

Den frække kvinde

Fænomenet om den seksuelle, humoristiske og frigjorte kvinde i burlesque omkring The Golden Age



Af Maiken Bisgaard Mortensen

Studienummer: 60095

Vejleder: Hannibal Munk

Forår 2021

Antal Anslag: 147.883



Abstract

This study analyzes and discusses the phenomena of the sexual woman in the historical period of The Golden Age of burlesque, approximately 1900-1930s in the USA. By studying examples of prominent burlesque artists from this period such as Mae West, Gypsy Rose Lee and Carrie Finnell as portrayals of the sexual woman, the study includes theory of humour by sociologist Michael Mulkey and rhetoric Stefan Kjerkegaard. By this aspect the humour shows the portrayal of the phenomena of the sexual woman to be more complex in relation to whether the examples of burlesque performers can be perceived as repressed or empowered. The study therefore includes the discussion of the sexual and humorous woman in different feminist perspectives.

It is concluded that in the perspective of second wave feminism the sexual and humorous woman in burlesque can be perceived as repressed whereas the perspectives of the third and fourth waves shows burlesque as more liberating in relation to female sexuality. Furthermore, the compilation of sexuality and humour in the examples from The Golden Age of burlesque shows that humour ridiculing sexuality does not necessarily mean a repression of sexuality but the opposite. The humour in relation to female sexuality in burlesque in The Golden Age can be a tool of communication, where the norms and discourses around women and their sexuality can be both reproduced and rejected.

Indhold

Abstract	0
Indledning	3
Problemformulering	4
Feminismens kompleksitet.....	8
Bølgerne	9
Kompleksiteten	10
Humor skal tages seriøst	13
Uoverensstemmelse, overraskelse og den seriøse verden.....	14
Kultur og nedgørelse	16
Tid	19
Latterlighed	20
Rangdeling af humor - Humor og kunst	20
Seksualisering	22
Burlesquen	23
Definitionen af burlesque.....	23
Burlesquens historie.....	24
Metode	25
Kilder	29
Analyse.....	30
Den seksuelle kvinde	31
Den humoristiske krop.....	36
Et skamfuldt stigma	42
Latterliggørelse af kvindens seksualitet.....	44
Diskussion.....	50
Konklusion.....	55
Litteraturliste.....	57

Indledning

I burlesque kommer bagdelen altid først op og hovedet sidst, fortalte min danseinstruktør til os, omkring 20 kvinder, mens vi lå på gulvet i en spejlsal midt i indlæringen af en koreografi. Her handlede dansen ikke om at være perfekt, men hvordan vi følte os: feminine og sexede. Alle former og farver af vores kvindekroppe kunne vises frem i dette lokale. Håret måtte svinges, lårbasserne rystes, og det var helt okay at blinke frækt til sig selv i spejlet. Vi skulle ikke vise os frem, vi skulle føle os selv. Det handlede om os, ikke om verdenen.

Burlesque stammer fra en fortid, hvor dets fødsel ofte udpeges til at være omkring midten af det 19. århundrede (Zemeckis & Starr 2013, 35; Mansbridge 2014, 119). Derimod er starten af det 20. århundrede et af de mest definerende perioder for, hvordan vi opfatter burlesque i dag blandt andet med dets kategorisering som The Golden Age i burlesque (Mansbridge 2013, 123; Shteir 2004, 130, 341). Ser man nærmere på det tidlige 20. århundredes burlesque, kan det give nogle perspektiver på kvinders seksualitet, der stadig debatteres i det 21. århundrede. En del forskning omkring det tidlige 20. århundredes burlesque har nemlig en tendens til at vurdere, hvornår burlesque var godt, og hvornår det var skidt. Dette kan implicit forstås som, hvornår kvinderne på den burlesque scene var et udtryk for frigørelse, og hvornår de var et udtryk for undertrykkelse af kvinder. Undertrykkelse og frigørelse er en del af det, jeg vil undersøge.

Leslie Zemeckis har interviewet nogle af stjernerne indenfor burlesque, der mundede ud i en dokumentar i 2010 og en bog i 2013, som begge har titlen *Behind the BurlyQ*. Hun beskriver burlesques forhold til frigørelse således:

“Some have argued that the burlesque strippers were early feminists. We perceive of them as such and call them pioneers. We say they were women who used their sexuality as empowerment. It’s a false viewing. Generally, they got into burlesque because it was sometimes the only thing they could do. Not one woman I interviewed spoke of trying to prove a point or of being empowered by their sexuality.” (Zemeckis & Starr 2013, 48).

Zemeckis opsætter i citatet en præmis om, at feminisme gør sig gældende som en bevidst handling. Burlesque var ikke en tidlig form for feminisme, fordi den ikke havde den bevidste feministiske agenda. Denne præmis vil jeg dog udfordre i min undersøgelse. Det er ikke intentionen, der afgør,

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

om noget er feministisk. Ud fra en hypotese om, at man ikke kan vide, hvilke bølger ens handlinger igangsætter, vil jeg undersøge burlesque i forhold til feminisme.

Nogle af de største elementer, der definerer burlesque, er strip og humor. Hvis man ser strip som et element, der har del i seksualitet, bliver feministiske kønsdebatter også relevante. Både seksualitet og humor er dele, der har været debatteret i forhold til kvinder, som jeg vil uddybe senere. De tydeliggør dog relevansen for at undersøge dette fænomen, der er kvinden. Jeg kalder i denne sammenhæng kvinden for et fænomen, fordi ting som humor og seksualitet, der kunne synes at være almene menneskelige egenskaber, bliver debatteret, som om de er svære at definere hos kvinder, også i nutidige debatter¹. Alligevel har burlesque eksisteret i det 20. århundrede med inklusion af humor og seksualitet. Hvordan kan fænomenet om kvinden som værende seksuel og humoristisk stadig debatteres? Måske kan svaret findes i det tidlige 20. århundredes burlesque, særligt hvis man ligeledes fokuserer på, om disse kvinder således var frigjorte.

Derfor vil jeg undersøge burlesque i starten af det 20. århundrede, hvor jeg undersøger det ud fra dets portrættering af kvinder som seksuelle og humoristiske. Yderligere vil jeg inddrage feminisme til at forstå og diskutere betydningen af burlesque i forhold til frigørelse eller undertrykkelse af kvinder. Derfor lyder min problemformulering således:

Problemformulering

Hvilken indflydelse har humoren på, hvordan den seksuelle kvinde portrætteres i burlesque omkring The Golden Age, og hvordan ses det i forskellige feministiske perspektiver?

For at vende tilbage til udgangspunktet stammer de første linjer i afsnittet fra min egen oplevelse med burlesque, som foregik hos Sweet Burlesque i København. På deres hjemmeside beskriver de konceptet for deres burlesque som omhandlende ”*kropspositivisme og feminin power!*” (SweetBurlesque.dk, Koncept). Denne form for burlesque kan ses i forlængelse af fjerdebølgefeminismen, som den er udlagt i *Ludermanifestet* (2017) skrevet af Nikita Klæstrup, Louise Kjølsten og Ekaterina Krarup, hvor en af mange dele heraf er, at den kvindelige krop må befries fra skam i forhold til at udstråle seksualitet (Klæstrup et al. 2017, 38-39). Den kvindelige

¹ Eksempler på dette kan ses i klummen ”Kvindens liderlighed er stadig undertrykt i 2019” af Lise Richter i avisen Information (Information 2019, Richter) eller denne debat video fra B.T. ”15-årig med opråb: ’Kvinder kan ikke tage en joke’” (BT 2020, Frølich & Fahnøe)

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

krop må altså gerne være sexet, og kvinden, der bærer kroppen, må gerne udstråle, at hun er et menneske, der har sex også meget og med mange. Skammen af den kvindelige seksualitet skal væk (Klæstrup et al. 2017, 38-39).

Skammen af den kvindelige seksualitet er dog ikke et nyt debattemne, særligt indenfor feminisme. Dette mål om at fjerne skam fra den kvindelige seksualitet er nemlig blot en del af fjerdebølgefeminismen, som tager afsæt i de forudgående bølger af feminisme. Alle bølgerne har ligesom den fjerde bølge været omdiskuteret særligt med henblik på, hvad der er feminisme, og hvad der ikke er. Debatterne er også foregået imellem feminister (Rivers 2017, 1-2). Særligt anden bølge af feminisme er kendt for seksuel frigørelse, men ironisk nok er der dog også feminister fra anden bølge, der kritiserer feminismens fjerde bølge for dennes agenda med seksuel frigørelse, ligesom der i det hele taget også sættes spørgsmålstejn ved, hvorvidt fjerde bølge er feminisme. Blandt andet en artikel fra Politiken i 2017 af journalist Mette Fugl viser alene med sin titel, ”Vis bare bryster, men lad være med at kalde det feminisme”, en modstand til fjerdebølgefeminisme (Politiken 2017, Fugl). En anden artikel fra Information, skrevet af lektor Helle Birk, har titlen ”Den nye feminisme er optaget af særhensyn og glemmer det, rødstrømperne kæmpede for” (Information 2020, Birk). Igen er alene titlen med til at fremhæve nogle konflikter i de forskellige bølger af feminisme. Feminismen bliver kompleks, hvorfor dette uddybes i afsnittet Feminismens kompleksitet. Man kan eventuelt sætte burlesque under samme problematik. Er det feminisme?

De feministiske bølger har dog også nogle fælles hovedtræk. Eksempelvis er kvinders værdi en relevant sag for feminismen, men det bliver tydeligt, at kvinder som seksuelle væsener sætter gang i debatterne i vestlige samfund i dag. Hertil kan nævnes, hvordan #MeToo-bevægelsen har skabt debatter i forhold til flirt, chikane og grænser i Danmark, selvom bevægelsen er opstået i USA (Djøf 2020, Reinicke). Kvinders seksualitet og sex i det hele taget har i høj grad været på feministers dagsorden siden den anden bølge omkring 1970’erne. Alligevel kan debatten i dag stadig synes at have svært ved at håndtere seksualitet. Mellem kvinder opstår debatter i forhold til, hvad man må og bør som kvinde, og debatten er svær, fordi seksualitet og grænser har rykket sig med samfundets udvikling (Rivers 2017, 9). #MeToo-bevægelsen har skabt holdninger, der kan synes at være i hver sin ende af spektret, hvor nogle hylder, at sagen tages op til debat, imens andre synes, at det er gået for vidt (Zetland 2020, Dragsdahl).

Det er i disse problematikker, hvor burlesque bliver et relevant emne. Nogle kvinder dyrker en del af deres seksualitet gennem burlesque, som i dag kaldes neo-burlesque. Dette bliver hovedsageligt

dyrket i den vestlige verden og i høj grad i USA, som eksempelvis BurlyCon er et bevis på (BurlyCon.com). Her samles dansere og interesserede i dyrkelsen af burlesque. I modsætning til Sweet Burlesque i København kan neo-burlesque også være en væsentligt mere blottet udgave i forhold til kroppen. Neo-burlesque er således også en form for strip og striptease. Både neo-burlesque og strip er også blevet diskuteret i forhold til feminisme. Professor i kønsteori, Kay Siebler, mener eksempelvis ikke, at neo-burlesque formår at frigøre kvinders seksualitet, men at det i stedet bliver en undertrykkelse af kvinder, som hun viser i sin forskningsartikel "What's so feminist about garters and bustiers? Neo-burlesque as post-feminist sexual liberation" (2014). Joanna Mansbridge beskriver også dette, selvom hun tager et anderledes standpunkt i sit kapitel "The Comic Bodies and Obscene Voices in Burlesque" i *Women and Comedy* (2013). Hun beskriver, hvordan 1970'ernes strippere stod som modsætning til datidens feministiske bølge, hvilket hun sammenligner med burlesquedansere som modpol til suffragetterne (Mansbridge 2013, 120).

Traditionen om strip og striptease som en del af burlesque er ofte henvist til, hvad der i burlesque-kredse kaldes The Golden Age, ca. 1900-1930'erne (Mansbridge 2013, 123; Shteir 2004, 130, 341). Vi er altså tilbage i starten af det 20. århundredes burlesque. Hvem, der opfandt strippen i burlesque, er omdiskuteret og baseret på rygter, men debatten derom er særligt centreret omkring starten af det 20. århundrede (Zemeckis & Starr 2013, 67-69). Der har dog været fokus på at vise dele af kroppen, siden Lydia Thompson i 1860'erne med sin trup *The British Blondes* viste deres ben frem i stramme "tights" (Zemeckis & Starr 2013, 35, 324).

Historiker Robert Allen viser med sin forskning i bogen *Horrible Prettiness* (1991) med udgangspunkt i Lydia Thompson, hvordan burlesque i en ubevidst form var en del af kampen for kvinders rettigheder, da det gav dem mulighed for på scenen at rykke ved nogle af normerne i samfundet (Allen 1991, 23-30). Teaterhistoriker, Jacky Bratton, eksemplificerer noget lignende i sit kapitel "The Business of British Burlesque" i *Women and Comedy* (2013), hvor hun præsenterer en række kvinder i 1800-tallet, der fik karrierer gennem burlesque (Bratton 2013, 104-118). Allen viser yderligere, at burlesque udviklede sig til at blive nærmere en lavkulturs underholdning, der ikke faldt i kvindernes favør omkring starten af det 20. århundrede. Kvinderne mistede deres 'stemme' på scenen i burlesque, fordi dets hovedfokus blev den nøgne krop, hvormed burlesque i højere grad tiltrak arbejderklassen fremfor middelklassen (Allen 1991, 245, 254, 258, 282). Strippen af kvinderne blev tiltrækningen for burlesque, der gav den mulighed for at have noget at tilbyde imod den nye konkurrent: filmen (Allen 1991, 264-271). Overgangen fra burlesque som elitær

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

underholdning til en mere folkelig underholdning kan siges at have foregået gennem længere tid, og det er svært at sætte en startdato på. Det 20. århundredes film som konkurrent til burlesque samt dét, at strippen på samme tid i højere grad blev indført i burlesque i det tidlige 20. århundrede, var det, der ifølge Allen svækkede 'kvindekampen'² i burlesque. Allen ser ikke starten af 1900-tallets burlesque som *The Golden Age*, tværtimod, men han anerkender dog, at det er sådan, perioden er husket (Allen 2013, 244).

Mansbridge' kapitel i *Women and Comedy* (2013) nuancerer burlesquen i det 20. århundrede yderligere med feministiske perspektiver, som beskrevet tidligere. I hendes perspektiv bliver strip ikke nødvendigvis en nedgradering hverken i burlesque i starten af århundredet, strip og porno i midten af det samme århundrede eller neo-burlesque i det 21. århundrede (Mansbridge 2013, 119-129). Strip kan godt være nedværdigende, men det kan også repræsentere nogle kvinder, der finder stolthed i deres erhverv (Mansbridge 2013, 125). En lignende diskussion foregår hos Rachel Shteir, professor i teaterstudier, i hendes værk *Striptease: The Untold History of the Girlie Show* (2004). Her optegner Shteir et overblik over strippen i USA i starten af det 20. århundrede. Yderligere beskriver hun nogle af de betydninger strippen og burlesquen havde i forhold til kulturen. Heriblandt er debatten om strippere som sammenlignelige med prostituerede (Shteir 2004, 6-7). Derfor er debatten fra burlesque og dennes betydning ikke irrelevant set i perspektivet af *Ludermanifestet*, der netop forsøger at gøre op med luderstigmaet (Klæstrup et al. 2017, 4-7).

Burlesque indeholder dog mere end strip. Professor i amerikanske studier, Lawrence Mintz, viser med sin forskningsartikel "Humor and Ethnic Stereotypes in Vaudeville and Burlesque" (1993), hvordan humor i vaudeville- og burlesqueshows gjorde grin med stereotyper – herunder ikke blot kvinden eller den sorte men også andre i den brogede skare af etniciteter, der befandt sig i datidens New York som for eksempel irer, italienere og jøder (Mintz 1993).

Denne sammenblanding af humor og kønsdebatter formår Ph.D. i kritiske filmstudier, Kristen Anderson Wagner, at sammenfatte med sin forskningsartikel "'Have Women a Sense of Humor?' Comedy and Femininity in Early Twentieth-Century Film" (2011). Med udgangspunkt i en artikel fra 2007 i magasinet *Vanity Fair* og et udsagn i en avis fra 1901, der begge sætter spørgsmålstegn

² Burlesque er ikke baseret på at være kvindekamp i en bevidst form, altså det er ikke opstået som kvindekamp (Zemeckis & Starr 2013, 48; Mansbridge 2013, 120, 125; Shteir 2004, 340). Det er hovedsagligt folk, der gerne vil optræde og tjene penge. Selvom det dog ikke har været formålet, har kvindekamp som en del af burlesque stadig en relevans.

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

ved, om kvinder overhovedet har humor, viser hun med en række eksempler, hvordan kvinder optrædende med humor på både scene og i film tydeligvis havde humor – også af den grove slags (Wagner 2011). Da disse kvinder lå under en diskurs, der på sin vis stod i modsætning til deres eksistens og virke, fremhæves de også for netop at være med som en modstand til en sådan diskurs (Wagner 2011, 45). På trods af dette har der stadig været debat omkring kvinders humor i det 21. århundrede (BBC 2019; Vanity Fair 2007).

Det er altså i forlængelse af disse problemstillinger omkring kvinder i forhold til deres krop, seksualitet og humor, at jeg vil undersøge burlesque i The Golden Age. Siden der er nødvendighed for en fjerdebølgefeminisme, der forsøger at gøre op med skammen i kvindekroppen og kvindens seksualitet, vises der altså stadig en undertrykkelse af kvindekroppen selv i dag. At dette stadig er nødvendigt at debattere, kan synes mærkværdigt i betragtning af burlesquens eksistens i over 150 år. For alene burlesquens eksistens sammenfatter jo, at kvinder har humor, er seksuelle væsner og samtidig for nogle opfattes som udtryk for feministiske værdier.

Dertil ligger altså en sammenfatning af Mansbridge og Wagners argumentationer for kvinder som værende seksuelle, og kvinder som kan have humor. Men kan kvinden stadig være kvinde, hvis hun har humor omkring sin seksualitet? Eller er dette blot et udtryk for patriarkatets magt over, hvad kvinden er?

Denne anskuelse af kvinden som både værende seksuel og humoristisk er stadig en del af de feministiske debatter i dag. Fortidens eksempler på kvinder, der optrådte på burlesquescener og i film og blev hyldet for det, tydeliggør i min optik netop en absurditet i, at vi stadig kan diskutere emner, der alene med disse kvinders eksistens burde være modbeviste. Det bliver dermed en undren over fænomenet om kvinden som værende humoristisk, seksuel og frigjort. Derfor finder jeg det nødvendigt at undersøge fænomenet om den humoristiske, seksuelle, frigjorte kvinde portrætteret i burlesque omkring perioden af The Golden Age.

Feminismens kompleksitet

Ud fra det ovenstående er det tydeligt, at feminismen har haft sin indflydelse i forhold til den kvindelige seksualitet. Derfor vil jeg give en kort redegørelse af feminismen ud fra de bølger, den oftest bliver inddelt i. Dernæst vil jeg beskrive nogle af de kompleksiteter, der opstår i feministiske debatter, da der ikke er enighed om feminisme. Feminismens kompleksitet er med til at give et

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

indblik i forståelser og diskussioner af den kvindelige seksualitet, og denne kompleksitet er relevant i analysen og diskussionen af fænomenet om kvinden som seksuel, humoristisk og frigjort i fortidens burlesque.

Feminismen har sine bølger, selv om de til tider diskuteres eller endda underkendes. Der er derfor til stadighed debat om feminisme, og hvad det er. Jeg vil i det følgende udlægge få overordnede pointer i forhold til de feministiske bølger. Dette skyldes, at der i sig selv med inddelingen af feminismen i bølger følger en forståelse af, at de er forskellige. Derfor vil jeg først skitsere en opfattelse af, hvordan disse bølger er adskilt. Det vil sige, at feminismen er væsentligt større, end hvad der her udlægges. Jeg vil derfor efterfølgende dykke dybere ned i kompleksiteten i feminismen, da denne er med til at give indsigt i, hvordan feminismen skal forstås i denne undersøgelse. Herved vil jeg fokusere nærmere på tredje og fjerde bølge af feminisme, da det er med følge i de debatter, disse bølger har været med til at skabe, at jeg vil analysere og diskutere fænomenet om kvinden som seksuel, humoristisk og frigjort.

Bølgerne

Den første bølge kom i kølvandet på suffragetterne i England og USA, som kæmpede for stemmeret, hvilket spredte sig til resten af den vestlige verden med kvindeorganisationer (Brunell 2021). Argumentet var, at kvindernes position i samfundet i slutningen af 1800-tallet og starten af 1900-tallet havde en værdi, som burde give ret til, at kvinder kunne have indflydelse på deres samfund ved at have stemmeret. Kvinder og mænd blev ikke anset for værende ens, men den første bølge kæmpede derimod for rettigheder for, at kvindens rolle i samfundet også var relevant for, at samfundet kunne fungere, og at kvinder dermed også burde have indflydelse på deres samfund via stemmeret. (Larsen 2004, 131-135; Brunell 2021).

Den anden bølge kom i slutningen af 1960'erne og i 1970'erne. Her kæmpede kvinder i højere grad for social frihed – altså en kamp mod sociale normer. Kvindens plads skulle ikke blot være i hjemmet, hun skulle ikke underkastes manden, og hun skulle have retten over sin krop, hvorved sex og seksualitet også blev debatteret. Kønsrollerne blev diskuteret, hvortil det traditionelle idealbillede af kvinden blev dekonstrueret, i takt med idéen om køn også blev forsøgt dekonstrueret. (Larsen 2004, 137-147; Brunell 2021).

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Den seksuelle frihed fortsatte til tredje bølge, men kønsrollerne diskuteredes yderligere særligt i akademiske kredse. Den startede i 1990'erne med udgangspunkt i 1980'erne og 1990'ernes forskning om køn. Særligt med forskeren Judith Butler skabtes diskussioner om kønnet som socialt konstrueret, og noget vi performer. Samtidig blev denne bølge på sin vis et opgør med den anden bølge, der af den nye generation blev opfattet som værende den, der nu dikterede kvindeidealet (Rivers 2017, 19). I forlængelse af kønnet som socialt konstrueret fulgte også en identitetsdannelse omkring ens køn, og hvad det i samfundet var konstrueret af. Kønnet blev en debat om identitet og dét at performe sit køn. Der blev gjort grin med eksempelvis sexistiske symboler, som blev påtaget i en mere ekstrem form i ironiens kunst og portrætterede kvindelig frigjort seksualitet i højere grad gennem seksualisering af kvinden. (Brunell 2021).

Den fjerde bølge begyndte i 2010'erne, og den kan på sin vis siges stadig at være i gang i 2021. Her fortsættes en udvidelse af de forgangne bølger, men de største punkter i fokus er omhandlende seksuel chikane, krænkelser samt internettets og de sociale mediers rolle. Nogle argumenterer i dag for, at vi har ligestilling i et land som Danmark særligt med henvisning til retslig ligestilling. Denne bølge viser dog med eksempelvis en sag som #MeToo, at der kulturelt set ikke er ligestilling i vesten, men at samfundet har udviklet sig fra tiden, hvori de tidligere bølger befandt sig, hvorfor der med en fjerde bølge forsøges at fortsætte kampen for ligestilling. (Bunell 2021; Klæstrup et al. 2017, 25-26, 33-39).

Selvom den fjerde bølge af feminisme har et stort fokus på sociale medier, er det den videre debat om kvindens seksualitet i denne bølge, der er relevant i forhold til undersøgelsen af fortidens burlesque.

Kompleksiteten

Feminisme har altid været debatteret, også mellem feminister. Derfor benytter jeg et ord som kompleksitet, fordi de forskellige definitioner på feminisme ofte også ekskluderer i forhold til for eksempel seksualitet, race eller transkønnede (Brunell 2021). Hver bølge har sine kompleksiteter samtidig med, at alle bølgerne i hver sin grad har nogle overlap og kan være svære at adskille.

Eksempelvis har gnidninger mellem anden og tredje bølge skabt diskussioner om, hvorvidt tredje bølge i det hele taget bidrager med noget nyt i forhold til anden bølge, hvorved den på sin vis bliver anset som postfeminisme (Brunell 2021). Samtidig kritiseres tredje bølge for, at den ved at seksualisere kvindekroppen på den måde, som den gør, igen underlægger kvinden for patriarkalske

normer, der undertrykker hende (Brunell 2021). I kritik af tredjebølgefeminismen indgår et aspekt af neoliberale opfattelser i forhold til køn, hvor eksempelvis reklamebranchens portrættering af kvinden bliver skadelig for kvinden. Særligt unge piger opfattes som udsatte, da tredjebølgefeminismen er med til at formgive et idealbillede af kvinden, som ikke kan opnås. Disse aspekter er fra sociolog og kulturteoretiker, Rosalind Gill. Hun har diskuteret dette i sin forskningsartikel "Postfeminist media culture: Elements of Sensibility" (2007). Hun påpeger blandt andet, at det er en misforståelse, hvis man tror på, at dét at udnytte sin seksualitet som kvinde til at få magt er af egen fri vilje. I forlængelse heraf påpeger hun, at dette opstår fra en misforståelse af, hvordan kvinden var undertrykt i fortiden (Gill 2007, 153-155). På den måde er kvinden endnu engang underlagt patriarkatet ved at skulle 'holde sig vedlige' både udseendemæssigt og personlighedsmæssigt (Gill 2007, 155-156). Samfundet og debatterne har dog udviklet sig, siden Gill skrev denne forskningsartikel i 2007, selvom hendes pointer ikke er irrelevante i dag. De giver dog også indtryk af, at nogle af elementerne fra den tredje bølge også nåede videre ud i samfundet fremfor blot at være akademiske debatter. Udover Gills kritik af hvordan tredjebølgen kæmper for kvindens seksualitet, benytter hun også begrebet postfeminisme. Herved kan man også argumentere for, at Gill ser første og anden bølge af feminisme som de mere originale, hvortil tredje bølge blot bliver en efterfølger, hvis virke i Gills optik ikke er positive.

Hertil følger også, at debatterne om feminisme har udviklet sig yderligere, hvortil der i dag i højere grad er tale om en fjerde bølge af feminisme, der kan ses som værende den mest aktuelle. Det vil sige, at den som sådan stadig er i gang, og dens fremtid stadig er uvis.

Den fjerde bølge har på mange områder mødt nogle af de samme kritikpunkter som den tredje bølge, og der er i det hele taget sat spørgsmålstegn ved, hvorvidt der er en fjerde bølge af feminisme (Brunell 2021; Klæstrup et al. 2017, 25). Den fjerde bølge har dog haft en stor gennemslagskraft gennem de sociale medier, hvor brugen af hashtags benyttes til at sprede slogans og solidaritet. Eksempelvis har #MeToo-bevægelsen særligt fra år 2017 vist, hvad de sociale medier er i stand til at skabe fællesskab om (Politiken, #MeToo). #MeToo fik også en genrejsning i Danmark i 2020 efter Sofie Linde fortalte, hvilke oplevelser hun havde haft i forhold til kønsdiskrimination og sexchikane i sin karriere til Zulu Comedy Galla (DR 2020, Christiansen). Dette spredte sig til debatter generelt i mediebranchen samt i politik (Berlingske 2020, Paulsen; Berlingske 2020, Kildegaard). Bevægelsen har derfor sat fokus på, at ligestilling ikke er opnået grundet det store omfang af seksuel chikane. I 2021 kom også #Textmewhenyougethome (Skriv når du er hjemme), der opstod efter drabet på engelske Sarah Everard begået af en politimand. Efterfølgende brugte

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

kvinder på de sociale medier hashtagget for at vise, at de kunne relatere til ikke at føle sig sikre i gadebilledet, særligt når de var på vej hjem om aftenen/natten (Edinburgh News 2021, Macfarlane). Disse to hashtags har været med til at vise, hvordan kvinder har været underlagt nogle normer omkring, hvad det vil sige at være kvinde, hvor de sociale medier er med til at skabe fokus omkring dette og revurdere normerne.

I Danmark vises en del af fjerdebølgefeminismen gennem Nikita Klæstrup, Louise Kjølsten og Ekaterina Krarups udgivelse af *Ludermanifestet* i 2017, hvor der blandt andet lægges vægt på kvindens frigørelse gennem hendes seksualisering (Klæstrup et al. 2017). Bogen og kvinderne bag har dog også fået kritik, der ironisk nok understreger bogens pointe. Eksempelvis kritiserer stud.theol. Jacob Munk i sin anmeldelse "Ludermanifestet: fjerdebølgefeminismens fallit" i årsskriftet Critique, at bogen er et kig ind på pigeværelset, og han foreslår "for sjov" et kyskhedsmanifest som modstykke, selvom han er enig i nogle af bogens budskaber som modstand mod hævnporno og overgreb (Munk 2018).

Kommunikationskonsulent Karen Dich kritiserer *Ludermanifestet* i sin anmeldelse på Kommunikationsforum.dk "Kald mig bare luder" med undertitlen "Ludermanifestet er en højæstetisk billedbog. Forfatternes gode intentioner fortaber sig i venstrehåndarbejde og uinteressant biografi". Dich mener, at der blandt andet er for mange fortællinger og billeder af kvinderne selv, hvorfor pointen i bogen bliver rodet og går tabt, og hun slutter af med at kritisere deres korrektur (Dich 2017). Det kan dog synes som om, Dich ikke helt har fanget pointen, da de billeder, kvinderne har inddraget af dem selv, kan ligne de billeder, de benytter sig af på sociale medier, som netop er en af de definerende faktorer for fjerdebølgefeminismen. At kritisere deres korrektur kan ligeledes synes at understrege en pointe om, at kvinder, der udtrykker deres seksualitet eksplicit, ikke kan være begavede. Dette er blandt andet også en del af, hvordan forfatterne til *Ludermanifestet* beskriver deres indtryk af hinanden, før de lærte hinanden at kende (Klæstrup et al. 2017, 16-22).

Yderligere kritik foregår også i avisen Information, der har bedt to 18-årige kvinder om at anmelde bogen. Et af de to kvinders kritikpunkter til bogen er, at pointen med kropspositivismen forsvinder i Klæstrup, Kjølsten og Krarups billeder af dem selv med æstetisk smukke kroppe, hvor billeder af andre typer af kroppe kunne være med til at styrke denne sag. De to 18-årige kvinder støtter mange af *Ludermanifestets* pointer, men de kritiserer måden, disse pointer fremføres på, samt udtrykker de et savn efter større politisk diskussion omkring feminisme (Cramon 2017).

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Disse eksempler på kritik af *Ludermanifestet* understreger som nævnt, at nogle af værkets pointer stadig ikke er opnået. Dette kan virke underligt i betragtning af kvinder i burlesque i fortiden, der på mange måder viser samme aspekter af fænomenet om kvinden som seksuelt væsen.

Yderligere kan der med udgangspunkt i sidstnævnte artikel mangle et fokus på en større politisk diskussion. Det politiske aspekt af fjerdebølgefeminismen, eller i videreførelsen af den, kan blive relevant i form af de debatter, der er opstået i år 2021 i forhold til ligeløn. Der er med et borgerforslag om ophævelse af tjenestemandreformen blevet sat fokus på, at kvindedominerede fag i det offentlige er sat til en lavere løn (Borgerforslag.dk).

Der kan således trækkes paralleller til nogle af de to første bølger af feminisme, hvor lige rettigheder og lige løn blev diskuteret. Ligeså kan der dog også argumenteres for, at debatter om kønsroller har haft sit indtog før feminismens anden bølge, blandt andet med franske filosof Simone de Beauvoirs udgivelse af *Det Andet Køn* i 1949 (de Beauvoir 2019), men også burlesque med dets eksplicitte portrætteringer af kvindelig seksualitet har været en del af, at kvinder fik mulighed for at forhandle deres rolle (Allen 1991, 281-282).

Klæstrup, Kjølshen og Krarup beskriver også kort laughtivism³, der kan ses som en del af den tredje og fjerde feministiske bølge. Humor har på den måde også en relevans i feminismens opgør med kønsnormer, som kan tydeliggøres ved at analysere fænomenet om kvinden som humoristisk, seksuel og frigjort i fortidens burlesque med udgangspunkt i, at burlesque udtrykker både seksualitet og humor samt deres samspil. Derfor vil jeg i følgende afsnit uddybe teoretiske aspekter af humor, som vil blive benyttet i undersøgelsen.

Humor skal tages seriøst

Humor er et element i burlesque, hvorved det også er relevant at forstå, hvad humor er. Med udgangspunkt i en hypotese om, at humor ligesom seksualitet er en almenmenneskelig egenskab, vil humor i denne undersøgelse blive brugt til at analysere humoren i burlesque. Herved skal det forstås, at det som sådan ikke er humoren i sig selv, der er det essentielle, men snarere hvilken betydning humoren skaber.

³ Klæstrup, Kjølshen og Krarup kategoriserer: "LAUGHTIVISM= aktivistisk brug af humor til at underminere en autoritet som patriarkatet, bryde med tabuer, opbygge troværdighed og vække engagement i en sag." (Klæstrup et al. 2017, 35)

Humor er som nævnt et karakteristikon ved burlesque, på samme måde som strip er. Navnlig humoren i burlesque beskriver Mintz i sin forskningsartikel som beskrevet i afsnittet Indledning (Mintz 2013). Mintz viser, hvordan humoren bliver en parodi på særligt New Yorks minoriteter i befolkningen, hvor de bliver stereotypiseret og gjort grin med, altså en nedgørelse. Mintz har fokus på andre aspekter end hovedsageligt kvindens rolle, selvom det også bliver berørt, med latterliggørelse af blandt andet irer, jøder, italienere og sorte (Mintz 2013, 20-21).

Hvad humor er, kan dog i nogle perspektiver også ses i en større størrelse end blot en nedgørelse af minoriteter. Det kan ses som et socialt fænomen, der kan synes svært at definere, men i denne undersøgelse og med udgangspunkt i den anvendte teori bliver humor ikke alene en faktor for underholdning. Den anvendte teori er hovedsageligt baseret på Stefan Kjerkegaard og Michael Mulkay. Ud fra deres perspektiver er humoren også en indflydelse på og af samfundet. Retoriker Stefan Kjerkegaard har forsøgt at skitsere humoren ud fra tidligere teorier med tilføjelser af hans egen teoretiske forståelse af humor. Som en del af Århus Universitetsforlags bogserie ”Tænkepauser” har Kjerkegaard udgivet værket *Humor* (Kjerkegaard 2017). Han påpeger, at humoren er en parodi på noget, afledt af noget og dermed en snylter (Kjerkegaard 2017, 6-7). Udover det påpeger han også, at humoren sjældent er særlig sjov, når man analyserer den (Kjerkegaard 2017, 4). Hertil skal det forstås, at noget ikke er sjovt, når man forklarer det. Ud fra det vil jeg forstå humoren som en kommunikationsform mellem mennesker, der ofte indebærer noget implicit. Det implicite er det, som humoren snylter på og gør grin med og med forklaringen af det, kan det miste sin komiske effekt.

Dette, som humoren snylter på, er det ’seriøse’, hvilket sociolog Michael Mulkay i sit værk *On Humour* (1988) ligeledes argumenterer for og bygger sin teori om humor op omkring. Kjerkegaards og Mulkays forståelser af humor har jeg inddelt i seks afsnit, hvortil det første kan siges at være det mest overordnede koncept af humoren.

Uoverensstemmelse, overraskelse og den seriøse verden

Mulkay definerer humoren ud fra en forståelse om, at der er en generel seriøs ’verden’. Den seriøse verden beskrives af Mulkay som sammenhængende, hvori der indgår en sammenhængende fælles forståelse og logik af, hvordan ting hænger sammen og dermed én overordnet verden (Mulkay 1988, 1). Hertil bliver humoren den seriøse verdens modstykke, der indebærer ikke blot muligheden men en nødvendighed for flertydige forståelser:

“In contrast [til den seriøse verden] humour depends on the active creation and display of interpretative multiplicity. When people engage in humour, they are obliged to collaborate in the production of a kind of ‘controlled nonsense’. They temporarily inhabit, not a single, coherent world, but a world in which whatever is said and done necessarily has more than one meaning.” (Mulkay s. 3-4).

Humorens verden bliver derfor stadig en form for fælles forståelse, der har en flertydighed.

Humoren giver kun mening i en humoristisk forståelse, der i den seriøse verden kan synes problematisk eller ulogisk (Mulkay 1988, 3-4, 26).

Kjerkegaard beskriver uoverensstemmelse som en del af humor, hvilket foregår mellem forventning og virkelighed. Det vil sige, modtageren har en forventning til, hvad der vil ske, hvorved der sker noget andet, altså virkeligheden stemmer ikke overens med forventningen (Kjerkegaard 2017, 7).

Lignende beskriver Mulkay: *“The basic idea is that humour occurs when there is a sudden movement between, or unexpected combination of, distinct interpretative frames.”* (Mulkay 1988, 26). Humor er således en uventet uoverensstemmelse. Det er dog ikke så simpelt for, at noget er morsomt. Ifølge Mulkay skal humoren nemlig også give mening, dog ikke i forhold til den seriøse diskurs men den skal give mening i en humoristisk diskurs, som han også beskriver i det forrige citat: humor er en form for *“controlled nonsense”* (Mulkay 1988, 3-4, 26).

Kjerkegaard sætter uoverensstemmelsen sammen med overraskelse: *“For jo mere overraskede vi bliver, det vil sige, desto mere uoverensstemmelse mellem forventning og virkelighed vi oplever, desto mere griner vi.”* (Kjerkegaard 2017, 29). Han tydeliggør ligeså, at uoverensstemmelse i sig selv ikke er nok, men at denne uoverensstemmelse skaber overraskelse. I spørgsmålet om hvorfor vi griner, henviser Kjerkegaard til en mere naturvidenskabelig forståelse, hvor grinet kan spores tilbage til en skræmmereaktion hos mennesker. Overraskelse udløser nemlig dopamin i hjernen, og ligeså gør humor (Kjerkegaard 2017, 28). Når nu uoverensstemmelse i sig selv ikke er nok, foreslår Kjerkegaard et andet element til humor: timing (Kjerkegaard 2017, 30-31). Dette vil jeg beskrive nærmere i underafsnittet Tid.

Først vil jeg dog understrege, at jeg vil benytte mig af de forståelser omkring humor, som Kjerkegaard og Mulkay udlægger til at analysere burlesques fremstilling af kvinden som humoristisk og seksuelt fænomen. Det skal dog understreges, at jeg medbringer en forståelse af, at der kan herske flere dominerende diskurser, og jeg ser hertil, at humoren kan være en ramme til at forstå det spil, der opstår mellem disse diskurser.

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

For at give bedre indsigt i meningen omkring herskende diskurser, vil jeg følgende beskrive kultur i forhold til humor ud fra Mulkay og Kjerkegaards teorier.

Kultur og nedgørelse

Med kultur skal der forstås de implicite normer og regler, der er i et givent fællesskab og hertil også de diskurser, der hersker. Her kan der nævnes interne jokes som eksempel, men det kan også betyde i større fællesskaber som regioner eller nationaliteter. I denne opfattelse er der således nogle inddelinger af grupper af mennesker.

Eksempler på disse grupper bliver tydeliggjort i Mintz' forskningsartikel som nævnt tidligere. Mintz viser humoren omkring de mange etniciteter, der samledes i slutningen af 1800-tallet og starten af 1900-tallet i de amerikanske stater, særligt på østkysten. New Yorks store blanding af kulturer (etniciteter) og dets væld af teatermuligheder gav grobund for stereotype parodier på disse grupper, der dog også endte i demonstrationer imod portrætteringer af stereotyper indenfor ens egen gruppe (Mintz 2013, 20-21). Mintz' artikel er således også med til at understrege en dynamik i humoren, der kan være modsatrettet; nogen synes, det er sjov; nogen synes, det er nedgørende. Humoren har derfor tendens til at samle og adskille mennesker.

Ph.D. i humor og retorik, Mette Møller, kritiserer i sin forskningsartikel "Latter kan mere end at latterliggøre – humors funktion som retorisk strategi, ventil og kreativ ressource" (2013) professor Michael Billigs værk *Laughter and Ridicule* (2005). Hendes kritik går på Billigs beskrivelse af, at humorens kerneelement er nedgørelse af andre (Møller 2013, 25-26). Selvom nedgørelse ikke nødvendigvis er kernen i humor, så er det stadig et element, der er relevant. Med nedgørelse bliver humor også et spørgsmål om magt, der kan ses som en forlængelse af humorens element om uoverensstemmelse (Møller 2013, 33; Kjerkegaard 2017, 24). Når humoren kritiserer en herskende diskurs, nedgøres diskursen. Selvom overklassen kan nedgøre underklassen, kan underklassen også nedgøre overklassen med humor (Kjerkegaard 2017, 24). Ligeså kan kvinder, der opfatter sig som undertrykte i et samfund, nedgøre den norm, der netop undertrykker ved brug af humor. I denne forstand ser Kjerkegaard således humor som et værktøj, der kan udfordre de sociale normer.

Samme opfattelse gør sig dog ikke gældende hos Mulkay. Han beskriver, hvordan humoren er paradoksalt i og med, den skal forstås ud fra den humoristiske verden, og at den ikke kan forstås i den seriøse verden, samtidig med at humoren ikke helt kan løsrives fra den seriøse verden (Mulkay

1988, 138). Humoren kan udfordre sociale normer alene ud fra, at det gøres bevidst, men humoren ændrer ellers ikke på normer indenfor den seriøse verden, da humoren kun kan forstås indenfor den humoristiske verden:

“Humour can be used to challenge the existing pattern, as we saw in the case of the women’s movement – but only when it is given meaning in relation to criticism and confrontation that is already under way within the serious realm. It is yet another ‘paradox of the humorous mode’ that, although semantically humour involves confrontation with and subversion of a dominant pattern, it is used most effectively for serious purposes mainly in structured situations where it works to maintain that pattern.” (Mulkay 1988, 177).

Mulkay mener således, at humoren reproducerer den seriøse verdens normer, og at den kun er udfordrende af normer, når disse udfordringer allerede i en vis grad eksisterer i den seriøse verden. Yderligere eksemplificerer Mulkay, hvordan humoren reproducerer den seriøse verden ved inddragelsen af seksualitet i humor, nærmere bestemt ’dirty jokes’. Her viser han, hvordan denne type jokes i en maskulin humor ofte nedgør kvinden, objektiviserer hende og ligefrem dehumaniserer hende (Mulkay 1988, 134-139). Han diskuterer muligheden for kvinder og mænds forskellige former for humor, men han konkluderer dog ikke, at der er sådan en (Mulkay 1988, 125-126). Til gengæld argumenterer han for, at der ikke er belæg for, at kvinder ikke lige så vel kan objektivisere mænd med samme form for humor og ’dirty jokes’, men han mener dog ikke, at han er stødt på dette (Mulkay 1988, 139). Kjerkegaard påpeger ligeså, at humor som latterliggørelse af normerne også kan give en bekræftelse af de herskende diskurser, uanset hvad formålet har været, men han ser yderligere potentiale i humor til også at udfordre de sociale normer. Herved bliver humor i højere grad et kommunikationsværktøj, der kan være med til at skabe debatter og sætte spørgsmålstejn omkring strukturerne i kulturen og samfundet (Kjerkegaard 2017, 35, 45-46).

Humoren bliver dermed også mere kompleks i forhold til, hvad den kan. Perspektivet om, hvorvidt humoren reproducerer normen, og hvorvidt der allerede eksisterer en form for udfordring af normerne i burlesque, vil blive benyttet i analysen samt i diskussionen. Det er nemlig et aspekt, der med Mulkay og Kjerkegaards teorier skaber mulighed for at forstå seksualitet og humor som komplekse i forhold til normer omkring kvinden.

Både Kjerkegaard og Møller omtaler Sigmund Freuds metafor for humor som overjegets ventil (Møller 2013, 28-29; Kjerkegaard 2017, 11). Mulkay beskriver også Freuds teori herom som en

generel platform for en stor del af humorforskning (Mulkay 1988, 1). Ventilen i Freuds teori betyder, at de ting, vi undertrykker fra samfundets normer, en gang i mellem bliver lukket ud med en vits for at lette trykket i undertrykkelsen (Kjerkegaard 2017, 28-29). Selvom humoren dermed kan være nedgørende, kan man se den som en overordnet positiv anordning i vores psykologi, for at vi kan være sammen med hinanden i forhold til de samfundsnormer, vi på socialkonstruktivistisk vis har skabt. Litterat Mikhail Bakhtins teori om latter og karneval har lignende tendenser, hvor middelalderens karneval blev et afbræk fra, hvad der ellers kunne være et anstrengt liv. Samfundet blev vendt på hovedet i alle aspekter: kongen blev til narren, mænd blev til kvinder, liv blev til død (Hansen 2019, 22-24). I dette aspekt reproducerer humoren altså stadig de herskende normer og diskurser.

Som nævnt kan humor også inkludere til fællesskaber og ligeledes ekskludere. Kjerkegaard henviser til 1970'ernes 'safe spaces' som eksempel på humorens formåen i at inkludere og ekskludere, men han påpeger også, at inklusion og eksklusion også foregår uden for humor:

"Det er ganske menneskeligt at inkludere og ekskludere andre mennesker. Vi kan ikke rumme alle mennesker, og de kan ikke rumme os. Men humoren gør os opmærksom på denne mekanisme i vores liv og rummer heldigvis også potentialet til at overskride den." (Kjerkegaard 2017, 40).

Her kan der trækkes en tråd til humoren som en menneskelig egenskab, og man skal måske ikke begynde at kategorisere den som god eller dårlig/positiv eller negativ. Alligevel er der blevet teoretiseret omkring en rangdeling af humor, hvor særligt, hvad der anses som primitiv humor, er relevant, men der er også elementer af kunst, som også kan diskuteres i forhold til burlesque. Dette vil jeg beskrive yderligere i afsnittet Rangdeling af humor – Humor og kunst.

I forhold til fænomenet om kvinden som humoristisk, seksuel og frigjort i burlesque er der altså mange aspekter omkring kulturen i humor og humor i kultur. Nærmere bestemt er humoren altså præget af det pågældende samfunds seriøse diskurser, samt kan humoren både være en reproduktion af disse og en udfordring af disse. I samme aspekt vil jeg analysere den humor, der benyttes af kvinder i burlesque som både værende udfordrende og reproducerende af de dominerende diskurser for at undersøge fænomenet om kvinden som humoristisk, seksuel og frigjort.

Som nævnt tidligere er tid også en faktor i forhold til humor, der både kan forstås som timing, men det kan ligeså forstås i forhold til den tid, humoren har foregået i, på samme måde som de kulturelle normer har indflydelse på, hvordan humoren indgår i den.

Tid

Tiden i form af den tid, som en bestemt humor flourer i, er påvirket af det samfund og de kulturelle normer, der eksisterer. Hermed forstås humor som et aftryk af dens tid. Ved at forstå humor som et aftryk af en fortid kan den give et indtryk af den mentalitet, det samfund, den kultur og de mennesker, der skaber humoren. Humoren kan i denne undersøgelse derfor være et billede på tidens mentalitet i forhold til fænomenet om kvinden, og den er med til at give en indsigt i burlesquens verden samt den verden, den opstår i.

Humor er dog også en faktor, som afgiver nye tendenser. Hvorfor? Som nævnt tidligere er humoren, som Kjerkegaard udtrykker det, en snylter (Kjerkegaard 2017, 6). Humoren er et spil på den herskende diskurs, der gennem humor bliver kritiseret, vendt på hovedet, udfordret og reproduceret. Lige så dynamisk som diskurser er ligeså med humor. Kjerkegaard foreslår humor som en af de mest menneskelige egenskaber, vi har (Kjerkegaard 2017, 4), hvilket uden tvivl må skabe grobund for dynamik. Mennesker er nu engang forskellige, og med udgangspunkt i Kjerkegaard som retoriker kan man, som tidligere nævnt, anse humor som en kommunikationsform eller -værktøj, så humor altså ikke foregår i individet, men snarere imellem mennesker.

Tid i humor kan dog også forstås som timing, der tilmed kan gøre hele konceptet endnu mere indviklet. For timing er lige så svært definerbart som humor. Kjerkegaards forslag på at forklare timing er en situationsfornemmelse eller en sans for stemning blandt mennesker (Kjerkegaard 2017, 30-31). Desuden kan der i forhold til tid også være en faktor af, at uoverensstemmelsen skal foregå hurtigt, hvor Kjerkegaard henviser til digter Per Højholt, der helst ser uoverensstemmelsen forekomme i én sætning (Kjerkegaard 2017, 29). Således har tid også en indflydelse på humoren. Ironisk nok kan timingen i forhold til striptease og burlesque have det modsatte element: det skal ikke gå for hurtigt. Der er dog et aspekt af, at burlesquedanserne forstod timing i forhold til en situationsfornemmelse og en stemning blandt publikum. Eksempler på dette kan ses i analysen.

Tid i humor bliver dermed også et element i forhold til, hvordan humoren forstås både i formen af humoren og i forhold til kulturen. Den kan være med til at give indblik i de spændinger, som

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

dynamikken i kulturens diskurser skaber. Dette indblik i en fortidig kultur gennem humor kan også ses som en undersøgelse af mentaliteten i en fortid. Som en form for mentalitet kan nævnes latterlighed.

Latterlighed

Vores eksistens er latterlig. En mentalitet, der har haft sin indflydelse fra burlesquens start, er netop denne 'lige gyldighed', latterlighed. Med en indsigt i vores egen eksistens, særligt set i forhold til universet, bliver vi latterligt små og lige gyldige. Vores indflydelse bliver ligeså. Denne tankegang har en vis tilstedeværelse i det 19. århundrede og 20. århundrede, som Kjerkegaard beskriver således:

”Den udvikling tog fart i slutningen af det 19. århundrede, hvor flere og flere mennesker netop begyndte at opfatte deres tilstedeværelse som absurd og uden nogen forudbestemt mening. Meget symptomatisk erklærede den tyske filosof Friedrich Nietzsche i 1885 endda Gud for død, og to verdenskrige i det 20. århundrede gjorde ikke følelsen af meningsløshed mindre. Den sorte humor afspejler denne tilstand, nemlig at menneskets tilstedeværelse er lattervækkende i en meningsløs verden.”
(Kjerkegaard 2017, 33).

Den sorte humor, meningsløsheden og absurditeten kan afspejles i burlesquen, der igen kan vise den uoverensstemmelse, humor bærer med sig og latterliggøre de normer, tiden og kulturen bar med sig. Hertil kan også inddrages Depressionens indflydelse på USA i 1930'erne, der også påvirkede burlesque, og som ligeså var med til at skabe et nyt publikum for burlesque.

Latterlighedsmentaliteten var således også med til at påvirke og forme, hvad burlesque var og udviklede sig til. Hertil er særligt fokuset på, at burlesque blev en underholdningsform for arbejderklassen i højere grad end middelklassen. Derfor vil jeg i det følgende uddybe en opfattelse af rangdeling af humor.

Rangdeling af humor - Humor og kunst

Humor er i sig selv blevet rangdelt internt, hvor nogle former for humor er finere end andre, men humor i det hele taget er også blevet set ned på. Humor har nemlig haft svært ved at indtage en plads som kunst (Kjerkegaard 2017, 6, 32). Når humor anses som en latterliggørelse af noget

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

eksisterende, en snylter, er den i sig selv ikke original og i den forstand ikke kunst, hvilket Kjerkegaard ikke selv tager æren for men henviser til Immanuel Kant (Kjerkegaard 2017, 32). Samtidig er det svært at adskille humor fra kunst i form af dens kreativitet og 'kunsten' i at have timing (Kjerkegaard 2017, 30). Den neo-burlesque bevægelse vil sandsynligvis også se sig selv som kunstnere, ligesom nogle af datidens burlesquedansere har anset deres burlesquekarriere som en mulighed for at udtrykke sig kunstnerisk i de elementer, de inddrogede i deres shows (Zemeckis & Starr 2013, 323). Shteir understreger også en form for kunst i striptease:

"And what about the claim that striptease is an art form? Is this just hype? Our skeptical, modern tendency would have it thus. Striptease is, of course, neither Rembrandt nor Beckett. And yet there is certainly something to be said for the idea that golden age striptease offered its audience more than pornography – it was a popular art." (Shteir 2004, 341).

Burlesque skal i den forstand opfattes som en folkelig form for underholdning og kunst. Alligevel er der også aspekter, hvor burlesque er blevet opfattet som værende for et mere elitært publikum. Der er således også et aspekt af burlesque, der foregår i forhold til en forhandling omkring rangdeling; hvad er burlesque for det elitære publikum, og hvad er det for det folkelige publikum?

At adskille humor og kunst fuldstændig ville i den forstand ikke være korrekt. Pointen er heller ikke at definere, hvad kunst er, da det kan være et evigt spørgsmål. Til gengæld kan rangdelingen af humor give et indblik i burlesque i et større billede eksempelvis i forhold til burlesque som frigørende eller undertrykkende.

Denne rangdeling i humorens eget regi er hovedsageligt todelt, hvor en intellektuel humor står øverst i hierakiet, og i bunden placeres en 'primitiv humor', der ofte er fokuseret på nedre kønslige regioner, og hvad de bruges til. Kropslig humor kan også findes i Bakhtins teori om middelalderens karneval, hvor alt kødeligt blev symboler på liv og død (Hansen 2019, 30-36). Mad der indtages og kommer ud igen, sex, fødsel, kroppens forfald er alle sammen større fælles kropslige egenskaber, vi på en eller flere måder er en del af, og som i middelalderens karneval blev fejret som en helhed, da de alle var faktorer for alles liv – og karnevallet fejrede livet (Hansen 2019, 22-24).

Til gengæld kan de 'dirty jokes', som Mulkay omtaler, der henviser til seksualitet, være nedgørende, når eksempelvis mænd igennem 'dirty jokes' objektiviserer kvinder (Mulkay 1988, 134-139). Mulkay beskriver dog også seksuelle vitser, der kan give en information, der ikke kunne

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

tilgås i den seriøse diskurs, særligt med henblik på, når unge mennesker bruger humor omkring sex. Her kan de snakke om et emne uden at tilkendegive deres egen viden om det og i en vis grad dele informationer om emnet, selvom denne viden ikke nødvendigvis er korrekt (Mulkay 1988, 120-126). På den måde kan seksuel humor altså også være andet end primitiv.

Der kan sættes spørgsmålstegn ved, at når humor i nogle henseender ikke anerkendes som kunst, og når kropslig og seksuel humor til tider er blevet placeret i bunden af rangdelingen af humor, hvorfor og hvordan har burlesque, hvor seksualitet og humor bruges i samspil, i det hele taget haft succes? Sex og seksualiseringen i humor, er derfor også et element, der er relevant at uddybe yderligere. Det er også relevant i forhold til at undersøge burlesques portrættering af kvinden som seksuel og humoristisk.

Seksualisering

Mulkay beskriver humor og særligt vitser i forhold til det seksuelle. I hans teori kan vitser om det seksuelle blive en måde, man kan give og modtage information imellem parter; en form for kommunikation som ikke kan lade sig gøre på samme måde i den seriøse diskurs (Mulkay 1988, 120-126). Han eksemplificerer dette særligt omkring unge menneskers brug af seksuelle vitser, hvor de unge mellem hinanden ikke nødvendigvis behøver at afsløre ignorance omkring seksuelle emner. Vitsen bliver på den måde et beskyttende lag for et sårbart emne i den seriøse diskurs. Den humoristiske diskurs kan derfor være et kommunikationsværktøj for emner, der kan ligge udenfor eller være tabubelagte i den seriøse diskurs. På denne måde bliver informationen altså ikke det gældende indenfor den seriøse diskurs, men det har en sammenhæng med den, og informationen er altså kun "sand" i den humoristiske diskurs (Mulkay 1988, 120-126). Sammenligneligt kan burlesque have været et kommunikationsværktøj til at omtale sex og kvinders seksualitet, der ved at benytte humor blev en platform for at dele information om disse emner.

Mulkay tager dog det seksuelle i vitser i en anden retning i forhold til 'dirty jokes'. Her fokuserer han hovedsageligt på en maskulin form for humor, der nedgør kvinden. Hun bliver et objekt for den maskuline seksualitet, og hun bliver samtidig dehumaniseret (Mulkay 1988, 136). Mulkay foreslår her, at kvinder i teorien kunne gøre det samme mod mænd, og han kommer med et eksempel, men han mener ikke at have stødt på dette. Han henviser til, at dette kan skyldes, at man samfundsmæssigt har en opfattelse af, at det er manden, der er den aggressive agent i forhold til sex, hvor kvinden er den passive (Mulkay 1988, 139-142). 'Dirty jokes' bliver på denne måde en

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

nedgørende og dehumaniserende måde at benytte den humoristiske diskurs på, der kan synes at reproducere en norm omkring køn og seksualitet.

Fænomenet om seksuelle kvinder kan således i fortidens burlesque både reproducere en undertrykkelse af kvinder samt en form for kommunikation, der tydeliggjorde, at kvinder havde en seksualitet.

De redegjorte emner er de elementer af humor, der vil have relevans for undersøgelsen af fænomenet om kvinden som seksuel, humoristisk og frigjort i burlesque. Der vil således være en overordnet forståelse af humor som en uoverensstemmelse, der skal ses ud fra dens kultur, tid og latterlighedsmentalitet. Ligeledes vil der med rangdelingen kunne gives yderligere indblik i de tre ovennævntes indflydelse på burlesque. Yderligere vil seksualiteten i humoren være med til at skabe forståelse for de dynamikker, humor og seksualitet i samspil skaber.

Ud fra det redegjorte skal også forstås, at Mulkay formår at opsætte nogle præmisser for humor i forhold til den seriøse verden og den humoristiske verden. Dertil ser han generelt humor som have en nedværdigende effekt: at gøre grin med noget. Hertil kan Kjerkegaard give et mere nuanceret billede af humor, hvor dét at gøre grin med noget ikke nødvendigvis behøver at være nedværdigende. Dette vil blive tydeliggjort yderligere i analysen.

Burlesquen

Da undersøgelsen som omdrejningspunkt analyserer burlesque i det 20. århundrede, vil jeg i det følgende definere, hvordan burlesque skal forstås i denne undersøgelse, samt vil jeg give et kort redegørende overblik over burlesquens fortid.

Definitionen af burlesque

Burlesque har haft sine forgængere i underholdning, og nogle optrædelsesformer kan være svære at adskille. Der er shows, der er reklameret direkte som burlesque, hvortil varieté eller vaudeville i visse tilfælde kan argumenteres for at have nogle af de samme elementer som burlesque. For derfor at give en bedre forståelse af, hvad burlesque i denne undersøgelse skal opfattes som, vil jeg afklare nogle af disse former.

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Ordet varieté stammer fra fransk og har været et sammensurium af forskellige korte optrædener, der ikke er sammenhængende. Det vil sige, det har indebåret forskellige kunstnere og grupper, der har optrådt med et enkelt eller to numre af forskellige genrer som for eksempel dans, sang eller gøgl (Gyldendals teaterleksikon, Varieté). Det er altså en slags let underholdning, hvor der for eksempel også kunne spises og drikkes til. Indholdet af shows kunne let skiftes ud for hvert enkelt nummer, da de ikke var sammenhængende. Kabaret er her en lignende forestilling, men hvor indholdet i højere grad var sammenhængende eller med et gennemgående (politisk) tema (Gyldendals teaterleksikon, Kabaret). Varieté kan ikke nødvendigvis adskilles fra burlesque, da en varieté kunne indeholde et burlesquenummer. Nogle af de tidlige burlesquekunstnere i 1800-tallet startede i eller blev senere en del af varietéoptrædener (Bratton 2013).

I USA blev varieté omdøbt til vaudeville. Egentlig havde varieté forskellige udtryk i de forskellige lande (Gyldendals teaterleksikon, Varieté). Burlesque kan dog ses som værende udspringende fra vaudeville, og med dette vil jeg også undersøge burlesque ud fra en amerikansk form. Varieté, vaudeville og burlesque har dog også været transatlantiske, men da meget af den forståelse, der er af burlesque i dag for eksempel gennem populærkultur, stammer fra The Golden Age i burlesque i USA, er det dette, der vil være fokuspunktet.

Burlesquens historie

I det følgende vil jeg give et kort kronologisk overblik over nogle af de mest indflydelsesrige elementer af burlesque i fortiden.

Selvom der kan være forskellige elementer af burlesque i forskellige optrædener, er Lydia Thompson og hendes trup The British Blondes ofte refereret til som en af de tidlige grupper, der definerede burlesque i USA i 1800-tallet (Zemeckis & Starr 2013, 35), selvom burlesque havde eksisteret inden Thompson kom til USA (Allen 1991, 101-108).

Thompson kom til USA for at optræde i 1868 (Allen 1991, 1-5), hvor Allen i sit værk beskriver, hvordan hun allerede havde et ry fra sin europæiske turne:

”Members of the New York press received an eight-page biography, which claimed that Thompson provoked such adulation among her male fans that her European tour had resulted in suicides and duels [...]” (Allen 1991, 5).

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Thompsons burlesque blev en succes i USA, og allerede fra 1869 begyndte flere at efterligne (Allen 1991, 16-20). Thompson fortsatte gennem 1870'erne med sin burlesqueoptræden i USA, men Allen beskriver, hvordan burlesque allerede her begyndte at falde i status blandt andet på grund af industrialisering og med større fokus på at optræde for den mandlige arbejderklasse (Allen 1991, 157-160).

I 1890'erne blev der i burlesque et endnu større fokus på den seksualiserede kvindekrop (Allen 1991, 197), der også kom med indflydelse fra mavedanseren Little Egypt, der optrådte på verdensudstillingen i Chicago i 1893 (Appel 2020, 96-105; Allen 1991, 224; Mansbridge 2013, 119-120).

I 1896 blev der tilføjet et ekstra lag til mavedansen, der også ville finde dets vej til burlesque. På the St. Louis fair opstod en konkurrence, hvor Omeena blev vinder ved at lave en 'take-off'. Hun smed det meste af tøjet og dansede mavedans. Allen beskriver dog, at strip ikke var en del af burlesque før 1920'erne: "[...] *the period of burlesque's final decline.*" (Allen 1991, 230).

Omkring 1900-1930'erne er omtalt som The Golden Age of Burlesque (Mansbridge 2013, 123), og det kan siges at være den tid, der ofte refereres til, når man snakker om burlesque. Det var også her, at strip fik sit indtog på burlesque, selvom der i Zemeckis' værk synes at være flere rygter om, hvornår og af hvem det startede (Zemeckis & Starr 2013, 67-69).

I 1937 blev burlesque forbudt i New York (Mansbridge 2013, 123). Mansbridge beskriver dog burlesquens fortsættelse i andre former og egentlig først stoppede i 1960'erne og 1970'erne, da der her begyndte at kunne ses kvindekroppe i magasiner og i bikinier (Mansbridge 2013, 123-124). Med Neo-burlesque, som startede i 1990'erne (Mansbridge 2013, 126) og stadig eksisterer i dag, kan man dog argumentere for, at burlesque ikke er uddød eller i hvert fald er genopstået.

Efter at have redegjort for mit teoretiske afsæt samt historiske redegørelse for burlesque og feminisme vil jeg i det følgende beskrive mine metodiske valg.

Metode

I det følgende vil jeg redegøre for min fremgangsmåde samt metodiske overvejelser. For at analysere fænomenet om kvinden som humoristisk, seksuel og frigjort i fortiden med udgangspunkt i burlesque har jeg inddraget forskellige kilder. Heriblandt er dokumentarer, biografier og

avisudklip. Jeg har desuden udvalgt nogle bestemte personer fra den undersøgte periode, der er eksempler på burlesque i The Golden Age. Disse er blot nogle få personer, der har været en del af burlesque, og der kan findes mange andre aspekter af burlesque end blot disse udvalgte. Fælles for dem og de største grunde til, at det netop var dem, jeg valgte, er, at de alle benytter sig tydeligt af kombinationen af humor og seksualitet, og at de har haft succes hermed. Det er således også denne kombination, der har gjort dem kendte og skabt deres 'image'. At de har haft succes skal forstås som, at de er blevet anerkendte for deres burlesquekarriere, og at de eksempelvis i deres eftertid er blevet symboler på burlesque i The Golden Age samt efterlignes i neoburlesque⁴.

De udvalgte personer er Mae West, Gypsy Rose Lee og Carrie Finnell. Der indgår også enkelte andre eksempler, men disse tre er de mest fremtrædende i analysen.

Mae West, Gypsy Rose Lee og Carrie Finnell

Følgende vil jeg præsentere de udvalgte eksempler med en kort beskrivelse af deres baggrund.

Mae West (f. 1893 d. 1980): Mae West blev født ind i en arbejderklassefamilie med navnet Mary Jane West i Brooklyn i 1893. I bogen *Mae West: An Icon in Black and White* (2001) af Jill Watts beskrives, at West skulle have startet som treårig med at vise sig som et optrædende talent for familien, og hendes mor herefter introducerede hende til vaudeville (Watts 2001, 13). Ved mødet med vaudeville-verdenen begyndte West også at imitere kendte vaudeville-artister, og det var ofte mandlige artister (Watts 2001, 16). Herefter deltog West i vaudeville-konkurrencer med succes, der i præmie kunne give lidt ekstra penge til familiens indkomst (Watts 2001, 16-17), og West fortsatte således med at bruge sin barndom på scenen.

Allerede som barn på scenen opdagede West ifølge hende selv, at der eksisterede kønslige forskelligheder, der i hendes egen optik gjorde, at hun kunne få lov til mere som pige, end hvad drengene kunne på trods af en generel undertrykkelse af kvinder (Watts 2001, 21). West stoppede som børneskuespiller som 12-årig.

Hun vendte tilbage til scenen i 1909 (Watts 2001, 27), først i skuespil, men hun fandt hurtigt videre til vaudeville og burlesque som cooher – en form for mavedanser (Watts 2001, 28). I 1911 var West med i stykket *Vera Violetta*, hvor hun spillede “[...] *Mademoiselle Angelique, a dancer who offers tutorials on the art of lovemaking.*” (Watts 2001, 34) og stykket var tæt på at blive lukket ned

⁴ Eksempler på parodierende optrædener kan findes i links i litteraturlisten (Parodi 1; Parodi 2; Parodi 3)

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

af politiet på grund af dets vulgære hentydninger (Watts 2001, 34). Hendes rolle heri var en succes, der skabte endnu flere muligheder for West, blandt andet fik hun en rolle i et Ziegfield Follies stykke (Watts 2001, 37). Ziegfield Follies producerede en del teaterstykker, hvor mange burlesquedansere også fik karriere igennem. West droppede dog stykket før sæsonen var ovre og fortsatte igen sin karriere på vaudeville-turnéer (Watts 2001, 38). Her lavede hun sine egne numre og skrev selv sange til dem, som publikum var glade for, men nogle kritikere igen fandt vulgære (Watts 2001, 39-41).

Wests karriere fortsatte med op- og nedture. I 1924 skrev hun stykket *The Albatross*, som hun dog havde svært ved at finde en producer og skuespillere til – stykket var for frækt (Watts 2001, 71-73). West havde fundet inspiration til stykket ved mødet med en prostitueret, der til Wests forargelse arbejdede for 50 cent per kunde (Watts 2001, 70). West fandt sin producer, Edward Elsner, samt mindre erfarne skuespillere, og stykkets navn blev senere ændret til *SEX* (Watts 2001, 72-73). Stykket åbnede i 1926 og med trusler om at blive lukket ned, steg det i popularitet (Watts 2001, 73, 79). Imellem tiden fortsatte West sit skrivearbejde med et nyt stykke, *The Drag*, med det homoseksuelle miljø som omdrejningspunkt (Watts 2001, 82). Myndighederne fik nok i 1927, hvor de arresterede West og flere skuespillere fra *SEX* (Watts 2001, 88-89). Med dette havde West for alvor etableret sig som en kendis.

I 1930'erne fortsatte Wests karriere til det store lærred, hvor hun medtog sine kendetegn som blandt andet værende en kvinde, der gik imod datidens moraler i forhold til køn og sex. Hun lavede film til hun døde, hvor hun i sin sidste film *Sextette* (1978) spillede en ung kvinde på trods af, at hun var i en alder midt i 80'erne. West døde i 1980.

Gypsy Rose Lee (f. 1911 d. 1970): Rose Louise Hovick blev født i Seattle i 1911. Hendes forældre blev skilt, da hun var fire år, hvorefter hendes mor flyttede hjem til sin far med Lee og hendes lillesøster. Lees mor sendte tidligt sine døtre til danselektioner, hun var nemlig fast besluttet på, at de skulle have en teaterkarriere (Lee 1999, 9-10). Efterhånden fik Lees mor sine døtre ind i showbusiness, hvor hun rejste rundt med dem til byer i hele USA og Canada fra San Fransisco, Vancouver, Detroit, Kansas City og ikke mindst New York (Lee 1999, 17-135). Omkring år 1926-27 stak Lees lillesøster, June, af med en fyr. Hun var 13 år. Lee og hendes mor tog derefter tilbage til Seattle (Lee 1999, 143-144). Her fortsatte Lee sin karriere med sin mor ved sin side, og de turnerede igen (Lee 1999, 147-224).

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

”Girls from the Follies” skulle optræde på Gaiety Theatre i Toledo, Ohio, men da en af deres artister var blevet anholdt tidligere på deres turné, manglede de en danser (Lee 1999, 225). Lees mor tilbød sin datter, også selvom det betød, at Lee nu skulle strippe, selvom hun kun var 15 år (Lee 1999, 226). Det var i samme henseende, at Lee ændrede sit navn til Gypsy Rose Lee, ifølge hendes biografi fordi hun ikke ønskede, at hendes bedstefar skulle vide, at det var hende (Lee 1999, 226-227).

Lee forstod at strippe uden at strippe særlig meget. Et eksempel fra hendes biografi beskriver det således:

“Other strip teasers, spurred on by their press agents, helped fill my scrapbooks. June St. Clair, for instance, claimed to the Associated Press that I was a fraud. “Gypsy’s work isn’t art,” she was quoted as saying. “She’s fooling the public. Why, she doesn’t even strip!” (Lee 1999, 308).

Lee fortsatte således sin karriere med striptease og som en del af det burlesque miljø. Hun forsøgte sig også som forfatter eksempelvis med udgivelse af bogen *The G-String Murders* i 1941. Hun var også med i film, men hun er hovedsageligt husket for sin strippkarriere. Lee udgav sin selvbiografi *Gypsy* i 1957 efter sin mors død, hvori det også er tydeligt, at Lees mor har stået for en stor del af Lees karriere i showbusiness på godt og ondt. Lee døde i 1970.

Carrie Finnell (f. 1893 d. 1963): Det er ikke lykkedes mig at opstøve en biografi af Carrie Finnell på trods af, at hun nævnes i flere værker om burlesque, og hun bliver portrætteret heri som en af de store stjerner. I Zemeckis’ værk er Finnells fødselsår sat til 1893. Hun blev en del af the Ziegfield Girls i 1916, som var de danse- og sangkvinder, der optrådte med The Ziegfield Follies, der producerede shows til Broadway (Zemeckis & Starr 2013, 324). Finnell beskrives blandt andet ud fra sine muskler, der gjorde, at hun kunne kontrollere sin krop, navnlig sine bryster, til at bevæge sig på bestemte måder (Zemeckis & Starr 2013, 325; Sage 2016, Chapter 5). Dette beskrives nærmere i analysen. Finnell var yderligere kendt for at være en kropsmæssig stor kvinde, for hendes stripteaserekord der varede 52 uger, og for at hendes ben skulle være blevet forsikret for \$100.000, hvilket formentlig var en del af et publicity-stunt (Shteir 2004, 82; Sage 20016, Chapter 5). Finnell optrådte til sin død i 1963.

Jeg inddrager forskellige portrætteringer af hovedsageligt de tre ovennævnte personer som eksempler på burlesque omkring The Golden Age. Her undersøger jeg, hvordan de repræsenterer fænomenet om kvinden som seksuel, humoristisk og frigjort. Analysen er inddelt i fire temaer, hvor det første omhandler eksempler på kvindernes optrædener eller andre dele af deres karriere, der henviser til kvindelig seksualitet. Dette gøres for at undersøge, hvordan den kvindelig seksualitet portrætteres i burlesque omkring The Golden Age ud fra de udvalgte eksempler. Det andet afsnit i analysen bliver humorteorien i højere grad inddraget til at undersøge, hvordan den kvindelige seksualitet og humor spiller sammen, og hvilken indflydelse dette har på portrættingen af den kvindelige seksualitet. Det tredje afsnit behandler stigmaet omkring burlesque og strip. I den sidste del af analysen foregår nærmere undersøgelse samt diskussion af de foregående emner med inddragelse af feministiske perspektiver for her at undersøge og diskutere, hvorvidt burlesque kan klassificeres som en form for frigørelse i forhold til fænomenet om kvinden som seksuel og humoristisk.

Jeg har benyttet mig af forskellige kilder til at undersøge mit emne, som jeg vil uddybe i det følgende.

Kilder

I undersøgelsen inddrager jeg forskellige kilder, der er med til at portrætere de udvalgte eksempler. Hertil inddrages interviews gennem både dokumentaren *Mae West and the Men Who Knew Her* (1994) fra The Hollywood Collection (THC), samt Leslie Zemeckis' værk *Behind the BurlyQ*, der er en bog baseret på hendes tidligere dokumentar af samme navn. Yderligere inddrages biografier af Mae West og af Gypsy Rose Lee. Også enkelte avisudklip benyttes i dele af analysen. Derudover benyttes også noget af den tidligere forskning omkring emnet, og disses portrætteringer af burlesque omkring The Golden Age samt portrætteringer af de udvalgte eksempler.

The Hollywood Collection (THC) er en produktion af dokumentariske biografier af forskellige Hollywoodstjerner. Dokumentarerne har været vist på amerikansk TV. Den pågældende dokumentar, *Mae West and the Men Who Knew Her* er produceret og instrueret af Gene Feldman.

Behind the BurlyQ af Leslie Zemeckis er bogen bag hendes dokumentar af samme navn. Bogen er bygget op omkring de interviews, som Zemeckis har foretaget samt hendes generelle undersøgelser omkring burlesque. Dokumentaren blev udgivet i 2010 og bogen udkom i 2013. De personer hun

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

interviewer, er hovedsageligt ældre kvinder, hvor enkelte har oplevet The Golden Age, men de har alle deltaget i burlesque og i mange tilfælde mødt eller kendt til de kvinder, de omtaler fra The Golden Age. Leslie Zemeckis er også skuespiller og skribent.

The American Vaudeville Museum Archive benyttes også i form af avisudklip. Arkivalierne befinder sig hos University of Arizona, men en del er digitaliseret. Arkivalierne består hovedsageligt af avisudklip, der er doneret via scrapbøger, hvorfor der ikke altid er præcis dato og årstal på. Museet har dog inddelt kilderne efter perioder.

Biografierne, der anvendes i analysen er *Mae West: An Icon in Black and White* (2001) af Jill Watts og *Gypsy, A Memoir* (1999) af Gypsy Rose Lee (første gang udgivet i 1957).

Forskning samt andre bøger omkring burlesque benyttes også i undersøgelsen. Heriblandt er allerede nævnte Allen, Mansbridge, Shteir og Zemeckis' portrætteringer af burlesque. Også andre kilder er anvendt i undersøgelsen, men de ovennævnte er de mest fremtrædende.

Formålet med undersøgelsen er ikke at redegøre for den historiske periode omkring The Golden Age i burlesque. Derimod laves undersøgelsen ud fra en forståelse af, at fortiden har en relation til nutiden og vice versa. Dette vil sige, at der undersøges et fortidigt emne (burlesque i The Golden Age) ud fra nutidige problemstillinger (feminsime) til at forstå disse problemstillinger ud fra det fortidige emne. Der er således en form for komparation i undersøgelsen, men yderligere hertil er diskussionen omkring disse forhold mellem fortidige og nutidige problemstillinger relevante for at forstå begge dele.

Med redegørelse for min metode vil jeg fortsætte til analysen.

Analyse

I det følgende vil jeg analysere burlesque omkring starten af det 20. århundrede ud fra de eksempler, der er redegjort for i ovenstående afsnit. Dette er gjort ud fra en inddeling af afsnit henholdsvis Den seksuelle kvinde, Den humoristiske krop, Et skamfuldt stigma og Latterliggørelse af kvindens seksualitet. De første tre afsnit er analyserende af den tidlige mentalitet omkring repræsentationen af den kvindelige seksualitet og humor i det 20. århundredes burlesque. Det sidste analyseafsnit inkluderer videre diskussion af de problemstillinger, som burlesque fremhæver i

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

forhold til fænomenet om kvinden som seksuel, humoristisk og frigjort og i relation til feminismens udvikling særligt med henblik på, hvornår kvinden er frigjort.

Første afsnit vil dog omhandle, hvordan kvindelig seksualitet portrætteres i burlesque.

Den seksuelle kvinde

I følgende afsnit vil jeg analysere nogle af de aspekter i burlesque omkring The Golden Age, hvori der indgår kvindelig seksualitet. Dette skal forstås som, hvor og hvordan den kvindelige seksualitet portrætteres. Jeg har udvalgt eksempler på dette, men en del af beskrivelserne stammer fra en senere tid end The Golden Age, hvormed repræsentationen altså også bliver i et aspekt af efterfølgende tider. Dette er dog stadig med til at give et indblik i mentaliteten omkring den seksuelle kvinde i starten af det 20. århundrede i burlesque.

Det første eksempel på den seksuelle kvinde, som jeg vil fremhæve, er Mae West. Hun var burlesqueartist, men hendes seksuelle persona fra det burlesque er ligeledes blevet trukket op i hendes senere filmkarriere.

I dokumentaren *Mae West and the Men Who Knew Her* (THC 1994) beskrives Wests persona fra nogle af de mænd, der har mødt hende hovedsageligt gennem deres eget erhverv, som for eksempel er skuespillere, producere, hendes personlige ”psychic” og en, der arbejdede i det lejlighedskompleks, West boede i. Hun beskrives generelt som værende en rebelsk kvinde, der bragte en kvindelig seksualitet frem fra hendes karriere i burlesque og i sin filmkarriere.

West var en del af burlesque i The Golden Age som redegjort for i afsnittet Metode, men hun fortsatte nogle af de burlesque træk gennem sin senere karriere. Blandt andet blev hun arresteret i 1927 for sit teaterstykke kaldet *SEX*, der blev vist i 1926. Stykket havde hun skrevet under et pseudonym, men hun havde sit eget navn med som skuespiller (THC 1994, 10:28-10:57; Watts 2001, 88-89). I THC’s dokumentar fortæller nogle af de mænd, der mødte hende og arbejdede med hende, om hvordan hun var, eller måske rettere hvilket fænomen hun skabte sig selv som.

Dokumentaren viser også klip fra nogle af de film Mae West i løbet af sin filmkarriere optrådte i.

I et eksempel fra dokumentaren fortæller voice-overen (skuespiller Dom DeLuise), hvordan der efter første verdenskrig kom nye tiltag som forbud mod alkohol, fordi det truede befolkningens ”renhed”, men: “*Even greater was the threat of unfettered sex. And Mae West was its personification.*” (THC 1994, 10:02-10:09). Gennem dette citat får West tildelt rollen som portrætteren af en seksualitet i befolkningen, der efter første verdenskrig brød mere frem. Ligeledes skal det forstås ud fra citatet,

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

at der var bevægelser og diskurser i befolkningen og samfundet, som lå til grund for en større seksuel frihed, der ansås som en trussel, hvilket West blev en del af at portrættere. Da dokumentaren tager udgangspunkt i West, bliver hun hovedpersonen. Derfor kan der i stedet siges, at West blev en indikation på nogle større bevægelser i samfundet, som hun var med til at portrættere.

I en anden udtalelse fra dokumentaren beskriver Robert Osborne, præsenteret i dokumentaren som klummeskriver⁵, hvordan Wests omdømme havde indflydelse, da hun startede på sin filmkarriere i Hollywood:

“And of course she also came with this reputation from New York, having done Diamond Lil and been this notorious woman that often got arrested or was threatened with arrest. And so people were rather suspicious of her in the first place but of course that was very good for the box office.” (THC 1994, 13:23-13:39)⁶.

Osborne beskriver her Wests ry som en rebelsk kvinde og desuden, hvordan det rebelske blev en tiltrækningsfaktor. Citatet repræsenterer således også, at befolkningen havde en interesse i det rebelske, som West blandt andre portrætterede. Der opstår i citatet en kontrast mellem, at folk var mistænksomme overfor West, men at dette også gav god reklame. Det henviser altså til, at folk var interesserede i at se det oprørske samtidig med at holde en vis afstand til det. Man kan eventuelt beskrive det som en interesse i dramaet, som Wests persona blev associeret med.

Yderligere beskriver Kenny Kensington, Wests personlige ”psychic”, at West opfandt ”*The sexual woman*” (THC 1994, 23:54-24:18). Med dette skal forstås, hvordan West skabte sig en persona baseret på, at hun var seksuel. Hun skabte på den måde en helt bestemt form for seksuel kvinde, hvori der indgik både hentydninger til det seksuelle og trodsighed mod love og normer omkring seksualitet, og denne form for seksuel kvinde blev hun et symbol på. Dette tog West som nævnt med ind i sin filmkarriere.

Igennem sin filmkarriere blev West særligt kendt for sine replikker med deres seksuelle karakter, men hun formåede at levere dem med insinuation, hvilket både bliver pointeret i THC’s dokumentar (THC 1994, 18:48-19:05), samt vil jeg vise det i nogle af de eksempler, hvor dokumentaren

⁵ Robert Osborne har været en journalist og TV-personlighed med ekspertise i Hollywood-film og dets skuespillere (The New York Times 2017, Sandomir)

⁶ Diamond Lil var et teaterstykke skrevet af Mae West, hvor hun også selv spillede med. Stykket blev udgivet i 1928 (Watts 2001, 99).

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

inddrager klip fra Wests film. Insinuationen skyldtes ifølge dokumentaren sandsynligvis en nødvendighed for at undgå censur i filmene (THC 1994, 17:26-18:08, 18:48-19:05).

Det første eksempel, jeg vil vise på seksuelle hentydninger i Wests replikker, er taget fra filmen *She done him wrong* (1933), hvor Wests mandlige medspiller (Cary Grant) spørger hende: ”*Haven't you ever met a man that can make you happy?*”, og West svarer: ”*Sure. Lots of times.*” (THC 1994, 15:58-16:12). Ud fra den foregående dialog snakker den mandlige skuespiller om et mere følelsesmæssigt emne, hvor han prøver at overbevise West om, at hun har en sjæl. Ud fra Wests svar hentyder hun til, at hun masser af gange er blevet tilfredsstillet af mænd højst sandsynligt seksuelt, men det er altså kun insinueret af West. Man skal vide, hvad hun mener. Insinueringen underbygges også af hendes selvsikre toneleje og skæve smil, mens hun leverer sin replik.

Et andet eksempel er fra filmen *I'm No Angel* (1933), hvor den mandlige skuespiller roser Wests optræden, mens de står tæt:

Mand: “Aww you were wonderful tonight.”

West: “I'm always wonderful at night.”

Mand: “Tonight you were especially good.”

West: “Well. When I'm good, I'm very good. But when I'm bad, I'm better.”

(THC 1994, 18:43-19:47, 19:05-19:11).

Her vises, hvordan Wests karakter er baseret på en rebelskhed, en ”bad girl”, og at det er den, der gør hende god. Man kan stille spørgsmål om, hvor meget det var den karakter, hun spillede, der portrætterede denne form for seksuelle kvinde, men West havde stor indflydelse på sine egne roller og karakterer i sine film og teaterstykker. Dette var blandt andet, fordi hun selv var med til at skabe karaktererne og stykkerne (THC 1994, 22:33-23:02; Allen 1991, 275), og yderligere var denne karakter ofte den samme type. I dokumentaren er typen beskrevet af DeLuise som: ”*The bad girl with the heart of gold.*” (THC 1994, 11:48-11:55). Wests ”bad girl” bliver således en type i denne periode af det 20. århundrede. Hermed skal der ikke forstås, at den slemme pige ikke har eksisteret før eller i andre former. West formår dog alligevel at skabe denne slemme pige, der ud fra Dom DeLuises citat er en god person indeni.

Hentydningen til seksualitet kan også ses i burlesque på andre punkter. På samme måde som Wests replikker skabte hentydninger til seksualitet, gjorde strip i burlesque også. Derfor vil jeg nu beskrive og undersøge strippen i burlesque nærmere.

I Zemeckis' bog *Behind the BurlyQ – The Story of Burlesque in America*, der blandt andet er baseret på interviews fra burlesqueoptrædende, beskrives lignende hentydninger i forbindelse med den seksuelle kvinde. Hertil er særligt strip netop dét, der gjorde kvinden seksuel. Blandt andet beskrives, hvordan nøgenhed i sig selv blev et kunstnerisk og æstetisk udtryk, som allerede forgik i Frankrig og på Broadway i USA (Zemeckis & Starr 2013, 92). Strip indikerede derimod en invitation, som nøgenheden i sig selv ikke gjorde. Strippen gav udtryk for, at kvinden forberedte sig på sex, men at dette skulle gøres på en bestemt måde, nemlig striptease (Shteir 2004, 341; Zemeckis & Starr 2013, 93). Hertil fortæller burlesquedanser Dixie Evans til Zemeckis: “*It wasn't what you took off, it was the way . . . the sultry, the sauciness. The French were nude for years before us. Americans came up with the striptease.*” (Zemeckis & Starr 2013, 93). Ligeledes beskrives, hvordan striptease skulle gøres på en bestemt måde, der netop indikerede noget frækt og 'drillende' – deraf tilføjelsen af ordet *tease* (Zemeckis & Starr 2013, 93).

Striptease blev derfor en hentydning til sex. Når kvinden udførte sin striptease, og hun derved hentydede til sex, blev den seksuelle del af fænomenet om kvinden fremhævet.

En burlesquedanser, der blev kendt gennem sin striptease-kundskaber, var Gypsy Rose Lee. Hun havde et nummer, som hun optrådte med første gang i 1936. Nummeret hed *A Stripteaser's Education* og senere omdøbt til *The Psychology of a Stripteaser*, hvor Lee fortalte, hvad hun tænkte på, mens hun strippede. Disse ting var større livsfilosofier eller små praktiske hverdagsting – altså ikke seksuelle (Mansbridge 2013, 122-123, Shteir 2004, 179)⁷. Lee formåede derfor også at inddrage mere end bare strip til sin optræden, der indeholdt en ironi eller en humor.

I Zemeckis' værk fortælles Lees optræden som værende mere for det sofistikerede publikum, fordi hendes optræden i høj grad omhandlede dét, hun sagde (Zemeckis & Starr 2013, 278). Det samme gør sig gældende i Shteirs værk, hvor Lee omtales som ”The Literary Stripper”, da hun i 1936 begyndte at blive reklameret sådan (Shteir 2004, 177). Dette kan sammenlignes med humorteoriens afsnit i forhold til rangdeling. Lees optræden var i højere grad for et mere elitært publikum. I modsætning hertil fortælles i Zemeckis værk af Mike Iannucci om hans kone, burlesquedanser Ann Corio (f. 1909 d. 1999), hvis optræden var for “[...] *the truck driver and the bus driver and the mechanic.*” (Zemeckis & Starr 2013, 278), og at Corio ikke behøvede at tale i sin optræden, fordi hun var så smuk. Corios optræden bliver altså beskrevet som værende for et mere folkeligt

⁷ Der kan findes en optagelse af Lees optræden med sit nummer af ”The Psychology of a Stripteaser” på YouTube (Lee, Youtube 2010) fra filmen *Stage Door Canteen* (1943). Videoen er beskrevet som en ”clean version”.

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

publikum i Zemeckis udlæg. Corio og Lee bliver således eksempler på, at burlesque var med til at vise forskellige former for den kvindelige seksualitet. Lees form for kvindelig seksualitet blev fremført med ord, ligesom Mae West, men Lee strippede dog imens. Som Dixie Evans beskriver i Zemeckis værk, blev der også lagt vægt på, at måden, hvorpå man strippede, skulle være mere end bare at afklæde sig (Zemeckis & Starr 2013, 93). Alligevel bliver Corio i den pågældende passage i Zemeckis' værk en modsætning til denne beskrivelse samtidig med en fremhævelse af, at hendes publikum var bestående af arbejdsfolk. Det beskrives også, at Corio og Lee kunne konkurrere med hinanden (Zemeckis & Starr 2013, 278), hvilket vil sige, at Corio ligesom Lee var en succesfuld burlesquedanser. Mike forklarer yderligere om sin kones succes værende i forhold til hendes skønhed: "*Mike continued, "Gypsy was a sophisticate.... She talked her way. Ann didn't have to talk; all she had to do was walk on the stage and everyone went, 'Wow.'"*" (Zemeckis & Starr 2013, 278). Corios optræden bliver derfor ikke portrætteret som værende dårligere end Lees, men derimod var Corios optræden for et andet publikum end Lees.

Burlesquens værdi og succes bliver behandlet af Allen i bogen *Horrible Prettiness*. I forord hertil beskriver Alan Trachtenberg, at Allen i sit værk tydeliggør, hvordan kvinderne mistede deres stemme på scenen i det 20. århundrede, der gjorde, at kvinderne i burlesque blev undertrykte objekter for et mandligt syn (Allen 1991, xi). Allen proklamerer også burlesquens sidste fald i 1920'erne (Allen 1991, 230), men hans værk er også nuanceret. I denne optik kan Lee dog siges at blive undtagelsen, der bekræfter reglen. Hvis vi ser Corio i Zemeckis udlægning som ikke-talende burlesquedanser, falder Corio altså ind under Allens argumentation for den form for burlesque, der var en del af dets undergang. Dog bliver Corio stadig fremstillet i Zemeckis værk som værende en konkurrent til Lee, altså var Corios shows også succesfulde. Jeg vil dog her kritisere tesen om, at Lees form for strip er frigørende, mens Corios er en undertrykkelse, da dette kan synes at betyde, at én form for kvindelig seksualitet er bedre end en anden. At kvindens seksualitet kræver, at den er sofistikeret og for et mere elitært og middelklassepublikum for at være frigørende, undertrykker en anden form for seksualitet.

Dette kan sammenlignes med humorens rangdeling som beskrevet i teoriafsnittet. I Zemeckis værk er der ikke en beskrivelse af Corios shows som værende humoristiske, men hos Burlesque Hall of Fame beskrives Corio som værende en teaser, ligesom Lee, og at hun lagde stor vægt på humoren i sin optræden (Burlesque Hall of Fame, Ann Corio). Humorens indflydelse på fænomenet om en seksuel kvinde er dog mere kompleks, hvilket vil blive undersøgt nærmere i analyseafsnittet Den humoristiske krop.

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Den kvindelige seksualitet kan siges ud fra ovenstående eksempler at blive fremført på forskellige måder, og den bliver dermed portrætteret forskelligt. Det er tydeligt, at der eksisterer en kvindelig seksualitet, som kan fremvises både med krop og ord og på forskellige kontroversielle måder, altså at den kvindelige seksualitet ikke bare er passiv, som den ellers traditionelt er blevet refereret til (Information 2010, Quistgaard; Mulkay 1988, 125-126).

Ligesom de forskellige feministiske bølger har vist i deres kontroverser med hinanden netop omkring kvindens seksualitet, bliver der gennem de ovenstående eksempler vist, at under burlesque i starten af det 20. århundrede foregik portrættering af forskellige former for kvindelig seksualitet. Hovedsageligt foregik disse dog i hentydninger til sex. De forskellige portrættering bliver en del af nogle forhandlinger omkring kvindens seksualitet efter feminismens første bølge. Dette foregik ligeledes før de resterende bølger, der netop i højere grad omhandler kvindens seksuelle frigørelse. Selvom burlesque ikke direkte kan siges at være en feministisk bevægelse med en feministisk agenda, så kan den derimod være et eksempel på, hvordan feminisme ikke har monopol på den kvindelige seksuelle frigørelse. Dette vil blive analyseret og diskuteret yderligere i afsnittet Latterliggørelse af kvindens seksualitet.

Der kan yderligere også diskuteres, hvorvidt fremvisning af kvindens seksualitet kan ses som en objektivisering af kvinden. Med humor set som en menneskelig egenskab og samtidig et kommunikationsværktøj vil jeg derfor fortsætte analysen ved i følgende afsnit at analysere kroppen i burlesque i forhold til humor, og jeg vil yderligere undersøge, hvilken indflydelse humoren har for den kvindelige seksualitet i burlesque.

Den humoristiske krop

I følgende afsnit vil jeg analysere eksempler, hvor humoren spiller ind i forhold til den kvindelige seksualitet og krop. Som beskrevet i teori afsnittet er humor omkring seksualitet ofte enten informerende eller nedgørende ifølge Mulkay. Dette vil jeg undersøge nærmere ud fra de udvalgte eksempler.

I THC's dokumentar beskriver A. C. Lyles, Studio Executive hos Paramount Pictures, hvordan West samtidig med at være en rebelsk og seksuel kvinde ikke blev en "trussel" for andre kvinder på grund af hendes figur, men at hun samtidig var tiltrækkende for mændene. Denne beskrivelse følges

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

op med, at kvinderne nok synes, West var sjov (THC 1994, 20:51-21:14). Robert Osborne beskriver desuden:

“She plays a hoochie dancer in a carnival and because it’s Mae West you accept it but it is really ludicrous under any situation that this woman of this size and this dimension would be hired by a carnival [...] according to Mae’s script and according to the Paramount film all the guys sitting around watching Mae West were just almost beside themselves ‘cause she was such a hot number, but I mean that’s why it all worked, because you couldn’t really take her seriously.” (THC 1994, 19:16-19:50).

Osborne beskriver Wests optræden som mavedanser (hoochie dancer) i filmen *I’m No Angel* som værende ”a hot number” på trods af hendes udseende. På den måde bliver Wests seksualitet en ironi; en uoverensstemmelse mellem at hun ikke ser seksuel ud, men hun stadig optræder som en seksuel karakter. Samtidig beskriver Osborne, hvordan den humoristiske seksualitet, West portrætterer, gør det mere acceptabelt. Dette kan sættes i relation til humoren som en uoverensstemmelse: West portrætterer en seksualitet på trods af, at hun ikke er et skønhedsideal. Dette beskriver Osborne yderligere:

”She took this ordinary physical being. She wasn’t particularly pretty, she didn’t have a good figure by almost any standards and she created this absolute goddess that was synonymous with sex and sexappeal for years.” (THC 1994, 00:44-01:00).

”I think, if she had looked like [Marlene] Dietrich or if she had looked like Marilyn Monroe or something, I think, she couldn’t have gotten away with, perhaps, with what she did. But I think one of the reasons she got away with it, was because she was this rather oversized, almost matronly looking, actual[ly], woman.” (THC 1994, 20:33-20:50).

Osbornes udtalelser viser, at Wests seksualitet ikke blev taget seriøst, fordi hun ikke var et skønhedsideal. Hvad dette skønhedsideal præcist skal betyde ud fra Marlene Dietrich og Marilyn Monroe kan ses ud fra, at West ikke var lige så slank. Osbornes brug af ordet ’matrone’ henleder til et fokus på Wests størrelse og endda også alder. Osborne påpeger yderligere, at Wests figur ikke var god stort set ligegyldigt hvilket skønhedsideal, man så det ud fra. Samtidig beskriver han, at hun etablerede sig som et symbol på sex. Det var i den forstand Wests ageren fremfor hendes udseende, der skabte hendes sexappeal.

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

I Watts' biografi af West beskriver forfatteren, at West ikke passede til 1920'ernes skønhedsideal i form af 'the flapper girl', der var et slankt og drenget udseende hos kvinder. West forsøgte at udnytte sit udseende til sin fordel ved netop at portrættere sig som værende udenfor det gældende skønhedsideal og stadig sexet (Watts 2001, 77). West blev dog kritiseret, og særligt op til Wests død i 1980 blev der spekuleret i, om West var en mand (Watts 2001, 3). Ser man Wests film, kan hendes bevægelser, replikker og hendes Brooklyn-dialekt også give anledning til en opfattelse af, at hun ikke var klassisk feminin. Samtidig var hun også ofte portrætteret med diamanter, pailletkjoler og pelse. På den måde var West altså også klassisk feminint portrætteret. West bliver således i sig selv en uoverensstemmelse med, hvad den seriøse verden forventer, er nødvendigt for at være en seksuelt attraktiv kvinde.

Der er nogle konflikter. Wests karakter er i filmen *I'm No Angel* portrætteret som værende i mændenes øjne "a hot number". Dette er også beskrevet af Lyles. Han understreger, at West: "[...] *certainly appealed to the men.*" (THC 1994, 20:51-21:14), hvilket altså kan betyde, at det ikke kun var Wests karakter, der i filmen var et "hot number", men at dette også blev anset af hendes mandlige fans. Et bud på, hvorfor West var et symbol på sex uden at være et sexsymbol, kunne være, fordi West ikke passede indenfor skønhedsidealet. Derfor var hun heller ikke et kvindeideal, i en forstand hvor kvinden sættes på en piedestal eller helliggøres. På den måde blev Wests seksualitet mere accepteret, fordi West blev mere menneskelig. Det kunne dog ligeledes være fordi West netop benyttede humor omkring sin seksualitet, der gjorde hende mere menneskelig. Hertil kan inddrages latterligheden af humor, der netop gør grin med emner i et perspektiv, så de ikke tages for højtideligt, men også humor set som uoverensstemmelse og nedgørelse bliver relevante. Det kan også anses som om, at Wests portrættering af seksualitet blev accepteret, netop fordi hun gjorde grin med den.

Humoren set som en uoverensstemmelse kan ses i de ovenstående eksempler af West i forhold til skønhedsidealet. Derfor er det relevant at diskutere, hvorvidt West gjorde grin med normerne for skønhedsidealene, eller om hun gjorde grin med sin egen seksualitet. Watts beskriver en udtalelse af Edward Elsner, som var instruktør på Wests stykke *SEX* i 1926-1927. Watts beskriver, hvad West huskede:

"As she[West] remembered, he[Elsner] observed, "You have a quality— a strange amusing quality that I have never found in any of these other women. You have a definite sexual quality, gay and unrepressed. It even mocks you personally." While

Elsner may have been a third-rate director, he understood West's strongest asset, a style that rested in signification and communicated sensuality that was both serious and satirical. With his guidance, she further honed her ability to offer conflicting messages and double meanings.” (Watts 2001, 72-73).

I dette citat bliver Wests humor omkring seksualitet en latterliggørelse af hende selv, men samtidig understreger Watts dette som Wests styrke, en kvalitet. At West gjorde grin med sin egen seksualitet, blev således ikke lig med en undertrykkelse. Dertil kan humorteorien kritiseres i forhold til at se humor som en nedgørelse. Selvom man gør grin med noget, undertrykker man det ikke nødvendigvis.

I THC's dokumentar beskriver Lyles, at kvinderne nok synes, at West var sjov (THC 1994, 20:51-21:14). Dette understreger, at West ikke bare var en attraktion for et mandligt publikum, der seksualiserede hende, men at Wests portrættering af en humoristisk seksualitet, også var for et kvindeligt publikum. Som DeLuise også beskriver i dokumentaren, blev West et symbol på, at sex kunne være sjovt (THC 1994, 16:15-16:36), og dermed at sex også kunne være sjovt for kvinder.

Mae West var dog ikke den eneste, der gjorde sex sjovt. En frase, der knytter sig til Gypsy Rose Lee, er ”You gotta have a Gimmick”, hvilket eksempelvis er titlen på et af afsnittene i Zemeckis’ værk (Zemeckis & Starr 2013, 323). Derudover er det også et nummer i en musical, *Gypsy* (1959), der er baseret på Lees karriere. Af nogle af Zemeckis’ interviewpersoner beskrives, hvad en gimmick er:

““A gimmick was a snake or a bird or something.” —Betty Rowland

“Breast size.” —Alexandra [the great 48], on her own gimmick

“Each girl stamped [her] trademark on her act. Each girl had a little bit of something different,” said Dixie Evans. “Each girl wanted to be known for something no one else was doing.”” (Zemeckis & Starr 2013, 323).

Disse udtalelser skal ses i forhold til, at strip var mere end blot at afklæde sig, men at burlesquedanseren kunne gøre sig unik ved at inddrage en særlig karakter til sit nummer (Zemeckis & Starr 2013, 323). I Zemeckis’ værk beskrives også en af Lees gimmicks:

“On stage, Gypsy in an evening gown would introduce a chorus of scantily dressed strippers. She would then begin to drape and dress them with long swatches of fabric while she stripped down to a corset. This was her “reverse strip.” Gypsy herself never

took off much, but what she took off seemed to take forever. She challenged and controlled her audience.” (Zemeckis & Starr 2013, 323).

Uoverensstemmelse i at klæde nogle på i et stripnummer, selvom man selv afklæder sig, bliver i Lees nummer det humoristiske. Selvom humoren i dette nummer handler om strip, vises der også, at Lee ikke selv strippede meget, men at det stadig havde striptease-effekten – hun holdt på sit publikums spænding og deres forventning til at se hendes krop. Et andet eksempel på dette kan også ses i Lees selvbiografi, hvor der under et billede af Lee i et kostume med blade står skrevet ”*I stripped it leaf by leaf*” (Lee 1999, 248-249). At Lee formåede at holde spændingen i sine numre og gav sig tid, viser også Lees benyttelse af det tidslige aspekt i humoren – og i strippen. Hun benyttede således timing til at holde sit publikum underholdt uden, at hun selv behøvede at strippe meget. I humorteorien bliver det tidlige aspekt beskrevet som en uoverensstemmelse, der helst skal foregå i samme sætning, altså hurtigt (Kjerkegaard 2017, 29). I strippen bliver det omvendt, og her handler det om at holde forventningen og spændingen kørende – stadig at have timing.

En burlesquedanser, der formåede at opnå samme forventning med sit publikum, var Carrie Finnell. Finnell er blandt andet kendt for at skulle have haft det længste stripnummer, der varede 52 uger. Her tog hun kun ét stykke tøj af om ugen, som altså blot kunne være en handske eller et bånd. Teasen i striptease var altså en stor del af Finnells burlesquekarriere ligesom i Lees. Hun formåede at opbygge en forventning til publikum, der gjorde, at de kom tilbage uge efter uge. (Zemeckis & Starr 2013, 324).

Finnell havde dog også andre talenter i forbindelse med sin burlesquekarriere. Hun kunne kontrollere sin krop, navnlig sine bryster, så de kunne hoppe ud af hendes kjole og hoppe tilbage igen individuelt. I bogen *Burlesque in a Nutshell – Girls, Gimmicks and Gags* (2016) af Dusty Sage beskrives Finnells bryster: ”*Carrie’s boobs never missed a drumbeat. Boom-titty-boom-titty-boom!*” (Sage 2016, Chapter 5). Yderligere beskrives Finnells talent:

”For several decades Carrie was quite a popular attraction, and since her act was done with comedic flare, it was never in least bit distasteful. She would peek inside of her dress, give funny looks and make funny remarks to her boobies and about her boobies. She made comments like “Come on out and say hello to these nice people.”” (Sage 2016, Chapter 5).

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Finnell formåede således at gøre sine bryster til sin gimmick. De blev levendegjort ved at bevæge sig uafhængigt, og Finnell har talt til dem, som havde de personligheder. Finnell gjorde således grin med sine bryster, og der skete en uoverensstemmelse med, hvad man forventede af bryster, og hvordan Finnell optrådte med sine.

Der argumenteres for, at comedic flare og en gimmick gør det seksuelle mere acceptabelt. Dette kan ud fra Mulkays teori forstås som, at det seksuelle er mere acceptabelt i den humoristiske verden. Dertil kan det også synes at være på grund af humoren, at det seksuelle ikke bliver vulgært eller nedværdigende i den seriøse verden. Der er dog også eksempler på det modsatte.

Finnell fik også rygtet for at skulle have introduceret dét at påsætte kvaster på sine bryster, hvilket kan ses i burlesque frem til neo-burlesque (Zemeckis & Starr 2013, 325). Ofte er dette set i burlesque, hvor kvasterne dækker brystvorterne, og når brysterne rystes, svinger kvasterne rundt (Tassel Twirling Lesson, YouTube 2012). Finnell kunne også svinge kvaster på sine bryster, men hun havde også kontrollen over sine bryster til at svinge én kvast rundt ad gangen (Zemeckis & Starr 2013, 324-325; Sage 2016, Chapter 5).

Finnell har desuden, ligesom West, haft en krop, der ikke lignede skønhedsidealet, hvor hun i løbet af sin karriere ifølge Zemeckis har vejet over 100 kg. Alligevel har Finnell kunnet trække et publikum samt fået høj anerkendelse indenfor burlesque:

“In a 1936 advertisement, she was billed as highest-paid burly star” (although many would make that same claim). Sometimes she was billed as “The Remote Control Girl,” because her boobs seemed to function independently without help from the rest of her body. [...]
She was the “grandmother of stripteasers,” confirmed Rachel Shteir.”
(Zemeckis & Starr 2013, 325).

Finnell har altså formået at være en stjerne og opnået anerkendelse som ”the grandmother of stripteasers” indenfor burlesqueverdenen ved at strippe, have en gimmick og være af en stor kropsmæssig størrelse. Gør Finnell så grin med sin egen størrelse? Umiddelbart er det ikke hendes størrelse, der alene har været hovedattraktionen, men derimod har Finnells kontrol over sin krop skabt interessen, i og med at hun er blevet reklameret som ”The Remote Control Girl”.

Sammenligneligt med West kan der igen diskuteres, om det er Finnells egen seksualitet, der gøres til grin, eller om det er skønhedsidealet. Som det i Wests tilfælde kan synes begge dele, kan det

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

ligeledes i Finnells tilfælde. Ser man Finnells optræden som værende selvvironisk, kan man argumentere for, at Finnell nedgør sig selv og eventuelt sin seksualitet. Derimod kan selvironi også virke som et symbol på et selvværd, der kan rumme, at man bliver gjort grin med i sådan en grad, at man gør det selv. Igen ses et eksempel på, at humor forsimples i teorien i forhold til nedgørelse, da dét at gøre grin med noget, for eksempel en selv, ikke behøver alene at betyde en nedværdigelse, men at der kan være flere lag.

Nedværdigelsen i burlesque er også værd at undersøge yderligere særligt i takt med, at Allens forskning tyder på burlesquens nedgang i The Golden Age. Havde burlesque et skamfuldt stigma?

Et skamfuldt stigma

I følgende vil jeg analysere nogle af de hentydninger fra mine kilder, hvor burlesque har været debatteret i forhold til et negativt eller skamfuldt stigma. Det første eksempel er et avisudklip fra en scrapbog arkiveret hos The American Vaudeville Museum Archive. Her beskrives en kommende sæson af burlesque som værende lovende og succesfuld:

”The most important of these promises is that there shall be nothing in the performances that will offend ladies and children and self-respecting men. [...] There must be no more indecent double entendre; there must be no more salacious dialogue; there must be no more suggestive “business.” Profanity and vulgarity must be entirely eliminated [...].” (Avisudklip 1).

Udklippet er uden dato, da de er klippet ud af deres avis og isat en scrapbog, men de er af The American Vaudeville Museum Archive dateret mellem 1910-1919. Udklippet viser, hvordan burlesque på dette tidspunkt har ry for at have karakter af seksuelle hentydninger, der af journalisten anses som vulgære. De bliver dermed også et bevis på, at burlesque ikke kun er blevet hyldet og har haft succes, men at der også har været modstandere til en seksualitet i burlesqueshows. Yderligere vises, at humoren ikke har været nok til at acceptere seksualiteten for nogle.

I Gypsy Rose Lees døds memoir i avisen Kentucky New Era 27. april 1970 beskrives Lee som værende dronning af striptease, men at:

”She also turned actress in summer and winter stock and in movies. In her first film in 1938, she was billed by her real name, Louise Hovick. “The Stigma, I guess,” she explained, referring to her strip-tease career. But by 1962, billed as Gypsy Rose Lee

for the screen, she laughed, "I guess the stigma has gone." (Kentucky New Era 1970).

Her beskrives Lee som selv at have omtalt det stigma, der angiveligt har fulgt hende efter hendes strippkarriere. Der lå således et stigma over burlesque og dets optrædere, der bød op til, at burlesque ikke var proper. Burlesquens og strippens stigma kan i denne forstand sættes sammen med ikke at være kunst på samme måde som humor, da det i Lees tilfælde er hendes strippernavn, der bærer disse konnotationer i forhold til den 'seriøse' filmkarriere. Ligeledes forsøges der i avisudklippet fra The American Vaudeville Museum Archive at gøre burlesque mere anerkendt for et mere respekteret publikum, hvormed burlesquens stigma forsøges at gøres op med. Udklippet viser et forsøg på at gøre burlesque seriøst. I forhold til Mulkays beskrivelse af den seriøse verden, giver humorens logik ikke mening i den seriøse verden. Portrættering af det seksuelle gennem humor i burlesque bliver således ikke anerkendt i den seriøse verden. Ligeledes afhænger humoren stadig af den seriøse verden, hvortil seksualiteten gennem humoren kan blive et symbol på en opgørelse med, hvordan seksualiteten er i den seriøse verdens diskurser. På sin vis kan man sige, at dette mislykkedes ved at kigge på Lees udtalelse om, at hun bar et stigma, men i så fald lykkedes det, at ændre nogle diskurser i den seriøse verden i form af, at Lees strippernavn blev benyttet til at reklamere for hende i en 'seriøs' film.

Dog beskriver Zemeckis, hvordan nogle af de kvinder, der havde strippet, holdt det skjult i deres senere liv for eksempel overfor deres ægtemænd eller deres børn (Zemeckis & Starr 2013, 46). Et stigma kan således være en fortolkningssag afhængig af tiden og kulturen og den konkrete situation. Den blandede opfattelse af burlesque behandles også i Zemeckis' værk:

"When I asked Betty Rowland, the "Ball of Fire," former stripper, and one of the last surviving "Queens," if there had been a stigma when she worked, she said "No. Because everyone was working in it." (Zemeckis & Starr 2013, 42).

Her tydeliggøres altså, at der af Betty Rowland (f. 1916) ikke opfattes et stigma grundet, at alle var en del af burlesque. Stigmaet florerede ud fra den udtalelse altså ikke indenfor burlesqueverdenen. Zemeckis beskriver yderligere: *"Once known as a burlesque performer, it was not so easy to get out, move on, or move up to a more "respected" role in show business."* (Zemeckis & Starr 2013, 45). Zemeckis tydeliggør altså også, at en del af burlesque gjorde, at der netop var et stigma, hvorved man kunne have svært ved at gøre karriere indenfor det 'seriøse' showbusiness. Der er en del eksempler på burlesquedansere, der netop gjorde karriere inden for film både i mere og mindre

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

succesfulde udgaver, men det er netop dem, der ikke har haft succes, der højst sandsynligt heller ikke er blevet hørt meget om efterfølgende. Nogle af dem, der lykkedes at få karriere i filmbranchen har været Gypsy Rose Lee og Mae West.

I forlængelse heraf samt af tidligere diskussion beskrives West netop som værende en kvinde, der havde et rebelsk ry, da hun startede sin Hollywood-karriere. Hertil beskrives også, at dette var en del af, hvad der tiltrak et publikum. Blandt andet beskrives West som ikke værende et offer men i stedet en kvinde, der tog en del kontrol i forhold til produktionen af de film, hun optrådte i. Dette beskrives dog også, som om det var et alternativ til normen af, hvad kvindelige skuespillere var i denne periode (THC 1994, 21:30-21:43). Dertil blev Wests stigma og ry også en del af hendes succes, da det skabte publicitet. Med baggrund i humorens rangdeling kan der dog være en del af dette rebelske og seksuelle stigma, der ikke blev opfattet særlig højt eller fint, men det har alligevel været med til at skabe succes. Dette er Lees udtalelse fra avisen et bevis på. Der henvises til brugen af hendes strippernavn i stedet for hendes oprindelige navn. Det viser, at det var med strippernavnet, der skabtes tiltrækning til hende; det var med strippernavnet, hun havde succes.

Et stigma omkring burlesque kan således siges at have været der, da det er blevet omtalt, og der har været en bevidsthed omkring det særligt i forhold til refleksioner herom i senere tider. Dette kan dog ses som et stigma i form af, at burlesque ikke var anset som 'seriøs' i flere henseender.

Burlesque har i en vis grad også haft et skamfuldt stigma på de punkter, hvor det ikke har været omtalt. Alligevel har der også været afvisninger af stigmaet. Der er således forskellige opfattelser omkring negative og positive konnotationer til burlesque, og det bliver et mere komplekst emne med indblandingen af seksualitet og humor.

Dette aspekt af burlesque vil jeg i følgende afsnit undersøge yderligere samt diskutere. Der, hvor spørgsmålene kan synes ubesvaret i forholdet mellem seksualitet og humor, vil jeg inddrage feministiske perspektiver. Perspektiverne fra feminisme kan være med til at tydeliggøre nogle af komplikationerne omkring fænomenet om kvinden som seksuel, humoristisk og frigjort.

Latterliggørelse af kvindens seksualitet

I de forrige analyseafsnit vises, hvordan burlesquedansere omkring The Golden Age har vist sig at kunne være både seksuelle og humoristiske. Samtidig opstår der dog nogle gnidninger i forholdet

mellem det seksuelle og det humoristiske, hvor der i følgende afsnit vil blive både analyseret og diskuteret yderligere af disse problemstillinger.

Både Mae West og Carrie Finnell bliver eksempler på, at de, navnlig på grund af deres kroppe, ikke har passet inden for skønhedsidealet. Samtidig har de dog levet af en branche, hvori seksualitet og hentydninger til sex har været grundelementer. Der kan således stilles spørgsmål til, hvorvidt de egentlig har gjort grin med deres egen seksualitet eller med skønhedsidealet. I det hele taget kan man stille spørgsmålet om, hvorfor det ene skulle udelukke det andet. Jeg vil derfor dykke yderligere ned i nogle eksempler og analysere, hvorvidt de reproducerer en bestemt diskurs, eller hvorvidt de er et opgør med nogle herskende diskurser omkring fænomenet om den seksuelle, humoristiske kvinde.

I forhold til Mulkays teori om humor bliver humoren en reproducerende faktor for diskurser i den seriøse verden. Ud fra dette perspektiv skal den humor, der bliver portrætteret i burlesque, forstås som reproducerende af seriøse diskurser omkring kvindens seksualitet, der allerede har eksisteret i samtiden. Hermed bliver humoren omkring kvindens seksualitet en form for kommunikation, der tydeliggør, at kvindens seksualitet allerede er et emne til debat i den seriøse verden. Ud fra denne præmis er burlesque altså ikke et opgør med de seriøse diskurser i sig selv, men den er et udtryk for et opgør allerede eksisterende i den seriøse verden. Ser man dette i et perspektiv, der er nærmere Kjerkegaards, kan man se humoren som mere kompleks end dette, da den som kommunikationsværktøj er en del af forhandlingen af diskurser i samfundet. Humoren kan i så fald være reproducerende, men den kan også have en indflydelse på herskende diskurser, der er med til at forandre dem. Det kan således opfattes som forsimplet at se humoren alene som reproducerende, men at humoren i et mere komplekst aspekt har magt til at ændre.

Eksempler på dette kan ses i forhold til Watts' beskrivelse af Mae West. Det første eksempel er fra hendes barndomskarriere på scenen, hvor Watts beskriver at: "*She became a part of a staged reality in which little girls both affirmed and rejected white Victorian womanhood.*" (Watts 2001, 21)⁸.

Hertil viser Watts gennem West, at scenen blev et sted til at forhandle om en bestemt portrættering af kvinden. Ifølge Watts var West således bevidst omkring scenens magt til at forhandle om blandt andet kvindens rolle. Dette er sammenligneligt med, hvordan humoren var med til at forhandle om

⁸ Dette uddybes også i forhold til Black Face og racisme på scenen (Watts 2001, 22-23).

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

normer. Yderligere kan Wests bevidsthed omkring magten i forhandlinger på scenen ses i følgende eksempel:

”Certainly she was worldly enough to know about prostitution, yet she recalled, ”I was really upset about that.” She insisted it disturbed her to witness such exploitation of a woman— and also to realize that a woman could be so ignorant of her potential for exploiting her exploitation.” (Watts 2001, 70).

Her omtaler Watts Wests reaktion på den prostituerede, der inspirerede West til at skrive stykket *SEX*. West var altså bevidst om, at kvinder blev udnyttet i deres kønsrolle, men at West forstod at finde en magt i den udnyttelse. Ligeledes blev hun forarget over at se, at en anden kvinde ikke forstod at benytte den magt. Dermed bidrog West også til at forhandle om kvindens rolle blandt andet med stykket *SEX* og generelt i hendes karriere.

Shteir beskriver også magten i strip. Hun sammenligner afslutningsvist i sit værk burlesquen med mere moderne strip. Hun beskriver, hvordan strip for nogle giver økonomiske muligheder, hvordan det for nogle bliver et sted, der gør op med konventionelle kønsroller, samt hvordan det for nogle bliver et sted at dyrke konventionelle kønsroller. Alle disse former relaterer hun til en magt omkring kønsnormer:

“In other words, one can deviate from the rules of attraction. Perhaps this is why some women report liking the power that stripping seems to offer. Taken as a group, the recent memoirs prove that stripping continues to serve a clear function in American society and one we often prefer not to think about: to titillate. However we make fun of it, stripping still has the power to catapult women – even if just for a moment – outside of conventional boundaries of sex and gender.” (Shteir 2004, 340-341).

Med Shteirs brug af ordene ”continues” og ”still” henviser hun til, hvordan burlesque i sin tid også havde funktioner, der gav kvinder muligheden for både at træde uden for nogle kønsnormer og reproducere dem.

Den forhandling, som burlesque blev en del af på scenen, havde også en stor indflydelse fra humoren, som vist i analyseafsnittet Den humoristiske krop. Ligeledes kan forhandlingen om kvindens rolle ses i forhold til feminisme. I forlængelse af feminismens første bølge som en kamp for stemmeret bliver denne kamp også en medspiller til at diskutere kvindens rolle i samfundet.

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Selvom kampen for frigørelse af kvindens seksualitet ofte forbindes med en start i anden bølge af feminismen (jævnfør afsnittet Feminismens kompleksitet), kan der altså hermed argumenteres for, at humor omkring seksualitet i *The Golden Age* af burlesque viser, at der har foregået elementer af kvindelig seksuel frigørelse før den anden bølge af feminismen.

Første bølge af feminisme kan derfor have haft del i debatter om kvindelig seksualitet og ikke blot kvinders stemmeret, men dette kan måske i stedet ses som mindre efterbølger fra den første bølge. I Danmark har der eksempelvis også været sædelighedsfejden i 1880'erne, men også franske Simone de Beauvoirs udgivelse af *Det Andet Køn* i 1949 (de Beauvoir 2019) er et tegn på debatter, der udtrykker, at kvindens rolle diskuteres før feminismens anden bølge. Kan burlesque dermed også siges at være en del af en feministisk kamp for kvinders seksualitet og yderligere frigørelse heraf? Hertil er det relevant at understrege, hvad Zemeckis også selv understreger i sit værk som nævnt i undersøgelsens indledende afsnit. Hun påpeger, at det er en misforståelse at se burlesquedansere som feminister (Zemeckis & Starr 2013, 48). Ifølge Zemeckis ser burlesquedansere generelt ikke deres eget virke som værende seksuelt befriende for kvinder. At disse kvinder ikke anså deres virke som en kamp for seksuel frigørelse, kan dog også have en indflydelse af, at debatterne om seksuel frigørelse for alvor tog fart med feminismens anden bølge. Samtidig kan der også med udgangspunkt i Mansbrigdes analyse af burlesque og strip argumenteres for, at der har været et perspektiv af, at burlesque og strip stod som en modpol til en feministisk agenda set ud fra anden bølge af feminismens perspektiv.

Dette ændrer dog ikke på, at burlesque som omhandlende seksualitet har givet et indblik i en kvindelig seksualitet, og derved sandsynligvis været en del af nogle diskurser i den seriøse verden. Dette betyder ikke, at denne opfattelse af køn var, som vi opfatter køn i dag, men at den måske har igangsat nogle indflydelser, der på den ene eller anden måde har været med til at influere fremtidige opfattelser af køn.

Som der også er beskrevet tidligere, kan humor omkring seksualitet opfattes som nedgørende; at latterliggørelse af en kvindelig seksualitet kan opfattes som en nedgørelse af denne, og at kvinder, der gør grin med deres seksualitet, reproducerer en undertrykkelse af kvinden. Dog kan denne optik også være svær at argumentere for ud fra THCs dokumentar. Blandt andet beskriver Robert Osborne om West:

”She knew how to get a man to do things for her and how to be coquetteish and batterize around the cinematographer or a director and get them to do what she wanted them to do.” (THC 1994, 22:33-22:44).

Osbornes beskrivelse af West bliver dermed også et udtryk for, at West gjorde tingene på settet, som hun ville have det, hvilket ligner beskrivelserne af Wests burlesque karriere hos Watts (Watts 2001). Hun havde på den måde også indflydelse på, hvad hun udtrykte. Ud fra den opfattelse har West ikke været undertrykt. Chris Basinger, tidligere ansat i Wests lejlighedskompleks, beskriver yderligere i THC's dokumentar:

”She was the first liberated woman really. I mean when she came up with these lines and no one ever told her what to do or drug her around or pushed her down. She pushed in them, she told the men what to do, how to do it and when to do it, ‘come up and see me some time’, and women loved that, I mean they were tired of getting the short end of the stick.” (THC 1994, 22:44-23:02).

Basinger beskriver Wests virke som kvindefrigørende. Spørgsmålet hertil kan således være om det var på grund af Wests brug af humor og seksualitet eller på trods af det. Dette svarer Basinger også på ved at referere til en af de replikker, West også var kendt for: *”come up and see me some time”* fra filmen *She Done Him Wrong* (1933). I mangel på et dækkende dansk ord for det, blev denne replik Wests *catchphrase*. For eksempel viser dokumentaren et klip fra premieren på filmen *I'm No Angel*, hvor West byder publikum velkommen, hvorefter hun nævner, at hun ikke kaldte filmen *I'm No Angel* uden grund med et lille grin og slutter af med *”[...] don't forget to come up and see me sometime.”* (THC 1994, 16:46-17:05). West tager hermed selv æren for titlen på filmen samt benytter sin egen *catchphrase* som afslutning.

Publicist John Springer beskriver dog også: *”She was never a victim like many actresses of the day. She was the one, Mae West ran everything, personally and as a movie character.”* (THC 1994, 21:30-21:43). Hermed bliver West også en afstikker i forhold til, hvordan Springer beskriver andre skuespillerinder. Med udgangspunkt i det tidligere citat fra Zemeckis og Springers citat, forekommer der altså et generelt syn på, at showbusinessbranchen for mange ikke var kvindefrigørende. Dog bliver West alligevel en portrættering af dette.

Teaterhistoriker Jacky Bratton beskriver i sit kapitel *”The Business of British Burlesque”* i *Women and Comedy* (2014) nogle af de kvinder, der fik skabt sig succes og en vis selvstændighed i

burlesque i 1800-tallet (Bratton 2014). Dette taler i en grad ind i Allens beskrivelse af burlesque som særligt havde sin nedgang i starten af 1900-tallet, hvor 1800-tallets burlesque i højere grad gav kvinder mulighed for at have en platform at tale ud fra (Allen 1991, 245, 254, 258, 282). Dog beskriver Allen også West: ”By 1926 West had already written two unproduced plays, each of which concerned a woman’s use of her sexual charms to dominate men.” (Allen 1991, 275). Denne opfattelse af kvindelig dominans af mænd ved brug af seksualitet er en del af det Rosalind Gill kritiserer ’postfeminismen’ for i sin forskningsartikel ”Postfeminist in Media Culture: Elements of a Sensibility” (2007). Der kan således synes at findes dele af de senere feministiske bølger, der i en form kan sammenlignes med nogle af de elementer, der har foregået i fortidens burlesque. Disse perspektiver understreger yderligere feminismens kompleksitet, hvorfor dette vil tages op i afsnittet Diskussion og perspektivering.

Først vil jeg opsamle de problemstillinger, som analysen har tydeliggjort. Den seksuelle kvinde kan siges at være en klar del af burlesque. Burlesque portrætterede dog forskellige former for kvindelig seksualitet. Derudover er seksualiteten i burlesque ud fra de analyserede eksempler udtrykt i form af hentydninger til sex. Den kvindelige seksualitet portrætteret i starten af det 20. århundrede bliver gennem burlesque både forhandlet og reproduceret, men gennem eksemplerne vises, at den kvindelige seksualitet kunne være aggressiv samt stadig være hentydende.

Dernæst er humoren omkring kroppen og seksualiteten med til at skabe flere dimensioner heraf. Det vil sige, at humoren er medskabere af nogle dynamikker i diskurser, fordi humoren bliver en del af forhandlingen omkring kvindens seksualitet samtidig med, at den reproducerer nogle normer.

Humoren har så at sige magt, der er med til at skabe forhandlinger om portrættering af kvindens seksualitet. Hertil opstår også forhandlingerne om, hvorvidt humoren bliver en del af en nedgørende diskurs om kvindens seksualitet, men ligeledes er humoren også en del af forhandlingerne om og dermed nogle opgør med, hvordan normen er for den kvindelige seksualitet. Som det tydeliggøres i Watts’ biografi af Mae West, er West bevidst om sin kønsrolle, som hun udnytter (Watts 2001, 21, 70).

Stigmaet omkring burlesque viser dog, at burlesque også kunne være en del af en undertrykkelse af kvinder, i form af at det ikke var ’seriøst’ i flere henseender. Stigmaet omkring burlesque bliver et bevis på, at burlesque ikke var velanset, der byder op til, at burlesque stak uden for normen i forhold til kvindelig seksualitet. Alligevel synes stigmaet ikke kun at have en nedværdigende effekt på burlesque, da det kan siges, at burlesque netop forsøgte at stikke uden for normen i forhold til

kvindens rolle.

Hertil kommer debatten om feminismens indflydelse. Som Zemeckis påpeger, er kvinderne i burlesque ikke en form for tidlige feminister. Til gengæld vil jeg argumentere for, at det ikke nødvendigvis er kvinderne i burlesquen, der kan afgøre, om deres virke er feministisk. Det vil sige, at burlesque har haft en indflydelse uanset, hvad formålet har været, der har påvirket, reproduceret og gjort op med nogle af diskurserne omkring kvinder, både i forhold til kvinder som humoristiske og kvinder som seksuelle. Ligeledes kan rangdelingen af humor have en indflydelse i forhold til, hvordan burlesque opfattes. I nogle tilfælde var burlesque anset som en mere folkelig form for underholdning, hvor det i andre tilfælde var for et mere elitært publikum. Dermed kan burlesque også have været forskelligt i forhold til dets publikum. Burlesque for et folkeligt publikum kan eventuelt synes vulgært for et elitært publikum. Burlesque har i den forstand også skabt flere former af kvindelig seksualitet i starten af det 20. århundrede, der har skabt forskellige betydninger af kvindens seksualitet hos forskellige grupper i samfundet.

Fænomenet om kvinden som humoristisk, seksuel og frigjort i starten af det 20. århundredes burlesque er dermed en realitet, der trods alt er kompliceret, hvilket jeg vil diskutere i det følgende.

Diskussion og perspektivering

I det følgende vil jeg inddrage Barrisonsøstrene som endnu et eksempel, udover dem i min analyse, for at diskutere nogle af de problematikker, som søstre og mine analyseeksempler tydeliggør; netop hvornår kvinden undertrykkes eller frigøres.

Interessen for min undersøgelse opstod med Hans Henrik Appels udgivelse af bogen *Barrisonfeberen* i foråret 2020. Bogen omhandler fem dansk-amerikanske søstre, der optrådte i USA og Europa i *Fin de Siécle*, altså slutningen af det 19. århundrede. Søstre er dog ikke beskrevet som en del af burlesque, de er derimod beskrevet som en del af risqué varieté, der kan have en vis lighed til burlesque. Desuden er gruppen et bevis på de transatlantiske udvekslinger i showbusiness mellem Europa og USA, der bliver eksempel på, at der også har været udvekslinger i form af portrættering af kvinden som seksuel og humoristisk. Søstre blev født i Danmark, flyttede til USA som børn og startede ligeledes deres dansekarriere i USA, mens de stadig var børn (Appel 2020, 67-92). Da de var i deres teenagealder, kom de til Europa for at optræde (Appel 2020, 106-193).

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Appel beskriver sin bog udover en udlægning af søstrenes liv og karriere, hvordan forskellige tendenser tog plads i den vestlige verden i slutningen af det 19. århundrede. Hans beskrivelser af nogle af deres optrædener viser også essensen af, hvad jeg har undersøgt i dette speciale, hvorfor jeg finder dem relevante at inddrage. Da søstre havde størst succes før The Golden Age af burlesque samt deres store succes på deres turne i Europa, står de lidt uden for de eksempler, jeg har valgt at fokusere på i analysen, men jeg vil alligevel fremhæve nogle eksempler på deres optrædener som beskrevet af Appel, fordi de i en vis form tydeliggør nogle af de samme aspekter, som de eksempler jeg har udvalgt i min analyse.

Det første eksempel jeg vil fremhæve er Appels beskrivelse af et af deres numre, hvor søstre optræder i børnetøj med en klassisk børnesang, 'Daddy Wouldn't Buy Me a Bowwow', der handler om, at deres far ikke vil lade dem få en hund, og de i stedet får en kat. Søstre tilføjer et omkvæd til sangen, hvor de synger "Do You Want to See My Pussy", mens de gradvist trækker op i deres kjoler. De afslører til sidst hver en lille kattekilling, der sidder i lommer syet foran deres skridt. (Appel 2020, 107).

Dette eksempel tydeliggør netop humoren omkring seksualiseringen. De to ting bringes sammen. Det er således med til at portrættere kvinder som bevidste om deres seksualitet, nok til at de kan gøre grin med den. Problemet er dog, at de ikke kun portrætterer kvinder. Der er en del af det humoristiske i nummeret, der sammenkobler nogle uoverensstemmelser omkring seksualiseringen af børn, i og med at de spiller børn.

Denne optræden kan i et fjerdebølgefeministisk perspektiv være grænseoverskridende i forhold til det barnlige aspekt. Feminismen har ikke til mål at seksualisere børn. Feminismen i det 21. århundrede har dog alligevel et aspekt af seksuel frigørelse i form af, at der skal være et bredere accept af en udtrykt seksualitet, også selvom den stikker uden for normen. Alligevel må der siges at være nogle grænser, som en norm skal diktere.

Der har desuden fundet kritik af Barrisonsøstre i forskningen, hvor historiker David Monod i bogen *Music and International History in the Twentieth Century* har skrevet kapitlet "The Wicked Barrisons" (2015). Alligevel er der dele af optrædenen, der viser en bevidsthed omkring den kvindelige krop og seksualiseringen af denne. Dette kan tydeliggøres yderligere med et andet eksempel fra Appels værk.

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

En anden optræden, som både Appel, Allen og Monod beskriver, er af Lona Barrison, den ældste søster (Appel 2020, 9-10; Allen 1994, 243; Monod 2015, 36). Appel beskriver, hvordan hun senere i karrieren (1896) optrådte i et solonummer, hvor hun kom ind på scenen iført herretøj, som hun, imens hun sang, afklædte sig. Under tøjet afslørede hendes feminine undertøj. I dette nummer spillede Lona således med uoverensstemmelser i forhold til kønsnormerne. Efter denne del af nummeret fortsat Lona ved at trække en hest op på scenen, som hun sat sig op på, mens hun sang en sang om den ægteskabelige ridekunst:

”Han har en stærk muskel, som man måske ikke lægger mærke til ved første øjekast, men som springer i øjnene, når man kærtegner ham. Den første gang, man bestiger ham, gør det ondt; den anden gang er det bare mærkeligt. Men så bliver det bedre, hvis han altså er hård, åh så bliver det en fornøjelse. Undervejs skifter hun fra at sidde på herresadlen som på nåle til gradvis at finde nydelse i sine rytmiske bevægelser.” (Appel 2020, 10).

Lonas optræden bliver sammenligneligt med nogle af eksemplerne fra analysen. Hun hentyder til sex. Publikum skal have en eller anden form for forståelse af, hvad den ægteskabelige ridekunst er. Samtidig skaber hun uoverensstemmelser omkring sex, der forbindes med at ride på en hest. Yderligere viser hun den ægteskabelige ridekunst, samleje, hvor det er kvinden, der er den ”aggressive” agent i forhold til samlejet i modsætning til den passive. Nummeret sammenlagt bliver en parodi på kønsnormerne, der ikke alene bliver udseendemæssigt, men i forhold til seksuel ageren.

Eksemplet har stor fokus på den kvindelige seksualitet, men den er samtidig et humoristisk udtryk, der går imod kønsopfattelser. Ligeledes reproduceres nogle kønsopfattelser også i og med, at Lona både agerer som maskulin og feminin i forhold til påklædning og ageren. Dette spil mellem det maskuline og feminine kan give indtryk af, at det kræver en maskulinitet at være aggressiv i forhold til seksualitet. Men da Lona Barrison afklæder sig det maskuline kan det dog også symbolisere et opgør med netop denne opfattelse af aggressivitet i forhold til seksualitet: at kvindelig seksualitet også kan være aggressivt.

Disse to eksempler fra Barrisonsøstrenes optrædener viser, hvordan humoren om kvindens seksualitet blev forhandlet på scenen ved at vise nogle aspekter til den kvindelige seksualitet som

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

mere fremtrædende og aggressiv. De viser desuden, at den kvindelige seksualitet på scenen også var frembrusende før det 20. århundrede. Monod påpeger, at det ikke alene var strippen, der gav anledning til kritik af sådanne slags optrædener, men at det var en vulgaritet, der lå til grund for kritik (Monod 2015, 33-36). Hertil er igen rangdelingen af det humoristiske, hvor der opstår forskelle mellem en sofistikeret form for humor og en vulgær form for humor.

Vulgaritet bliver et interessant ord herom, da vulgariteten kan have konnotationer til sammenkoblingen mellem det humoristiske og det seksuelle samtidig med at være et nedladende ord. Måske bliver vulgaritet netop det, der begrænser en mulighed for seksuel frigørelse; at det er, når vi finder en seksualitet vulgær, at vi ikke accepterer den. Hertil kan der reflekteres over, om det er på grund af vulgaritet, at *Ludermanifestet* har fået kritik, men dette kræver nok en undersøgelse for sig selv at svare på.

Der er nogle sammenkoblinger mellem fortiden, både før The Golden Age i burlesque, men i høj grad også under, der relaterer sig til nutiden. Hvorvidt kvinden er frigjort eller undertrykt i burlesque, kan lægge sig til den kritik, der er gået til feminismens tredje og fjerde bølge.

Den feministiske kamp mellem bølgerne kan synes at være et af de større problemer, når det kommer til den kvindelige frigørelse. Feminismen har gjort enorme forskelle i forhold til kvinders rettigheder og friheder, men den har samtidig rammesat nye former for, hvad en kvinde er. Ud fra hvilken feministisk bølge man relaterer sig til, kan der ses forskellige måder, hvorpå kvinden undertrykkes. At opfatte burlesque som en kvindeundertrykkelse kan synes for generaliserende, men det samme kan siges om burlesque som kvindefrigørende. Så hvad er burlesque?

Som nævnt er den anden feministiske bølge ofte opfattet som værende dér, hvor kvinder fik seksuel frigørelse og med god grund blandt andet med fokus på seksualundervisning, forståelse af den kvindelige krop og p-pillen som beskyttelse mod graviditet. Den tredje og fjerde bølge har dog større fokus på den sociale seksuelle frihed og dermed også det sociale køn. Burlesque viser dog, at der allerede foregik forhandlinger på scenen om den kvindelige seksualitet. At forstå den kvindelige seksualitets frigørelse som en del af feminismen med start i den anden bølge bliver derfor for snævert et perspektiv. Generelt kan der siges at opstå problemer ved at forsøge at rammesætte, hvornår kvinder er frigjorte, da det i sig selv bliver en undertrykkelse af de kvinder, der ikke falder inden for rammen. Hertil vil jeg inddrage mit brug af ordene 'fænomenet om kvinden'. Hvad kvinden er, bliver i en rammesætning et fænomen, et 'andet', hvorimod blot at opfatte kvinder som mennesker kan bidrage til at forstå, at 'kvinden' ikke er én ting. Kvinder er ikke et fænomen, men

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

de kan blive opfattet sådan, når der skabes en rammesætning af, hvad kvinder er, også i forhold til når de opfattes som undertrykte. Muligvis kan perspektivet om burlesque som kvindeundertrykkende eller frigørende komme i forlængelse af 1990'erne og det 21. århundredes debatter om køn, og den fjerde feministiske bølge kan ligeledes siges stadig at være i gang med konstante nye debatter for eksempel i form af #MeToo, tjenestemandreformen og sangerinde Billie Eilish' på forsiden af britiske Vogue.

#MeToo og tjenestemandreformen kan begge spores tilbage til lignende debatter fra tidligere feministiske bølger, hvor de hed sexchikane og lige løn for lige arbejde (Kvinfo.dk, sexchikane; Kvinfo.dk, kilde 431). Billie Eilish' forsidebillede er dog en af de seneste debatter, og den lægger sig til den fjerde feministiske bølge. I Vogues juni udgave 2021 er Billie Eilish iklædt korset og linge og blonde krøller. I citationstegn under hendes navn står der: "*It's all about what makes you feel good*" (The New York Times 2021, La Ferla). Billie Eilish har ellers generelt været påklædt i stort firkantet tøj og grønt hår, og hun har været opfattet som symbol på et opgør med kønsstereotyper. Hendes forsidebillede kan derfor synes kontroversiel, men citatet siger det hele: det handler om, hvad du har det godt med. Er det det, der er frigørelse? Det taler i hvert fald ind i feminismens fjerde bølge.

Grænserne for, hvad kvinder må seksuelt, baseres på perspektivet om at være underlagt patriarkatet. Hvornår gør kvinderne noget, der falder i mændenes favør? Der er helt klart aspekter af dette, der skal tages forbehold for, diskuteres og reflekteres over, for der er magtstrukturer bundet af fortiden, der skaber normerne for, hvem vi er (performer), og hvad vi gør. Disse skal vi arbejde videre med at undersøge, men vi skal samtidig holde en åbenhed overfor, ikke at fastgøre, hvad kvinder er, navnlig når det kommer til seksualitet. Det er det, jeg tolker som en del *Ludermanifestets* formål, men det er også et aspekt, som burlesque i fortiden fremviser. De udvalgte eksempler i min analyse er blot en lille del af, hvad burlesque portrætterede i fortiden, og de mange aspekter af den kvindelige seksualitet og den kvindelige krop er i sig selv en feministisk succes. Samtidig har burlesque også aspekter af, hvad der kunne opfattes som undertrykkende eventuelt skamfuldt og nedværdigende. Fjerdebølgefeminismen og *Ludermanifestet* viser netop, at det er skammen over en kvindelig seksualitet, der skal gøres op med og ikke den kvindelige seksualitet i sig selv. Ved at vise kvindelig seksualitet på scenen og ligeså være humoristisk omkring den i burlesque, har burlesque været med til at udstille den kvindelige seksualitet – den findes – samt understrege menneskeligheden og latterligheden i den kvindelige seksualitet. Hertil har humoren faciliteret forhandlingen omkring den kvindelige seksualitet.

Konklusion

Forskellige portrættering af kvindens seksualitet er til stede i burlesque i starten af det 20. århundrede og er behandlet i eftertiden. En af de definerende dele af den kvindelige seksualitet ud fra de analyserede eksempler er, at seksualiteten portrætteres gennem hentydninger, men også en mere ligefrem seksualitet har været til stede. Hertil er der også forskellige forhold til den kvindelige seksualitet ud fra forskellige feministiske perspektiver. Ligeledes kan forskellige samfundsgrupper have haft forskellige opfattelser af burlesque, som Gypsy Rose Lee bliver et eksempel på.

Fænomenet om kvinden som humoristisk, seksuel og frigjort i starten af det 20. århundredes burlesque er afhængig af det feministiske perspektiv. Det kan bekræftes ud fra de analyserede eksempler, at kvinden i burlesque i *The Golden Age* kan være humoristisk, hun kan også være seksuel, men når disse blandes sammen, bliver diskussionen om, hvornår hun er frigjort, mere kompliceret. Hertil har de feministiske bølger hver deres perspektiv, hvor særligt den anden bølge skiller sig ud ved, at den med et fokus på seksuel frigørelse har rammesat en ny norm for den kvindelige seksualitet. Dette perspektiv udfordres af tredje og fjerde bølge af feminismen. Disse bølger udvikler diskussion om køn og forsøger at frigøre den kvindelige seksualitet fra skam, uanset hvilken form for seksualitet man har eller udviser.

De udvalgte eksempler på burlesque i starten af det 20. århundrede viser, at disse senere bølger af feminismen ikke har monopol på den kvindelige seksuelle frigørelse. Kvinderne i de udvalgte eksempler portrætterer former for kvindelig seksualitet, der menneskeliggøres med humor. Humoren bliver desuden et værktøj, der er med til både at reproducere og gøre op med nogle diskurser omkring kvindens seksualitet. Humoren kan således ses som både en del af en undertrykkelse af kvindens seksualitet ved, at der gøres grin med den, og som en frigørelse af kvindens seksualitet ved at portrættere forskellige kvindelige seksualiteter, der for eksempel kan være aggressive eller passive, sofistikerede eller vulgære.

Derudover har jeg vist, at humoren som nedgørende er en forsimplet forståelse, når det kommer til den kvindelige seksualitet i burlesque. Latterligheden i humor er ikke lig med undertrykkelse, hvilket personer som Mae West og Carrie Finnell bliver eksempler på. Dog er humoren også en del af, at seksualiteten i nogle henseender opfattes som vulgær, samt i andre henseender opfattes som det, der gør, at seksualiteten på scenen ikke er vulgær. Humoren er paradoksal.

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Dobbeltheden i humoren er med til både at reproducere nogle af normerne for den kvindelige seksualitet i datiden og gøre op med dem, hvilket viser, at kvindens seksualitet ikke rammesættes til én generaliserende form. Kvinden som seksuel, humoristisk og frigjort bliver i denne undersøgelse beskrevet som et fænomen for netop ligeså at gøre op med en rammesætning af den kvindelige seksualitet – at gøre op med kvinden som humoristisk og seksuel som et fænomen og tydeliggøre, at kvinder har menneskelige egenskaber som at være seksuelle og humoristiske. Ved at forsøge at gøre op med kvindens seksualitet og humor som fænomen skriver jeg mig derfor ind i forsøget på at gøre op med kvinden som enten undertrykt eller frigjort.

Burlesque i starten af det 20. århundrede bliver samlet set en fortid, der kan give nogle perspektiver til en nutidig debat. Ligeledes kan nutidige debatter give nye perspektiver på at forstå burlesque i starten af det 20. århundrede.

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Litteraturliste

Bøger

Allen, Robert 1991 – *Horrible Prettiness, Burlesque and American Culture* – The University of North Carolina Press Chapel Hill and London – e-bog, Kindle

Appel, Hans Henrik 2020 – *Barrisonfeberen* – Haase Forlag

Bratton, Jacky 2013 – Kapitel 7 “The Business of British Burlesque” i *Women and Comedy* af Peter Dickinson, Joanne Gilbert, Anne Higgins, Paul Matthew St. Pierre, Diana Solomon, Sean Zwagerman, Regina Barreca, Jacky Bratton, Gilli Bush-Bailey, og Lisa Colletta – Fairleigh Dickinson University Press – e-bog, Ebook Central

de Beauvoir, Simone 2019 – *Det andet køn* – Gyldendal – e-bog, Saxo

Hansen, Jan 2019 – *Karneval og Latterkultur* – 2. udgave, Hans Reitzels Forlag – e-bog, Saxo

Kjerkegaard, Stefan, 2017 – *Humor* – Tænkepauser 52 – Aarhus Universitetsforlag – e-bog , Saxo.

Klæstrup, Nikita, Louise Kjølsten, Ekaterina Krarup 2017 – *Ludermanifestet* – Lindhardt og Ringhof – e-bog, Saxo

Larsen, Anne Trine 2004 – ”Først var kvinden – ligestilling i Danmark 1915-1999” i *Køn i Historien* af Agnes S. Arnórsdóttir og Jens A. Krasilnikoff – Aarhus Universitetsforlag

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Lee, Gypsy Rose 1999 – *Gypsy, Memoirs of Americas Most Celebrated Stripper* – Frog Ltd.
Udgivet første gang i 1957 – e-bog, Arcives.org

Mansbridge, Joanna 2013 – Kapitel 8 ”The Comic Bodies and Obscene Voices of Burlesque” i
Women and Comedy af Peter Dickinson, Joanne Gilbert, Anne Higgins, Paul Matthew St. Pierre,
Diana Solomon, Sean Zwagerman, Regina Barreca, Jacky Bratton, Gilli Bush-Bailey, og Lisa
Colletta – Fairleigh Dickinson University Press – e-bog, Ebook Central

Monod, David 2015 – Kapitel 1 “The Wicked Sisters” i *Music and International History in the
Twentieth Century* redigeret af Jessica C. E. Gienow-Hecht – Berghahn Books – e-bog, Google
Books

Mulkay, Michael 1988 – *On Humour – Its Nature and Its Place in Modern Society* – Polity Press

Rivers, Nicola 2017 – *Postfeminism[s] and the Arrival of the Fourth Wave* – Palgrave Macmillan –
e-bog, Springer Link

Sage, Dusty 2016 – *Burlesque in a Nutshell, Girls, Gimmicks and Gags* – Bearmanor Media – e-
bog, Google Books

Shteir, Rachel 2004 – *Striptease: The Untold History of the Girlie Show* – Oxford University Press
– e-bog, Issuu

Watts, Jill 2001 – *Mae West: An Icon in Black and White* – Oxford University Press, e-bog, Ebook
Central

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Zemeckis & Starr, Leslie, Blaze 2013 – *Behind the BurlyQ* – Skyhorse Publishing – e-bog, Ebook
Central

Artikler

Avisudklip 1, The American Vaudeville Museum Archive, “The New York Star explains what is being done to make coming season’s shows better than ever.”, 1910-1919 –

<https://speccoll.library.arizona.edu/collections/vaudeville/items/burlesque-2/>

BBC, 2019 – “Men are funnier than women, study claims” – <https://www.bbc.com/news/newsbeat-50221046>

- 28/04/21

Berlingske 2020, Kildegaard, Kasper – ”#Metoo har ramt dansk politik som et jordskælv – og det sværeste venter stadig” – <https://www.berlingske.dk/analyse-og-perspektiv/metoo-har-ramt-dansk-politik-som-et-jordskaelv-og-det>

- 27/05/21

Berlingske 2020, Paulsen, Joachim Talbro – ”701 kvinder i mediebranchen skriver under på støttebrev til Sofie Linde: »Vi har alle oplevet det i større eller mindre grad i løbet af vores karriere«” – <https://www.berlingske.dk/aok/701-kvinder-i-mediebranchen-skriver-under-paa-stoettebrev-til-sofie-linde-vi>

- 27/05/21

Brunell, Laura 2021 – “Feminism”, Britannica.com - <https://www.britannica.com/topic/feminism>

- 28/04/21

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

BT, Frølich, Sebastian & Fahnøe, Sanne 2020 – “15-årig med opråb: 'Kvinder kan ikke tage en joke’” – <https://www.bt.dk/debat/15-aarig-med-opraab-kvinder-kan-ikke-tage-en-joke>
- 26/05/21

Cramon, Lærke 2017 – ”18-årige feminister har læst 'Ludermanifestet' og savner politisk indhold” – <https://www.information.dk/moti/anmeldelse/2017/11/18-aarige-feminister-laest-ludermanifestet-savner-politisk-indhold> - 28/04/21

Dich, Karen 2017 – “Kald mig bare luder” – Kommunikationsforum.dk – <https://www.kommunikationsforum.dk/artikler/Anmeldelse-af-Ludermanifestet>

Djøf, Reinicke, Kenneth 2020 – ”Mænds reaktioner på #MeToo-bevægelsen i Danmark” – Samfundsøkonomen 1/2020, Djøf Forlag - https://www.djoef-forlag.dk/openaccess/samf/samfdocs/2020/2020_1/Samf_10_1_2020.pdf 26/04/20

DR, Christiansen, Michael Ørtz, 2020 - <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/hun-startede-en-revolution-nu-kommer-sofie-lindes-metoo-kjole-paa-museum>
- 27/05/21

Edinburgh News 2021, Macfarlane, Jenna – “Text me when you get home: meaning of Instagram message that went viral following Sarah Everard disappearance” – <https://www.edinburghnews.scotsman.com/news/people/text-me-when-you-get-home-meaning-of-instagram-message-that-went-viral-following-sarah-everard-disappearance-3164168>
- 27/05/21

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Gill, Rosalind 2007 – “Postfeminist media culture: Elements of Sensibility” – Sage Publications -
<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1367549407075898>

Information 2020, Birk, Helle – <https://www.information.dk/debat/2020/08/nye-feminisme-optaget-saerhensyn-glemmer-roedstroemperne-kaempede>

- 12/05/21

Information, Richter, Lise 2019 – <https://www.information.dk/debat/2019/10/kvinders-liderlighed-stadig-undertrykt-2019>

- 26/05/21

Information, Quistgaard, Marie Skov 2010 –

<https://www.information.dk/indland/2010/04/aggressive-maa-kvinder-vaere>

- 27/05/21

Kentucky New Era, 27. April 1970 – “Strip Star Gypsy Rose Lee Dies” –

<https://news.google.com/newspapers?nid=266&dat=19700427&id=0eYrAAAIBAJ&sjid=P2cFAAAAIBAJ&pg=1170,2165534>

Kvinfo.dk, kilde 431 – ”Ligeløn – en narresut” i Kvinder kræver fuld beskæftigelse.

Rødstrømpebevægelsen, Grundhæfte nr. 5, 1978, s. 20-21 -

<https://www.kvinfo.dk/kilde.php?kilde=590>

Mintz, Lawrence 2013 – *Humor and Ethnic Stereotypes in Vaudeville and Burlesque* – Oxford University Press

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Munk, Jacob 2018 – “Ludermanifestet: fjerdebølgefeminismens fallit” – årsskriftet Critique –
<http://aarsskriftet-critique.dk/2018/03/feminisme-ludermanifest-nikita-klastrup-anmeldelse-jacob-munk/>

- 28/04/21

Møller, Mette 2013 – ”Latter kan mere end at latterliggøre – humors funktion som retorisk strategi, ventil og kreativ ressource” – Tidsskrift.dk

Politiken 2017, Fugl, Mette – ”Vis bare bryster, men lad være med at kalde det feminisme” –
<https://politiken.dk/debat/art5777325/Vis-bare-bryster-men-lad-v%C3%A6re-med-at-kalde-det-feminisme>

- 12/05/21

Siebler, Kay 2014 – What's so feminist about garters and bustiers? Neo-burlesque as post-feminist sexual liberation – Journal of Gender Studies, Volume 24, 2015

The New York Times, La Ferla, Ruth 2021 – “On That Bombshell Billie Eilish Cover for British Vogue” – <https://www.nytimes.com/2021/05/04/style/billie-eilish-british-vogue.html>

- 28/05/21

The New York Times, Sandomir, Rachard 2017 – “Robert Osborne, Turner Classic Movies Host, Dies at 84” – <https://www.nytimes.com/2017/03/06/movies/robert-osborne-dead-turner-classic-movies-host.html>

- 27/05/21

Vanity Fair, 2007 – “Why Women Aren't Funny” –
<https://www.vanityfair.com/culture/2007/01/hitchens200701>

- 28/04/21

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Wagner, Kristen Anderson 2011 – ““Have Women a Sense of Humor?” Comedy and Femininity in Early Twentieth-Century Film” – Research Gate

Zetland, Dragsdahl, Andrea 2020 – ”Nej, den danske befolkning er ikke (entydigt) ombord på MeToo. Heller ikke selv om debatten er ved at ændre vores samfund” – Zetland.dk 17. november 2020 - <https://www.zetland.dk/historie/s85E9QAZ-aejvz2nA-b83ab> 26/04/20

Hjemmesider og videoer

Borgerforslag.dk – ”Ophæv Tjenestemandreformen fra 1969 - skab ligestilling i lønforholdet mellem offentlige faggrupper.” – <https://www.borgerforslag.dk/se-og-stoet-forslag/?Id=FT-07299>
- 27/05/21

Burlesque Hall of Fame, Ann Corio – <https://www.burlesquehall.com/ann-corio/>
- 27/05/21

BurlyCon.com - <https://burlycon.com/>
- 18/04/21

Gyldendals teaterleksikon , Kabaret – <https://teaterleksikon.lex.dk/kabaret>
- 04/04/21

Gyldendals teaterleksikon, Varieté – <https://teaterleksikon.lex.dk/variet%C3%A9>
- 04/04/21

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

Kvinfo.dk, sexchikane – Historisk overblik, sexchikane –
<https://kvinfo.dk/videnspakke/sexisme/historisk-overblik/>
- 28/05/21

Lee, YouTube 2010 – *Gypsy Rose Lee strip routine* -
https://www.youtube.com/watch?v=4m9kd_nD1mA
- 27/05/21

Parodi 1, April O'Peel som Carrie Finnell 2013 -
<https://www.youtube.com/watch?v=kj0xn5IRtrk&t>
- 27/05/21

Parodi 2, Charles Pierce som Mae West 2015 - <https://www.youtube.com/watch?v=ul--vYHV92A>
- 27/05/21

Parodi 3, Tonya Kay som Gypsy Rose Lee 2016 - <https://www.youtube.com/watch?v=iGymPstPG-Y>
- 27/05/21

Politiken, #MeToo – Oversigt – <https://politiken.dk/tag/main/MeToo>
- 27/05/21

SweetBurlesque.dk, Koncept - <https://www.sweetburlesque.dk/koncept>
- 18/04/21

Tassel Twirling Lesson, YouTube 2012 – <https://www.youtube.com/watch?v=-gjfcckKqkQ>
- 28/05/21

Den frække kvinde
Maiken Bisgaard Mortensen
F21

THC, The Hollywood Collection 1994, Gene Feldman – *Mae West and the Men Who Knew Her* -

<https://www.youtube.com/watch?v=JpcEEyXo7QQ>

- 28/05/21