



Essay

Når Heltinder Bliver Rasende

Foto: Rumle Skafte

Når Heltinder Bliver Rasende

Affekt og utopi i ØDE LAGT eller Markise von O...– Faster, Pussycat! Kill! Kill!

Af Nete B.B. Rasmussen

”Jeg har reddet mit liv, jeg har været et offer, aldrig igen.” Markise Juliettas ansigt er fyldt med tårer. Hun står hævet over os på en stor ørkensten. Dollarsedlerne daler ned fra loftet, og ligene af dem, som har forbrudt sig mod hende, ligger for hendes fødder. De rejser sig langsomt omkring hende, til de forenes i silhuetten af en kæmpemæssig fugl, en hunørn, *natural born killer*. Sådan slutter ØDE LAGT eller Markise von O... – Faster, Pussycat! Kill! Kill! på Aarhus Teater. Da jeg forlader salen, er jeg først ikke i stand til at specificere de følelser, den grædende og råbende markise vakte i mig. Først senere går det op for mig. Det var vrede. En vrede, som egentlig ikke er mig fremmed. Det er den samme vrede, jeg føler, når jeg knuger nøglebundtet i min lomme, parat til at forsvare mig på vej hjem en mørk aften. Den samme vrede jeg føler, når en mand råber ad mig på gaden. Den samme vrede jeg føler, når min krop seksualiseres af mandlige medlemmer af min egen familie. En vrede født i smerte. En vrede, som i virkeligheden er en central nerve i hele forestillingen.

På Aarhus Teaters hjemmeside står ØDE LAGT beskrevet som ”en humoristisk utopi om kvindelig hævn.” I en video kalder instruktøren Nina Rudawski forestillingen ”en form for hævnfantasi (...) om, hvordan det ville være, hvis kvinder ville tage magten over mændene og straffe dem for den vold, de havde udsat dem for gennem alle tider”. Utopien er drømmen om en alternativ virkelighed, og ØDE LAGT placerer hævnen og vreden centralt i denne virkelighed. ”For mig har performance og politik altid været flettet sammen”, skriver teaterteoretiker Jill Dolan (Dolan, 2010, s. 3). Men hvordan spiller vold og vrede sammen med politik og utopi i en teaterforestilling? Hvordan bliver kvindelig hævn til utopi?

ØDE LAGT eller Markise von O... – Faster, Pussycat! Kill! Kill! spillede på Aarhus Teater mellem d. 12. april og d. 12. maj 2024. Forestillingen er Nina Rudawskis iscenesættelse af et stykke af Enis Maci, som havde urpremiere på Theater Bremen i 2021. Det er oversat til dansk af Madam Nielsen og blev opført i samarbejde med Den Danske Scenekunstscole. Stykket er et såkaldt *mash* af Heinrich von Kleists novelle *Marquise O...* fra 1808 og Russ Meyers kultfilm *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* fra 1965. Resultatet er et satirisk mix af borgerskabsromantik og roadmovie, hvor tider, kulturer, sprogbrug og genrer flettes sammen gennem skuespillernes humoristiske og fysiske spillestil.

Fra novelle og kultfilm til feministisk forestilling

Første del af stykket er adapteret fra Kleists novelle. Her møder vi markise Julietta, som i et militært angreb på sit hjem, voldtages af Greven, mens hun er bevidstløs, hvorpå hun bliver gravid. For at få æresoprejsning, efter hendes forældre har slået hånden af hende, beslutter hun sig for at finde sin overgrebsmand og gifte sig med ham. Første del af forestillingen bliver fortalt og kommenteret af tre kvindelige karakterer, der kalder sig selv harpyer (dvs. bevingede monstre fra græsk mytologi). Kleists novelle bliver kædet sammen med Meyers film i anden del af forestillingen, hvor den nu højgravide Julietta og Greven er på bryllupsrejse i ørkenen. Her møder de harpyerne, som nu spiller Billie, Rosie og Varla, de tre go-go-dansere fra Meyers film. Harpyerne slår Greven ihjel og bortfører Julietta. De kommer til en ranch, hvor der bor en gammel krøbling og hans to sønner. Den gamle har efter sigende en masse penge, som harpyerne har tænkt sig at stjæle. I filmen ender det i kaos.

Go-go-danserne, krøblingen og den ene søn bliver slået ihjel, og den bortførte pige, der i filmen hedder Linda, flygter sammen med den ældste søn. Historierne fra novellen og filmen kobles i forestillingen sammen og får en ny slutning, hvor pigen ikke flygter mod solnedgangen med en fyr, men i stedet slår fyren ihjel sammen med alle de andre. Adaptationens produkt er en appropriation, hvilket Linda Hutcheon definerer som en kreativ genskabelse og genfortolkning (Hutcheon, 2013, s. 8). Gennem appropriationen forholder *ØDE LAGT* sig kritisk til de to oprindelige værker. Ved at tilpasse historiernes slutninger kommunikerer forestillingen, at de har brug for tilpasning. Fortællingen om kvinden, der bliver reddet af en modig mand, er en trope, som ikke passer ind i det feministiske perspektiv, som forestillingen fører Kleist og Meyer ind i.

Det feministiske perspektiv bliver især faciliteret gennem harpyernes fortællerrolle i første del. De befinder sig udenfor historien og er i stand til at spole frem og tilbage og hoppe ind og ud som bikaarakterer. De er de iscenesatte aktive læsere af Kleists novelle, som tolker og analyserer de forskellige begivenheder. De er en måde at styre publikums blik på, det Maaïke Bleeker kalder fokalisering (Bleeker, 2019). Vi inviteres til at forholde os til novellen udefra, en ekstern fokalisering på novellen, som i forestillingen bliver til en intern fokalisering, hvor publikum gennem harpyerne identificerer sig med den kritiske læser. Harpyernes kommentarer og analyser påvirker publikums blik, dvs. de kulturelt og historisk betingede perspektiver, fra hvilke vi ser ting (ibid., s. 37). Harpyerne opdrager i første del publikum til at anlægge et feministisk blik. *ØDE LAGT*'s første del bliver, gennem harpyernes kommentarer, ikke bare en oversættelse af en novelle til en iscenesættelse, men en iscenesættelse af en læsning af novellen. Et samspil mellem historiens oprindelige medie og det nye medie, scenen. Dette resulterer i et samspil mellem forskellige måder, hvorpå vi som publikum kan engagere os i værket, det Hutcheon kalder engagementsformer (Hutcheon, 2013, s. 22-27). Specifikt et samspil mellem *the telling mode* og *the showing mode*, der hhv. beskriver hvordan læseren traditionelt indgår i en relation til en skreven tekst, og hvordan publikum traditionelt oplever film og teater. Ved at engageres gennem fokaliseringen til at identificere os med den aktive og kritiske læser opfordres vi til at interagere kritisk med historien ud fra feministiske analyser af novellens kvindefremstilling. Vi får en distance til novellen, som bygger på den *telling mode*, som harpyerne legemliggør som en *showing mode*.

Fortællerrollen, der hopper ind og ud og kommenterer på historien, går igen i den del, hvor historien er adapteret fra Meyers film. Forskellen er her, at den indre fokalisator er flyttet fra harpyerne til Julietta. Julietta får nu lov til at kommentere på sin egen historie, og i stedet for at vi som publikum kigger kritisk på hende, kigger vi nu kritisk på verden omkring hende sammen med hende. Dette udfordrer filmens oprindelige blik. Meyers film er, som mange film i *exploitation*-genren, præget af et *male gaze*, eller mandligt blik. Et begreb, der blev indført i filmvidenskaben af Laura Mulvey, og som refererer til, når den mandlige karakter er subjekt for den indre fokalisering, samt når fremstillingen af ting og især kvinder har til formål at tale til den mandlige tilskuers begær (Mulvey, 1975, s. 11).

Gennem sin dialog med Kleists novelle og Meyers film formår forestillingen at skabe et helt nyt værk, som udfordrer baggrundsmaterialets kønsfremstillinger. Vi inviteres til at forholde os kritisk til dem og anskue dem med et feministisk blik. *ØDE LAGT* opnår som adaptation at italesætte de sexistiske strukturer, som baggrundsmaterialet er skabt under, ved at vende om på dem, og forestillingen definerer herved et nyt kvindeligt synspunkt og et nyt feministisk publikum.

Utopi og den aktive tilskuer

Utopi i teatret er, ifølge Dolan, ikke ensbetydende med en deskriptiv fremstilling af et alternativt samfund, men er i stedet et teater, som i affektivt ladede momenter kan kommunikere en utopisk oplevelse til publikum (Dolan, 2010, s. 7). Disse affektive momenter kalder hun *utopian performatives*. Jacques Rancière skriver, i lighed med Dolan: "Teatret blev mere end nogen anden kunstart forbundet med den romantiske idé om en æstetisk revolution, der ikke blot skulle forandre statens og lovenes mekanik, men også den menneskelige erfarings sanselige former" (Rancière, 2021, s. 15-16). Utopi i teatret handler om, hvordan teater kan påvirke og forandre publikum gennem æstetiske og affektive oplevelser. Både Dolan og Rancière har fokus på den aktive og menings-skabende tilskuer. Ifølge Rancière har man historisk set villet reformere teatret for at gøre en passiv tilskuer aktiv. I *Den frigjorte beskuer* giver han to formuleringer for praktiseringen af dette: afstand og levende deltagelse. Den første repræsenteres ved Brechts episke teater, hvor tilskueren, gennem fremmedgørelse, engageres til at analysere og vurdere forestillingens karakterer og begivenheder. Den anden repræsenteres ved Artauds grusomhedens teater, hvor tilskueren, gennem nedbrydningen af al distance, deler og engagerer hele sin energi i forestillingens (ibid., s. 14-15). I *ØDE LAGT* anvendes flere afstandsskabende effekter. Allerede nævnt er den distanceskabende fortællerrolle og samspillet mellem epik og drama. Også skuespillernes spillestil er med til at distancere publikum fra handlingen. Spillestilen er overdrevet og til tider fjollet. Demonstrerende frem for indlevende. Når Greven fx rider på sin hest, galoperer han bare energisk på stedet. Både sprogbrug og kostumer er spækket med anakronismer, med udtryk som "xoxo" og tøj, der er et mix af moderne avantgarde-mode og noget, der ligner fund fra bunden af den store kostumekasse. Vi bliver gennem humoren og harpyernes fokalisering og blik taget gennem Kleists novelle som var det satire. I de øjeblikke, hvor publikum griner sammen, opstår i de første utopiske performativer en katarsis, som er karakteristisk for satirisk drama, der ifølge Eli Rozik, tilfredsstiller en aggressiv impuls til at nedsætte og ydmyge (Rozik, 2011, s. 130). Vi føler os hævet over den arkaiske kvindefremstilling i historien fra *Marquise O...* Den samhørighedsfølelse, som opstår i latteren, kalder Dolan *communitas*. Et begreb, som blev populariseret af Victor Turner, og som beskriver de momenter i teater og ritualer, hvor deltagerne, eller publikum, oplever at smelte sammen til en enhed og at opnå en kollektiv identitet, upåvirket af hverdagens sociale strukturer og roller (Dolan, 2010). Vi er, forenet i latteren, den feministisk dannede tilskuer.

Et nyt utopisk performativ opstår i forbindelse med det sted i handlingen, hvor markisen bliver tilgivet af sin far, og han kysser hende inderligt. Indtil da har forestillingen været farvet af den distancerende satiriske humor, publikum har ladet sig blive trykke i. I et splitsekund ændres hele atmosfæren i salen, idet lyset skifter farve fra varmt til koldt. Det incestuøse faderkys med markisen liggende på ryggen over en stor stenformet kulisser, mens hendes mund beskrives som en villig bakke for Daddys spyt, giver mig en knude i maven og en følelse af harme.

Humoren, som var karakteristisk for første del, fortsætter ind i anden del, men den nye interne fokalisering, som kommer af, at markisen bliver den nye fortæller, mindsker den distance, der før var til handlingen, idet vi nu inviteres til at identificere os mere med markisen. En scene, der i tone er lig med faderkysset, indtræffer, da lyset igen skifter fra varmt til koldt, og en middag på den gamle ranch udvikler sig til et ædeorgie, hvor alle undtagen markisen ligger i en stor bunke og slikker, sutter og bidder i hinanden. Uanset hvor i bunken man kigger, møder øjnene noget grænseoverskridende og ubehageligt. Mine øjne er klistret til et eneste punkt. Jeg sidder midt for på anden række og stirrer direkte ind i øjnene på krøblingen, spillet af Emil Knutzon, som ligger på ryggen allernederst i bunken og rækker den ene hånd ud efter mig, mens hans øjne, uden at

Når Heltinder Bliver Rasende

blinke, er klistret til mine. Markisen fortæller fra den ene side af scenen om, hvordan den gamle krøbling rækker ud efter hendes lår under bordet, men lige nu er det mig, han rækker ud efter, og en knude vokser atter i min mave. Atmosfæren er igen tæt i hele salen. I disse øjeblikke, hvor den humoristiske atmosfære brydes, oplever man på trods af de stadigt tilstedeværende distancerende effekter, at afstanden mellem scene og sal formindskes, og mere af vores energi kanaliseres op mod scenen. Alle grænser ophører i de øjeblikke, Emil Knutzons øjne er klistret til mig. Grænserne mellem skuespilleren og karakteren, grænserne imellem markisen og mig er forsvundet. Her opnår jeg som tilskuer den fulde indlevelse i forestillingen, det Rancièrre kalder levende deltagelse.



Foto: Rumle Skaftø.

Utopiske performativer har ifølge Dolan politisk værdi: ”Den affektive og ideologiske ’handlen,’ som vi ser og føler demonstreret i de utopiske performativer, repræsenterer også en kritisk udøvelse af et samfundsengagement, der kunne være effektivt indenfor den bredere offentlige og politiske sfære [...] idet de fremprovokerer affektive forprøver på revolutionen” (Dolan, 2010, s. 7). Jeg mener, at det især er i de øjeblikke i forestillingen, hvor der bliver brudt med den humoristiske stemning, at den politiske ladning findes. Den opstår i de øjeblikke, hvor markisen udsættes for seksuelle eller fysiske overgreb. Humoren opnår, gennem kontrasten, at forstærke affekten ved det afskyvækkende. Vi mindes om, at den undertrykkelse, vi har grinet af før, har virkelige og mærkbare konsekvenser for folk. For Julietta kulminerer disse oplevelser i hendes sidste store tale. Gennem skuespillerens følelsesmæssige udtryksfuldhed, og vores identifikation og medfølelse med hende, fødes en ny katarsis, som er fodret af vrede, og som tilfredsstilles af hævn.

Utopi og kvindelig vrede

Jeg ser på og skriver om performance med håb for, hvad det kan betyde politisk, men også affektivt, gennem min tro på, at følelser kan bevæge os til social handling. (Dolan, 2010, s. 15)

I dette essay har jeg forsøgt at finde frem til, hvordan *ØDE LAGT*'s feministiske og derfor politiske temaer påvirker publikum, gennem vores oplevelse af affekt, og hvordan denne affekt kan afføde en feministisk vrede. Den politiske kraft, feministisk vrede har, er emnet for essayet ”Feminist Rage: Countering Sexual Violence and Sexual Humiliation” af Dianna Taylor. Her præsenterer hun feministisk vrede som et redskab i kampen mod den seksuelle vold, som også *ØDE LAGT* tematiserer. ”Jeg argumenterer for, at det, jeg kalder ’feministisk vrede’, når den udtrykkes mod systemisk seksuel vold og seksuel ydmygelse, er en nødvendig komponent i modstanden mod disse krænkelser og betingelserne for deres eksistens (ibid., s. 82). Taylor påstår, at vrede har evnen til at mobilisere os til politisk handling. Det er fordi vrede er en udadvendt følelse: den er altid rettet mod noget og er derfor en affekt, som er i stand til at identificere uretfærdigheder. Jeg mener, at det netop er denne vrede, som i forestillingen karakteriseres som hunørnen og *bad bitch*, og som er personificeret i harpyerne. De overgreb, markisen udsættes for, har som funktion at undertrykke hendes vrede og kan med Taylors ord beskrives som seksuelle ydmygelser, som indebærer internaliseringen af bestemte måder at blive betragtet og behandlet på (ibid., s. 85). En oplevelse, hvor den magtrelation, som normaliserede kønsroller udvirker, og som seksuelle overgreb bidrager til opretholdelsen af, internaliseres hos offeret og undertrykker dennes evne til social transformation. Denne ydmygelse og følelsesmæssige undertrykkelse er i *ØDE LAGT* så effektiv, at Julietta, gennem hele første del, er ude af stand til at høre harpyerne, hendes personificerede vrede, selvom de råber ad hende.

Jeg har her forsøgt at beskrive, hvordan *ØDE LAGT* vækker affekt hos publikum. Men i hvilken grad formår forestillingen at omskabe denne affekt til en vrede med politisk styrke? Min umiddelbare reaktion på *ØDE LAGT* indebar en grad af ambivalens, som til dels blev fodret af den følelsesmæssige tvetydighed, som prægede markisens sidste tale. Selvom hendes ord var fyldt med handling, stod hun helt stille. Jeg kan ikke lade være med at forestille mig, hvordan scenen havde været, hvis hun var faret skrigende rundt i raseri, mens hun dræbte de andre karakterer med sine bare næver. Ville det da have været den vilde, tilkæmpede frisættelse, som publikum kunne have taget del i, frem for den grædende, ubevægelige markise, som nærmest virkede ensom og alene? Stykkets oprindelige titel kan siges at afspejle dette spænd mellem den udadreagerende vrede, som er til stede i markisens ord, og den indadvendthed, hun skildrer med sin krop. Stykkets tyske titel er *WÜST*, som både kan betyde øde og vild eller voldsom. Dette resonerer hos mig som den relation, mange kvinder har til vrede. Den vrede, som jeg senere skulle genkende i mig selv, var først svær for mig at opdage. Dette er der ifølge Taylor en grund til. Kvindelig vrede og feministisk raseri undertrykkes gennem kønsroller, som karakteriserer vreden som ufeminin og afvigende. En karakterisering som påvirker kvinders syn på egen vrede som noget i dem selv, der skal undertrykkes (Taylor, 2021, s. 82). Kvindelig vrede er så afvigende, at den i *ØDE LAGT* personificeres som ikkemenneskelige monstre, harpyerne. En vild og voldsom kraft, som for mange kvinder fremmedgøres og gøres magtesløs af de dominerende kønsroller. Jeg oplevede i første omgang denne vrede som så fremmed, at jeg ikke var i stand til at genkende den. Men markisen slår også harpyerne ihjel. Hun påtager sig vreden som sin egen og giver den dermed magt.

Konklusion: ØDE LAGT og feminine rage

Vrede, som den vi møder i *ØDE LAGT*, har evnen til at identificere politiske problemer og lede os til politisk handling. Vreden har som et feministisk redskab desuden den kvalitet, at den skaber opmærksomhed om sig selv, og derfor også om problemerne.

Kvindelig vrede, eller *feminine rage*, er blevet et fænomen i online feministisk diskurs i forbindelse med film og medier. Kvindelig vrede får på film et talerør. Den projekteres op og får et publikum. Det giver mange kvinder en følelse af katarsis at opleve den vrede, som i deres virkelige liv undertrykkes og stigmatiseres, blive centrum for opmærksomhed. Vi får gennem den rasende kvinde på film lov til at projicere vores egen vrede op på den store skærm og lade den blive set og hørt. De kvindelige protagonister i disse film er på internettet blevet ikoner for den såkaldte *feminine rage*. Heriblandt er karakterer som Jennifer fra *Jennifer's Body* (2009), Nina Sayers fra *Black Swan* (2010), Amy Dunne fra *Gone Girl* (2014) og Pearl fra *Pearl* (2022), og det er denne filmtrope, som *ØDE LAGT* taler ind i. Karakteristisk for *feminine rage*-film er, at de indeholder en kvindelig protagonist, som gennemlever en smerte, der ofte er påført af en form for patriarkalsk undertrykkelse. En smerte som i løbet af filmen forvandler sig til et raseri, som hun slipper løs, mange gange i en voldelig og blodig hævn. Grundet den ofte voldsomme karakter, som den kvindelige protagonisters hævnaktioner har, er *feminine rage*-tropen en genganger i gyser- og *slasher*-genren. Martin Seel beskriver i sit essay "Variations of Art and Violence", hvordan vold i kunsten består af en tredelt relation mellem gerningsmand, offer og tilskuer og ikke kan forstås uafhængigt af tilskuerens rolle (Seel, 2005, s. 188). *Slasher*- og gyserfilm er genrer, der tænkes at have et overvejende mandligt publikum, og som anlægger et mandligt blik. I de klassiske gyserfilm består den tredelte relation ofte af en mandlig gerningsmand, et kvindeligt offer og en mandlig tilskuer. Tænk på eksempler som Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) eller Sean S. Cunninghams *Friday the 13th* (1980). Flere feministiske studier betragter derfor gyseren som en genre med sexistiske undertoner, hvor den kvindelige tilskuer enten må anlægge et masochistisk blik og identificere sig med den brutaliserede kvinde eller anlægge det sadistiske mandlige blik (Vosper, 2014).

Feminine rage-film udfordrer forventningen om det mandlige perspektiv. Den kvindelige protagonist besætter i disse film både rollen som offer og gerningsmand. Hun er ofte en kompleks karakter og det raseri, som udløser hendes voldelige handlinger, har en tydelig årsagssammenhæng. Hun bliver gerningsmand, fordi hun har været offer, og hun tiltrækker et kvindeligt publikum, som er i stand til at identificere sig med hende.

Feminine rage fremstår stærkt på film, fordi det ikke er en udtryksform, vi typisk ser, da kvindelig vrede og raseri også i medierne er blevet fejlet af vejen gennem tiden. Den rasende kvinde er på film traditionelt blevet karakteriseret som tosset og monstrøs. Men i *feminine rage*-filmene møder vi en kvindelig antihelt, som er kompleks og kræver at blive taget seriøst. Dermed undergraver filmene ikke bare den forventning, vi har til kvinde-fremstillingen i gyserfilm, men også den forventning vi har til kvinders følelsesmæssige udtryksformer i det hele taget. Den reaktion, vi som samfund forventer af en kvinde, der udsættes for uretfærdighed, er ikke vrede og raseri, men snarere en enkelt yndig tåre, der løber ned ad hendes kind. Den triste eller ulykkelige kvinde er en meget mere komfortabel kvinde-fremstilling, fordi hun modsat den vrede kvinde har et indadvendt følelsesliv, som ikke er truende, hverken for hendes antagonist eller for hendes egen selvforståelse. Når vreden rettes ud mod noget, giver den ikke blot mening til det, den rettes mod, men også, ifølge Taylor, til os selv (Taylor, 2021, s. 88). Oplevelsen af egen vrede er med til at sætte os i relation til omverdenen, og jeg vil påstå, at det samme er på spil, når vi oplever vrede gennem en karakter, vi identificerer os med i en *feminine rage*-film. Vi bliver i disse oplevelser bekræftet i vores egne følelser: vi har ret til

at være vrede, til at føle os uretfærdigt behandlet, til at være udadreagerende. Vi er ikke bare vrede, fordi vi er nogle sindssyge monstre, men fordi vi er blevet forurettede.

Hvor *ØDE LAGT* på Aarhus Teater måske ikke anvender den samme grad af visuel vold som den klassiske *feminine rage-slasher*, er heltindens funktion, effekt og narrativ den samme. Den vrede kvinde er for mig, på film såvel som på scenen, altid en politisk karakter. Hun tør udfordre de gængse forventninger og rammer for kvinders ret til at udtrykke deres følelser. Hun sætter sig selv i relation til sin omverden, ikke bare som offer, men som et offer, der kræver retfærdighed, enten i form af social eller politisk oprejsning eller i form af en grufuld hævn. Hun giver kvinder et eksempel, igennem hvilket vi kan finde udtryk for vores egen vrede, og hvorigennem vi bliver i stand til at sætte os selv i relation til uretfærdighed og undertrykkelse. I teatersalen kan individets æstetiske oplevelser forvandles til en kollektiv vrede, som kan skabe forandring, hvis den tages med ud af salen. ”Hvis der skal ske en frigørende forandring, vil det ske, fordi kvinder – og særligt feministiske kvinder – skaber den” (ibid., s. 82). Vi har været ofre, aldrig igen, i hvert fald ikke uden kamp.

Efter at have været inde at se *ØDE LAGT* på Aarhus Teater modtog jeg en ”tak for besøget”-mail. Her var bl.a. et link til Kvinfos hjemmeside, hvor det er muligt at læse mere om kønsbaseret vold, samt finde information om ressourcer, som står til rådighed for personer, der har været udsat for kønsbaseret vold.¹ Et godt sted at starte, hvis man vil undersøge, hvordan vi kan modvirke den vold og sexismen, som *ØDE LAGT* tematiserer.

Nete B. B. Rasmussen (f. 2003) læser på grunduddannelsen på Dramaturgi på Aarhus Universitet.

Litteraturliste

- Bleeker, Maaïke, 2019. *Thinking through Theatre and Performance*. London og New York: Methuen Drama.
- Dolan, Jill, 2010. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. (1. udg.). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hutcheon, Linda, 2013. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Mulvey, Laura. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, årg. 16, nr. 3, s. 6–18.
- Rancière, Jacques, 2021. *Den frigjorte beskuer og Det sanseliges deling*. overs. P. Borum; 1. udgave. København: Informations Forlag.
- Rozik, Eli, 2011. *Comedy: A Critical Introduction*. Liverpool University Press.
- Seel, Martin, 2005. *Aesthetics of Appearing*. Stanford University Press.
- Taylor, Dianna. 2021. Feminist Rage: Countering Sexual Violence and Sexual Humiliation. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, årg. 47, nr. 1, s. 81–104.
- Vosper, Amy Jane. 2014. Film, Fear and the Female. *Offscreen*, årg. 18, nr. 6–7.

1) <https://kvinfos.dk/koensbaseret-vold/>, set d. 14. august 2024