Melkweg i Amsterdam sommeren 1979. Jordy Mark fremheva den europeiske tradisjonen med 'fools' festivals', omreisende skaldere



og liknende – 'fringe theater'<sup>114</sup>, for å vise hva som ga denne festivalen særpreg. Dessuten blei de grepet av fellesskapsfølelsen som var rådende på festivalen.<sup>115</sup>

I Melkweg fikk Allied Farces spørsmål om liknende festivaler i New York, og blei da pinlig klar over at det ikke fantes noe motstykke i deres by. Der og da bestemte de seg for at det skulle de gjøre noe med. De proklamerte for de andre festivaldeltakerne at de neste år skulle arrangere en kvinnelig teaterfestival i New York city, og de holdt sitt løfte. Det skulle imidlertid vise seg å bli en vanskelig jobb da de verken var i besittelse av lokasjon eller penger, eller hadde tid til å søke om støtte. Problemene løste seg imidlertid selv: En dag de satt på kafé fikk de øye på the All-Craft Community Center (senter for opplæring av kvinner i byggefaget), og innså at det ville være den perfekte lokasjon for festivalen. Det viste seg etterhvert at the All-Craft Foundation blei administrert av feministene Joyce Hartwell og Marilyn Adams. De ville ikke bare stille bygningen til rådighet, men sa seg også villige til å sponse festivalen. I tillegg foreslo Hartwell og Adams å iscenesette ukentlige show for å samle inn penger til festivalen, noe som også blei gjort. Forskjellig underholdning - eksempelvis gammeldans, 'hayrides', rocke-konserter, farser og kysseboder blei arrangert. Det var ikke mye penger å hente fra disse støtte-showa, men det etablerte stedet som en plass for kvinner, promoterte festivalen og samla sammen mye nødvendig utstyr.

Festivalen pågikk fra 2. til 19. oktober 1980, og inneholdt 49 forskjellige forestillinger– alt fra kammermusikk og dansegrupper til musikkteater og stand-up komikere. Dette blei kombinert med workshops innen snekring og andre aktiviteter All-Craft tilbød, samt opplysninger av mer administrativ art; f. eks. hjelp til å utforme en søknad. Informasjonstavler blei hengt opp som henviste til litteratur om kvinners aktiviteter og tjenester, og slik gikk underholdning og informasjon hånd i hånd. I tillegg blei det lagt betydelig vekt på å gjenskape fellesskapsfølelsen som jentene i Allied Farces hadde fått oppleve i Europa. Etter hvert kunstneriske innslag blei det derfor oppfordra til sosialisering. Man skulle ikke bare se en forestilling, for så å gå hjem, men også møte andre publikummere og deltakere til diskusjon av forestillinger.

---

<sup>114</sup> Mark forklarer 'fringe theater' enkelt som et rom hvor man kan gjøre det man ikke har mulighet til innenfor mainstream.

<sup>115</sup> Haye, Bethany, "Hey, WOW!", *The Soho News*, 01.10.1980

Organisatorene hadde ikke selv sett alle gruppene på forhånd, men la vekt på at ulike raser, nasjoner og etniske grupper skulle være representert. I tillegg blei den kunstneriske kvaliteten vektlagt. Ifølge Mark hadde lesbiske/feminister vært gjennom et tiår med sinne og konfrontasjon hvor politikk hadde blitt vektlagt til fordel for kvalitet<sup>116</sup> WOW skulle derfor oppstå uten dogmatisme, hvor eneste regel var at menn blei tillatt adgang kun i følge med kvinner. Denne regelen blei utforma da festivalen ikke ønska å fremstå som separatistisk, og derfor ikke ville nekte menn, men også for å oppmuntre heteroseksuelle kvinner til å delta. Likevel forholdt det seg slik at 99% av aktører og publikum var lesbiske, og med det konkluderer Jane Chambers: ”The blossoming women’s culture, it seems to me, is, in truth, a lesbian culture.”<sup>117</sup>

Blant innslagene var The Radical Lesbian Feminist Terrorist Comedy Group. Grappa besto av seks kvinnelige komikere som på en upolert måte fremførte lesbisk/feministisk materiell i revy-form. Flere av sketsjene kombinerte politisk innsikt med bisarr komedie, men forestillinga led generelt noe på bekostning av tema, mente Chambers.<sup>118</sup>

Et annet populært innslag var kabareten *Sex and Drag and Rock’n`Roles* med Jordy Mark og Annie Toone, som kan betegnes som feministisk punk. Mark, med bakgrunn fra andre kabareter, sto for vokalen, mens Toone, med sin bakgrunn fra klassisk rock’n`roll, sang og spilte piano. Selv om de kun hadde arbeida sammen i tre måneder, hadde de med hell sydd sammen en kabaret full av energi og humor. Mark var ikledd en trang svart kjole og lekte med en hvit boa som var drapert rundt halsen. Hun ålte seg frem og tilbake på en runway, mens hun søkte å oppnå kontakt med publikum. Tilbake på scena kledde hun på seg bukse, smoking-skjorte, jakke og sløyfe over kjolen. Liknende på- og avkledning av ’gender’-koda klær fortsatte gjennom hele stykket, og derfor kalte Barbara Baracks dette en forestilling om drag.<sup>119</sup> Baracks utvider dermed drag-begrepet til også å omhandle kvinner som ikler seg mannsklær, og slik sammenfaller Baracks bruk av ordet drag med det jeg tidligere har omtalt som cross-dressing i forbindelse med ’the theater of the ridiculous’.<sup>120</sup> Det var denne bruken av drag som gjorde Baracks forundret over publikums reaksjon, for hun mener aldri å ha sett

---

<sup>116</sup> Chambers, Jane, ”A Decade of Dogma Gives Way to Delight at the Women’s One World Festival”, *The Advocate* (Ticket Section), 09.01.1981

<sup>117</sup> *ibid*

<sup>118</sup> *ibid*

<sup>119</sup> Baracks, Barbara, ”Witches, Nuns and Bearded Ladies”, *The Soho News*, 29.10.1980

<sup>120</sup> Dragshow blir vanligvis definert som et show der menn er utkledd som kvinner. Se f. eks. *Fremmedord – blå ordbok*, Gjøvik: Kunnskapsforlaget, 1998

et feministisk publikum glede seg over et drag-show før. Dette publikummet, mente hun, forsto at drag er alt man ikke har på seg når man tusler rundt i huset, og at det er like universelt (og godt) som sex.<sup>121</sup>

Spiderwoman Theater var også til stede, og presenterte *An Evening of Disgusting Song- and Pukey Images* - en bokstavelig omsetting av kvinnelige representasjoner i romantiske sanger til et scenespråk. I tillegg til denne forestillinga presenterte flere av medlemmene i Spiderwoman works-in-progress. Muriel Miguels arbeide *Oh. What a Life* sto frem som et av de beste, mente Baracks.<sup>122</sup> Dette var et stykke om to kvinner (spilt av Miguel og Eva Bouman) som levde sammen som venner i en liten leilighet. De kommuniserte for det meste ved å gå hverandre på nervene og avbrøyt hverandres desperate monologer med kommentarer som "Are these your socks?" Alle disse forestillingene bygde i vesentlig grad på humor, og tok opp tema rundt kjønn og kvinnelighet uten å gi spark til menn eller patriarkatet. Bortsett fra The Radical Lesbian Feminist Terrorist Comedy Group, baserte disse innslagene seg i liten grad på politikk og innfridde dermed Marks ønske om å sette kunstnerisk kvalitet foran politisk agitasjon. Denne festivalen blei en suksess; både med hensyn til kunstnerisk kvalitet og publikums oppslutning.

Etter endt festival tilbød Allcraft-styret WOW-arrangørene Allcraft senteret som fast tilholdssted for kvinnelige aktører. De påfølgende månedene blei det produsert dans, teater og poesi av kvinner på Allcraft senteret hver onsdag – og noen ganger torsdag kveld, hvorpå WOW og utøverne delte regninga. Stedet gikk bra, men akkurat idet ordet begynte å spres om WOW, blei de kasta ut av the Allcraft Center. Mot slutten av en erotisk forestilling med the Flamboyant Ladies Theatre Company oppsto det en brann i bygninga ved siden av, som voldte Allcraft noe skade. Samtidig hadde Allcraft blitt satt under etterforskning av CETA-styret<sup>123</sup>, som igjen støtta Allcraft økonomisk. CETA var engstelig for å tape økonomisk på at WOW hadde tilholdssted på Allcraft-senteret. Weaver forklarer det slik: "There had been some growing tension, some homophobic kind of tension, because of that."<sup>124</sup> Selv om WOW ikke appellerte eksklusivt til lesbiske, var allikevel de fleste tilskuerne lesbiske: "Most either

---

<sup>121</sup> Baracks, 1980, op.cit.

<sup>122</sup> ibid

<sup>123</sup> The Comprehensive Employment and Training Act (CETA) (1973-1983) samla en rekke jobbtreningsprogrammer danna under the Manpower Development and Training Act (MDTA) av 1962 og the Equal Opportunity Act (EOA) av 1964. I tillegg til å forene programmer, skulle CETA gjøre det mulig for lokale samfunn å bestemme hvordan de best kunne imøtegå deres innbyggenes arbeids- og treningsbehov, uavhengig av føderale regulasjoner.

came that way or ended up that way”, har Shaw forklart.<sup>125</sup> WOW kollektivet hadde forståelse for situasjonen, og fant etterhvert et nytt forestillingsrom for WOW, nemlig ballsalen til The Ukrainian Home.

### 3.5 WOW-festival, 1981

Siden den første WOW-festivalen fikk et vellykka utfall - både publikumsmessig og kunstnerisk, blei det planlagt en ny. Flere av deltagerne hadde oppnådd en viss form for anerkjennelse etter den første festivalen og var ivrige etter å delta på den neste. Frivillige meldte seg for å jobbe, og New York pressen ga festivalen mye spalteplass. Det viste seg derfor å være en enklere jobb å arrangere festival nummer to, som blei satt til tidsperioden 1.-12. oktober 1981.

Lik den første festivalen var dette også en festival som ivaretok det kvinnelige mangfold, og ifølge Baracks, en motsetningenes festival: ”funky and feminist, sexually eclectic, international in tone, racially various.”<sup>126</sup> WOW fremsto kanskje enda klarere dette året som en internasjonal feiring av kvinners forskjelligartethet. The Flamboyant Ladies Theatre Company, var en gruppe bestående utelukkende av svarte amerikanske kvinnelige skuespillere som representerte ’the Black Theatre Movement’. Denne gruppa presenterte *Reverberations*, som besto av tre works-in progress; *Masked Moments*, *The Woman who Lives in the Botanical Garden* og *Obstacles*. I *Masked Moments* forsøker Gwendolen Hardwick’s 30 år gamle datter å kommunisere med sin uforsonlige mor, spilt av Tommye Myrick. Det ender imidlertid i krangel da moren nekter å diskutere datterens alder, seksualitet, idéer, og til slutt hennes ønske om å kommunisere. I *The Woman who Lives in the Botanical Garden*, snuser De Veaux på bakken, tygger på en pinne, og arbeider seg fra denne fysiske tilstedeværelsen til en lidenskapelig monolog: ”The delicate spread of her branch, a thickly muscled arm...is named South Africa...”<sup>127</sup> Denne trilogiens bevegelse fra personlige til globale hensyn, blei fullendt i Alexa Jacksons *Obstacles*. Når lyset blei slått på kunne publikum skue Jackson ligge sammenkrøpet på gulvet, iført en svart trikot. En hånd, som etter hvert viste seg å være hennes egen, kom til syne, ikledd en hvit hanske. Gjennom mimetiske

---

<sup>124</sup> Solomon, Alisa, ”The WOW Cafe”, *The Drama Review*, vol. 29, nr. 1 (vår 1985), s. 94

<sup>125</sup> *ibid*

<sup>126</sup> Baracks, Barbara, ”Funky & Feminist”, *The Village Voice*, 7-13.10.1981, s 93

<sup>127</sup> Baracks, Barbara ”Déjà WOW”, *The Village Voice*, 14-20.10.1981

bevegelser styrte hånda resten av kroppens fysiske arbeid og fremsto som et fremmedelement med kontroll over resten av kroppen. Slik blei dette et bilde på kolonisering som Jackson mot slutten av stykket imidlertid klarte å rive seg løs fra, mente Baracks.<sup>128</sup> Svarte amerikanske kvinnelige skuespillere er en minoritetsgruppe i dobbelt forstand; både som kvinner og afro-amerikanere. Når derfor Baracks benytter seg av begrepet kolonisering, kan dette også leses på en tvetydig måte; som afro-amerikanere har de blitt kolonisert av vestens stormakter, og som kvinner som har blitt kolonisert (brukt metaforisk) av patriarkatet.

Det finske teaterkompaniet Teatteri Porquettas, bestående av to kvinner, bygde også på personlige erfaringer. Deres stykke *Girl's Life* skildra to kvinners liv fra fødsel til nær død gjennom en kombinasjon av teater, mime og musikk. Begge karakterene forsøkte gjentatte ganger å strekke ut hånda for å oppnå vennskap med den andre, men blei forhindra av ekteskap, rollemodeller og forventninger. Det var bare en total ødeleggelse av tradisjoner, symbolisert ved krig, som gjorde enheten mellom de to karakterene mulig. Dermed var kommunikasjonsproblemer også et sentralt tema for Teatteri Porquettas. Andre kunstnere sikta mot mer didaktiske eller til og med pedagogiske forestillinger. Chrysalis Theatre Eclectic fra Northampton var et eksempel på det. Ett av deres to korte stykker, *Boundaries*, var beregna på et high school publikum, og det tok for seg incest. Forestillinga var delt inn i mindre enheter, og disse 45-sekunders scenene løste seg opp gjennom skifte i språk, bevegelse og forskjellige enkle rekvisitter. Etter som scenene tiltok, fikk publikum kjennskap til karakterene; tre high school studenter - to jenter og en gutt. Dialogen avslørte etterhvert hvordan en av jentene hadde blitt voldtatt av stefaren sin, og at gutten hadde blitt seksuelt misbrukt av sin onkel.

Men slettes ikke alle forestillingene på WOW-festivalen i 1981 var like dystre. I likhet med året før, fremførte Jordy Mark sin kabaret *Sex and Drag and Rock 'n` Roles*. I tillegg var det dette året profesjonelle go-go dansere som opptrådte mellom forestillingene. Ifølge Prudence Sowers var publikum usikker på om de skulle bli forlegne, krenka eller opphissa.<sup>129</sup> De tre kvinnene snakka til publikum om livet som danser - om å lyve for foreldre, og om den totale mangel på respekt fra klubbeierne. Samtidig som de formidla disse opplevelsene til publikum, utførte de dansen; kledde sakte av seg mens de bevega seg med erotiske, rå bevegelser.

---

<sup>128</sup> ibid

<sup>129</sup> Sowers, Prudence, "Women and the Performing Arts – Is There Life after WOW?", *The Advocate*, 24.12.1981

Dermed fungerte disse go-go-danserne ikke bare som erotisk underholdning, men satte også fingeren på problemer knytta til sex-industrien.

Festivalen i 1981 spant videre på ideologien fra 1980. Det var viktig å beholde fellesskapsfølelsen blant alle på tvers av rase, etnisk gruppe, nasjonalitet eller seksuell legning, men det blei bestemt å gå enda et skritt videre med WOWs ikke-separatistiske politikk. Som følge av negative reaksjoner fra presse og enkelte av utøverne, blei menn denne gangen ønska velkommen selv uten kvinnelig følge, og blei isteden oppfordra til å gi sin støtte til kvinnekulturen. For, som Weaver forklarer, hadde WOW ønske om å etablere seg som et kvinnelig-lesbisk teaterkonsept, og når det var gjort, kunne produsentene bygge videre på det omdømmet.<sup>130</sup>

I 1981 blei det lagt mindre vekt på å skape en eksklusiv lesbisk festival enn i 1980. De fleste forestillingene dette året var primært opptatt av den kvinnelige erfaring, og ikke spesielt den lesbiske. I likhet med festivalen det forrige året forholdt publikum seg støttende til innslag av både god og dårlig kvalitet. Poenget var da heller ikke å skape en festival av profesjonelle utøvere, men skape et sted der folk kunne bli stimulert –både publikum og utøvere. Ifølge Barbara Baracks var det de ikke-amerikanske gruppene som overraska mest på dette årets festival. Ikke-lineære drømmesekvenser, visuell iscenesetting, og en satsing på bevegelse over språk, var karakteristisk for flere av disse gruppene. Dette burde de amerikanske gruppene ta med lærdom av, mente hun.<sup>131</sup> Baracks understreker her hvordan hun vil åpne opp istedenfor å konservere lesbisk/kvinnelig teater. Dette er en dynamisk tankegang som gjenspeiler et ønske om utvikling, noe jeg mener er særst viktig for et minoritetsteater hvor det er lett å konservere sitt eget uttrykk. Det er derfor spennende å se hvordan WOW i fremtiden vil forholde seg til denne tankegangen, og dette er et spørsmål jeg vil forholde meg til i det videre.

### 3.3 WOW på permanent basis

I forlengelse av festivalene blei det arbeida med å opprettholde en permanent kvinne-kafé. For å skaffe penger blei det arrangert ulike show på Club 57 til inntekt for kaféen. Dette blei en

---

<sup>130</sup> ibid

<sup>131</sup> Baracks, Barbara, "WOW – Funky and Feminist", *The Village Voice* 7-13. 10.1981

økonomisk suksess som førte til at WOW fikk fast tilholdssted på 330 E. 11<sup>th</sup> street i mars 1982. WOW begynte som en regulær kafé, men blei etterhvert utvida til også å presentere poesi, teater, film, video og kunstutstillinger. Det blei aldri eksplisitt utforma spesifikke intensjoner for kaféen, men meninga blei synliggjort gjennom bygging av ei scene bakerst i lokalet - det var klart for alle at teater skulle være hovedattraksjonen. Stedet utvikla seg etter hvert til et sosialt senter hvor faste medlemmer danna kjernen, og hvor alle medlemmer fikk utdelt nøkler.

Kaféen klarte seg økonomisk ved å selge mat og medlemskap. Innen et par måneder hadde WOW 120 medlemmer, og snart tok Holly Hughes over styret av kaféen. Hun instituerte en rekke faste innslag som hjalp til å synliggjøre kaféen. Hughes organiserte blant annet 'brunches' og det populære *Talking Slide Show*, hvor kunstnere fikk mulighet til å vise lysbilder og fortelle om arbeidene sine. *Variety nights* var også suksessfulle innslag, hvor kvinner fikk sjansen til å vise frem materiale uten å måtte sette opp helaftens forestillinger. Mange East Village utøvere begynte karrieren sin her. Holly Hughes skreiv også stykker for WOW, inkludert *Shrimp in a Basket*, *Well of Horniness*, *The Lady Dick* og *Clit Notes*. Etter omtrent et år hadde Hughes slitt seg ut på denne ikke-betalte fulltids jobben og bestemte seg for å forlate WOW. Det oppsto et vakuum etter Hughes, da hun aleine hadde stått for alle avgjørelsene.

På dette tidspunkt var det omtrent 15 kvinner som utgjorde WOW, og etter å ha trukket seg tilbake for å avgjøre neste skritt, blei det enighet om å fremstille WOW som et mer seriøst kulturelt senter gjennom satsning på en sameksistens av flere kunstneriske uttrykk. Alle medlemmene ga forslag til programmet, og alle forslaga blei produsert det neste året. Høsten 1983 tok Susan Young over som 'booking manager', og under hennes ledelse tok WOW enda nye retninger. Young fortsatte å booke alle som ønska det, og i tillegg innførte hun faste begivenheter hvor ansvaret blei delegert over til gruppene som var involvert. På den måten blei det en større form for kontinuitet i driften. Samtidig blei det revurdert om alle som ville skulle være berettiget spilletid. Det hadde ikke bare sin årsak i et ønske om å bruke energien på å produsere egne ting, men også i en generell misnøye i forhold til eksterne grupper: "(...)women come in expecting a great deal and don't give anything back to the space. There are a lot of women who aren't regulars here who come in and perform, put holes in the wall, break our lightboard, and split, and don't even think of ever coming to a staff meeting or even

to a performance by another woman.”, forklarer Shaw.<sup>132</sup> Andre bekymringer dreide seg rundt selve de kunstneriske arbeidene, som kunne være kunstnerisk dårlige, politisk i uoverensstemmelse med kaféens utøvende feminisme, eller bare dårlig utført. Likevel ville de heller tolerere noen mislykka forsøk enn å holde audition. Det, mente de, ville føre til sensur.<sup>133</sup> Denne politikken blei imidlertid mindre presserende da de gikk inn for utelukkende å sette opp egenproduserte verk.

Dette kan synes som en ekskluderende og intern måte å arbeide på, og jeg spør meg om denne arbeidsmetoden er i tråd med Allied Farces sine intensjoner for WOW, som blant annet var å satse på kunstnerisk kvalitet -og mangfold. Som vi har sett la Baracks vekt på hvordan de amerikanske kvinnelige aktørene burde ta lærdom av de europeiske utøverne på den andre WOW-festivalen for å utvikle seg i det hun mente var en spennende retning. For å utvikle seg kunstnerisk vil det derfor være nødvendig med nye impulser utenfra, noe som vil bli vanskelig uten å hyre inn eksterne grupper. Da WOW i tillegg er et amatørteater, blir det ekstra viktig med andre impulser for ikke å bli et konserverende og dårlig kunstnerisk teater. Alisa Solomon hevder imidlertid at denne politikken ikke er så lite inkluderende som den kan synes. Hun påpeker at alle som oppholder seg i miljøet rundt WOW blir absorbert inn i fellesskapet.<sup>134</sup> Solomon legger dermed vekt på WOW-medlemmenes integrerende holdning, og mener at alle som ønsker det i prinsippet kan bli en del av fellesskapet og dermed også bidra kunstnerisk til WOW-profilen. La oss derfor se videre på hva slags utøvere som har vært aktive og hvilke forestillinger som har blitt satt opp.

The Split Britches company springer direkte ut av miljøet rundt WOW, med utøverne Lois Weaver, Peggy Shaw og Deborah Margolin. Weaver og Shaw var også initiativtakere til WOW-festivalene. Dessuten er det viktig å merke seg at Weaver og Shaw først møttes i Berlin i 1977, da Shaw spilte i Hot Peaches og Weaver spilte i Spiderwoman, hvorpå Shaw slutta i Hot Peaches for å spille sammen med Weaver i Spiderwoman. Dette viser at Shaw og Weaver hadde erfaring som skuespillere fra henholdsvis en 'queer theater'-gruppe og en feministisk teatergruppe. WOW er nesten som deres eget teater å regne, hvor Spilt Britches har satt opp de fleste av sine forestillinger. Deres mest kjente oppsetning på WOW har nok

---

<sup>132</sup> Solomon, 1985, op.cit, s. 98

<sup>133</sup> ibid

<sup>134</sup> ibid



vært *Upwardly Mobile Home*, som blei vist våren '84, og igjen, videre utvikla, på høsten samme året.

*Upwardly Mobile Home* er satt til 1986 etter gjenvalget av Ronald Reagan. Tre skuespillerinner i et teaterkompani har slått leir under Brooklyn Bridge, hjemløse. De fantaserer, krangler og leser manus. Forestillinga representerte en bisarr form for humor kombinert med en rekke kryssende idéer som skapte en kompleks kritikk av den amerikanske drømmen. Forestillinga følger én dag i livet til disse skuespillerinnene, med overlappende monologer, sanger og spill-i-spillet sekvenser. Stykket representerer det Solomon karakteriserer som "energetic zaniness", noe hun mener er typisk for de fleste WOW-produksjoner.<sup>135</sup> Solomon hevder videre at WOW ikke har erklært noe manifest for å definere WOW-produksjoner, men at enkelte tema eller estetikker allikevel har oppstått: "Feminism and lesbiansim appear in the shows not as issues but as givens."<sup>136</sup> Solomon fremhever med dette at WOW ikke bevisst søker å gi uttrykk for en kvinnelig politikk, men at det lesbiske og feministiske implisitt ligger til grunn for WOW-forestillinger. C. Carr<sup>137</sup> skriver også at WOW alltid har befunnet seg milevis fra den lesbiske/feministiske "estetikken".<sup>138</sup> Hun går ikke nærmere inn på hva denne "estetikken" innebærer, men det vil være naturlig å anta at også Carr hentyder til den politiske feminismen på 70-tallet hvor kvalitet blei ofra til fordel for politikk, som førte til kjedelige og dogmatiske forestillinger. WOW fremstår heller som: "Too rude. Too raunchy. Too self-mocking and downright *gay*"<sup>139</sup>, mener Carr. Selv om WOW ikke har deklartert noe manifest for å definere WOW-produksjoner, mener altså både Solomon og Carr at det har blitt gjort felles valg av tema og estetikk på tvers av ulike forestillinger. Med utgangspunkt i Carr og Solomons beskrivelse av denne stilen, synes det for meg som om WOW har større slektskap med det homofile, eller mer spesifikt til 'queer theatre' enn det tidligere feministiske teater.

'Booking manager' Susan Young fremhever økonomiske restriksjoner som styrende prinsipp for kunstneriske impulser på WOW: "We can't afford to go out and buy things, so our limits

---

<sup>135</sup> *ibid*,s.100

<sup>136</sup> *ibid*

<sup>137</sup> C. Carr er fast skribent i *The Village Voice*. Hun skriver også om performance art og kultur for *ArtForum*, *LA Weekly*, *Interview* og *Mirabella*, i tillegg til at hun har utgitt boka *On Edge – Performance at the End of the Twentieth Century*

<sup>138</sup> Carr, C., "Party Girls" i *The Village Voice*, 08.01.1985

<sup>139</sup> *ibid*

determine our creativity.”<sup>140</sup> På samme måte som scenografi og kostymer kommer fra kvinnene selv, bygger også stykkenes materiale på kvinnenenes egne liv, hevder hun. Videre mener hun at stilen er et resultat av en spesiell opptatthet av detaljer, noe Weaver har kalt en ”feminine esthetic”, fordi detaljer ofte blir oversett i mannlig dominerte arbeider.<sup>141</sup> Det blir ofte jobba spesielt med enkle bilder eller med å utforske én enkelt dag i en karakters liv.

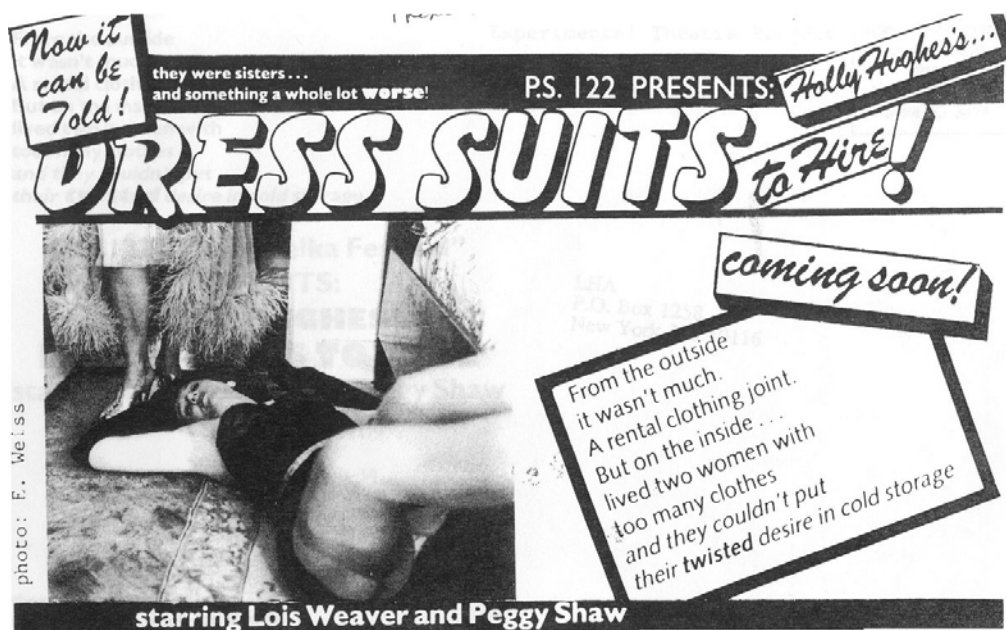
I 1985 flytta WOW til 59 E 4<sup>th</sup> street, men fortsatte på den samme ideologiske og estetiske linje; kunstnerisk kvalitet skulle ha forrang fremfor politisk agitasjon, fellesskapstanken skulle bli bevart, det skulle være et ikke-separatistisk teaterrom åpent for alle, men utøverne måtte (i de fleste tilfeller) ha vært en del av kollektivet før de fikk anledning til å ta i bruk scenerommet. Dette var den ideologiske grunnstammen på 80-tallet. Spørsmålet blir videre hvorvidt WOW har klart å beholde og utvikle denne ideologien utover på nitti-tallet, og inn i år 2000. Jeg skal derfor ta for meg noen av WOWs seinere produksjoner, men vil først stoppe opp ved en diskurs omkring Holly Hughes` stykke *Dress Suits to Hire* som pågikk i *The Drama Review* på slutten av åttitallet. Dette utgangspunktet vil ta meg over i en diskusjon om hvorvidt det finnes en lesbisk dramaturgi eller spesielle lesbiske koder, og hvordan lesninga av lesbiske stykker blir påvirka av konteksten de blir satt opp i. Essensielle spørsmål blir hvorvidt det er nødvendig å vite hvem man lager teater for og hvorfor, om man trenger å vite hvem som er målgruppa, og om man må sende riktig budskap som en ”korrekt” kunstner, eller motta riktig budskap som ”korrekt” tilskuer. Disse punktene blir tatt opp i diskursen i *the Drama Review*, hvor flere av de sentrale aktørene innenfor lesbisk/feministisk teori og teater deltok.

---

<sup>140</sup>Solomon, 1985, op.cit, s.100

<sup>141</sup> ibid,s.101

### 3.4 Dress Suits to Hire (Holly Hughes)



Vårnummeret av *The Drama Review* (TDR) i 1989 tok i stor grad for seg Holly Hughes' oppsetning av sitt eget stykke *Dress Suits to Hire*. Dette kan klassifiseres som et lesbisk stykke da det er skrevet av Holly Hughes som er lesbisk og tematiserer lesbisk begjær. Ankepunktet er at stykket blei satt opp utenfor en lesbisk kontekst. En slik lesbisk kontekst kunne ha vært The WOW Cafe, hvor Hughes selv begynte sin karriere innenfor teater (lesbisk teater). Foruten å ha satt opp solo-forestillinger innenfor det hun selv kategoriserer som performance art, har hun også skrevet mer tradisjonelle stykker, blant dem *Dress Suits to Hire*. Dette stykket var det første av Hughes sine stykker som ikke blei satt opp på WOW - innenfor en lesbisk kontekst. I 1986 bestemte imidlertid Hughes seg for å bevege seg utenfor de trygge lesbiske rammene. Hun ville sette opp sitt siste teaterstykke *Dress Suits to Hire* utenfor en lesbisk kontekst – utenfor WOW, nærmere bestemt på Performance Space 122.<sup>142</sup> (*Dress Suits* har også blitt vist på Women's Interart, University of Michigan i Ann Arbor og i Milwaukee.) Det var denne bevegelsen bort fra et fullstendig lesbisk publikum og over til et blanda publikum som opptok mye spalteplass i *TDR*, vol. 33, nr.1 (våren 1989). Her finner vi blant annet dramateksten til *Dress Suits to Hire* gjengitt i sin helhet, et intervju av Rebecca Schneider med Holly Hughes, og diskusjoner rundt resepsjon og publikumskontekst av Kate

<sup>142</sup> Performance Space 122 (PS 122) hadde sin oppstart i 1979, da en gruppe dansere og kunstnere tok over en ubrukt offentlig skolebygning i New York city. Dette teateret har som målsetting å støtte utviklinga av nye og innovative arbeider av lovende kunstnere som utfordrer kunstneriske former, tradisjonelle kontekster og -

Davy og Jill Dolan. To nummer seinere i *TDR* blei denne diskursen tatt opp igjen i form av leserbrev av Sue-Ellen Case og Holly Hughes.

*Dress Suits to Hire* presenterer oss for to (lesbiske) kvinner, Deeluxe (Peggy Shaw) og Michigan (Lois Weaver) som bor i samme leilighet som de driver med utleie av klær, hvor også hele handlinga foregår. Foruten Deeluxe og Michigan møter vi Linda, en hvit trekk-opp hund, og Little Peter, som materialiseres gjennom Deeluxes høyre hånd. Det antydes at Deeluxe og Little Peter har hatt et forhold, men det er begjæret mellom Deeluxe og Michigan stykket fokuserer på, og slik fremstår det lesbiske begjær som essensielt. Det lesbiske forhold blir idealisert gjennom en overflod av seksuelle spenninger, mens det heterofile forhold fremstår som platt og kjølig. Det er i scenene med Deeluxe og Michigan at det erotiske spill starter. Hver gang Little Peter opptrer forsvinner det erotiske tilsnitt fordi Little Peter, som mann, søker å vinne kontroll over Deeluxe, som kvinne. Stykket åpner da også med at Deeluxe kveles av sin høyre hånd, altså Little Peter, men lenger ute i stykket våkner Deeluxe til live igjen.

*Dress Suits to Hire* problematiserer den konvensjonelle oppfatninga av butch/femme, ved at begge kvinnene innehar både butch- og femme-identiteter. Dette kommer spesielt til syne i det jeg har valgt å kalle 'utkleddningsscena', hvor de kvinnelige karakterer iklær seg en blanding av feminine og maskuline klær. I det erotiske spill fremstår allikevel Michigan som den mannlige og Deeluxe som den kvinnelige, og slik setter *Dress Suits to Hire* søkelyset på hvordan kjønnslige identiteter skapes og styres. *Dress Suits to Hire* følger i hovedsak en lineær dramaturgi, men inneholder enkelte brudd, som igjen har sin egen dramaturgi. Et eksempel på et slikt brudd er 'utkleddningsscena' som begynner med at Deeluxe drar noe som tilsynelatende er et skjerf ut av en dresslomme. Det viser seg imidlertid at dette "skjerfet" er et stort bakteppe som representerer en ørkenscene. Idet ørkenscena brettes ut opphører den lineære fremadskridende handlingsgang. Denne scena fungerer på to måter; som et flashback for karakterene, og som en ritualistisk gjenfortelling av en tidligere hendelse. Dette er ett eksempel på brudd i stykket som følger en helt annen dramaturgisk logikk enn den generelle handlingsgangen. Det medfører at både tida, karakterene og handlinga fremstår som ustabil og konstruert. De lingvistiske, atferdsmessige, og geberdsmessige tegn som indikerer en fast personlighet hvorfra alt utgår, brytes ned gjentatte ganger. Michigan og Deeluxe skifter også

---

innhold. Selv om homofile og lesbiske arbeider vises leilighetsvis, kan ikke dette beskrives som en homofil kontekst.

klær og personlighet til stadighet, og slik blir ikoniske forventninger forvrengt og representasjonen fremstår som ”feil”.

Mot denne generelle oppsummering av stykket skal jeg gå nærmere inn på hva diskursen i *The Drama Review* tok for seg. Først vil jeg se på hva aktørene i debatten har uttalt om stil og estetikk med spesiell vekt på butch/femme-ikonografi og camp-stil, for så å komme inn på argumentasjoner for og imot at lesbiske forestillinger blir satt opp i en dominant (heteroseksuell) kontekst.

Kate Davy mener at *Dress Suits to Hire* kun har noen få likhetstrekk med andre WOW-produksjoner, og at stykket generelt skiller seg fra ’WOW-estetikken’.<sup>143</sup> Davy argumenterer videre med at stilen i *Dress Suits to Hire* har innslag av vaudeville og burlesk humor, men forestillinga er langt fra noe fargerikt og lekefullt show. Det gir innsyn i en tilsynelatende tilfeldig og fragmentert utforskning av den mørke siden av seksualiteten, hvor atmosfæren er tung, privat og subkulturell. Hos Hughes kan man heller ikke gjenfinne konvensjonelle narrativer (f.eks basert på romantiske romaner eller situasjonskomedier) som ofte parodiseres i lesbiske forestillinger. Davy peker i denne forbindelse på hvordan WOW både skiller seg fra og har likheter med mannlige camp-artister og ’theatre of the ridiculous’ med deres farse-stil. WOW benytter seg av scenarier fra populære forestillingsformer som kilder for deres narrativer og har tatt til seg ’theatre of the ridiculous’ sin farse-stil. Forskjellen mellom WOW og ’theatre of the ridiculous’ er resepsjonskonteksten. WOW representerer lesbiske både på scena og blant publikum, mens både Vaccaro og Ludlam simulerte heteroseksuelle par hvor publikum besto av både heteroseksuelle og homoseksuelle tilskuere. Slik gjeninnskreiv de den dominante kulturens paradigmer, mener Davy.<sup>144</sup> Hughes har derfor mer til felles med mannlige camp-artister enn oppsetninger på WOW. Hun ønsker et sammensatt publikum og gjør bruk av camp-stilen. Hughes forklarer selv at hun stilmessig tenderer mot å bruke camp i forestillingene: ”Camp is a style of humor that seems dated in a way. It seems TV-oriented. It’s a post-World War II kind of thing and/or it has a gay sensibility. It’s about love/hate relationship with popular culture. I like the artifice of theatre a lot. Naturalistic theatre really bores me. (...) camp is an outsider sensibility, kind of commenting and exaggerating and

---

<sup>143</sup> Davy, Kate, ”Reading Past the Heterosexual Imperative – Dress Suits to Hire”, *The Drama Review*, vol. 33, nr.1 (vår 1989)

<sup>144</sup> *ibid*, s.155

ironic.”<sup>145</sup> Hughes’ bruk av camp samsvarer med blant annet Sue-Ellen Case sin tidligere nevnte påstand om at camp er velegna til å representere lesbisk subjektivitet.<sup>146</sup>

Slik det fremgår av debatten i *The Drama Review*, og som jeg tidligere har påpekt, mener Sue-Ellen Case at svaret for det feministiske teater er å finne i tradisjonelle butch/femmesroller.<sup>147</sup> Ifølge Case trosser butch/femmes par på scena, så vel som på gata, den patriarkalske ’gender-biased’ makt strukturen ved å skape og symbolisere en kvinne-kontrollert begjærøkonomi. Kate Davy mener at den vanlige bruken av butch/femme som man finner i de fleste WOW-produksjoner, ikke er til stede i *Dress Suits to Hire*<sup>148</sup>. Hun ser på dette som positivt da hun fremhever at butch/femme utenfor lesbiske kontekster ofte feilaktig kan bli ”lest” som mannlig/kvinnelig. Da makt og ’gender’ er bundet sammen i dominante diskurser, hvor mannen har makt over kvinnen, og dette makt-spillet ofte blir overført til konvensjonelle butch/femme-par, har Hughes valgt å bryte opp denne konvensjonen. Begge kvinnene i stykket er ”ikledd” femme ikonografi. Når én fremstår som mer mektig enn den andre, kommer ikke dette av at det ene kjønn (mannen) har mer makt enn det annet (kvinnen). Derimot skifter makten mellom de to kvinnelige aktørene, og den konvensjonelle måten å forstå maktkampen mellom kjønnene blir snudd på hodet, forklarer Davy.<sup>149</sup> Hun påpeker videre at de to kvinnelige karakterene ikke bare fremstår som femmes, da butch-identiteten opptrer innen femme-konstruksjonen, og slik oppstår flere lag med identiteter. Deeluxe og Michigan tar av og på seg klær som både antyder en kvinnelig- og en mannlig identitet, og slik sier Davy, understreker heller butch/femme-identitetene seksualitetens mange nyanser. Stigmatiserte kjønnsroller blir revet ned, snudd på hodet og reversert igjen. I butch/femme-ikonografien, er attributter som i den dominante kulturen er forbundet med strenge ’gender’-roller, ikke ’sex’-bestemt. Når lesbisk teater gjør bruk av butch/femme, har disse attributtene betydning for lesbiske i en samme-’sex’, lesbisk kultur som ikke nødvendigvis symboliserer konformitet til regler for ’gender’-atferd og den motsetningsfylte dynamikken til polariserte ’gender’-roller, avslutter Davy.<sup>150</sup>

---

<sup>145</sup> Schneider, Rebecca, *Polymorphous Perversity and the Lesbian Scientist* (intervju med Hughes, Holly), *The Drama Review*, vol. 33, nr. 1 (vår 1989)

<sup>146</sup> slik jeg fremla det på s. 38

<sup>147</sup> ibid

<sup>148</sup> Davy, 1989, op.cit, s.161

<sup>149</sup> ibid, s.162

<sup>150</sup> ibid, s. 156

Dramatikerens selv bekrefter Davys syn ved å fremheve at *Dress Suits to Hire* tar for seg rollespill på forskjellige plan.<sup>151</sup> Butch/femmes-identitetene eksisterer på utsida av reglene for 'gender'-atferd, og problematiserer hvordan det dominante samfunnet har satt likhetstegn mellom 'sex' og 'gender', sier Hughes. På denne måten mener jeg *Dress Suits to Hire* problematiserer Butlers 'performative kjønn' *Dress Suits to Hire* fremstår ikke, i likhet med andre lesbiske teaterforestillinger, som en parodi på stigmatiserte 'gender'-identiteter. *Dress Suits to Hire* river ned 'gender'-dikotomien ved å vise mangfoldigheten til lesbiske identiteter. Butlers begrep om 'det performative kjønn' tydeliggjøres gjennom Michigan og Deeluxe sin lek med mannlige og kvinnelige attributter og kleskoder, og slik viser stykket at det ikke finnes en stabil kjønnsidentitet. Dette er i tråd med Butler: "(...) there will be passive and butchy femmes, femmy and aggressive butches, and both of those, and more, will turn out to describe more or less anatomically stable "males" and "females"."<sup>152</sup> Denne dekonstruksjon av den heteroseksuelle kontrakten mener jeg transcenderer selve problemstillinga rundt 'sex' og 'gender' da den kausale linja mellom 'sex', 'gender' og begjær (til det motsatte kjønn) ikke lenger eksisterer. Jeg vil hevde at 'gender'-aspektet forblir flytende ved at Michigan og Deeluxe lever avgrensa fra det normgivende samfunn. Uten sosial læring finnes ikke lenger den rigide 'gender'-delinga, og slik blir forholdet mellom 'sex' og 'gender' diffus. Følgelig brytes også bindinga mellom 'gender' og begjær. (Begjæret er fremdeles til stede, men opererer på tvers av 'gender'.)

Spørsmålet blir videre hvordan publikumsresepsjonen er påvirket av seksuell orientering; om hvorvidt heteroseksuell og homoseksuell persepsjon er ulik i forhold til blant annet butch/femme representasjoner på scene. Sue-Ellen Case finner det problematisk at *Dress Suits to Hire* blei satt opp på Michigan University i Ann Arbor – utenfor en lesbisk kontekst. Case frykter nemlig en institusjonell assimilering ved at resepsjonskonteksten ikke sikres.<sup>153</sup> Først angriper Case selve teksten som hun mener ikke har grodd ut av en feministisk eller lesbisk skrivetradisjon. Case refererer til en diskusjon rundt stykket etter oppsetninga i Michigan og hevder at forestillinga der blei beskrevet som Sam Shepard-aktig<sup>154</sup> "with its nostalgia for earlier American geography and its lifestyle, a tendency toward monologs combining pop

---

<sup>151</sup> Schneider, 1989, op.cit

<sup>152</sup> Butler, 1997, op.cit, s. 309

<sup>153</sup> Case, Sue-Ellen, "A Case Concerning Hughes" (leserbrev), *The Drama Review*, vol. 33, nr. 4 (vinter 1989), s. 13

<sup>154</sup> Sam Shepard (1943-) har vært en av de sentrale dramatikerne i off-off-Broadway-teaterbevegelsen, og var også en del av Caffè Cino-miljøet på 60-tallet. Stykkene hans omhandler gjerne moderne sosiale interesser sånn som individuell fremmedgjøring og familiære forholds destruktive krefter i et sykt amerikansk samfunn.

language with a sentimental set of memories of the family unit, and settings like service stations in the desert, etc.”<sup>155</sup> Case hevder at *Dress Suits to Hire* ikke har grodd ut av en lesbisk eller feministisk skrivetradisjon, som kan ha bidratt til å gjøre forestillinga tilgjengelig for et ikke-lesbisk publikum. Case sammenlikner Hughes blant annet med den liberalistisk feministiske dramatikeren Marsha Norman. Hennes stykker befinner seg innenfor den dominante tradisjonen, noe som har ført til tilgjengelighet, og antakeligvis hennes suksess. I en kontekst som ikke omfatter lesbisk subjektivitet setter Case spørsmålstegn ved hva et mannlig publikum oppfatter når Weaver og Shaw er iført fjærboa, høyhælte sko og strømpebånd: ”(...) if the writing chooses not to mark itself by the lesbian tradition, with lesbian code words and the subculture, doesn't its proximity to the heterosexist tropes of Shepard make it available to the young male within his own frame of reference?”, spør Case.<sup>156</sup> Siden Case hevder at selve dramateksten gjør *Dress Suits to Hire* avhengig av resepsjonskonteksten, mener hun den kan miste sin lesbiske identitet utenfor en lesbisk kontekst.<sup>157</sup> Hun nevner Jane Chambers' stykker som bevis på det motsatte, nemlig lesbiske dramatekster som fremstår som lesbiske i seg selv, og slik ikke blir avhengig av en lesbisk resepsjonskontekst. Årsaken er å finne i språk, temavalg og karakter typer, mener Case, hvor fortellermåten er tatt fra den lesbiske subkultur og refererer tilbake til den.<sup>158</sup> Videre undrer Case om lesbisk teater kan ta opp i seg mannlige bilder, stiler og stemmer uten å åpne verket for en mannlig heteroseksuell ”lesning”. Dermed blir *Dress Suits to Hire* avhengig av hvordan Shaw og Weaver spiller rollene sine – hvordan de som utøvere bygger opp sitt forhold til publikum. Når da lesbiske tilskuere ikke utgjorde publikum, synes stykket assimilert - tatt opp av den dominante kulturen, mener Case.<sup>159</sup>

Holly Hughes latterliggjør Case sin påstand om at lesbiske har en subkultur, en godkjent leseliste og kodeord.<sup>160</sup> Hughes ønsker ikke å skille den lesbiske kultur fra den dominante, for det Case anser som den store stygge ulven, nemlig assimilasjon, er nettopp det Hughes trakter etter. Konflikten mellom Case og Hughes ligger derfor ikke i Case' analyse av *Dress Suits to Hire*, men heller i grunnsynet på hvordan lesbisk teater skal virke; innholdet og strukturen på selve dramateksten og resepsjonskonteksten. Case mener at lesbisk teater skal inngå i en slags

---

<sup>155</sup> Case, Sue-Ellen, ”A Case Concerning Hughes” (leserbrev), *The Drama Review*, vol. 33, nr. 4 (vinter 1989), op.cit, s. 10

<sup>156</sup> ibid

<sup>157</sup> ibid, s.12

<sup>158</sup> ibid, s. 12-13

<sup>159</sup> ibid, s. 13

<sup>160</sup> Hughes, Holly, leserbrev i *The Drama Review*, vol. 33, nr. 4 (vinter 1989), s.15



lesbisk tradisjon hvor lesbiske tema skal bli synliggjort gjennom en slags lesbisk dramaturgi, og at publikum skal bestå av lesbiske som kan ”lese” kodene. Hughes på sin side, mener at det ikke finnes en felles lesbisk identitet som kan bli fremstilt på en klar og entydig måte. Dessuten ser hun ikke noe poeng i omvendte troende, eller ”preach to the converted”<sup>161</sup>, som hun kaller det. Dette uttrykket er sentralt i Hughes sitt syn på resepsjonskonteksten for lesbiske forestillinger. I motsetning til Case, mener hun det er viktig at lesbisk teater også blir sett av heterofile. Hughes legger til opplysningsidéen, nemlig at heterofile skal få innsyn i lesbiske subjekter for å legge grunnlaget for en dypere form for forståelse mellom heterofile og lesbiske i samfunnet. Forståelsen internt i det lesbiske miljø er jo allerede eksisterende, og slik ser Hughes det som unødvendig å vise lesbisk teater bare for lesbiske.

Kate Davys syn på lesbiske forestillinger som blir fremført for et heterofilt publikum, befinner seg i skjæringspunktet mellom Sue-Ellen Case og Holly Hughes: ”It doesn’t necessarily mean assimilation into the mainstream, a virtually automatic appropriation by dominant culture.”<sup>162</sup> Davy utdyper dette med å vise til hvordan lesbiske kunstnere også befinner seg innenfor den dominante-, i dette tilfelle; den heterofile, kulturelle diskurs. Lesbiske dramatikere organiserer også de narrative, visuelle, og symbolske dimensjoner i stykkene innenfor den dominante kulturens sosiosymbolske systemer, mener hun. I og med at *Dress Suits to Hire* ikke følger konvensjonelle symbol-konvensjoner, mener Davy dette stykket prøver å utfordre og bekjempe den dominante kulturens diskurs og sosiosymbolske systemer. *Dress Suits to Hire* skiller seg både fra konvensjonen for dominante skuespill (den tidsmessige logikk blir stadig brutt) og lesbiske forestillinger (følger ikke vanlig butch/femme ikonografi). På den måten krever forestillinga mer fra både den lesbiske og heterofile tilskuer, da begge må anstrenge seg mer for å kunne ”lese” forestillingsteksten. Dermed løser stykket opp de vanlige ”lesninger” for å foreslå nye betydninger, nye måter å se på, og vise hvordan disse meningsgrunnlagene blir produsert, sier Davy.<sup>163</sup> Dette kan vanskelig tolkes på noen annen måte enn at alle publikumsgrupper på tvers av seksuell orientering må justere sin vante resepsjon av teater, og slik avdekkes nye og uvante betydninger.

Davy argumenterer videre for at ulike publikumsgrupper på denne måte får forskjellig utbytte av *Dress Suits to Hire*, og slik vil et lesbisk eller kvinnelig publikum ”lese” andre tema ut av

---

<sup>161</sup> Det er dette uttrykket Hughes har tatt utgangspunkt i for forestillinga *Preaching to the Perverted*, som jeg omtaler seinere i oppgava.

<sup>162</sup> Davy, op.cit, s. 166

<sup>163</sup> ibid

forestillingsteksten enn et heterofilt eller mannlig publikum. For eksempel hevder Davy at selve scenografien legger opp til å se karakterene gjennom et mannlig voyeuristisk blikk. Scenografien består av to rammer, hvor den ene er plassert foran på scena og gir inntrykk av et vindu hvor tilskuerne kan se inn i karakterenes private rom. Siden scena forkroppsliggjør dimensjonen av å bli sett på, kan den også bindes metaforisk opp til ”det feminine”, mener Davy. Dermed blir ’skopofili’<sup>164</sup> og mannens objektivisering av kvinnen metaforisk problematisert i *Dress Suits to Hire*. I denne forestillinga blir imidlertid mannlig skopofili brutt ved at den voyeuristiske dynamikken blir synliggjort gjennom at kvinnen, som femme, ser tilbake, mener Davy.<sup>165</sup> Dette blir synliggjort i det Davy har valgt å kalle for ”the stargazing scene”, hvor Michigan og Deeluxe kikker tilbake på publikum gjennom et teleskop, som Davy mener kan representere ”an unusually long, phallic flashlight”<sup>166</sup>. I tråd med feministisk filmkritikk<sup>167</sup> kan teleskopet også stå for filmens kameralinse, som da kunne bli sett på som et symbol for det ’falliske blikk’,<sup>168</sup> som stiliserer de kvinnelige karakterer til erotiske objekter, hevder Davy videre.

Årsaken til at Davy har tatt opp problematikken rundt ’skopofili’ og ’det falliske blikk’ i forbindelse med at ulike publikumsgrupper har forskjellig utbytte av *Dress Suits to Hire*, mener jeg ligger i konvensjonene for henholdsvis dominante og lesbiske/kvinnelige teatre. I kvinne-baserte teaterkontekster, hvor det ofte arbeides med å viske ut skillet mellom utøver og tilskuer, skapes ikke, som i filmen, den perfekte illusjon nødvendig for voyeuristiske narrativer. På WOW er det ingen opphøyd scene hvor publikum blir distansert fra karakterene. Isteden foregår forestillingene på samme plan som publikum sitter, og det er hyppig interaksjon mellom utøver og tilskuer. Man kan derfor ikke iaktta skuespillerne uten selv å bli iakttatt. En faktor som gjør skopofili ytterligere vanskelig i kvinnelige og spesielt lesbiske teatersettinger, er at det sjelden gjøres bruk av konvensjonelle realistiske narrativer. For at skopofili skal være vellykka, mener jeg, må det inngå forutsette narrative utfall som gjør voyeurisme ”trygt”. Av dette følger at de fleste kvinne-baserte forestillinger, ved å forkaste og avbryte konvensjonelle narrativer, hindrer illusjon av distanse og eksponerer (den mannlige) tilskuer for en angstfull nærhet til det mulige objekt på scena og de farlige

---

<sup>164</sup> Skopofili er Sigmund Freuds ord for seksuell nytelse gjennom blikket.

<sup>165</sup> Davy, op.cit, s. 157

<sup>166</sup> ibid, s. 164

<sup>167</sup> E. Ann Kaplan, Laura Mulvey og Teresa de Lauretis er sentrale aktører

<sup>168</sup> et begrep mye brukt i filmteorien fra midten- til slutten av 1980-åra. Det innebar at filmkameraet strukturerte handlinga fra et mannlig synspunkt og inviterte menn blant publikum til å identifisere seg med den mannlige protagonistens handlinger, mens kvinnene i filmene ofte var passive ofre, eller perifere til hovedhandlinga.

konsekvensene av hans eget begjær. Han er ikke lenger usynlig og hans tilstedeværelse blir en del av verket. Dermed kan et publikum som er vant med dominante teaterkontekster føle ubehag ved et stykke som *Dress Suits to Hire*, mens et WOW-publikum vil være familiær i en slik setting, og forstå kritikken av det 'falliske blikk' som forestillinga forutsetter.

Dette viser at det er mulig for kvinnen å ta kontroll over sitt eget bilde. Den feministiske filmkritikeren Teresa de Lauretis er inspirert av strukturalismen og semiotikken når hun siterer Anthony Wildens bok: *System and Structure: Essays in Communication and Exchange* fra 1972: "Whoever defines the code or the context, has control... and all answers which accept that context abdicate the possibility of redefining it."<sup>169</sup> I stedet for at det mannlige blikk opererer som en kontrollerende faktor tar her den kvinnelige utøver kontroll over sin egen kropp og det mannlige blikk. Jill Dolan hevder i sitt innlegg i debatten i TDR: "Lesbians are appropriating the subject position of the male gaze by beginning to articulate the exchange of desire between women. Lesbian subjectivity creates a new economy of desire."<sup>170</sup>

Kate Davy mener *Dress Suits to Hire* er et godt eksempel på en slik pågående artikuleringen av lesbisk begjær som posisjonerer seg utenfor det dominante (heteroseksuelle) teater, både i form av sosial institusjon og representerende modell. Davy mener dette lesbiske begjær fremstilles i scena etter at Little Peter har kvalt Deeluxe, når Michigan ringer politiet for å rapportere mordet. I denne samtalen refererer Michigan bare til "the body", og understreker med det distinksjonen mellom den (døde) kroppen og den lesbiske kroppen som objekt for hennes begjær. Dette lesbiske begjær blir selvfølgelig viktig i forhold til diskusjonen rundt resepsjonskonteksten, da det er den lesbiske tilskuer som kan identifisere seg med rollene. Her er det den heteroseksuelle kvinnelige- eller mannlige tilskuer som blir fremmedgjort i forhold til det representerte begjær.

Allikevel mener jeg forestillinga ikke setter heteroseksuelt begjær eller tolkningsmuligheter til side. Som tidligere nevnt antydes det i *Dress Suits to Hire* at det har eksistert et heteroseksuelt forhold mellom Deeluxe og Little Peter, og slik kan et heterofilt publikum legge andre tolkningsmuligheter til grunn for forestillinga. Disse kan være like gyldige som lesbiske tolkninger. Dette underbygges med Hughes sin påstand om at det ikke finnes noen korrekt

---

<sup>169</sup> de Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, s.3

<sup>170</sup> Dolan, Jill, "Desire Cloaked in a Trenchcoat", *The Drama Review*, vol. 33, nr. 1 (vår 1989), s.64

lesning av hennes *Dress Suits to Hire*. Hun hevder isteden å legge fram en rekke mangetydige tegn som det er opp til tilskuer å ”lese”/tolke.<sup>171</sup> Det er på dette punktet Case er uenig med Hughes. Hun hevder at et heteroseksuelt publikum ikke vil være kapable til å ”lese” stykket korrekt.

Kate Davy mener også det er vanskelig å sette opp et lesbisk stykke i en dominant kontekst. Hun påpeker at WOW er en kontekst som antar et ”lesbisk verdenssyn”, hvor det skapes et teater for lesbiske, et teater som responderer med lesbisk subjektivitet.<sup>172</sup> Videre hevder hun at *Dress Suits to Hire* forsøker å holde på denne lesbiske subjektivitet i en kontekst som antar et heteroseksuelt verdenssyn, og det er her Davy mener vanskelighetene oppstår. Hun viser til at lesbiske stykker til og med har blitt mistolka på WOW, og spør seg derfor hvordan et dominant (heterofilt) publikum skal kunne lese *Dress Suits to Hire* (eller andre lesbiske forestillinger). Davy legger vekt på at Hughes og hennes to skuespillere, Peggy Shaw og Lois Weaver alle kommer fra WOW, hvor de har adressert et klart definert lesbisk publikum. Å lage teater innenfor denne konteksten baserer seg derfor på en samstemmig utveksling mellom utøver og tilskuer som er spesiell for denne arena. Davy argumenterer med at siden *Dress Suits to Hire* blei skrevet med P.S. 122 og et heteroseksuelt publikum i tankene, impliserte det at andre narrative og performative strategier blei utvikla for stykket og forestillinga. Davy viser videre hvordan resepsjonskonteksten utvilsomt påvirka *Dress Suits to Hire*. I Ann Arbor, hvor stykket blei spilt i en dominant teatersetting, i den legitime (og legitimerende) institusjonelle konteksten til et stort universitet, blei skuespillets potensiale til å snu opp ned på den dominante ideologi seriøst undergravd. I Milwaukee, derimot, hvor stykket blei satt opp i et ukonvensjonelt, marginalt teaterrom for et publikum som i all hovedsak besto av et lesbisk arbeider –og middelklasse publikum, blei utvekslinga mellom utøver og tilskuer betydelig forandra. I denne konteksten var det, til forskjell fra i Ann Arbor, mulig for aktører og tilskuere å objektivisere hverandre. Likevel, hevder Davy, blei ikke kritikken av objektivisering mindre intens.<sup>173</sup> Kate Davys konklusjon ligger i skjæringspunktet mellom Holly Hughes og Sue-Ellen Case, da hun hevder at *Dress Suits to Hire* både er viktig som en lesbisk diskurs utenfor en lesbisk teaterkontekst og i teaterrom eksklusivt for lesbiske og kvinner.

---

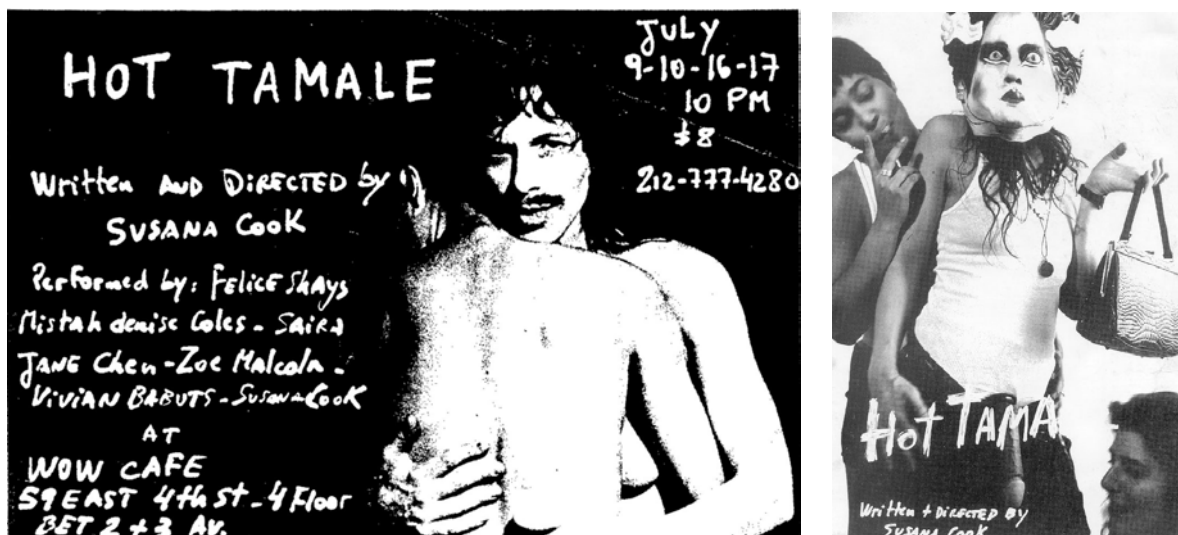
<sup>171</sup> Schneider, 1989, op.cit, s. 176

<sup>172</sup> Davy, 1989, op.cit, s.154

<sup>173</sup> ibid, s. 166-167

Når jeg nå skal se nærmere på nyere WOW-produksjoner, er det nettopp med denne rundt ti år gamle diskusjonen som utgangspunkt. Finnes det særegne lesbiske koder som Sue-Ellen Case hevder, og kan disse i tilfelle bare tolkes av et lesbisk publikum? Eller er teateret universelt, som Holly Hughes vil ha det til, hvor publikumssammensettinga er likegyldig? Må man vite hvem man lager teater for? Eller er det rett og slett, som Kate Davy sier, ”lesbart” for alle, men med størst utbytte for et lesbisk publikum?

### 3.5 *Hot Tamale* (Susana Cook)



*Hot Tamale*, skrevet og regissert av Susana Cook, blei spilt på WOW 9.-10.,16.-17. juli 1999. Skuespillerne representerte flere forskjellige raser og etniske grupper og besto av Felice Shays, Jane Chen, Mistah Denise Coles, Saira, Vivian Babuts, Zoe Malcolm, samt Susana Cook selv. En time før forestillinga tok til åpna dørene inn til salen. Der kunne publikum beskuje *Hot Tamale Gallery* med fotografikk av Vivian Babuts og Romy Charles, billedkunst av Angela Muriel og 'mix media' av Saira. Mens publikum entra salen for å utforske kunsten som var plassert i tilskuerrommet, var skuespillerne i ferd med å kle seg om og varme opp på bakre del av scena. Dette fungerte som et slags ”omkledningsrom” hvor skuespillerne angivelig ikke ensa publikum i salen. På denne måten fungerte ”omkledningsrommet” som en

intimsfære, hvor aktørene ikke stilte seg til skue, men derimot førte seg helt naturlig. Slik blei tematikken rundt skopofili og voyeurisme problematisert allerede før selve forestillinga hadde begynt. Ved å legge mulighetene åpne for publikum til å beskue aktørene før de entra scena, blei tilskuerne bevisst sin egen voyeur-status. Idet man setter søkelyset på skuespillernes mulige objektstatus, fjerner dette samtidig objekt-statusen fra aktørene. Når muligheten for objektifisering ligger åpen både for utøver og tilskuer tas to av betingelsene bort fra skopofili; for det første at tilskueren er ”skjult”, og for det andre at skuespilleren er uvitende eller ”uskyldig”. Tilskueren er ikke lenger ”skjult” da både skuespillere og de andre tilskuere er klar over ens skopofile muligheter, og skuespillerne er verken uvitende eller ”uskyldig” da de bevisst stiller seg til skue. Denne synliggjøring av mekanismene rundt objektivisering blei det eksperimentert videre med i selve forestillinga.

Først vil jeg imidlertid se nærmere på *Hot Tamale Gallery*. Det som først og fremst tiltrekker publikums oppmerksomhet, er et lerret hvor det projiseres lysbilder så hurtig at de fremstår som en sammenhengende film. Dette er en typisk ”jente-møter-jente” film, men hvor den ene parten blir ”spilt” av en utstillingsdokka. Det vises scener fra et begynnende parforhold, som går over i et fast kjærlighetsforhold, til utroskap som ender i brudd. Det blir lekt med butch/femme-identiteter, men den parten som fremstår med flest feminine attributter, nemlig utstillingsdokka, utfører flest maskuline oppgaver. På denne måten synes utstillingsdokka ved første øyekast å representere en femme-identitet, mens det i virkeligheten kan være riktig å si at hun har en butch kjerne. Denne ”filmen” aksepterer derfor ikke, i likhet med *Dress Suits to Hire*, den rigide inndelinga i butch og femme og forfekter dermed essensialistisk tankegang. Videre vil jeg argumentere for at ”filmen” også synliggjør Judith Butlers begrep om ’det performative kjønn’. Butler hevder at det er hva man gjør som setter rammene for hvem man er istedenfor en fastsatt inndeling i kjønn ut fra et gitt sett med attributter. I Butlers begrep om ’det performative kjønn’ ligger det altså en forståelse av ’gender’ som bare virkelig når den blir spilt/agert. Handlinger, ord og fakter produserer effekten av en indre kjerne eller substans, men produserer denne bare på kroppens overflate. Slike handlinger og fakter er performative på den måten at essensen av identiteten som de har til hensikt å uttrykke blir en falsk fabrikasjon danna og opprettholdt gjennom gestiske tegn og andre diskursive midler.

”Filmen” i *Hot Tamale Gallery* beskriver et lesbisk forhold, hvor det lekes med butch/femme-ikonografi, og slik parodierer ”filmen” synet på ’gender’ som faste egenskaper. I likhet med *Dress Suits to Hire* og i tråd med Sue-Ellen Case, som hevder at butch/femme ikke er en kopi

av mann/kvinne, og Kate Davy, som hevder at butch/femme-kulturen, ikke handler om 'cross-dressing', fremstiller ikke "filmen" i *Hot Tamale Gallery* butch/femme på en konvensjonell og rigid måte som etterligner den binære kjønnsinndelinga. Denne "filmen" fremhever at en lesbisk ikke trenger å bli omtalt som enten butch eller femme, men kan innlemme begge disse identiteter i fremstillinga av subjektet. På denne måten belyses Butlers 'performative kjønn' ved at man kan fremstille/"spille" subjektet på ulike måter til forskjellige tider. Dermed danner ikke våre 'gender' et fast aspekt ved våre identiteter, men skifter avhengig av situasjonen.

Selv om denne "forfilmen" foregriper tematikken i selve *Hot Tamale*, nemlig problemer man blir konfrontert med i lesbiske forhold, og hvor det lekes med butch/femme-identiteter, flørtning, kvinnelig erotikk, og ikke minst 'ut-av-skapet'-situasjoner, går ikke selve forestillinga så langt i å problematisere spørsmål omkring essensialisme versus konstruktivisme som "filmen". Det lekes ikke med butch/femme-identiteter eller 'det performative kjønn', men forstillinga foregriper andre lesbiske problemstillinger gjennom dramaturgi, stil og estetikk. *Hot Tamale* er ikke et enhetlig skuespill som bygger på en lineær dramaturgi, men er heller en form for kabaret inndelt i numre. Disse numre er ikke bundet sammen verken i struktur eller tema, foruten å representere lesbisk begjær eller lesbiske problemer. Det blir lekt med ulike sjangre og dramaturgier innenfor den overordna kabaretformen. Noen av numrene er bygd på linearitet- og kausalitetsprinsippet, mens andre er mer løse i formen og bygd rundt improvisasjon som teknikk. Enkelte numre flyter i hverandre, mens andre er atskilt av en form for mellomspill som gjerne fremstår som små erotiske show. I en større skala naturligvis, men allikevel, var WOW-festivalene strukturert på liknende måte. Disse festivalene inneholdt en rekke ulike forestillingstyper – spennet gikk fra kammermusikk til stand-up, og på den måten kan *Hot Tamale* sies å reflektere festivalenes idé om kunstnerisk mangfold. I tillegg er *Hot Tamale* en multi-etnisk gruppe som på den måten speiler ideologien fra begynnelsen av 80-tallet om å ha flere raser, nasjoner og etniske grupper representert.

Ved å sammenligne komponentene i *Hot Tamale* med ulike deler av WOW-festivalene, finner jeg at Jordy Mark sin kabaret *Sex and Drag and Rock'n`Roles*, fremført på begge WOW-festivalene, stilmessig kan minne om de erotiske showa som fungerte som mellomspill i *Hot Tamale*. Eksempel på et slikt mellomspill er et "strippeshow" fremført av en av aktørene ute blant publikum. Som respons kommer tilskuerne med høye tilrop mens de gjerne plasserer

dollars i truselinninga til aktøren. Det oppstår en aktiv dialog mellom publikum og aktør. Tilskuerne viker ikke tilbake for å komme med ærlige reaksjoner på aktørens handlinger gjennom eksempelvis utpiping, applaus eller impulsive bemerkninger. Dette mellomspillet belyste stripping som fenomen uten å sette dette inn i en dypere debatt om kjønn. Her blir kvinnen kroppen kun stilt til skue som et erotisk objekt til nytelse for et kvinnelig publikum. Mark sin kabaret derimot, tok i tillegg opp spørsmål i tilknytning til 'det performative kjønn' eller konstruktivisme.

*Sex and Drag and Rock`n`Roles* brukte elementer fra drag-showet; men i tillegg til at Mark ikledde seg "mannlige" klær, fremsto også hennes lek med "kvinnelige" klær som en type drag. Verken mannens eller kvinnens tradisjonelle klær fremsto som naturlige i Mark sin lek med dem, og slik satte Mark spørsmålsteget ved essensialisme-begrepet. Det er dette aspektet som var fraværende i *Hot Tamale*. Det synes meg også naturlig å sammenligne mellomspilla i *Hot Tamale* med go-go danserne på WOW-festivalen i 1981. Disse profesjonelle danserne fremviste erotiske show, og kan på den måten settes i sammenheng med *Hot Tamale*. Dessuten hadde go-go danserne funksjon av mellomspill på lik linje med aktørene i de erotiske showa i *Hot Tamale*. Imidlertid tok go-go danserne også opp problemer forbundet med sin profesjon, og siden dette var et show opprinnelig beregna for et mannlig publikum, tok danserne også opp problemer omkring objektivisering av kvinnen. Go-go danserne fortalte utslørt publikum hvordan livet som danser kunne være og ga publikum innblikk i et liv de ikke var familiære med og kanskje tidligere hadde fordømt. Noen liknende problematisering fins ikke i *Hot Tamale*, og dermed synes det for meg som om Susana Cook ikke ønsker å ta stilling til kjønn, kropp eller objektivisering på et mer diskursivt nivå.

Siden kabaret som form er delt inn i mindre numre, muliggjør ikke denne formen en omfattende og dyptgripende debatt omkring et tema. På den måten underbygger selve den valgte formen forestillingas useriøse og overfladiske drag. Formen fordrer også en minimal bruk av symboler eller koder. Forestillinga legger opp til en kjennskap til det lesbiske miljø generelt eller WOW spesielt, og bygger dermed på det Kate Davy har kalt "a lesbian worldview"<sup>174</sup>. Humoren bygger på felles lesbiske erfaringer, som kan synes morsomt for lesbiske, men ikke for heteroseksuelle. Med det mener jeg at humoren ofte kan føles fremmed og intern for utenforstående da *Hot Tamale* bygger på gjenkjennelse og forutsetter en innforståthet mellom skuespiller og tilskuer. Dermed antar stykket en bekreftende funksjon



for det lesbiske publikum, hvor det handler om å posisjonere seg som en del av en større gruppe – det lesbiske fellesskap.

Likevel mener jeg at et ikke-lesbisk publikum kan ha utbytte av *Hot Tamale*, selv om et slikt publikum ikke vil forstå elementene som bygger på gjenkjennelse. Siden humoren i stor grad bygger på identifisering med det lesbiske subjekt, vil en del av underholdningsverdien forsvinne for et heterofilt publikum. I stedet vil et slikt publikum oppnå en større forståelse for problemer lesbiske støter på i sin hverdag. På den måten kan forestillinga tjene en didaktisk funksjon – det heteroseksuelle publikum lærer om lesbiskenes problemer, som kan føre til at ignoranse overfor lesbiske som gruppe forsvinner. Jeg mener at misforholdet mellom et heteroseksuelt publikum og *Hot Tamale* ikke ligger i spesifikke lesbiske koder, slik Sue-Ellen Case foreslår.<sup>175</sup> Det er kan være uklart hva Case legger i et begrep om kodeord. Jeg forstår det imidlertid som ord med særegne betydninger som kan fortolkes på en spesiell måte for å komme frem til en ”riktig” løsning. Ved å legge denne definisjonen til grunn, vil jeg si meg uenig i eksistensen av særegne lesbiske kodeord. Jeg vil heller lokalisere årsaken til avstanden mellom utøver og tilskuer i publikums problemer med å ”forstå” aktøren. Publikums respons til forestillinga avhenger vel så mye av hvilket forhold tilskuer har til det lesbiske miljø. Med det mener jeg at forståelsen av *Hot Tamale* avhenger av en fortrolighet med miljøet, uten behov for selv å definere seg som lesbisk.

På et erotisk nivå tror jeg en mannlig heteroseksuell tilskuer vil ha like stor glede av *Hot Tamale* som en lesbisk, hvor begge vil begjære den strippende kvinnen. Imidlertid vil heterofile menn kanskje ønske å være i en posisjon med mulighet for skopofili, altså å beskue det erotiske objekt uten at blikket blir vendt mot en selv. Dette umuliggjøres gjennom den direkte interaksjon mellom utøver og tilskuer hvor distansen mellom ’the male gaze’ og dets erotiske objekt er minimal. Men hvorfor er dette forskjellig fra hvordan lesbiske tilskuere perseperer *Hot Tamale*? Lizbeth Goodman hevder at alle som ikke er lesbiske vil fremstå som voyeurer i møtet med lesbisk teater. Goodman fremviser her en holdning jeg også har blitt møtt med på WOW, noe jeg har oppfatta som en frykt for å bli gjort til gjenstand for et ”sosialantropologisk” studium. Det er lett å forstå denne angsten, men et slikt syn på homoseksuelle virker likevel noe utdatert i dag. Jeg mener at svaret heller er historisk forankra i radikale feministers angrep på tradisjonelle kjønnsroller og tilskuer-konvensjoner

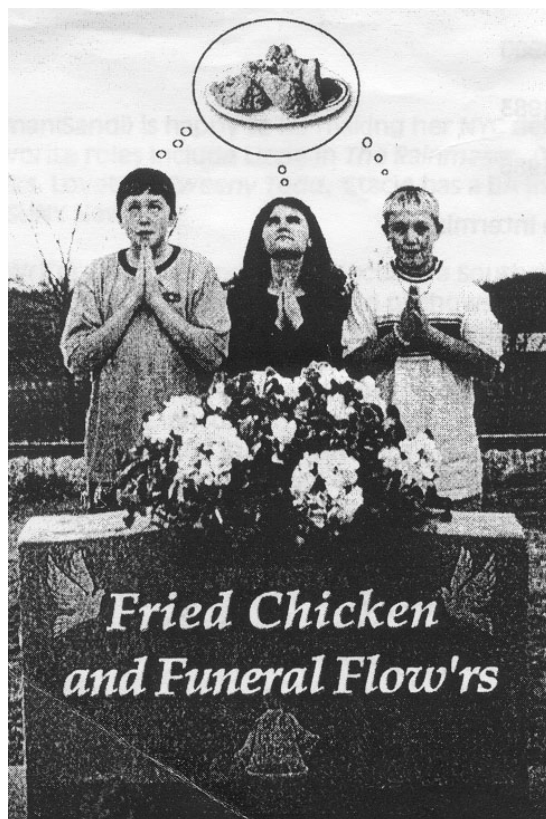
---

<sup>174</sup> Davy, 1989, op.cit, s. 154

<sup>175</sup> se min diskusjon på s. 54-55

for menn og kvinner. Menn har tradisjonelt vært den aktive parten som har objektivisert den passive kvinnen. Dette tok radikale feminister avstand fra ved å gjøre alle menn til fiender. For dem var kvinner ”søstre” som sammen skulle bekjempe deres felles fiende –patriarkatet. Denne politiske feminismen ønska ikke likeverd mellom alle mennesker, men ville sette Kvinnen over Mannen. Siden Kvinnen til alle tider hadde blitt undertrykt av Mannen, mente de det var på tide å snu denne situasjonen. Denne radikale politiske feminismen har øvet stor innflytelse på samfunnets syn på kjønnsroller eller ’gender’. Med hensyn til objektivisering av det annet kjønn er det derfor ”politisk korrekt” å dømme menn som ”griser” eller kikkere, mens kvinner fremstår som uavhengige eller sterke. I *Hot Tamale* er dessuten både subjekt og objekt kvinne (lesbiske), hvor begge fremstår som likeverdige og uavhengige parter. Når den lesbiske tilskuer i *Hot Tamale* aktivt interagerer med den erotiske kvinnelige utøver, oppstår det et likeverdig forhold hvor den uavhengige tilskuer og utøver bytter mellom subjekt –og objektposisjoner. En mannlig tilskuer, derimot, vil fremstå som voyeur fordi den radikale feminismen ser ham som en fiende som utnytter Kvinnen. Derfor har det oppstått forskjellige ”politisk korrekte” regler for en lesbisk og en mannlig tilskuer. Mannen har ikke ”lov” til å objektivisere kvinnen, mens en kvinne har ”lov” til å objektivisere en annen kvinne.

### 3.6 *Fried Chicken and Funeral Flow'rs* (Randi Skaggs)



*Fried Chicken and Funeral Flow`rs*, skrevet og regissert av Randi Skaggs og produsert av Warrior Muses, blei satt opp på WOW 24.02-04.03.00. Skaggs har vært involvert i en rekke show på WOW 1999-2000. Hun har 19 år med teatererfaring som tekniker, regissør, danser og skuespiller, og i samarbeid med Alison Duncan og Robin Warwick har hun grunnlagt produksjonsselskapet *Warrior Muses*, som søker å produsere nye og innovative stykker med radikale, feministiske og sosiologisk stimulerende synspunkter.

*Fried Chicken...* handler om Sandi (Stacie Joi Perlman) og hennes utvikling fra barn til ung kvinne, hvor hun lærer om døden, livet, sex og Gud. Handlinga er lagt til et sted i sørstatene hvor gudstrua står sterkt, og hvor døden ikke blir sett på som et morbid mysterium, men som en naturlig del av livet med begravelsen som et tilhørende sosialt møtested for bekjente i alle aldre.

Allerede før alle tilskuerne har satt seg og det er ro i salen, har et subtilt spill begynt; to av skuespillerne, Lilly (Katherine DeBoer) og Trudy (Amanda Spain) (henholdsvis bestemor og mor til Sandi) er stasjonert som en del av publikum. De opptrer tilsynelatende som resten av publikum, hvilket medfører at tilskuerne ikke gjenkjenner spillet. Dessuten står det å lese på inngangsdøren til WOW at man ikke slipper inn på forestillinga hvis man ankommer over 20 minutter seinere enn spillestart. Dette medfører at flere tilskuere kommer seint og skaper bråk og uorden mens dialogen til Lilly og Trudy pågår. Samtalen føres med en kraftig sørstatsaksent og kretser rundt sladder om felles kjente. Årsaken er bortgangen til en felles venn, og dette skaper anledning til en diskusjon rundt dennes venner med hensyn til klær, partnervalg etc. Med ett er det imidlertid publikum som får passet sitt påskrevet. Lilly og Trudy kritiserer både utseende og oppførsel, og vier spesiell oppmerksomhet til to jenter i salen som sitter tett omslynget. Skuespillerne oppnår stor begeistring blant publikum når det antydes at de er lesbiske, noe som bekrefter at også denne WOW-forestillinga gjør bruk av humor knytta til gjenkjennelse.

Etter denne ”prologen” er det en liten pause før første scene begynner. *Fried Chicken...* er delt inn i to akter, med tre scener i første og to i andre. Hele stykket foregår over en periode på 12 år – fra Sandi er fem til hun er 17 år. Alle scenene er henta fra begravelser, den første i 1980, og deretter med tre års mellomrom fram til 1992. Gjennom disse begravelser får vi kjennskap til Sandi og hennes utvikling. Til stede ved alle begravelsene er også hennes to tremenninger (eventuelt søskenbarn) Sheila (Brandi Smith) og Bobby (Lynne Ann Kuemmel).

Kuemmel har ved flere anledninger brukt 'cross-dressing', å kle seg ut som mann, som en del av sitt repertoar som skuespiller. Det gjør hun også i *Fried Chicken...*, hvor hun er kledd ut som gutten Bobby. Alle barna er på samme alder, men med kontrære personligheter. Sandi er den frittalende, utagerende og nysgjerrige som hele tida krever svar på undrende spørsmål. Sheila er den innadvendte, sjenerte, men likevel mest fornuftige av de tre. Bobby er kjapp i replikken, virker useriøs, og prøver å erte på seg jentene. Disse tre ulike personlighetene manifesterer seg i den fysiske kroppen. Sandi er stor og frodig, Sheila er mager og bleik, mens Bobby er liten og spretten og prøver å veie opp for sin underlegenhet ved å være stor i munnen. Vi følger altså disse tre unge menneskene gjennom 12 år.

*Fried Chicken...* er bygd opp med en form for spiraldramaturgi. Med spiraldramaturgi henviser jeg ikke til Ulla Ryums spiraldramaturgi<sup>176</sup> som Szatkowski betegna som kvinnelig dramaturgi. Ryums spiraldramaturgi er et hjelpemiddel for å strukturere et drama bort fra en lineær dramaturgi. Hennes spiral blir sett ovenfra, og det punktet man starter å tegne spiralen fra, er midtpunktet som for Ryum er det sentrale spørsmål/scene. Gjennom dette sentrale punktet trekker hun så en loddrett linje, og deler dermed undersøkelsesprosessen i to halvdel – en venstre og en høyre. På samme måte trekker hun så en vannrett linje som vinkelrett skjærer den loddrette linje i det sentrale spørsmål. Denne linja blir forsynt med en retningsgivende pil fra venstre mot høyre, som er en tidspil og kan fungere som en tidslinje. Der denne linja krysser spiralbevegelsen nummererer Ryum sine scener fra midten og ut til begge sider. Dermed blir den første og siste scene som publikum ser, de scener som forholder seg lengst fra midtpunktet, eller det sentrale spørsmål.

### **Virkelighet/oppe/ute**

**Venstre**

**høyre**

**Drøm/nede/inne**

Når jeg hevder at *Fried Chicken...* er bygd opp med en spiraldramaturgi, ser jeg ikke spiralen ovenfra tegna som en grafisk modell, slik Ryum gjør, men følger spiralens bevegelse slik det forholder seg i en tredimensjonal figur. Det vil si at stykket starter i en ende av spiralen, og følger spiralens form, for så å nå den andre ende. Min modell skiller seg også fra Ryums ved å beskrive et ferdig drama, mens Ryums modell er ment som et dramaturgisk arbeidsredskap for hvordan man kan strukturere et stykke.

Hver (begravelses)scene i *Fried Chicken...* er bygd rundt en sirkelargumentasjon som ikke i seg selv er avslutta, men griper inn i neste scene, som igjen har en ikke-avslutta sirkeldramaturgi osv. Det vil si at hver enkelt scene ikke bygger på et kausalt prinsipp, men heller er variasjoner og diskusjoner av et tema. Dette tema finner ingen løsning, men etter en diskusjon tenderer det mot å avslutte sirkelen. Istedenfor å slutte sirkelen, tar den med seg et moment (eller flere) for å danne en ny ”sirkel”. Slik blir sirklene aldri avslutta, men fortsetter oppover med stadig nye moment fra tidligere scener, eller, sagt på en annen måte; de tidligere forsøk på å danne sirkler. Denne evighetsspiral som aldri finner det absolutte svar, men som hele tida tar med seg moment fra den tidligere uavslutta sirkelen i spiralen, svarer til måten våre liv utvikler seg. I hver epoke av våre liv søker vi etter svar på problemer. Når vi tror vi har funnet svarene og slutta sirkelen, viser det seg at vi ikke har funnet noe definitivt svar, men har tilegna oss ny kunnskap og erkjennelse, som vi så tar med oss inn i neste epoke av livet. Slik fortsetter livene våre i en spiral som tar opp i seg kunnskap, men aldri finner det absolutte svar. Det er på denne måten karakterene i stykket lærer av livets realiteter, og for hver begravelse eller hver scene har de lært noe nytt, men danner også nye spørsmål basert på den nyervervede kunnskapen.

---

<sup>176</sup> slik hun forklarer den i Ryum, 1986, op.cit, s. 3-14

Første scene legger betingelsene for hva som vil skje seinere, og vi lærer de tre barna å kjenne. I andre scene begynner *Fried Chicken...* å sirkle inn en problematikk som går på kjønn og kropp. Bobby forklarer her jentene hvordan barn blir unnfanga. Sandi hører på med en blanding av avsky og interesse, men lar Bobby overtale henne til å la ham inspisere vagina.



Denne inspeksjonen åpner for interessante spørsmål da dette ikke kun er en ung gutt og ei jentes utforsking av gryende seksualitet. Bobby blir spilt av en kvinne, så på den måten blir den begynnende kvinnelige seksualitet utforska av ei jente. Slik bildet fremtrer for publikum med Sandi sittende skrevende i en stol vendt halvveis bort fra tilskuerne og med Bobbys hode stikkende såvidt opp mellom beina, kan det hele fortone seg som del av en seksualakt mellom to kvinner. Dette er riktignok innpakka i cross-dressingen, og setter denne problematikken på dagsorden. De vante forestillinger om 'gender' blir revet ned og illustrerer 'det subversive' i Judith Butlers teori om 'det performative kjønn'. Bobbys cross-dressing kan både bety at hans indre eller psyke er mann, mens kroppen er kvinnelig, og det kan vise til at attributter og klesstil er mannlige, mens hans egentlige selv er kvinne. Uansett hvordan man velger å tolke det, er Bobby med på å rive ned ('subvert') synet på 'gender' som faste, medfødte identiteter. 'Gender' er heller, som Butler vil ha det til, en 'performance'. Det ligger ikke en essens i oss som enten er "mann" eller "kvinne". Det handler heller om et dyptgående spill som gradvis tillæres gjennom livet. Denne læringsprosessen blir belyst gjennom stykkets dramaturgi, som nettopp legger vekt på at kunnskap tilegnes og inkorporeres i personen ved å ta til seg lærdom fra tidligere epoker. Man tilegner seg mer og mer forståelse for hvilke føringer ditt 'sex'

legger på deg, og hvordan det blir forventet at du ”spiller” ditt kjønn. På den måten blir Bobby et ’spill i spillet’ som setter spørsmålsteget ved den essensialistiske ’gender’-tankegang. Publikum oppfatter Bobby som gutt, (det var faktisk så likt at jeg måtte spørre sidemann om det virkelig var en kvinnelig skuespiller) men skuespilleren bak karakteren er jente.

Selv om Kate Davy hevder at butch/femme ikke handler om cross-dressing<sup>177</sup>, mener jeg likevel at cross-dressing kommenterer butch/femme i *Fried Chicken*... Når Lynne Ann Kuemmel har kledd seg opp som gutten Bobby som kysser og forelsker seg i jenter, vil et lesbisk publikum se en jente som kysser jente og en jente som forelsker seg i en jente. Jentene ”spiller” bare forskjellige roller – nemlig roller som antyder butch/femme. Istedenfor, som i butch/femme-spill, å kun hente elementer fra den heteroseksuelle mannens ikonografi, søker Kuemmel å etterligne alle aspekter ved det annet kjønn. Det kan derfor synes som om Bobby fremstår som butch og Sandi som femme, men skuespillernes kroppsformer hemmer denne fremstilling. På denne måten bekrefter Sandi og Bobby på en radikal måte Davys påstand om at butch/femme ikke handler om en anvendelse av den heteroseksuelle binære ’gender’-inndeling. Isteden fremmer skuespillernes tilnærming til rollene heller en diskusjon rundt seksualitetens mangefasetterte dimensjoner.

Denne problemstillinga blir spesielt tydelig i en bare-kvinnelig kontekst som WOW. Dette er et stykke som synes å forholde seg til ”et heteroseksuelt verdenssyn” så sant det ikke spilles i en lesbisk kontekst. Som vist tidligere hevder Jill Dolan at enkelte lesbiske subjekter overlever i den realistiske tradisjonen, nemlig de som på overflaten fremstår som heteroseksuelle.<sup>178</sup> Da den realistiske tradisjonen som regel representerer et ”heteroseksuelt verdenssyn” kan Dolans utsagn bety at Bobby vil overleve i en heteroseksuell kontekst fordi han fremstår som heteroseksuell. Det er ingenting i stykket som nødvendiggjør en lesbisk ”lesning” hvis det settes opp i en heteroseksuell kontekst. I en slik kontekst vil det ikke være noen grunn til å tolke intimiteten mellom Bobby og Sandi som uttrykk for lesbisk seksualitet. For et heteroseksuelt publikum ville det være nærliggende å tro at kompaniet mangla mannlige aktører og slik ikke tolke inn en dypere mening bak cross-dressing. Spesielt den lesbisk erotiske undertonen i Bobbys undersøkelse av Sandis vagina, vil bli undergravd hos et heteroseksuelt publikum. Et slikt publikum kunne ha tolka den erotiske atmosfæren innenfor en heteroseksuell erotikk mellom mann og kvinne, og slik ikke oppfatta cross-dressing som en

---

<sup>177</sup> Davy, 1989, op.cit, s. 155

<sup>178</sup> se min diskusjon om Dolan, s. 36-37

'gender'-subversiv teknikk. En heterosekuell resepsjonskontekst ville ha fjerna 'gender'-diskursen fra *Fried Chicken...*, hvor tilskuerne kun ville ha "lest" tematikken som baserer seg på allmenmenneskelige sannheter og problemer, blant annet barns oppvåkne seksualitet.

I scene tre prøver Bobby og Sandi ut tungekyss-teknikken. De samme spørsmål som omhandler 'gender'-problematikk blir reist her, altså hvorvidt 'gender' er biologisk eller sosialt tillært. Også her blir dette belyst gjennom cross-dressing; jente kysser jente, men jenta er utkledd som gutt. I tillegg er de vante kjønnslige attributter bytta om – jenta er den store, kraftige og rett på sak, mens gutten er den spinkle og litt blyge. Bobby prøver seg enkelte ganger på en typisk mannlig talemåte. Han kommer med uttalelser som begynner slik: "Since I'm a man...", og konkluderer med at han derfor kan gjøre ting bedre enn jentene. Dette gir seg aldri utslag i praktiske ferdigheter, men ender med at jentene heller beviser at de kan utføre ting bedre. Publikum reagerer kraftig på denne mannssjåvinismen ved å pipe ham ut. *Fried Chicken...* kritiserer på denne måten menns macho-tendenser og overlegenhet i forhold til kvinner. Det kan med dette spores elementer fra den radikale feminismen.

Forestillinga fremstår på denne måten mer som et feministisk enn lesbisk stykke. Tema fra det radikale feministiske teater blir tatt opp. Dette teateret ville bevisstgjøre kvinner egen kropp gjennom utstrakt bruk av 'consciousness-raising'. *Fried Chicken...* viser Sandis modningsprosess og fortroliggjøring av egen kropp og seksualitet. I forbindelse med at Bobby undersøker Sandis vagina uttrykker hun forbauselse over sin egen uvitenhet rundt kvinnekroppens funksjoner. Dessuten uttrykker hun en fremmedgjøring i forhold til kroppen. Dette reflekterer tema fra den radikale feminismen. Det ligger imidlertid også mulighet for å tolke disse utsagna innenfor et "lesbisk verdenssyn". Det kan henspille på den identitetsforvirring som oppstår i kjølvannet av å oppdage at man har lesbiske tendenser. Denne tolkningsmuligheten er imidlertid ikke åpenlys og er kun mulig i en lesbisk resepsjonskontekst.

I de neste scener rulles det opp en incest historie. Det viser seg at Sheilas far har misbrukt henne seksuelt, og han har dermed bidratt til å forme henne som den kuede, sjenerte jenta hun har utvikla seg til. Dette er ikke et lesbisk-, men heller et radikal feministisk tema som vi blant annet så representert ved Chrysalis Theatre Eclectic på WOW-festivalen i 1981. Innenfor den radikale feminismen har menn tradisjonelt blitt fremstilt som potensielle fiender og voldtektsmenn. Bobby fremstår imidlertid nå som en medfølende og sympatisk gutt.



Årsaken skal vise seg å ligge i Bobbys forelskelse i Sheila. Da det er Sandi, og ikke Sheila, som returnerer disse følelser, åpner dette for et intrigespill. Sandi påstår at grunnen til at Bobby er forelska i Sheila ligger i en beskyttelsestrang. Den, hevder Sandi, er grunnen til at alle gutter faller for søte, små og uskyldige jenter. For å føle seg store og sterke selv, trenger de jenter som er svakere og mindre selvstendige. Med denne kommentaren setter Sandi fingeren på 'gender'-diskursen ved å antyde at samfunnet forventer ulik oppførsel fra menn og kvinner.

*Fried Chicken...* representerer både en utfordring for et lesbisk publikum på WOW som er vant til den klassiske butch/femme-inndeling, og for et heterofilt publikum med sin 'gender'-identitet. Dessuten har jeg vist at stykket har klare radikal feministiske referanser. På samme måte som Sue-Ellen Case hevda at *Dress Suits to Hire* var avhengig av publikumskonteksten for å fremstå som lesbisk, mener jeg at *Fried Chicken...* som dramatekst ikke nødvendigvis indikerer et lesbisk innhold. Det er måten skuespillerne tolker rollene gjennom eksempelvis cross-dressing, og hvordan et lesbisk publikum tolker dette, som gjør *Fried Chicken...* lesbisk. Derfor mener jeg ulike publikumsgrupper kan få forskjellig utbytte av *Fried Chicken...* avhengig av tilskuers referanseramme og konteksten stykket blir satt opp i.

#### **4 Radikal performance**

Jeg skal nå bevege meg bort fra WOW for å se hvordan problemstillinger rundt 'gender', 'sex' og identitet har blitt problematisert av kunstnere utenfor denne lesbiske kontekst. Men før jeg går dypere inn på dette område, vil jeg stoppe opp ved benevnelsen 'radikal performance'. Jeg vil vise hvorfor jeg bruker dette begrepet, og hva jeg legger i begrepet.

1960-åra var opphav til visse estetiske 'performances' som ikke direkte kan bli definert som teater, dans, musikk eller visuell kunst, men som heller har gått under begreper som 'performance art', 'mixed-media', 'Happenings' eller 'intermedia', hevder Richard Schechner.<sup>179</sup> Slik viser Schechner hvordan han benytter 'performance' som en samlebetegnelse for en rekke kunstneriske uttrykk. I tillegg bruker Schechner 'performance' i

---

<sup>179</sup> Schechner er regissør, teaterforsker, tidligere redaktør for *The Drama Review*, og grunnlegger av The Performance Group. Dette utdraget er henta fra Schechner, Richard, "What Is Performance Studies Anyway?",

metaforisk forstand, som en inkluderende kategori med ulike fenomener som: ”play, games, sports, performance in everyday life, and ritual.”<sup>180</sup> Slik blir det lettere å definere performance ut fra hva det ikke er, og det er teater i den forstand at man spiller/tolker en nedskrevet dramatekst, hvor tilskuer er ment å leve seg inn i illusjonen. ’Performance’ er velegna til å representere et lesbisk univers, da det er en forholdsvis ny form, uten dominante eller heterofile konnotasjoner. I stedet er dette en inkluderende form som passer til å vise alternative uttrykk, for eksempel lesbiske.

Når jeg betegner mine performance-eksempler som radikale, er det med utgangspunkt i Raymond Williams: ”Radical seemed to offer a way of avoiding dogmatic and factional association while reasserting the need for vigorous and fundamental change.”<sup>181</sup>

Williams antyder at ’radikal’ muliggjør en bevegelse bort fra dogmatikk og oppdeling og heller fremmer behov for fundamentale forandringer. Dette er viktige forutsetninger for lesbisk performance, som gjør ’radikal performance’ til et viktig forum for diskurs av fenomener av kontroversiell karakter. Sentrale navn i så måte er blant annet Karen Finley, Veronica Vera, Linda Montano, Ann Magnuson og Lydia Lunch i en amerikansk sammenheng. I det videre skal jeg imidlertid konsentrere meg om Holly Hughes, Annie Sprinkle og Kate Bornstein. Disse representerer på hver sin måte et ’lesbisk verdenssyn’, uten selv å definere seg som eksklusivt lesbiske.

#### 4.1 *Preaching to the Perverted* (Holly Hughes)



---

Phelan og Lane (red.), *The Ends of Performance*, New York og London: New York University Press, 1998, s. 361

<sup>180</sup>ibid, s.357-358

<sup>181</sup> Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London: Fontana Paperbacks, (1976) 1985, s. 252

Holly Hughes var gjennom flere år aktiv medlem av WOW, både som leder og dramatiker. Som jeg har vist blei hennes *Dress Suits to Hire* utsatt for voldsom kritikk da stykket blei oppført utenfor WOW. Selv om dette stykket ikke faller innenfor den dominante tradisjonen, baserte det seg likevel på en nedskrevet dramatekst som blei spilt/tolka av Lois Weaver og Peggy Shaw. *Preaching to the Perverted* mener jeg derimot faller innenfor begrepet 'radikal performance'. *Preaching to the Perverted* er en solo-forestilling av og med Holly Hughes og regissert av Lois Weaver. Forestillinga blei spilt på Performance Space 122 27.4.–21.5.00. Hughes blir gjerne omtalt som performance artist<sup>182</sup>, men for meg fremstår denne forestillinga mer som et stand-up show. Scena var bar, med unntak av bakveggen som var dekorert med to store amerikanske flagg danna av fargede lyspærer. Rekvisittene var få og provisoriske. Hughes gjorde bruk av to pappesker som hun benytta på flere måter, i tillegg til å leke med en mengde amerikanske artikler (bl.a. små amerikanske flagg, papptallerkener med de amerikanske fargene, stjernerdyss i de amerikanske fargene etc.). Foruten en parykk som blei tatt i bruk en gang, var kostymer fraværende. Hughes benytta seg også minimalt av tekniske virkemidler. Foruten en grunnleggende og enkel lyssetting og bruk av voice-over ved flere anledninger, gjorde Hughes kun bruk av sin egen kropp og stemme..

*Preaching to the Perverted* er en satire over det amerikanske samfunn og hva Hughes anser som dets perverse moral. Historia spinner rundt rettssaken mellom Karen Finley, Holly Hughes, John Fleck og Tim Miller, og staten, etter at John Frohnmayer, styreformann i NEA (The National Endowment for the Arts) hadde kuttet subsidiene til denne gruppa grunna manglende moral i kunsten. I 1990 hadde nemlig kongressen pålagt NEA å ta hensyn til "artistic excellence and artistic merit...taking into consideration general standards of decency and respect for the diverse beliefs and values of the American public."<sup>183</sup> Etter at Finley, Hughes, Fleck og Miller følte at de usaklig blei ofre for dette kriterium, gikk de til sak mot NEA. NEA blei dømt i distrikts- og appelldomstol, men fikk medhold av the Supreme Court. Hughes bruker denne saken til å latterliggjøre det amerikanske rettssystem og den amerikanske moral, som hun anser som pervertert.<sup>184</sup> I så henseende kommer hun også inn på

---

<sup>182</sup> se Hughes, Holly, *Clit Notes – A Sapphic Sampler*, New York: Grove Press, 1996, Hughes og Román, *o solo homo – the new queer performance*, New York: Grove Press, 1998 og programmet for *Preaching to the Perverted*

<sup>183</sup> "National Endowment for the Arts v. Finley",

[http://oyez.nwu.edu/cases/cases.cgi?command=show&case\\_id=1120&page=abstract](http://oyez.nwu.edu/cases/cases.cgi?command=show&case_id=1120&page=abstract)

<sup>184</sup> Dette kan ses i sammenheng med 'den perverterte heteroseksualiteten' som 'the theatre of the ridiculous' søkte å latterliggjøre. Se s. 29 i denne oppgave.

andre kunstnere som har lidd under det hun kaller 'den amerikanske perversjon', hvor de mest sentrale er kunstfotografene Robert Mapplethorpe og Andre Serrano, og performance-artisten Rachel Rosenthal. Mapplethorpe er kjent for sine erotiske bilder med homoseksuelle referanser, Serrano blant annet for sitt meget omdiskuterte bilde av et krusifiks nedsunket i urin, og Rosenthal for sin androgyne fremtreden og utfordring av 'gender'-begrepet.

Det er med dette som utgangspunkt Hughes diskuterer det amerikanske samfunn og dets dobbeltmoral. For å underbygge det latterlige og klisjémessige i dette samfunnet, strør Hughes rundt seg med en overflod av små amerikanske flagg og stjernedryss i de amerikanske farger, samtidig som hun tenner lyspærene i de gedigne flagga på bakveggen. Dette kan virke provoserende på enkelte tilskuere, men gjennom en typisk stand-up satire får hun publikum til å se det samfunnet de lever i, i et nytt perspektiv. Selv om performance art og stand-up uttrykksmessig har nærma seg hverandre, tror jeg Hughes bevisst befinner seg på stand-up siden. Dette tror jeg har sin årsak i det publikum hun søker å adressere. Philip Auslander påpeker at stand-up i hovedsak er underholdning for "middle-class, cable-viewing, club-going audience"<sup>185</sup>, og videre at dagens stand-up er for de "socially and culturally enfranchised: white, middle-class professionals of the baby boom generation."<sup>186</sup> Hvis denne hvite middelklasse tradisjonelt utgjør publikum for stand-up, og vi antar at Hughes er innforstått med det, kan det synes som Hughes bevisst vil kommunisere med denne gruppe. Ser vi på forestillingas tittel - *Preaching to the Perverted* –henviser den selvfølgelig til Hughes' eget utsagn (i dialogen med Sue-Ellen Case) om det poengløse ved "preaching to the converted".<sup>187</sup> Hun ser ingen grunn til at en lesbisk forestilling skal bli spilt for et lesbisk publikum, da opplysningsfunksjonen faller bort ved at publikum og utøver har samme "verdenssyn". Hughes anser det for viktigere å vise et utenforstående, heterofilt publikum hvordan det lesbiske univers forholder seg, for på den måte å fjerne intoleranse til fordel for toleranse og åpenhet. I *Preaching to the Perverted* setter hun homofili og andre "perversjoner" opp mot det hun mener er det virkelig perverterte, nemlig det amerikanske samfunnets moral. Hvis hun gjennom stand-up treffer den hvite middelklasse, som er selve ryggraden i det amerikanske samfunn, har hun mulighet til å gi dem innsyn i sitt verdenssyn og på den måte oppnå større toleranse. Auslander understreker også stand-up formens relasjon til 60-tallets motbevegelser, og siden dagens middelklasse var 60-tallets radikalere, var også

---

<sup>185</sup> Auslander, Philip, "Comedy about the Failure of Comedy: Stand-up Comedy and Postmodernism", Reinelt og Roach, *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992, s. 197

<sup>186</sup> ibid

<sup>187</sup> se s. 55 i denne oppgave

stand-up den underholdningsformen som dagens middelklasse søkte til i sin radikale ungdom. Auslander antyder at ved å holde fast ved sin idealistiske ungdoms underholdningsform, føler den hvite middelklasse at de ikke har svikta sin ungdoms aktivistiske idealisme og kulturelle tilhørighet.<sup>188</sup> Hvis dét er tilfelle, vil det også være en enkel gruppe for Hughes å predikere ("preach") til.

Virkemiddelet hun bruker for å nå sitt publikum, er interaksjon. Hun snakker direkte til publikum og får tilskuere til å lese opp autentiske brev Hughes mottok fra amerikanske borgere under tida da rettssaken pågikk. Dette var injurierende brev som gikk direkte til angrep på Hughes som person. Lest opp høyt virker de absurde og vekker latter hos samtlige tilskuere. På denne måten vinner hun sympati hos publikum, samtidig som hun setter fingeren på det hun anser som det perverterte amerikanske samfunns moralister. Det er min mening at Hughes lyktes i sitt oppdrag, og jeg tror (nesten) alle uansett rase, kjønn eller seksuell orientering tok hennes budskap.

## 4.2 Kate Bornstein

Kate Bornstein er en lesbisk transseksuell mann til kvinne dramatiker og performance kunstner. Gjennom samfunnets kassifiseringssystem kan hun beskrives som en heteroseksuell mann som har blitt transformert til en lesbisk kvinne. Selv om jeg beskriver Bornstein som transseksuell, prefererer hun selv begrepet 'transgendered'<sup>189</sup>. Jeg antar med det at Bornstein er misfornøyd med samfunnets klassifiseringssystem og derfor foreslår en ny 'diskursiv praksis'<sup>190</sup>. Dermed overskrider Bornstein den feministiske debatt, ja selv den lesbiske diskurs befinner hun seg utenfor. Hun kan ikke, som de radikale feminister, søke å bekjempe patriarkatet som fiende da hun selv er/var en del av dette "mannsveldet". Heller ikke kan hun påberope seg, i likhet med de franske feminister, en 'écriture feminine' eller det jeg har valgt å kalle en 'kvinnelig biologisk mimesis', da hennes biologi opprinnelig var maskulin. Hun kan heller ikke påberope seg en klar lesbisk identitet, da i hvert fall den radikale fraksjon av det lesbiske fellesskap anser henne som mann, og derfor inntrenger. På denne måten passer ikke Bornstein inn i noen av samfunnets 'diskursive praksiser' og faller dermed utenfor en hver definisjon. Da hun lot seg operere forma Bornstein sitt eget liv. Foucault har applaudert

---

<sup>188</sup> Auslander, op.cit, s. 200

<sup>189</sup> Bornstein, Kate, *Gender Outlaw – On Men, Women, and the Rest of Us*, New York, 1995, s. 3

Baudelaire som stiliserte seg ved blant annet å farge håret blått. Foucault mente at det lå en estetikk i å forme sitt liv som et kunstverk, altså oppfinne seg selv. Man må avkrefte seg selv for å oppfinne seg selv på nytt, for det er bare slik man er på bølgelengde med livet, mente Foucault.<sup>191</sup> Nå er det selvfølgelig en lang vei mellom å farge håret blått og gjennomgå en kjønnskifteoperasjon, og det er aldeles ikke sikkert Foucault ville ha samtykka med Bornstein. Likevel ser vi at Foucault er opptatt av klassifisering ved å hevde at ord betinger viten, og ved å sette dette sammen med hans uttalelser om at man må avkrefte seg selv for å oppfinne seg selv på nytt, er det mulig å se paralleller mellom Foucault og Bornstein.

I kjønnsdebatten er Kate Bornstein i slektskap med Judith Butler. Bornstein skiller mellom 'sex' som er handlinga, og 'gender' som er klassifiseringa. Avhengig av hvilke betingelser som ligger til grunn for kjønns-differensiering, kan 'sex' og 'gender' være avhengig av hverandre eller stå som uavhengige variabler.<sup>192</sup> I likhet med Butler stiller Bornstein spørsmålsteget ved den naturliggjorte sammenhengen mellom 'sex', 'gender' og begjær til det annet kjønn. Hvis menn er ment å elske kvinner og kvinner er ment å elske menn, undrer Bornstein i hvilken posisjon det setter henne, som en kunstig skapt kvinne som elsker kvinner.<sup>193</sup> Bornstein manifesterer hvordan sammenhengen mellom disse tre variabler ikke eksisterer for mennesker som overskrider den dominante/heteroseksuelle ideologi, altså 'queers'. I stedet fremmer Bornstein 'the performance of gender'<sup>194</sup> i samsvar med Butlers 'det performative kjønn'. "We perform our identities, which include gender, and we perform our relationships, which include sex.", hevder Bornstein.<sup>195</sup> Hun påstår videre at fremtiden for 'gender' ligger i ulike 'virtual realities'.<sup>196</sup> Mennesker har avgrensa sine identiteter, sine familier, sin økonomi, eller sitt samfunn i relasjon til 'the gender' man er klassifisert som. Bornstein mener 'virtual reality' er et egna sted for overskridelser av disse avgrensinger siden man her har mulighet til å skape sin egen fiktive identitet. Bornstein legger vekt på at teateret er forfaren til 'virtual reality'<sup>197</sup>. Med det mener jeg hun fremmer teater som et redskap for lek og spill med kjønn og identiteter, og dermed også en mulighet til å avskaffe rigide skillelinjer mellom kjønn. Vi spiller konstant ubevisst identiteter, men når vi bevisst spiller en, og folk anerkjenner vår forestilling blir det teater.

---

<sup>190</sup> Foucaults begrep, slik jeg diskuterer det på s. 24

<sup>191</sup> Bø-Rygg, Arnfinn, forelesning om Michel Foucault, Høgskolen i Stavanger, 27.03.1995

<sup>192</sup> Bornstein, op.cit, s. 30

<sup>193</sup> ibid, s. 98

<sup>194</sup> ibid, s. 121

<sup>195</sup> ibid, s. 124

<sup>196</sup> ibid, s. 138

Bornstein har ikke bare vært igjennom en forandring kjønnsmessig, men også hva gjelder teatererfaring- og preferanser. Da Bornstein fremdeles var mann, biologisk sett, var hennes teatererfaring som skuespiller begrensa primært til naturalistiske stykker. I 1969 hadde hun imidlertid et par-dagers opphold hos Judith Malina og Julian Beck og deres The Living Theater, men ei venninne overtalte henne til å forlate kompaniet til fordel for college. I 1985 overvar hun Charles Ludlam i The Playhouse of the Ridiculous sin produksjon *The Mystery of Irma Vep*, og var vitne til hvordan dette kompani blanda naturalistiske og magiske elementer. Dessuten lot hun seg fange av Ludlams egenskap til å transformere seg fra mann til til noe i nærheten av kvinne<sup>198</sup>.

Mot denne teaterbakgrunn regisserte hun i 1986, rett etter kjønnsoperasjonen, Jane Chambers' *Last Summer at Bluefish Cove* for det Philadelphia-baserte feministiske teaterkompani Order Before Midnight. Dette stykket er riktignok bygd rundt en aristotelisk dramaturgi, men stykket er ukonvensjonelt ved å vise et "lesbisk verdenssyn". Bornstein mener denne sammenkopling er viktig: "By seeing non-conventional people acting within a conventional model, the audience learns that lesbians are real people."<sup>199</sup> Selv om Bornstein på denne måte gjorde bruk av en konvensjonell dramaturgi, blei hun møtt med en rekke fordommer da stykket blei satt opp. Paradoksalt nok ville mainstream-media ikke omtale stykket grunna innholdet, mens kvinner fra det lokale lesbisk separatistiske fellesskap boikotta oppsetninga på grunn av Bornsteins transseksualitet.

Dette var Bornsteins første forsøk på å nærme seg et alternativt lesbisk teater. Men etter sitt møte med Split Britches sin produksjon *Upwardly Mobile Home*, fikk hun også kjennskap til en, for henne, ny form for lesbisk teater. I denne forestillinga gjenspeilte selve dramaturgien "a queer life", mente hun.<sup>200</sup> Til forskjell fra en lineær handlingsgang, blei flere historier vevd sammen slik at hver begynte og slutta til forskjellige tider. Istedenfor den ordinære konflikten som fant sin løsning mot slutten av stykket, var Bornstein her vitne til en "transformation", som hun kaller det. Videre inspirasjon til å nærme seg radikal performance, fikk Bornstein fra Holly Hughes sin soloforestilling *World Without End* på slutten av 80-tallet. Hughes spilte sitt eget liv ved hjelp av humor blanda med styrke, sarkasme og sårbarhet. Hun brukte elementer

---

<sup>197</sup> ibid

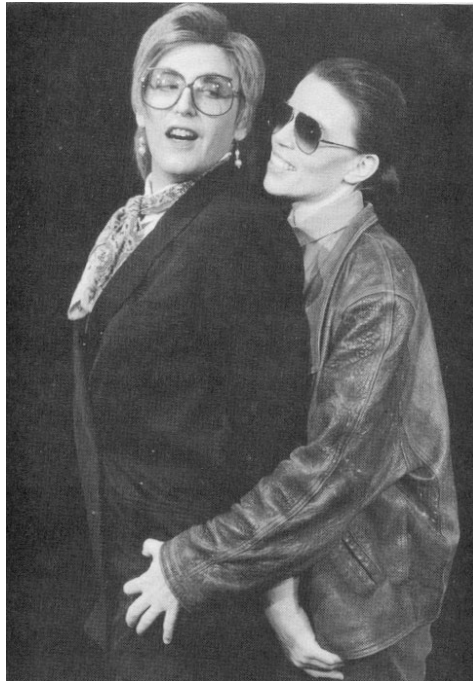
<sup>198</sup> ibid, s. 149

<sup>199</sup> ibid, s. 150

<sup>200</sup> ibid

fra sitt privatliv til å artikulere på scena det som var forbudt i dannet samtale. Dette blei nøkkelen til Bornsteins seinere produksjoner. Bornstein hadde lenge arbeida med å viske ut skillet mellom det mannlige og det kvinnelige, og av Hughes lærte hun også å viske ut skillet mellom liv og kunst. Dette var med på å gi Bornstein støtet til å skrive sin egen forestilling *Hidden: A Gender*.

#### 4.2.1 *Hidden: A Gender*



*Hidden: A Gender* befinner seg i grenselandet mellom teater og performance. Dette er en forestilling basert på en nedskrevet tekst hvor karakterene blir tolka. Likevel har jeg valgt å klassifisere den som radikal performance på grunn av stykkets udefinerbare form. Det vil si at den nedsrevede teksten fungerer mer som et forslag enn som en statisk tekst. Bornstein sier blant annet at stykket kan bli spilt med hvor mange skuespillere man vil, med hvilken kjønnssammensetning man vil og med en hvilken som helst sceneløsning.<sup>201</sup> Dette i tillegg til at Bornstein kan sies å spille seg selv og stykkets radikale innhold, er noen av grunnene til at jeg klassifiserer *Hidden: A Gender* som radikal performance.

*Hidden: A Gender* blei første gang vist på studioscena til Theatre Rhinoceros i San Fransisco i november 1989 under kunstnerisk leder Ken Dixon, co-produsert av Theater Rhinoceros og Outlaw Productions. *Hidden: A Gender* hadde form av et talk-show hvor publikum blei

---

<sup>201</sup> ibid, s. 169



innlemma i illusjonen ved å spille sin rolle som talk-show publikum. Stykket var bygd rundt et sterkt selvbiografisk materiale hvor karakteren 'Herman' materialiserte Kate Bornstein. Ikke bare var 'Herman' Bornstein sitt mellomnavn som gutt, men Herman uttrykker også i stykket: "My name will be Katherine. It was the name of a girl I wanted to be all through grade school."<sup>202</sup> Kate er som kjent en forkortelse for Katherine, og slik kunne dette sitatet være henta fra Kate sine år som gutt. I *Hidden: A Gender* finner vi også karakteren 'The Cook', som muliggjør et ordspill som bygger på den semantiske likheten mellom "The Cook" og "the cock", og slik kan 'The Cook' fremstå som en metafor på en penis. Dette underbygges ved at hele vokabularet til 'the Cook' er henta fra Bornsteins legejournal til kjønnskifteoperasjonen. På denne måten legger Bornstein opp til en diskurs rundt 'gender' og 'sex'.

Kate Bornstein spilte selv verten/vertinna Doc Grinder i talk-showet og var dermed den som bombarderte publikum med spørsmål og utsagn. Doc Grinder skifta mellom å bli fremstilt som mann og kvinne, noe jeg mener peker i retning av flytende 'gender'-identiteter. Et annet moment som leker med idéen om faste identiteter er en dobling av roller, da for eksempel Bornstein spiller Doc Grinder som spillerer læreren Mr.Blunt. Til og med publikum er i besittelse av flere roller. Når læreren Mr.Blunt snakker direkte til publikum, får publikum karakter av high school studenter istedenfor talk-show gjester.

Skuespillerstaben besto, med unntak av én, av kvinner. Den eneste mannlige skuespilleren var Justin Bond som spilte Herculine Barbin, en autentisk 1700-talls hermafroditt. Barbin blei født i trua på at hun var kvinne, men selv om hun hele livet følte seg som kvinne, fulgte hun råd fra en lege og skifta kjønn. Som jeg pekte på i mitt fremlegg av Judith Butlers teorier, viste hun hvordan Foucault hevda at Barbin hadde unnsloppet 'the univocal sex', og dermed også det binære systemet som kontrollerer 'sex'. Barbin er en sammensmelting av binære opposisjoner, en blanding av mann og kvinne.<sup>203</sup> Det er denne sammensmeltinga jeg mener Justin Bond tydelig manifisterte da han la til seg en spillestil som effektivt lånte attributter fra begge kjønn uten å gjøre karakteren i drag. Herman blei spilt av den kvinnelige skuespilleren Sydney Erskine. Heller ikke hun gjorde forsøk på å maskere seg som det motsatte kjønn, men la heller vekt på en flertydig 'gender' portrettering. Herman er som Bornstein født mann, men føler seg som kvinne. Karakteren snakker direkte til publikum og

---

<sup>202</sup> *ibid*, s. 207

<sup>203</sup> se diskusjon s. 27

benytter slik en av Brechts fremmedgjøringsteknikker. Jeg mener Bornstein på denne måten tar elementer fra den episke dramaturgi for å gjøre bruk av dens didaktiske aspekt. Ved å snakke direkte til publikum for å unngå en teatral illusjon, vil effekten være at publikum ser stykket utenfra, noe som gir rom for refleksjon. På den måten kan publikum selv reflekterer over spørsmål knytta til kjønnsproblematikk, og lære av det.

*Hidden: A Gender* foregår på flere forskjellige tidsmessige plan og med ulike dramaturgiske oppbygninger. Doc Grinder og Herman befinner seg på samme tidsmessige plan, nemlig nåtid, mens Barbins historie foregår i fortid. Det skiftes konstant mellom talk-showets nåtid, og Barbins fortid. For å aksentuere at Barbin befinner seg i en annen tid, er lyssettinga svakere på Barbin enn på resten av scena. Jeg tror Bornstein bevisst har latt hver karakter opptre etter ulike dramaturgiske prinsipper, for med det å understreke budskapet. Herculine Barbin opptrer innenfor en klassisk 4. vegg stil uten kontakt med publikum, og fremmer illusjon. Foruten at denne eldre dramaturgiske formen er et naturlig valg i forbindelse med en fortidig hendelse, legger også denne billedlige dramaturgiske formen vekt på Barbins liv som utstilling. Barbin er en slags freak, som til alle tider har vært interessante objekter til beskuelse for andre. Stilen skifter kontinuerlig fra den noe dystre og tunge fremstilling av Herculine Barbin over til den løse talk-show-formen, for i akt 2, scene 4 å slippe seg helt løs ved å ape stilen og formen til en Marx Brothers sketsj.

”Kate Bornstein celebrates the power of claiming an identity without getting mired in the tarpits of identity politics. A breath of fresh air, the best of both worlds, strong enough for a man, yet made for a woman.” Slik beskriver Holly Hughes Kate Bornstein.<sup>204</sup> *Hidden: A Gender* har da også flere likheter med Holly Hughes’ *Dress Suits to Hire*. Lek med den tidsmessige logikken, dobling av karakterer og sammenstilling av ulike dramaturgiske løsninger er noen av likhetene. I problemstillinga rundt ’gender’ og ’sex’ går imidlertid Bornstein lenger. Hughes problematiserer dette gjennom en ukonvensjonell bruk av butch/femme, mens Bornstein fremviser en hemningsløs lek med ’gender’ ikonografi. Hvem som spiller hvem eller hva er irrelevant og skifter til stadighet, og her ligger kjernen i Bornsteins budskap. Hun vil at publikum skal oppfatte karakterenes flytende ’gender’- og ’sex’-identiteter for på den måten å gi sin aksept til personer som overskrider de konvensjonelle faste ’sexes’. Bornstein deler også camp-stilen med Hughes. Bornstein siterer Esther Newton fra boka *Mother Camp: Female Impersonators in America* fra 1972, hvor hun

skriver: "Incongruity is the subject matter of camp, theatricality its style, and humor its strategy."<sup>205</sup> Da det er en stor påkjenning å leve som outsiders, fungerer camp, gjennom humor, som en overlevelsestrategi for 'queers'. Camp er en stil som muliggjør en satire over bildene i den dominante/heteroseksuelle kultur, samtidig som man kan vrenge dem og gjøre dem om til sine egne, mener Bornstein.<sup>206</sup>

Med bakgrunn i dette har Bornstein konstruert egne retningslinjer for 'queer theatre'. Hun måler teateret ut fra hva hun vil oppnå, og for henne er målet å utfordre folks begreper om 'gender', 'sex' og identitet. Dermed blir provokasjon og ikke pasifisering en viktig faktor for å formidle budskapet. Teateret skal videre kjempe for å okkupere, redefinere og gjenskape de hittil hellige bildene i vår kultur. Teateret må ikke bare portrettere heteroseksuell kjærlighet, men vise seksualitet åpent med et bredt spekter av erotikk. Dette kan best oppnås gjennom en ikke-lineær fortellermåte, bestående av flere lag, med en stor porsjon humor og komedie. Det er også viktig at skuespillerne oppnår en sterk forbindelse med publikum i salen for å innvie dem i 'transgendered' problemer.<sup>207</sup>

### 4.3 Annie Sprinkle

På slutten av 1980-tallet og begynnelsen av 1990-tallet begynte flere kvinnelige performance kunstnere å viske ut skillet mellom pornografi og kunst. Den kanskje mest ekstreme var Annie Sprinkle. Sprinkle blei født inn i en jødisk familie i Philadelphia i 1954 og fikk navnet Ellen Steinberg. I oppveksten blei hun oppfatta som en snill og sjenert pike, men etter å ha flytta hjemmefra, fikk hun et tidlig møte med sexindustrien som 18-åring. Her oppnådde hun en rask karriere og tok navnet Annie Sprinkle. Historien går som følger: Sprinkle solgte popcorn på den lokale pornografiske kino, og det var i den forbindelse hun møtte Gerard Damiano, regissøren av den utskjelte pornofilmen *Deep Throat*. Denne filmen blei vist på kinoen hvor Sprinkle jobba, men påstått voldtekt under innspilling førte til rettssak. Både Sprinkle og Damiano blei kalt inn som vitner. Det var slik de møtte hverandre, og snart fulgte Sprinkle Damiano til New York. Her begynte hun å spille i hans pornofilmer, og det gikk ikke lang tid

---

<sup>204</sup> Bornstein, op.cit, baksida av bokas cover

<sup>205</sup> ibid, s.136

<sup>206</sup> ibid, s. 137

<sup>207</sup> ibid, s.161-164

før hun var pornostjerne og spilte i live sex shows. Siden livnærte hun seg også som prostituert og oppholdt seg i omtrent alle tenkelige ekstreme seksuelle miljøer.

Det er med denne ballasten Annie Sprinkle siden entra teaterscena, mer moden og med politisk feministiske ideal. Hun hadde blitt introdusert for Fluxus-gruppen på 60-tallet og sett deres ukonvensjonelle happenings, med blant annet kjente navn som Georges Maciunas og Yoko Ono. Dessuten hadde hun fått med seg Carolee Schneemans performance *Meat Joy*. Samtidig hadde Sprinkle gått lei av den kommersielle pornobransjen og søkte en ny måte å uttrykke seg på. Første stopp var New Yorks School of Visual Arts hvor hun tok fotoklasser og fikk innføring i performance art.

Seinere blei Annie Sprinkle oppdaga av Richard Schechner og blei med i hans forestilling *The Prometheus Project*, som blei satt opp på Performing Garage, desember 1985. Schechner hadde overvært Sprinkles erotiske show *Nurse Sprinkle Sex Education Class*, likte det han så, og ville ha henne til å bygge videre på samme materiale i hans forestilling. *The Prometheus Project* inneholdt tekst resitering, improvisasjon og ulike former for media. Stykket handla om apokalypse, hvor det sentrale bildet var sammenhengen mellom Prometevs' ild og ødeleggelsen av Hiroshima. Sprinkle materialiserte undertemaet om Io, en prestinne som blei voldtatt av Zeus, og gjort om til ku. Denne historia var ment å vise sammenhengen mellom kjernekraft aggresjon og kvinnens seksuelle undertykkelse. Under denne sekvensen måtte Sprinkle blant annet bære en kumaske. I tillegg holdt Sprinkle en slags forelesning som gikk på sex-opplæring hvor hun gjorde bruk av det hun kaller 'pornstistics', som er grafer og tabeller bygd på opplysninger fra tiden som prostituert. Grafene tar blant annet for seg gjennomsnittlig ukentlig inntekt, arbeidstimer per uke og fordeler og ulemper ved prostitusjon. Den kanskje mest ukonvensjonelle og oppfinnsomme grafen viste hvor mye oralsex Sprinkle hadde hatt målt i total lengde på alle penisene hun hadde hatt i munnen. Denne totale lengde blei så målt i forhold til The Empire State Building, hvor det viste seg at høyden på Empire State Building var sammenfallende med den totale lengde på alle penisene. Disse grafene blei vist som lysbilder på scenas bakvegg mens Sprinkle pekte og forklarte.

I 1987 stifta Sprinkle bekjentskap med den velkjente performance-kunstneren Linda Montano, som med sin nonne-bakgrunn seinere hadde blitt kjent for å gjøre livet sitt om til kunst. Montano hadde siden 1969 utført performances om frykt, fantasier, tabuer, og sitt forhold til mat, penger, død og sex, ved bruk av lyd, sanseberøvelse, ritualer, tarot-lesing, humor, og ved

å leve som forskjellige karakterer eller kunstneriske erklæringer. Sammen med tidligere skribent, men nå aktiv aktør innenfor sexindustrien, Veronica Vera, deltok Sprinkle på Montanos *Summer Saint Camp* i Kingston, New York i 1988. En gang i året mottok Montano en ”student” eller to i sitt hjem som hun ønska å arbeide med. En av flere ”øvelser” på denne leiren, var et ”performance ritual”. Det gikk ut på at Montano velsigna og døpte Sprinkle og Vera som kunstnere, og etter denne seansen var Sprinkle rede til å utvikle egne performances: ”I never again doubted I was an artist – well, almost never.”<sup>208</sup>

#### 4.3.1 Post Porn Modernist



<sup>208</sup> Sprinkle, Annie, *Post Porn*

JSA: Cleis Press, 1998, s. 87

Etter noen famlende forsøk hadde Sprinkle i 1990 lyktes med å dyrke frem et særprega uttrykk med forestillinga *Post Porn Modernist*. Stykket bygde på et selvbiografisk materiale der hun beretta om den grå og kjedelige Ellen Steinberg, som etter å ha entra pornobransjen tok navnet Annie Sprinkle. Dette var et stykke i to akter som både var en morsom og skremmende disseksjon av hennes karriere innenfor sexindustrien. Høydepunktet i forestillinga kom på slutten av første akt idet hun injiserte et speculum<sup>209</sup> i vagina for å åpne den opp og gjøre den klar for innsyn. Deretter fikk tilskuerne utdelt lommelykter og blei invitert til å inspisere Sprinkles vagina, for så å bli oppmuntra til å kommentere hva de følte og så. På denne måten, mente Sprinkle, blei seksualitet og spesielt vagina, som hittil hadde vært skjulte og tabubelagte emner, gjort alminnelig og synlig. Slik var forestillinga med på å avmystifisere kvinnekroppen, hevda hun videre.<sup>210</sup>

Rebecca Schneider har, som tilskuer, problematisert dette innsyn i Sprinkles vagina: "I found myself encountering Sprinkle's cervix as a theoretical third eye, like a gaze from the blind spot, meeting the spectator's – my – gaze. I imagined that gaze as a kind of counter-gaze which instantly doubled back over a field of modernist obsessions."<sup>211</sup> Jeg mener Schneider dermed snur de feministiske filmkritikerens bruk av begrepet 'gaze' på hodet. Laura Mulvey, E. Ann Kaplan og Teresa de Lauretis brukte dette begrepet for å beskrive hvordan den mannlige filmskaper og det mannlige filmpublikum objektiviserte kvinnelige filmskuespillere gjennom 'the male gaze'. Mulvey har også forklart hvordan kvinnen i filmen er "bearer of the look"<sup>212</sup>, altså subjektet for mannens blikk. Når Schneider derfor skuer inn i Sprinkles vagina, er ikke Sprinkle kun bærer av blikket, men kaster gjennom vagina, blikket tilbake til tilskuer. Et annet aspekt ved blikket, mener Schneider, er at observasjonen virker i begge retninger mellom tilskuer og Sprinkle. Sprinkle observerer Schneider som tilskuer, mens Schneider observerer Sprinkle: "I thought about my own eye meeting this cervical gaze as well as my own eye seen seeing by Annie's other eyes, the ones in her head, watching me watch her (...)"<sup>213</sup> På denne måten veksler tilskuer og utøver blikk, der begge parter er like synlige og begge blir observert. Sprinkle tar voyerisme til dets latterlige ekstremitet ved å vise vagina så

---

<sup>209</sup> et gynekologisk instrument som injiseres i vagina, åpner den opp, og holder den åpen ved hjelp av skruelignende innretninger.

<sup>210</sup> Juno og Vale (red.) *Angry Women*, RE/SEARCH, nr. 13, San Fransisco: Re/Search Publications, 1991

<sup>211</sup> Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, London og New York: Routledge, s. 55

<sup>212</sup> Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, nr. 3 (høst 1975), s. 6-18

<sup>213</sup> Shneider, 1997, op.cit, s. 56

åpenlyst, hevder Schneider.<sup>214</sup> Dermed har tilskuer, i likhet med i *Hot Tamale*, ikke mulighet til å skjule sin identitet og kan på den måten ikke henfalle til skopofile nytelser. I tillegg mener jeg Sprinkles ”overeksponering” av den nakne kropp, i likhet med Schneeman, kan virke ”deseksualiserende” da det ikke overlater noe til fantasien. Derfor mener jeg Sprinkle balanserer mellom fremvisning av en erotisk forestilling og en naturliggjøring av den kvinnelige kropp.

Andre akt begynner med at Sprinkle, ikledd en elegant aftenkjole, viser lysbilder og forteller om mennesker hun har møtt og hatt seksuell omgang med. Noen av disse menneskene har gjennomgått kjønnskifteoperasjoner, noe Schneider mener ”emphasize the element of choice and masquerade in Sprinkle’s worldview.”<sup>215</sup> Dette ”choice and masquerade” mener jeg understreker Sprinkles konstruktivistiske syn på kjønn: ”Even hardline feminist anger at the delimitation of women in patriarchy is questioned by Sprinkle’s soft, cooing voice, emphasizing performativity and seeming to reassure her audience that there’s nothing a knife, a needle, and thread can’t take care of.”<sup>216</sup> På den måten fornekte hun radikale feministers essensialistiske syn samtidig som hun underbygger Butlers ’performative kjønn’: ”- all can be dissolved with face paint, surgery, feather boas, or simply a radical sex-positive attitude shift and a dose of cross-gender, cross-class role play.”<sup>217</sup> Gjennom hele forestillinga ikler Sprinkle seg klær som kan bli karakterisert som ekstremt feminine - alt fra aftenkjole til korsett, strømpebånd og høye heler. Jeg vil derfor påstå at Sprinkle tar i bruk noe jeg vil kalle ’reversert drag’. I stedet for å bruke kleskodene til det motsatte kjønn, stiliserer Sprinkle seg som ekstremt kvinnelig og tydeliggjør, på annet vis enn Bornstein, Forucaults bifall av Baudelaires stilisering. Sprinkle forklarer også hvordan hun nå har skifta person fra Annie Sprinkle til Anya. Anya er en mer moden, spirituell og bemyndiget kvinne på utkikk etter en dypere form for kjærlighet, og denne kjærligheten er lesbisk. Denne åndelige lesbiske seksualitet viser Sprinkle for publikum gjennom å bringe seg selv til seksuell ekstase. Publikum får utdelt kastanjetter, hvorpå de blir bedt om å riste disse til lyden av et musikkstykke av Andrew McKenzies *Hafler Trio*. Dette var et musikkstykke basert på opptak av lyder fra Sprinkles kropp tatt mens hun stimulerte seg selv seksuelt. Disse lydene var så ’sampla’ og gjort om til en uvanlig komposisjon. Denne komposisjonen og lyden av publikums kastanjetter skulle inngå i et seksuelt rituale iscenesatt av Sprinkle. Målet for

---

<sup>214</sup> *ibid*, s. 65

<sup>215</sup> *ibid*, s. 64

<sup>216</sup> *ibid*

<sup>217</sup> *ibid*, s. 64-65

Sprinkle var å oppnå seksuell ekstase i form av å stimulere seg selv til orgasme ved hjelp av publikums energi. Slik ser vi igjen at Sprinkle ønska en toveis kommunikasjon mellom seg selv og publikum. Publikum skulle mer ha karakter av å være samhandlende enn observerende, og hun ville ikke ”narre” publikum. Nettopp derfor var det viktig med en autentisk orgasme. Sprinkle ville nemlig at klimaks skulle gjenspeile omkringliggende faktorer som type teater hun befant seg i, hvorvidt det var hverdag eller helg, hvilken mental tilstand hun var i, eller i hvilket land stykket blei oppført. Den aller viktigste faktoren var likevel publikums reaksjoner og hvilke energier de avga. Derfor var dette et show hvor publikum i høyeste grad var med på å forme utfallet, og Sprinkle selv omtaler denne scena som: ”A bizarre, interactive art/life/sex experiment”<sup>218</sup>. Teaterrommet blei gjort om til et ”laboratorium” hvor man kunne eksperimentere med kropp og seksualitet, og hvor sex kunne bli oppfatta som et mikrokosmos av selve livet.

Kritikere og publikum var entusiastiske til hva de så, men ikke byråkratene. *Post Porn Modernist* blei oppført på The Kitchen som var delvis støtta av The National Endowments for the Arts. Politikere som senator Jesse Helms<sup>219</sup> likte dette dårlig og omtalte Sprinkles show som ”a sewer of depravity”.<sup>220</sup> Dette skapte kontrovers i media, hvor diskusjonen gikk på hvorvidt skattebetalernes penger skulle gå til å støtte en tidligere prostituert. Forestillinga fikk store negative oppslag i avisene, som førte til at andre teatre ikke turde leie inn *Post Porn Modernist*. Annie Sprinkle tok derfor med seg forestillinga på turné til Europa og Australia. Willem de Ridder tok over som regissør, stykket blei revidert og fikk navnet *Post-Post Porn Modernist*.

Annie Sprinkle klassifiserer seg som ’Postporn postmodernist’ da hun beskriver begrepet slik: ”Postporn implies something after porn; postmodernist implies something artistic; postporn modernist is a term we use to describe a genre of sexually explicit material – more experimental, more political, less exclusively erotic.”<sup>221</sup> ’Postporn’ beskriver dermed innhold som tar utgangspunkt i porno, men overskrider konvensjonelle oppfatninger av bransjen. Det politiske innholdet trekkes frem på bekostning av det erotiske. ’Postmodernist’ beskriver den kunstneriske stilen som Sprinkle omtaler som eksperimentell. Navnet ’Post-Porn Modernist’ har Sprinkle tatt fra den nederlandske kunstneren Wink van Kempfen, som brukte uttrykket for

---

<sup>218</sup> Sprinkle, 1998, op.cit, s.169

<sup>219</sup> Jesse Helms er en av politikerne Holly Hughes gikk til angrep på i *Preaching to the Perverted*

<sup>220</sup> Sprinkle, 1998, op.cit, s.161

<sup>221</sup> Bell, Shannon, *Whore Carnival*, New York: Autonomedia, 1995, s.32



å beskrive ”a new genre of sexually explicit material that is perhaps more visually experimental, political, humorous, ”arty”, and eclectic than the rest.”<sup>222</sup>

I performance art har hun funnet en form hun mener er velegna til å formidle sin provokasjon. Hun fremhever sjangerens få regler, strukturens løshet og det manglende plotet; at der verken er begynnelse, midte eller slutt, som hovedargumenter for å benytte denne sjanger: ”It can be as weird and strange as you want.”<sup>223</sup>

Randi Koppen viser til Josette Féral for å vise hvordan hun argumenterer for at performance egner seg som et kvinnelig uttrykk.<sup>224</sup> Dette er en form for teater som ikke problematiserer og denaturaliserer representasjoner, men som heller beveger seg utenfor samtlige former for representasjon. Ikke-narrativ og ikke-representasjonell performance er en paradigmatisk feministisk form da den setter betingelser for en fremstilling som utfordrer konvensjonelle idéer om hvordan mening blir produsert hos både aktør og tilskuer. Hun hevder videre med Féral at det dramatiske teater er dømt til å feile i å plassere seg utenfor representasjoner og narrativer fordi det ikke eksisterer uten subjekt. Ved å forkaste enhver form for illusjon, blant annet det helhetlige subjekt, representerer performance en utfordring til teateret og enhver refleksjon det gjør om seg selv. Med dette til grunn hevder Koppen at noen performance teoretikere mener kvinnelig performance art har et spesielt ”disruptive potential” fordi det snakkende subjekt er kvinne.<sup>225</sup> Dermed krever performance aktivt tilbake den kvinnelige kropp fra patriarkalsk tekstualisering gjennom virkelige kvinners erfaringer og seksualitet. Det er i denne kontekst den nakne kropp har en spesiell betydning, sier Koppen. Hun problematiserer videre Jeanie Fortes utsagn om at kroppen, i dens essensielle kvinnelighet, uttrykker en mening som kan bli gjenkjent av alle kvinner. Forte anser den nakne kropp for å leve på utsida av kulturens objektiviserende orden, og det er dette Koppen synes problematisk: ”The body can never appear as a sign free of connotations: women always carry the mark of their sex which inscribes them in a symbolic order and a cultural hierarchy.”<sup>226</sup> Likevel hevder Koppen at hun ikke har vanskeligheter med å forstå Fortes kritikk av en feministisk politikk som er så oppsatt på sin anti-essensialistiske holdning at den styrer unna den materielle kroppen for eksklusivt å se på de kulturelle representasjoner. Forte og andre

---

<sup>222</sup> Sprinkle, 1998, op.cit, s.160

<sup>223</sup> Bell, op.cit, s.48

<sup>224</sup> Koppen, 1997, op.cit, s. 51

<sup>225</sup> ibid

<sup>226</sup> ibid, s. 51-52

som har basert seg på Foucault, har lagt vekt på kroppen som et direkte sete for sosial kontroll, og det er derfor performance teater kan sikre at kroppen er spesielt egna til å utøve en slik kontroll, avslutter Koppen.

Det er mot denne bakgrunn jeg vil ta for meg Niels Lehmanns syn på Annie Sprinkle som performance-kunstner. Lehmann kritiserer nemlig den stilling ”performance-estetik” har fått i vår tid: ”alt klassisk teater dømmes ”out of date”, mens performance ikke blot kanoniseres som ”det nye teater”, men endog som den nye kunstform som sådan pga. dens hybride form.”<sup>227</sup> Han argumenterer for dette ved å vise til hvordan vår tids kompleksitet forlanger en mer kompleks diskursform. Lehmann kritiserer hangen til kompleksitet og er skeptisk til at konvergensen mellom filosofi, vitenskap og kunst betraktes som et gode.<sup>228</sup> Det er her Annie Sprinkle kommer inn i bildet, for Lehmann applauderer Sprinkles naive tilnærming til sex og moralfilosofi. Hvis jeg forstår Lehmann rett, mener han at Sprinkle har en autentisk væren i livet svarende til den hedonistiske tankegang i Nietzsches moralfilosofi. Han hevder videre at Sprinkles manglende interesse for ontologiske spørsmål fører til at en rekke spørsmål som har vært sentrale innenfor ”performance-estetikken” glimrer med sitt fravær hos Sprinkle. Performance forutsetter en relasjon mellom kunsten og virkeligheten som ikke kan spores hos Sprinkle. Siden Sprinkle i kunsten bare søker en størst mulig selvtutfoldelse, er det klart at hun ikke gjør seg noen forestilling om hvorvidt kunsten skal forholde seg mimetisk eller ikke til verden.<sup>229</sup> Dermed blir det en fremmed tankegang for Sprinkle å bekymre seg for om det hun gjør er kunst eller ikke, og dermed heller ikke om det er fiksjon eller virkelighet. Dette er refleksjoner som uheldigvis har preget ”performance-estetikken”, mener han.<sup>230</sup> I stedet spiller Sprinkle, ”med livet”, som han sier. Lehmann sammenstiller Sprinkle med Carolee Schneeman for å vise hvordan hun skiller seg fra denne tidlige kvinnelige performance kunstneren. Schneeman bruker sin kvinnelige nakenhet til å nå noe opprinnelig, for å vende tilbake til naturen. Dette aspektet er ikke tilstede hos Sprinkle, mener Lehmann, for hos Sprinkle er det ingen motsetning mellom natur og kultur: ”(kroppen) bliver ikke oppfattet som en privilegeret adgang til en eller anden quasisandhed, og der kan derfor ikke rejses nogen metafysik funderet på kroppen.”<sup>231</sup>

---

<sup>227</sup> Lehmann, Niels, ”Annie Sprinkle og den transformative kropp – Forsvar for en foranderlig konkrethed”, kopi av manuskript, s. 7

<sup>228</sup> ibid

<sup>229</sup> ibid, s. 17

<sup>230</sup> ibid, s. 19

Det er i denne forskjell mellom Schneeman og Sprinkle jeg nå skal returnere til Koppen. Jeg vil hevde at Schneeman nettopp befinner seg innenfor Fortes tradisjon med å se kvinnekroppen som et nøytralt meningsgrunnlag, gjenkjennelig for alle kvinner, som Koppen kritiserer. Hvis Lehmanns argumentasjon medfører riktighet, og Sprinkle dermed skiller seg fra ”performance-æstetikken” og spesielt den kroppssentrerte kvinnelige performance kunst på grunn av sitt naive og hedonistiske forhold til kropp og seksualitet, befinner Sprinkle seg på utsida av en slik tilnærming til den kvinnelige kropp. Hun fremstiller ikke kroppen som et nøytralt tegn tolkbart av alle kvinner.

Lehmann viser Sprinkles overskridelse av ”performance-æstetikken”. Jeg mener at man på andre måter også kan se Sprinkles kunstform som overskridende. Hun flytter grenser for hva vi anser som akseptabelt og bryter tabuer. Sprinkle anser selv sin kunst for å være avantgarde<sup>232</sup>, altså en som leder an med noe nytt. Sprinkle har henta inspirasjon fra Fluxus og Carolee Schneeman, som var avantgarde på sin tid, opptrådt i det performance-orienterte teater til Richard Schechner og blitt døpt som kunstner av den grensesprengende performance-kunstneren Linda Montano. Sprinkle har tatt opp i seg disse uttrykkene, men har likevel overskredet dem ved blant annet å tillegge biografisk materiale fra sitt aktive seksualliv. Hun har søkt å fange hele spekteret av vår seksualitet ved hjelp av det hun selv kaller en postmodernistisk stil, og i sann avantgardistisk ånd ønsker hun å overskride tanker i tråd med tidsånden og virke provokativ på den gemene hop.

## **5 Diskusjon og oppsummering av utvikling på WOW Cafe Theatre**

I denne delen vil jeg gi uttrykk for hvilken rolle jeg mener WOW i dag spiller i amerikansk lesbisk teater. Jeg vil hevde at WOW har utspilt sin rolle som et dynamisk og kreativt teaterrom. Etter min oppfattelse må et slikt sted, i tillegg til å bygge på fortidige idealer, utvikle seg i takt med samfunnet og tida det lever i. Det kan blant annet oppnås ved å anvende samtidige uttrykk både innenfor teaterverdenen og ellers i samfunnet. Jeg aksepterer

---

<sup>231</sup> *ibid*, s. 26

<sup>232</sup> Oseland, James, ”A Goddess Unbound”, i *American Theatre*, vol. 16, nr. 3 (mars 1999), s. 26

nødvendigheten av historiske påvirkningskilder, men ser også behov for å bevisstgjøre hvilke historiske elementer man velger å nyttegjøre i et samtidig uttrykk.

## 5.1 Politikk

WOW blir styrt av et frivillig kollektiv der målet ikke er økonomisk profitt. Denne tankegangen er grunnleggende sosialistisk og ikke-hierarkisk fordi medlemmene må delta i alle aktiviteter knytta til WOW – både kunstneriske og administrative. *Allied Farces* bygde nettopp festivalene på tanken om et fellesskap, og på den måten reflekterer WOW i dag sine forløperes opprinnelige fellesskapstanke. Dette samsvarer også med den radikale feminismens organisering av virksomheter/bedrifter. Disse var også bygd rundt idéen om det ideelle fellesskap, med en flat struktur hvor alle arbeidere fikk likt betalt og alle måtte delta i alle arbeidsprosesser. Målet for disse bedrifter/virksomheter var ikke å tjene penger. På liknende måte bygde radikale feministiske teatre på en sosialistisk og anti-kapitalistisk tankegang ved å fremstå som kollektive grupper uten fast leder eller direktør.

WOW skiller seg imidlertid fra den radikale feminismen på ett vesentlig punkt, nemlig at den radikale feminismen i hovedsak blei fremma av hvite middelklasse-kvinner. På dette feltet ligger WOW nærmere den materialistiske feminismen, eller kanskje til og med den liberalistiske feminismen. *Allied Farces* la vekt på å representere et mangfold av raser, nasjoner og etniske grupper i tråd med den liberalistiske feminismens tro på alle kvinners (og menns) like rettigheter. Likevel vil jeg påstå at WOW i dette henseende relaterer seg i større grad til den materialistiske feminismen. Jeg hevder dette på bakgrunn av den materialistiske (marxistiske) feminismens vektlegging av den rolle klassesamfunnet spiller også mellom kvinner. Den materialistiske (marxistiske) feminismen kritiserte den radikale feminismen for at fattige og afro-amerikanske kvinner sjelden kom til orde og blei hørt. Derfor fremma den materialistiske feminismen et skille som ikke utelukkende gikk mellom kvinner og menn, men også mellom ulike samfunnslag. Eksempel på et materialistisk feministisk teater hvor dette tydeliggjøres, finner man i Spiderwoman Theatre. Disse indianske skuespillerne oppfyller få av de vestlige ”kravene” til en kvinne om å være vestlig, hvithudet, mager og ung, for disse skuespillerne er korpulente, mørkhudede og middelaldrende. I *Hot Tamale* av Susana Cook mener jeg det kvinnelige mangfold kommer enda sterkere til syne. Dette kompaniet var satt sammen av kvinner som representerte en rekke ulike raser, nasjoner og etniske grupper. Ingen

av de kvinnelige aktørene blei tildelt roller utfra et stigmatiserende tenkesett, noe jeg mener reflekterte den materialistiske feminismens ideal om likeverd mellom alle kvinner.

I radikal performance har denne type politisk feminisme veket plassen for andre ”politiske” ytringer. Holly Hughes kritiserer ’det perverterte amerikanske samfunn’, Kate Bornstein problematiserer samfunnets stigmatiserte kjønnsroller direkte gjennom sin egen kjønnsopererte kropp, mens Sprinkle setter søkelyset på radikal seksualitet og prostitusjon. Både Hughes, Bornstein og Sprinkle tar utgangspunkt i seg selv for å kritisere samfunnet de lever i, og er på den måten mer individ-orientert enn den kollektivt orienterte radikale feminismen og WOWs fellesskapstanke. Dessuten skiller spesielt Sprinkle seg fra den ”sex-fiendtlige” radikale feminismen ved å dyrke sin egen kvinnelige seksualitet. Rebecca Schneider innskriver Sprinkle i termen ”radical sex activist”<sup>233</sup>. Disse ”aktivister” har blitt kritisert for bare å ta for seg de behagelige sidene ved sex og overse de ødeleggende effektene, hevder hun.<sup>234</sup> På den måten står Sprinkle i et motforhold til de radikale feminister som fokuserte på de negative sidene ved sex, for eksempel voldtekt.

## 5.2 Tematikk

Tematisk tar både feministisk teater, ’queer theatre’, WOW og radikal performance for seg seksualitet og kjønn på en kritisk måte, dog med vidt forskjellig utgangspunkt. Tidlig feministisk teater forholdt seg i stor grad til ulikhetene mellom ’the sexes’ for å kritisere hvordan patriarkatet hadde undertrykket Kvinnen. Voldtekt blei sett på som et bevisst våpen alle menn brukte mot kvinner og var et av hovedtemaene innenfor den radikale feminismen. Dette temaet blei mye brukt i radikal feministisk teaterpraksis, for eksempel i *At the Foot of the Mountain* sin produksjon *Raped* fra 1976. Chrysalis Theatre Eclectic fra Northampton, representert på den andre WOW-festivalen, tok opp denne tematikken. I *Boundaries* satte de søkelyset på incest-problematikken, som man også gjenfinner i *Fried Chicken and Funeral Flow`rs*. Teatteri Porquettas (Finland) sitt stykke *Girl’s life* fra den andre WOW-festivalen tok for seg to kvinners utvikling fra fødsel til nær død, og kan i så øyemed også settes i sammenheng med *Fried Chicken and Funeral Flow`rs*. Begge stykker tar opp vanskeligheter i

---

<sup>233</sup> Schneider, 1997, op.cit, s. 104

<sup>234</sup> ibid, s. 114

en kvinnes utvikling ved å se på hvilke allmennkvinnelige problem som oppstår på ulike stadier av en kvinnes liv.

'The theatre of the ridiculous' sitt uttrykk grensa mot det pornografiske med et åpenlyst homoseksuelt innhold. Forestillingene kunne bli klassifisert som sex-fikserte og perverterte. Det erotiske tilsnittet kan gjenfinnes i *Sex and Drag and Rock 'n' Roles*, fremført av Jordy Mark under begge festivalene, de autentiske go-go danserne fra den andre festivalen, og *Hot Tamale*. *Sex and Drag and Rock 'n' Roles* var en humoristisk og erotisk kabaret som la opp til en kommunikasjon med- og respons fra publikum. Kabareten lånte elementer fra drag-showet, og hadde på den måten likheter med 'the theatre of the ridiculous'. Publikum var med på notene og moret seg over de seksuelle referansene. Go-go danserne blei møtt med usikkerhet. Å se profesjonelle go-go dansere på et feministisk/lesbisk teatersted, var mildt sagt uvant, og enkelte tilskuere følte seg forlegne. Allikevel blei dette showet godt mottatt, noe som hadde vært umulig kun få år tidligere. *Sex and Drag and Rock 'n' Roles* og go-go danserne på WOW-festivalen hadde lagt grunnen for en aksept av erotikk og sex på WOW. *Hot Tamale* gikk imidlertid ikke særlig lenger i sin utforskning av erotikk. Med et publikum som etter hvert hadde blitt fortrolig med en åpen fremstilling av erotikk, savner jeg en større eksperimentering innenfor disse rammer for på den måten å ta et skritt videre.

Jeg har i mitt arbeid sett på 'gender' og lek med seksuell identitet, og da spesielt i lys av diskusjonen om essensialistisk versus konstruktivistisk syn på 'sex' og Judith Butlers begrep om 'det performative kjønn'. I teatersammenheng har dette gitt seg utslag i cross-dressing, drag og butch/femme-karakterer. Vakre drag-queens var et av kjennetegna både på John Vaccaros *The Playhouse of the Ridiculous*, Charles Ludlams *The Ridiculous Theatrical Company* og Centolas *The Hot Peaches*. På WOW har cross-dressing ved flere anledninger blitt tatt i bruk. Jeg har vist eksempler på at Lynne Ann Kuemmel prøvde ut det mannlige kjønns attributter, som Bobby, i *Fried Chicken and Funeral Flow'rs*. Kuemmel var så troverdig i sin fremstilling av gutten Bobby at det var nærliggende å spørre hvilke 'gender'-egenskaper som er biologisk bestemt og hvilke som er sosialt tillært. I *Dress Suits to Hire* benytta Holly Hughes seg av butch/femme på en intrikat og snedig måte. I stedet for å gjøre bruk av den stiliserte butch/femme hvor det settes likhetstegn mellom butch og mann og femme og kvinne, dekonstruerte hun denne dikotomien. Karakterene kledde av og på seg forskjellige kjønnslige attributter, og enkelte ganger fremsto de sågar som både kvinne og mann samtidig.

I likhet med konstruktivister, franske radikale feminister og Judith Butler mener jeg disse forestillinger utfordrer den biologiske determinismen ved å sette spørsmålsteget ved det binære forhold til 'the sexes'. Allikevel savner jeg det nyskapende aspektet som jeg mener både Kate Bornstein og Annie Sprinkle har innlemmet i sine forestillinger, begge med utgangspunkt i sin egen identitet som rokker ved den kjønnslige dikotomien. Bornstein gjenspeiler det "unaturlige kjønn" da hun har latt kroppen bli utsatt for et kirurgisk inngrep for å transformere seg til det motsatte 'sex'. Dette har, for Bornstein, gitt seg utslag i en følelse av at livet er blitt en collage da hun verken er kvinne eller mann, hetero eller homo. Denne collage-identitet har så funnet et direkte uttrykk i forestillingene hennes, da hun ser på teateret som "performance of identity."<sup>235</sup> Dermed spiller Bornstein sin identitet som transseksuell i teateret, og som jeg har vist har dette gitt seg utslag i en direkte speiling av Bornsteins transcending av kjønnsbegrepet slik vi kjenner det. Annie Sprinkle leker ikke med maskuline attributter, men søker heller en ekstrem stilisering av sitt eget kjønn, som jeg har valgt å kalle 'reversert drag'. Istedenfor at disse kvinnelige 'gender'-kodene skal underbygge et biologisk syn på 'sex', vil jeg hevde at dette heller virker forstyrrende på en slik tankegang. Sprinkle synliggjør på denne måten at kvinner blir kvinner nettopp ved å ikle seg kvinnelige kleskoder, og ikke fordi de biologisk er født som kvinne. Selv om Butler i *Gender Trouble* brukte drag som eksempel på performativitet, altså kunstigheten ved 'gender'-kategoriene, understreka hun i det nye forordet til jubileumsutgaven av *Gender Trouble* at drag ikke er paradigmatisk for performativitet.<sup>236</sup> Drag er en karikatur av det maskulines forventning av hva det feminine er, og derfor fungerer ikke drag 'gender'-subversivt. Sprinkle tillegger drag-begrepet et nytt aspekt med 'reversert drag', nemlig det feminines forventning av hva det feminine er. Når Sprinkle ikler seg ekstremt "kvinnelige" klær betyr det at hun som "biologisk kvinne" har forventninger om hvordan "det feminine" skal uttrykkes. Dette viser at det ikke finnes en genuin kvinnelighet da et fåtall "biologiske kvinner" bruker Sprinkles kleskoder.

I *Preaching to the perverted* tok Holly Hughes opp 'the theatre of the ridiculous' sin latterliggjøring av det de som på som den 'perverte heteroseksualiteten'. Det amerikanske samfunn karakteriserer de homofile som perverse, mens det i virkeligheten er det amerikanske samfunns dobbeltmoral som er pervertert, ifølge Ludlam og Hughes. Normen i det amerikanske samfunn er heteroseksualiteten, og avvik fra denne normen anses som pervertert.

---

<sup>235</sup> Bornstein, op.cit, s. 147

<sup>236</sup> Butler, op.cit, 1999, s. xxii

Hughes snur om på dette synet ved å opphøye seg selv til en slags norm, hvor alt som faller utenfor denne normen er uakseptabelt og pervertert. Mer spesifikt henviser hun til NEA-saken, hvor hun selv var en av de involverte. I likhet med Annie Sprinkle og Kate Bornstein tar også hun i bruk personlig materiale.

### 5.3 Dramaturgi og estetikk

Tidlige radikale feministiske teatre, eksempelvis It's All Right to be Woman Theatre, fordra en ny dramaturgisk dynamikk da publikum og utøver handla sammen i fellesskap for å oppnå en ny bevissthet rundt det kvinnelige kjønn. Skillet mellom tilskuer og skuespiller blei brutt fullstendig ned, og fikk mer drag av terapi enn forestilling. Det materialistisk feministiske teater, representert ved Spiderwoman Theatre, plasserte skuespillet tilbake på scena, men nærheten mellom skuespiller og tilskuer var fortsatt til stede. Bruken av hva de navnga 'story-weaving' hadde relasjoner til Brechts episke dramaturgi. Historieforløpet blei brutt opp ved hjelp av selvstendige ord og bevegelser uten direkte tilknytning til en helhetlig historie. Den lineære formen blei forkasta ved at tradisjoner som 'storytelling', indianske myter og 'slapstick' komedien blei blanda inn i historien. Spiderwoman Theatre benytta seg også av filmklipp ved siden av en direkte kommunikasjon med publikum. Skuespillerne glemte ofte replikker og lo av egne feil, noe som var med på å løse opp stemninga og redusere skillet mellom scene og sal, da skuespillerne ville ha publikum til å le med heller enn av dem.

Bruddet med illusjon finner jeg igjen i 'queer theatre' og spesielt hos Jack Smith. Scenerommene var ofte forfalne og så små at tilskuerne satt tett innpå skuespillerne. Scena besto av et lite opphøyd rom med en enkel form for scenografi og rekvisitter som indikerte eksistensen av en scene. Sceneteppe eller bakteppe var fraværende uten at dette skapte en åpenlys bar scene. Publikum blei invitert til å være skuespillere, og slik oppnådde Smith en spesiell form for interaksjon mellom utøver og tilskuer. Smith sin måte å bryte illusjonen på var stadig å avbryte underveis i stykket for å rette opp feil. Dette ga forestillingene et særs upolert, upretensjøs og amatørmessig uttrykk. Dette kan betegnes som rått, enkelt og lite estetisk. Seinere representanter for 'queer theatre' var også kritiske til den realistiske form. Likevel var representanter som Charles Ludlam og The Hot Peaches mer prega av det fantastiske og teatraliske med en overflod av kostymer og scenografi, enn Brecht. Den enkle formen til mesteparten av det feministiske teater på 60 og 70-tallet og Smith sitt teater, fant



her sin motsats i et overdådig teatralisk uttrykk hvor kostyme –og sminkeskift ofte foregikk på scena.

På WOW har man stort sett fulgt tradisjonen fra feministisk teater og 'queer theatre' ved å forholde seg kritisk til den realistiske form og arbeide med illusjonsbrudd. WOW har aldri vært i besittelse av noen titteskapsscene, men er utstyrt med en ikke-opphøyd improvisatorisk scene. Avstanden mellom scene og sal er forholdsvis liten. Dette medfører en tett relasjon mellom skuespiller og tilskuer, slik at skuespiller mer fremstår som person enn karakter. Det blir i liten grad tatt i bruk rekvisitter eller ekstraordinære kostymer eller mange tekniske finesser. Uttrykket får på denne måten generelt et upretensiøst preg, noe som aksentueres ved publikums ofte familiære forhold til skuespillerne. Tilskuerne på WOW er ikke på samme måte som i radikal feministisk 'consciousness-teater', deltakere i handlinga, men det utveksles ofte en form for dialog mellom aktører og tilskuere. Dette skjer både ved at utøvere snakker direkte til publikum og ved at tilskuere høylydt uttrykker tanker og følelser omkring gjeldende forestilling.

Elementer av 'consciousness-raising' kan spores i nyere stykker på WOW, eksempelvis *Fried Chicken and Funeral Flow`rs*. Sandi viser nysgjerrighet for- og oppmerksomhet rundt sin kropp og sitt kjønn. Dette vises ved at både Sandi og Bobby utforsker kroppen hennes. Selv om publikum ikke deltok aktivt i handlinga, blei det etter min mening gjort forsøk på å høyne den kvinnelige tilskuers bevissthet rundt den kvinnelige kropp, seksualitet og kjønn. Dessuten inneholdt "prologen" i *Fried Chicken...* elementer av interaktivt teater da Sandis mor og bestemor satt i salen og simulerte tilskuere. I steden for at tilskuere blei bedt opp på scena, tok skuespillere plass blant publikum. Skillet mellom scene og sal blei oppløst, dog i motsatt retning i forhold til 'consciousness-teater', men utfallet var likevel effektfullt. *Fried Chicken and Funeral Flow`rs* følger en form for lineære dramaturgi da hendelsene følger etter hverandre i tid. Mellom hver scene foretas det imidlertid så store tidssprang at den logiske sammenheng blir brutt. *Fried Chicken...* har også slektskap med den episke dramaturgi ved stykkets inndeling i atskilte numre, definert gjennom ulike begravelsesscener. Disse autonome scener blei så koplet sammen ved hjelp av en slags rammefortelling som for eksempel kan formuleres som "utforsking av den oppvåkneende kvinnelige seksualitet". Stykket skilte seg imidlertid fra den episke dramaturgi på vesentlige punkter. Etter den begynnende interaksjon med tilskuerne, fremsto stykket imidlertid som avsondret fra publikum. Ingen fremmedgjørings teknikker eller brudd med den lineære teksten blei tatt i bruk. Derfor har jeg

heller valgt å beskrive *Fried Chicken...* ved bruk av hva jeg har kalt spiraldramaturgi, som ikke er lik Ulla Ryums dramaturgiske spiralform. Selv om hvert nummer til en grad er avslutta i tråd med en kabaretform, tar likevel neste nummer med seg elementer av det foregående, oppnår ny erkjennelse som bringes med i det neste ”trinn” på spiralen, og beveger seg slik med spiralen i en oppadgående bevegelse uten et definitivt slutt punkt.

I *Hot Tamale* var bakerste del av scenerommet gjort om til omkleddingsrom før forestilling, og dermed blei publikum inkludert i omkleddingsprosessen. Jeg la merke til hvordan dette påvirka forholdet mellom scene og sal. Det oppsto et tettere forhold mellom skuespiller og tilskuer da publikum fikk innsikt i personene bak karakterene før de hadde trådt inn i ”karakteren”. Under forestilling søkte også aktørene en direkte kommunikasjon med salen ved å oppsøke tilskuerne direkte, slik jeg har vist eksempel fra i ’strippescena’. *Hot Tamale* bygger på en alternativ dramaturgi, det jeg har valgt å klassifisere som en kabaretform. Jeg mener *Hot Tamale* har brutt både med den klassiske dramaturgi, så vel som alternative modeller bygd på episke strukturer. Teksten er ikke overordna, men inngår på ulik måte i de forskjellige avsluttede numre. I noen numre er teksten utelatt helt til fordel for enkle former for dans eller andre kroppslige uttrykk, som den før nevnte ’strippescena’. I andre numre fungerer imidlertid teksten hierarkisk som i en klassisk dramaturgi, ved å være det styrende prinsipp. Dermed inneholder *Hot Tamale* i virkeligheta flere ulike dramaturgiske former.

Dramaturgien til *Dress Suits to Hire* er grunnleggende forskjellig fra den deltagende dramaturgien til det radikale feministiske teater. Stykket har imidlertid likhetstrekk med, og bygger videre på den episke dramaturgi som det materialistisk feministiske teater stort sett bygde sine forestillinger på. Hughes tok i bruk episke fremmedgjøringsteknikker som sang og direkte kommunikasjon med publikum, som skulle inneha en slags politisk eller didaktisk funksjon. Hughes tok avstand fra ”preaching to the converted” da hun ønska å nå ut med sitt budskap til flest mulig mennesker. Hughes er didaktisk på den måten at hun vil lære uinnvidde om problemer som lesbiske står overfor. Bertolt Brecht fremheva også sin dramaturgis didaktiske funksjon. Gjennom fremmedgjøringsteknikker ville han føre publikum til ettertanke gjennom læring og slik transformere det kapitalistiske samfunn. På den måten søkte både Brecht og Hughes å forandre den generelle holdning i samfunnet gjennom sitt publikum. Hughes ville skape en større forståelse for homofile spesielt og en større aksept for annerledeshet generelt, mens Brecht søkte å bevisstgjøre sitt publikum på samfunnets mekanismer. I tillegg til å benytte seg av fremmedgjøringsteknikker, som blant annet å

henvende seg direkte til publikum, tar *Dress Suits to Hire* også i bruk andre dramaturgiske grep. Det bygges på ulike tidsmessige logikker ved at tida både går fremover og bakover eller fryses for så å gå over i en fiksjonell tid, for eksempel i 'ørkenscenen'. I denne scene "forvandles" et "skjerf" til et bakteppe som forestiller en ørken. Fra dette punkt stopper den virkelige tida opp, for på den ene side å fungere som et flashback, og på den andre side å forestille en ritualistisk gjenhandling av en fortidig hendelse. Likevel gjør bruk av 'camp', burlesk humor, stadig skiftende synsvinkler og en ukonvensjonell bruk av butch/femme, *Dress Suits to Hire* svært ulikt det feministiske teater på 70-tallet.

Hvis man ser bort fra liberalistisk feministisk teater og en tidlig form for lesbisk teater, representert ved Jane Chambers, vil jeg hevde at feministisk teater, lesbisk teater og 'queer theatre' i hovedsak beveger seg bort fra den klassiske lineære dramaturgi. En hovedårsak kan være at ny tematikk og nye subjekter krever alternative dramaturgiske former til å formidle seg og sitt budskap gjennom. Likevel har alle disse på en eller annen måte forholdt seg til den klassiske dramaturgi. Alle distanserer seg, men tar på et vis utgangspunkt i den klassiske dramaturgien og vrir på den, eller tilsetter andre dramaturgiske prinsipper. Det er på dette område radikal performance skiller seg fra foregående feministiske eller homoseksuelle (lesbiske) representasjoner. Her tar dramaturgien eller fravær av sådan ikke hensyn til den klassiske dramaturgi overheadet. Disse uttrykk søker tentativt til noe som kan oppfattes som en genuin representasjon av sin virkelighet og danner derfor helt nye former som står i forhold til tida de har oppstått i og tematikken den er ment å representere. Holly Hughes har nærma seg stand-up formen og baserer seg i stor grad på en nedskrevet tekst. Men denne teksten er ikke en dramatekst i klassisk forstand, men heller bygd opp rundt en rekke små historier av humoristisk karakter. Hughes benytter seg av en delvis bar scene, og hun søker å formidle sitt budskap til publikum gjennom en form for interaksjon. Hun snakker direkte og utilslørt til sitt publikum og lar tilskuere lese høyt fra brev for å innlemme dem i diskursen.

Annie Sprinkle synes meg å unndra seg enhver form for dramaturgisk klassifisering. Hun fremhever også selv at grunnen til at hun har valgt performance art som uttrykksform, er sjangerens få regler, strukturens løshet og det manglende plotet, og understreker med det sin frie formbruk. Hun tar i stor grad i bruk scenografi uten at denne er ment å være illusjonsskapende, slik jeg har vist eksempel fra i *Post Porn Modernist*. Slik jeg ser det, bruker Sprinkle scenografi for å underbygge drag-aspektet i forestillinga. Jeg har tidligere annonsert begrepet 'reversert drag' og forklart det som en ekstrem stilisering av eget kjønn.

Det jeg mener er at scenografien i *Post Porn Modernist* også kan karakteriseres som ekstremt feminin og dermed underbygger Sprinkles 'reverserte drag.' Derfor har verken kostymer eller scenografi en illusjonsfremkallende funksjon. Sprinkles forestilling bygger på sanntid, noe som underbygges av hennes invitasjon til publikum om ta hennes vagina i nærmere øyesyn, for så å kommentere hva de så. Dette er en direkte interaksjon med publikum uten likheter med det vi vanligvis forbinder med interaksjon i kvinne-orientert teater.

Kate Bornstein er kanskje den som lettest lar seg forstå dramaturgisk. Det har blant annet sin årsak i at hennes *Hidden: A Gender* ligger i grenselandet mellom teater og performance. Bornstein benytter seg av elementer fra ulike dramaturgier hvor hver karakter opptrer etter ulike dramaturgiske prinsipper. På denne måten leker hun med selve dramaturgi-begrepet, uten å innsette sitt eget stykke i en rigid form. Denne bruken av dramaturgiske prinsipper gjenspeiler stykkets kritikk av samfunnets binære tankegang i forhold til kjønn. Dessuten har denne "blandingsdramaturgien" relasjon til den transseksuelle identitet. Kate Bornstein har forklart at hennes liv er en collage da hun verken er kvinne eller mann, hetero eller homo.<sup>237</sup> Isteden er hun en blanding av alle disse elementer, og det er denne blanding som gjenspeiler seg i *Hidden: A Gender*. Bornstein gjorde hele teaterkonteksten til en illusjon, inkludert publikum; når Bornstein spilte sin rolle som talk-show vert/inne, spilte publikum sin rolle som talk-show publikum, og når Bornstein spilte lærer, fikk publikum karakter av studenter. På denne måten fikk skuespillerne en genuin forbindelse med salen. Bornstein benytta seg også av til dels enkle sceneløsninger, men har en utpreget bruk av kostymer fordi skuespillerne illuderer ulike personer og kjønn. På denne måten kan vi se at Bornstein gjør bruk av en form for interaksjon med publikum, men denne interaksjon er av en annen karakter enn både innenfor radikal feministisk teater, 'queer theatre' og WOW. Hos Bornstein foregikk interaksjonen innenfor illusjonens rammer, noe som førte til en helhetlig estetikk til forskjell fra tradisjonell interaksjon. Dette gir uttrykket et upolert drag og brudd i en eventuell estetikk.

#### 5.4 Utvikling og identitet

Et av motivene bak WOW-festivalene var å skape en motvekt til det forutgående "kjedelige" feministiske teater. Jordy Mark påpekte at WOW skulle være en motsats til 70-tallets politiske feministiske teater. WOW skulle være et sted hvor kvalitet skulle bli satt høyere enn politikk,

og hvor dogmatisme skulle være fraværende.<sup>238</sup> Det er med utgangspunkt i denne intensjon jeg i det forutgående har sett på WOWs utvikling. Jeg har antydning at WOW Cafe Theatre ikke i særskilt grad har vært nyskapende i forhold til blant annet tidlig feministisk teater eller vist noen utvikling internt i forhold til WOW-festivalene. Isteden vil jeg påstå at de i stor utstrekning har konservert et uttrykk som reproduseres.

Hal Foster understreker at mening tilhører en periode, og derfor ikke uten videre kan overføres fra en tidligere historisk periode og til et samtidig uttrykk.<sup>239</sup> Selv om Foster her uttaler seg om postmoderne eklektisisme, mener jeg at denne uttalelsen også kan gjelde for WOWs tilbakevending til en tidlig 70-talls feminisme, både med hensyn til politikk, tematikk og dramaturgi. Foster hevder også at marginalitet ikke lenger er forbeholdt periferien da sentrum har invadert periferien og vice versa.<sup>240</sup> WOW som festival på tidlig 80-tall representerte et margint uttrykk, som ville befestet seg som en motpol til det de anså som et kjedelig feministisk teater. Etter hvert som WOW utviklet seg til et permanent teaterrom, mener jeg de i større grad har anvendt sentrums uttrykk. De profesjonelle go-go danserne på den andre festivalen er eksempel på sjokkerende innslag som er del av det marginale uttrykk, noe jeg har vanskeligheter med å finne igjen i dagens WOW-oppsetninger. På bakgrunn av dette fremmer Foster det grunnleggende spørsmål om hvordan man kan beholde en radikalitet i kunsten uten en ny utelukkelse eller dogmatisme.<sup>241</sup> Denne dogmatisme har gjort seg gjeldende på WOW gjennom en separatistisk holdning. Dette kan ha sin årsak i en lesbisk identitetsdannelse, som jeg mener har gitt WOW form av en intern klubb uten utpregede nyskapende arbeider.

I utgangspunktet skulle WOW-festivalene være en åpen møteplass for alle teaterinteresserte kvinner. Denne intensjonen mener jeg det permanente WOW ikke har oppfylt. Alisa Solomon har bemerkat at alle som oppholder seg i miljøet rundt WOW vil bli absorbert inn i fellesskapet.<sup>242</sup> På overflaten kan WOW med utgangspunkt i dette utsagn fremstå som åpent for alle. Likevel bærer Solomons bemerkning preg av en type ekskluderende tankegang da det nettopp forutsettes at man oppholder seg i miljøet. WOW driver i liten grad med markedsføring av stedet, og i den grad det gjøres, er dette i form av flygeblader på lesbiske

---

<sup>237</sup> Bornstein, op.cit, s. 3

<sup>238</sup> Chambers, op.cit

<sup>239</sup> Foster, Hal, *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle og Washington: Bay Press, 1985, s. 17

<sup>240</sup> *ibid*, s. 25

<sup>241</sup> *ibid*, s. 32

klubber. Dermed er WOW ukjent for alle som ikke frekventerer disse klubber eller er bekjente av WOW medlemmer (eller eventuelt folk som leser teatertidsskrifter eller –bøker). Lois Weaver understreker ytterligere at WOW er et sted eksklusivt for kvinner innenfor fellesskapet: "It's creating theatre of, for and by the community."<sup>243</sup> Til og med i dag er det en utbredt skepsis på WOW overfor mannlige tilskuere, og mannlige skuespillere er uønska på scena. I statuttene står det klart at ingen menn er tillatt på scena, med unntak av for helt spesielle anledninger.<sup>244</sup> Den ekskluderende tankegang fra den radikale feminismen om å skille kvinnekulturen fra mannskulturen, har derfor gjort seg gjeldende på WOW.

Dette er en form for lesbisk teater som Lizbeth Goodman har klassifisert som separatistisk, altså et teater som ikke bare adresserer et bare-kvinnelig publikum, men også et bare-lesbisk publikum. For å beskrive dette teater, henviser Goodman blant annet til Laura Mulvey for å vise at ikke-lesbiske vil fremstå som voyeurere i et separatistisk lesbisk teater. Et slikt lesbisk teater vil ignorere 'the male gaze'-perspektivet slik som 'the gaze' selv har ignorert lesbisk (og kvinnelig) erfaring. Videre vil det ikke utelate eller presentere et mannlig perspektiv for å undergrave det, men vil rett og slett ikke representere det som om det ikke var relevant, da det heller skal innsettes et lesbisk blikk, avslutter Goodman.<sup>245</sup>

Det er dette separatistiske teater Sue-Ellen Case er talskvinne for idet hun ikke ønsker å sette opp lesbiske stykker utenfor en lesbisk kontekst som WOW. Case argumenterer med at heterofile ikke kan lese kodene til det lesbiske teater<sup>246</sup>. Hun mener at publikum er medprodusenter i de enkelte teaterstykker, og at kjønnet til publikum derfor blir avgjørende for hvilken mening lesbiske forestillinger får.<sup>247</sup> Det impliserer at hennes ideelle lesbiske teater må være internt og ekskluderende.

Teatersemnologen Patrice Pavis har et noe annet syn på dette enn Case. I stedet for å bestemme eksakt og korrekt agentene for hypotetisk kommunikasjon, må man evaluere og sette pris på kunstverket i seg selv. Det kan være farlig for kunstnere å kjenne sitt publikum for godt, mener han: "As an artist it might be dangerous to know your audience, or your community,

---

<sup>242</sup> Solomon, 1985, op.cit, s. 94

<sup>243</sup> ibid, s 101

<sup>244</sup> Dette leste jeg i "The WOW Book", som er en samling av vedtekter, regler, presseskriv, medieomtale etc., og som fins i ett eksemplar på "møterommet" på WOW Café.

<sup>245</sup> Goodman, op.cit, s. 121-122

<sup>246</sup> Case, Sue-Ellen, "A Case Concerning Hughes" (leserbrev), *The Drama Review*, vol. 33, nr. 4 (vinter 1989)

<sup>247</sup> Case, 1988, op.cit, s.116-118

too well. It could lead you to do only what the community expects and what pleases it – instead of shocking it or, at least, surprising it.”<sup>248</sup> Det er nettopp denne utvikling jeg mener WOW har gjennomgått i løpet av det siste tiåret. Fellesskapstanken som var en sterk drivkraft bak den første WOW-festivalen, har etterhvert blitt en hemske for nytenkning og det kunstneriske uttrykk. Siden fellesskapet på WOW utgjør både publikum og aktør, er det lettere å produsere noe man veit publikum vil ha, enn å overraske sine venner med noe nytt og radikalt. Derfor mener jeg uttrykket på WOW har stivna i et fast mønster. Det er nettopp denne fallgruven Pavis mener man bør unngå – han vil ha et teater som skal sjokkere publikum, eller i hvert fall overraske det. I tillegg er Pavis skeptisk til begrepet ’community’ siden individene i samlebegrepet ikke har alt til felles, men atskiller seg fra hverandre på flere punkter. Pavis spør seg om ’the community’ i det hele tatt finnes lenger, og besvarer dette med å vise til noen få enkle ’communities’, for eksempel seksuelle, hvor jeg vil plassere WOW. Men ’THE community’ eksisterer ikke lenger, mener Pavis, og vi klarer ikke lenger å skille mellom et ’community’ og en minoritet. Det synes, for Pavis, som om vi forsøker å behage ’the community’ på samme måte som man behager en minoritet. Det er her årsaken til at vi ikke lenger har et ’community’ ligger, mener han, for hvert ’community’ kunngjør nå at de er en minoritet i fare og dermed forsvinner ’the community’. Pavis ønsker imidlertid å gjenoppbygge ’the community’ (om enn bare for å sette spørsmålstegn ved det som en illusjon), for på den måten å knytte bånd mellom folk, og mellom klasser og grupper. Hvis vi bare har en rekke ’communities’, det vil si minoriteter, som ikke har noe å si hverandre lenger, risikerer vi å danne et teater som ikke har noe universelt å videreformidle, men kun fyller lokale og egoistiske behov, mener han. På den måten får vi et teater som har mista all radikalisme og håp om å forandre samfunnet til det bedre, avslutter Pavis.<sup>249</sup>

På WOW mener jeg ikke å gjenkjenne et slikt ønske om forandring da den lesbiske minoritet utgjør hele publikumsmassen. Det er bare de lesbiske selv som får ta del i problemer som kvinnelige homoseksuelle står ovenfor. Dermed gjøres ikke disse problemer til gjenstand for debatt for resten av befolkningen, og slik faller læringsaspektet bort. Årsaken til ønsket om et separatistisk teater mener jeg å finne i et behov for å bekrefte sin identitet som lesbisk. Foucault hevda at identitet er en form for disiplinering av individer gjennom makt. Med bakgrunn i dette hevder Pia Lundahl at identiteter i retorisk betydning ikke bare er en persons

---

<sup>248</sup> Pavis, Patrice, ”Do We Have to Know Who We Do Theatre for?”, i *Performance Research*, vol. 3, nr. 1 (vår 1998) - *On America*, s.82

<sup>249</sup> *ibid*

tilhørighet, men definerer også personen som tilhørig.<sup>250</sup> Ut fra dette perspektiv innebærer identitet muligheter, men blir også tvingende. Identitetskategoriene krever at individet føyer seg etter de vilkår, eller forutsetninger og begrensninger, som konstituerer dem. Med andre ord, erfaringer som oppleves som 'lesbiske' tvinger individet til å forholde seg til hele det konsept som innbefatter lesbiskhet. Dermed blir 'lesbisk' en sosialt og kulturelt konstruert kategori, mener Lundahl, som skapes i forhold til hva man ikke er. På denne måten mener jeg det separatistiske lesbiske teater kan fungere som en instans hvor denne lesbiskhet blir "definert", og slik kan de lesbiske tilskuere få kunnskap om hvordan å agere som lesbisk. Dermed får WOW funksjon av en "lærestanstalt" hvor det lesbiske publikum får lærdom om hvordan å forholde seg til sin lesbiske identitet. Lundahl viser videre i sitt arbeide at for eldre lesbiske kvinner har homoseksualitet en selvklar biologisk forankring, mens de yngre lesbiske fremhever det sosiale aspekt. Viktig i så henseende blir hvordan de yngste erkjenner seksualitet og identitet som flytende refleksiviteter, mens den "gammeldags" tankegang mer går i retning av faste lesbiske identiteter. Ser vi dette i forhold til WOW og Sue-Ellen Case, kan det tyde på at Case innehar en slik "gammeldags" holdning til identitet som en fast variabel. Case vil vise lesbisk teater kun for lesbiske, noe som kan ha sin årsak i at hun vil stabilisere et identitetsbegrep som lesbiske tilskuere kan identifisere seg med, og slik bekrefte seg selv som lesbisk. Det lesbiske teater får da funksjon av å være identitetsbekreftende og statisk, istedenfor å synliggjøre den mangfoldige lesbiskhet for heterofile utenfor den lesbiske kontekst.

Lundahl påpeker at lesbiske ikke kan bli sett på som en homogen kategori underordna en dominerende diskurs,<sup>251</sup> og etter min mening har Holly Hughes tatt hensyn til denne mangfoldige lesbiskhet. For det første har hun tatt steget bort fra WOW og satt opp *Dress Suits to Hire* og *Preaching to the Perverted* i ikke-lesbiske kontekster. For det andre har hun unngått en fastlagt fremstilling av det lesbiske subjekt. Hughes har understreka det essensielle ved å gjøre lesbisk teater tilgjengelig, og ikke bare "preach to the converted", som hun sier. Patrice Pavis mener også det er feil kun å adressere bestemte minoriteter. Man må sprengte rammene for minoritetenes målgrupper til også å gjelde større universelle masser: "Respect for cultural diversity, for difference, for communities and minorities, should not destroy the values of humanism and enlightenment on which the theatre, at least the classical western

---

<sup>250</sup> Lundahl, Pia, *Lesbisk identitet*, Stockholm: Carlssons, 1998, s. 19

<sup>251</sup> *ibid*, s. 164



theatre, is based.”<sup>252</sup>, mener Pavis, og det er dette ”enlightenment” jeg mener Hughes oppnår ved å bevege seg bort fra en bare-lesbisk kontekst. Hun gjør stykkene sine i prinsippet tilgjengelig for ”alle” ved fysisk å sette det opp i et teaterrom som ikke er separatistisk. På den måten har hun mulighet til å nå ikke-lesbiske med sitt budskap og slik ”enlighten” dem.

Kate Bornstein antyder at det lesbiske teater har utvikla seg i en konserverende retning. Årsaken, mener hun, er å finne i tanken om et ’community theatre’. Dette teater har som mål å gi sin støtte til et spesielt fellesskap, noe som kan virke pasifiserende på publikum. Siden målet er å bevare og støtte opp om fellesskapet slik det eksisterer, blir det heller ikke tatt oppgjør med allerede eksisterende felles verdier. Dermed mener Bornstein teateret ikke burde ha binding til et slikt spesifikt fellesskap.<sup>253</sup> Hun ser imidlertid at det ville være en lang prosess å bryte ned kreftene som knytter mennesker i ’community theatres’ så sterkt sammen. Det er det homofobiske mainstream-teateret som utgjør disse kreftene ved å skyve fra seg homoseksuelle/lesbiske og andre grenseoverskridende grupper, slik at disse må holde sammen i egne interne teatre, mener Bornstein.

Bornstein mener det tidlige lesbiske og homoseksuelle teater var ”cutting-edge”, mens det samme teateret nå har stagnert og gått over i en selvtilfreds fase. På begynnelsen av 90-tallet blei nemlig det lesbiske og homoseksuelle teater assimilert inn i mainstream-stykker: ”Theater which had once signaled the charge out of the closet, began again to call up the kitchens and bedrooms of our lives.”<sup>254</sup> Målet var ikke lenger å stille spørsmål, men heller skape positive rollemodeller, i likhet med det liberalistisk feministiske teater. Bornstein etterlyser derfor et mer spennende og dynamisk uttrykk for lesbisk teater og ’queer theatre’ generelt, som hun selv er en del av, og som jeg mener også Holly Hughes og Annie Sprinkle gir uttrykk for.

---

<sup>252</sup> Pavis, op.cit, s. 83

<sup>253</sup> Bornstein, op.cit, s.158

<sup>254</sup> ibid, s.164-165

## 4 Sluttord

Det er med en følelse av vemod jeg skriver de avsluttende ord av denne oppgave. Både fordi jeg nå avslutter noen spennende og lærerike år med studier av lesbisk teater, men mest av alt på grunn av konklusjonens art. Oppgava tok en dreining stikk i strid med mine aspirasjoner da jeg for første gang leste om WOW og da jeg sitrende av spenning inntok min plass i WOWs improvisatorisk opphøyde tilskuersal.

Min første forestilling på WOW, Susana Cooks erotiske *Hot Tamale*, innfridde alle mine forventninger. På mitt neste besøk blei jeg stilt fremfor *Fried Chicken and Funeral Flow`rs*, og blei med ett mer usikker på hvor WOW befant seg. Dette til tross blei jeg overbevist av Lynne Ann Kuemmels cross-dressing, om at dette var et nyskapende arbeid som søkte en diskurs rundt 'gender' og 'sex'. Samme kveld var jeg vitne til *Rivers of Honey*, en åpen kabaret som blei satt opp første fredag i hver måned, produsert av Dumeha Thompson og Meenamba. Dette var et åpent forum hvor alle tilstedeværende kvinner blei invitert til å dele tanker eller historier med resten av tilskuerne. Dette var et spennende konsept som jeg hadde sett frem til, men hvor emnene til debatt skuffa meg. I beste radikal feministiske stil blei det her gått til ukritiske angrep på mannen, og i tillegg fikk heteroseksuelle kvinner sitt pass påskrevet, noe som for meg førte til en tiltagende usikkerhet i forhold til hvilke politiske motivasjoner som lå bak WOWs arbeid. Siste gang jeg oppsøkte WOW fikk jeg se *The Stories We Buried*, skrevet og fremført av Beverly Bronson, Lisa Gluckin og Sharon Jane Smith. Da disse utøvere fortalte barndomsminner og hverdagslige historier fra sitt liv på Manhattan, ispedd Beverly Bronsons historier fra sitt arbeid med barn fra Nepal og Tibet, ikledd et afrikansk kostyme, begynte jeg å ane at WOW ikke var det jeg hadde håpa og trodd det skulle være. Mitt siste besøk i New York blei avslutta med *Dreams*, et forum der studenter ved Bronx Arturo Schomburg Satellite Academy uttrykte håp og lengsler om fremtiden gjennom poesi, historier, sang og teaterleker, uten, kunne det virke, noen form for kunstnerisk kvalitetssikring. På det tidspunkt blei alle mine illusjoner om WOW brutt.

Tilbake i Bergen førte disse frustrasjoner til at hele hovedfagsprosjektet mitt sto i fare for å bli kassert. Gjennom en grundig revurdering av prosjektet, sto det klart for meg at isteden for å tilpasse mine observasjoner på WOW med det bildet jeg i utgangspunktet hadde hatt av stedet, kunne jeg fremstille WOW slik jeg i virkeligheten oppfatta det. Dermed forandra

oppgava karakter fra å være en lovprisning av et sted jeg gjennom artikler og bøker hadde fått et positivt inntrykk av, til en kritikk av det jeg oppfatta som en mer eller mindre intern klubb, hvis funksjon var å bekrefte medlemmenes lesbiske identitet, heller enn en rolle som et nyskapende teatersentrum.

Grunna resultatets kontrære forhold til utgangspunktet, mener jeg å ha unngått en ensidig fremstilling av WOW. Jeg har jobba meg gjennom en prosess, hvor jeg på veien kom frem til et resultat, som i hvert fall for meg, gir et riktig bilde av hvilke intensjoner og hvilken funksjon WOW fyller.

## Litteraturliste

### Monografier

Aston, Elaine, *An Introduction to Feminism and Theatre*, London og New York: Routledge, 1995

Banes, Sally, *Greenwich Village 1963*, Durham og London: Duke University Press, 1993

Bell, Shannon, *Whore Carnival*, New York: Autonomedia, 1995

Bornstein, Kate, *Gender Outlaw – On Men, Women, and the Rest of Us*, New York: Vintage, 1995

Brecht, Stefan, *Queer Theatre*, New York og London: Methuen, 1986

Butler, Judith, *Gender Trouble*, London og New York: Routledge (1990) 1999

Carlson, Marvin, *Performance – a critical introduction*, London og New York: Routledge, 1996

Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, Houndmills: Macmillan, 1988

Christoffersen, Kjølner og Schatkowski, *Dramaturgisk analyse – en antologi*, institut for dramaturgi, Århus, 1989

de Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984

Diamond, Elin, *Unmaking Mimesis – Essays on feminism and theater*, London og New York: Routledge, 1997

Dolan, Jill, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1988

Dolan, Jill, *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993

Engels, Friedrich, *Familiens, privateiendommens og statens opprinnelse*, Oslo: A.S norsk forlag ny dag, 1952

Foster, Hal, *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle og Washington: Bay Press, 1985

Foucault, Michel, *Seksualitetens historie 1 – Viljen til viden*, København: Rhodos, 1978

*Fremmedord – blå ordbok*, Gjøvik: Kunnskapsforlaget

Goodman, Lizbeth, *Contemporary Feminist Theatres – To Each Her Own*, London og New York: Routledge, 1993

Halperin, David, *Saint Foucault – Towards a Gay Hagiography*, New York og Oxford: Oxford University Press, 1995

Hughes, Holly, *Clit Notes – A Sapphic Sampler*, New York: Grove Press, 1996

Hughes og Román, *o solo homo – the new queer performance*, New York: Grove press, 1998

Jaggard, Alison M, *Feminist Politics and Human Nature*, Sussex: The Harvester Press, 1983

Juno og Vale (red.), ”Angry Women”, *RE/SEARCH*, nr. 13, San Fransisco: Re/Search Publications, 1991

Koppen, Randi, *Scenes of Infidelity*, Oslo: Solum forlag, 1997

Ludlam, Charles, *Ridiculous Theatre – Scourge of Human Folly*, New York: Theatre Communications group, 1992

Lundahl, Pia, *Lesbisk identitet*, Stockholm: Carlssons, 1998

Marranca og Dasgupta (red.), *Theatre of the Ridiculous*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1979

Moi, Toril, *Hva er en kvinne – kjønn og kropp i feministisk teori*, Trondheim: Gyldendal, 1998

Roth, Moira, *The Amazing Decade – Women and Performance art in America 1970-1980*, Los Angeles: Astro Arts, 1983

Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, London og New York: Routledge, 1997

Sprinkle, Annie, *Post Porn Modernist – My 25 Years as a Multimedia Whore*, San Fransisco: Cleis Press, 1998

Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London: Fontana Paperbacks, (1976) 1985

## **Artikler**

Arntzen, Knut Ove, ”Ambient teater og clubbing”, *Morgenbladet*, 05.01.2001

Auslander, Philip, ”Comedy about the Failure of Comedy: Stand-up comedy and Postmodernism”, Reinelt og Roach, *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992

- Baracks, Barbara, "Witches, Nuns and Bearded Ladies", *The Soho News*, 29.10.1980
- Baracks, Barbara, "Funky & Feminist", *The Village Voice*, 7-13.10.1981
- Baracks, Barbara, "Déjà WOW", *The Village Voice*, 14-20.10.1981
- Butler, Judith, "Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault", *Praxis International. A philosophical journal*, vol. 5, nr. 4 (jan 1986)
- Butler, Judith, "Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex", *Yale French Studies* ("Simone de Beauvoir: Witness to a Century") nr. 72 (vinter 1986)
- Butler, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", Case, Sue-Ellen (red.), *Performing Feminisms – Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1990
- Carr, C, "Party Girls", *The Village Voice*, 08.01.1985
- Case, Sue-Ellen, "The Personal is not the Political", *Art & Cinema*, vol. 1, nr. 3 (høst 1987)
- Case, Sue-Ellen, "A Case Concerning Hughes" (leserbrev), *The Drama Review*, vol. 33, nr. 4 (vinter 1989)
- Case, Sue-Ellen, "Toward a Butch-Femme Aesthetic", Hart, Lynda (red.), *Making a Spectacle – Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989
- Chambers, Jane, "A Decade of Dogma Gives Way to Delight at the Women's One World Festival", *The Advocate* (Ticket Section), 09.01.1981
- Curb, Rosemary, "Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman-Conscious Drama: The Seer, The Seen, The Scene, The Obscene", *Theatre Journal*, vol. 37, nr. 3 (okt 1985)
- Davy, Kate, "Reading Past the Heterosexual Imperative – Dress Suits to Hire", *The Drama Review*, vol. 33, nr. 1 (vår 1989)
- de Lauretis, Teresa, "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction", *differences*, vol. 3, nr. 2 (1991)
- Diamond, Elin, "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism", *The Drama Review*, vol. 32, nr. 1 (vår 1988)
- Diamond, Elin, "Mimesis, Mimicry, and the True-Real", *Modern Drama*, vol. 32, nr. 1 (1989)
- Diamond, Elin, "Realism and Hysteria: Toward a Feminist Mimesis", *Discourse*, vol. 13, nr. 1 (høst-vinter 1990/91)
- Dolan, Jill, "Desire Cloaked in a Trenchcoat", *The Drama Review*, vol. 33, nr. 1 (vår 1989)

Dolan, Jill, ""Lesbian" Subjectivity in Realism: Dragging at the Margins of Structure and Ideology", Case, Sue-Ellen (red.), *Performing Feminisms – Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1990

Dolan, Jill, "In Defense of the Discourse – Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism...and Theory", Martin, Carol (red.), *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*, London og New York: Routledge, 1996

Féral, Josette, "Writing and Displacement: Women in Theatre", *Modern Drama*, vol. 27, nr. 4 (des 1984)

Forte, Jeanie, "Women`s Performance Art: Feminism and Postmodernism", *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Case, Sue-Ellen (red.), Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1990

Forte, Jeanie, "Focus on the Body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance", Reinelt og Roach (red.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992

Forte, Jeanie, "Realism, Narrative, and the Feminist Playwright – A Problem of Reception", Keyssar, Helene (red.), *Feminist Theatre and Theory*, Basingstoke: Macmillan, 1996

Haye, Bethany, "Hey, WOW!", *The Soho News*, 01.10.1980

Hughes, Holly, leserbrev i *The Drama Review*, vol. 33, nr. 4 (vinter 1989)

Irigaray, Luce, "This Sex Which is Not One", Nicholson, Linda, *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, New York og London: Routledge, 1987

Koppen, Randi, "Gender and the Politics of Performance: Feminist Re/presentations", Arntzen, Leirvåg, Vestli (red.), *Dramaturgische und Politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*, St.Ingbert: Röhrig Universitätsverlag GmbH

Lehmann, Niels, "Annie Sprinkle og den transformative kropp – Forsvar for en foranderlig konkrethed", kopi av manuskript

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, nr. 3 (høst 1975)

"National Endowment for the Arts v. Finley", [http://oyez.nwu.edu/cases.cgi?command=show&case\\_id=11208page=abstract](http://oyez.nwu.edu/cases.cgi?command=show&case_id=11208page=abstract)

Oseland, James, "A Goddess Unbound", *American Theatre*, vol. 16, nr. 3 (mars 1999)

Pavis, Patrice, "Do We Have to Know Who We Do Theatre for?", *Performance Research* ("On America"), vol. 3, nr. 1 (vår 1998)

Ryum, Ulla, "Kan kvinder skrive dramatik?", Lundquist, Britta (red.), *Teaterets kvinder*, Gråsten: Drama, 1984

Ryum, Ulla, "Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik", *NTK seminarrapport fra "Dramatikern i dialog med sin samtid" 2. delen, 4-11.06.1982, Reykjavik*, Oslo: Statens tryckningsanstalt, 1986

Ryum, Ulla, "Forsøk på et forord", *Forum for kvindeforskning*, særnr. 4 (1985) ("Kvindesprog"), København: forlaget Melusine

Schechner, Richard, "What Is Performance Studies Anyway?", Phelan og Lane (red.), *The Ends of Performance*, New York og London: New York University Press, 1998

Schneider, Rebecca, "Polymorphous Perversity and the Lesbian Scientist" (intervju med Hughes, Holly), *The Drama Review*, vol. 33, nr. 1 (vår 1989)

Solomon, Alisa, "The WOW Cafe", *The Drama Review*, vol. 29, nr. 1 (vår 1985)

Solomon, Alisa, "The Strangeness of Strangers", *The Village Voice*, 19.02.1991

Sowers, Prudence, "Women and the Performing Arts – Is There Life after WOW?", *The Advocate*, 24.12.1981

"Terms and Definitions", <http://www.sou.edu/English/IDTC/Terms/terms.htm>

Wittig, Monique, "One is Not Born a Woman", Nicholson, Linda (red.), *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, New York og London: Routledge, 1997

Young, Sally, "Judith Butler", <http://www.theory.org.uk/ctr-b-el.htm>