

**Tamsin Wilton** är Senior Lecturer i Health Studies vid University of the West England, Bristol. Hon har bland annat forskat om lesbisk filmt teori, aids och lesbisk hälsa. Hennes senast publicerade bok är *Lesbian Studies. Setting an Agenda*, 1995.

### The Lesbian as Subject and Object within the Academy

The article represents, somewhat edited, Tamsin Wilton's lecture "The Lesbian as Subject and Object within the Academy" presented at the first Swedish Conference on Gay and Lesbian Studies at the University of Gothenburg in October 1995.

Lesbian Studies offers a particularly powerful challenge to the straight academy as questions of gender and sexuality are so interwoven, and so taken-for granted by heterosexuals, and because lesbians disturb both sets of beliefs simultaneously. "Lesbian" is a position from which to investigate various truths-claims, and that it may be that 'the lesbian' is the archetypal post-modern subject, since she is so self-evidently the contested product of many competing discourses, and since she occupies such disparate positions within different paradigms. The most appropriate and useful way to understand 'lesbian' is not as a type of person, a species, a lifestyle, a political statement, a performance or an identity but as a *position*, which is always already allocated to lesbians by many voices and yet each woman has, at the time, to choose to step into and to occupy.

Wilton shows on the relationship between lesbian subject and object in a handful of academic disciplines: history, literary studies, film studies, sociology and social policy, art history, cultural studies and women's studies.

## "A queer feeling when I look at you"

Några reflexioner kring den transvestitiska positionen på teater och film

Tiina Rosenberg

"Totus mundus agit histrionem", hela världen spelar teater är en sentens av Petronius som togs upp av Shakespeares trupp. Att världen är en scen och människor dess mer eller mindre frivilliga aktörer är en ofta upprepad metafor. Om hela världen spelar teater fungerar teatern som en dubblering av detta spel, som en världens spegel. Inte ens dekonstruktionen och de postmodernistiska experimenten har helt lyckats döda spegelmetaforen. Men det har dock skett en förändring. I stället för att analysera spegelbilderna har teaterforskare i allt högre utsträckning börjat rikta uppmärksamheten mot spegelns ideologiska beskaffenhet och dess (o)förmåga att verkligen kunna reflektera något.

Teatern representerar "verkliga" mellanmänniskliga relationer utan att i strikt bemärkelse vara verklig. Det rör sig dock inte om någon enkel översättningsmekanism från verklighet till fiktion. De teatrala bilderna är oftast starkt kodade identitetskonstruktioner vilka riktar sig till en åskådarskara som i sin tur tittar in i teaterns spegel i hopp om att finna något att identifiera sig med. Identifikationen är enligt filmforskaren Laura Mulvey en funktion av ego libido, och bottnar i vad Jacques Lacan benämnt spegelstadiet. Då finner barnet glädje i att betrakta sin spegelbild, som hon/han ser som mer fulländad än vad hon/han i verkligheten upplever sig själv vara. Genom detta glapp mellan ideal och verklighet, mellan igenkännandet av kroppens spegelbild, och oigenkännbarheten i och med att spegelbilden upplevs som mer fulländad än verkligheten, förbereds vägen för identifikationen med andra i framtiden.<sup>1</sup>

Identitet och synlighet går hand i hand: om en eller flera grupper i samhället sällan/aldrig representeras socialt eller konstnärligt innebär detta att de inte är tilltalade. Den djupt inrotade föreställningen om konstens och den estetiska upplevelsens universella värde ("konsten riktar sig till alla") har förkastats av flera kulturkritiska skolor, inte minst av den feministiska forskningen. Det vållar med andra ord inga svårigheter att peka ut teatern som misogyn och heterosexistisk, men vid närmare eftertanke framstår denna fasad av obligatorisk heterosexualitet inte helt entydig. Teatern har utvecklat egna konventioner för att uttrycka en lesbisk/homoerotisk flirt. Ämnet för denna essä är att ge några exempel på en sådan flirt. Tonvikten kommer att

ligga på den lesbiska och/eller bisexuella flirten mellan två kvinnor av vilka en uppträder i manskläder.

*Cross-dressing*, kvinnor i manskläder eller män i kvinnokläder, är förutsättningen för denna typ av flirt inom traditionell teater och film. Inledningsvis presenteras den transvestitiska positionen och dess betydelse som teaterestetisk kategori. För exemplifieringen av den lesbiska/homoerotiska flirten använder jag pojkflicksarketyperen Rosalind från Shakespeares komedi *Som ni vill ha det*, samt skådespelerskorna Marlene Dietrich, Greta Garbo och Katharine Hepburn, Rosalinds moderna systrar på film. Filmen har delvis övertagit teaterns transvestitiska konventioner, delvis utvecklat egna koder för den lesbiska/homoerotiska flirten, som är intressanta att uppmärksammas. Avslutningsvis diskuteras den amerikanska teaterforskaren Sue-Ellen Cases konception av butch-femme-rollspelet som en transvestitisk akt på teatern.

### Teater som maskerad

Den transvestitiska positionen är fundamental för teaterkonsten. I själva verket är *cross-dressing* teaterns ursprungliga norm, inte dess undantag. Som norm gäller den under antiken och under Shakespearetiden. Vi daterar teatern i dess institutionaliserade form från ca 400-talets klassiska grekiska teater och det tar nästan två tusen år av den västerländska civilisationens historia innan kvinnorna på allvar kan uppträda på teaterscenen.<sup>2</sup> Detta innebär att stora delar av den klassiska repertoaren inkluderande det antika dramat och Shakespeare är skrivna av män för enbart manliga skådespelare vilka framfört och etablerat denna transvestitiska ritual som "teater" i den bemärkelse vi vanligen definierar teater.

Även den klassiska japanska och kinesiska teatern bygger på frånvaron av kvinnor. I dessa teaterformer är det varken tänkbart eller önskvärt att kvinnor spelar kvinnoroller. De bygger helt på frånvaron av verkliga kvinnor med motiveringen att kvinnor inte kan spela kvinnor. Det omvända förhållandet råder i den japanska teaterformen *takarazuka*, som i sin tur bygger på att kvinnor spelar alla roller inklusive mansrollerna.

Den transvestitiska positionen är både mångtydig och problematisk. Ordet transvestism används i denna essä enbart i betydelsen av könsöverskridande klädbyte och har därmed inget med transvestism i det verkliga livet att göra. Trots den nämnda spegeleffekten fungerar teaterns fiktiva värld annorlunda än den så kallade verkligheten. *Cross-dressing* är en väletablerad och accepterad teaterkonvention och väcker inte samma oro hos genomsnittsåskådaren som verklig transvestism kan förmodas göra.

Maskeradteorin och den feministiska teater- och filmteoriens fokusering på blicken och kroppen sammanfaller med teaterns estetiska grundkategorier. Den teatrala maskeraden förenar en representation via levande kroppar med åskådarens voyeuristiska position enligt en enkel modell: A spelar medan B tittar på.<sup>3</sup> Till detta kommer den transvestitiska positionen och dess talrika uttrycksformer, alltifrån kvinnors byxroller i talteater, opera och balett via dragshowens damimitationer till den moderna teaterns och filmens

förklädnadsakter. *Cross-dressing* används av moderna koreografer och regissörer som en könsöverskridande metod för gestaltning av kön/genusproblematik och ofta som träningsmetod för skådespelare.

Kostymen är gåtfull, både tilldragande och distanserande. Den transvestitiska positionen innebär helt olika saker beroende på i vilket sammanhang den förekommer. *Cross-dressing* i en gayuppsättning, i feministisk teater eller i en barnpjäs har olika syften och genomföranden. Om jag inledningsvis utgick från frasen att hela världen spelar teater, skulle man lika gärna kunna säga att hela världen "crossdressar".

En av de vanligaste konsekvenserna av *cross-dressing* på teater och film är att den förklädda personen får problem med sin heterosexuella identitet. Den lesbiska/homoerotiska flirten är förklädnadens följeslagare. De förklädda karaktärerna, och de som dras till de förklädda, försöker vanligen bekämpa sina "queer feelings", de otillättna men likväl närvarande känslorna som de varken vill eller kan förklara. I slutet av dramat hyllas dock vanligen den obligatoriska heterosexualiteten. Den transvestitiska masken tas av och ordningen återställs. Karaktärerna känner sig lättade över att det lesbiska/homosexuella hotet är avvärjt. Åskådaren har dock dragits in i ett spel mellan impulsen att vända bort blicken och lockelsen att bejaka flirten och njuta av den.

Den transvestitiska positionen fungerar inte automatiskt som en subversiv handling. Den kan vara utmanande, men dessvärre har klädbytet oftast en tendens att bekräfta, snarare än att utmana, den rådande genusordningen. *Cross-dressing* vore helt ointressant som social och estetisk företeelse utan den genusordning som den bryter mot.

### Pojkflickan Rosalind

*Som ni vill ha det* är den mångtydiga och gäckande titeln till William Shakespeares pastoralkomedi om pojkflickan Rosalind. En hertig har fördrivit sin äldre bror och orättmätigt övertagit hans land och makt. Våldet, rädslan och misstänksamheten härskar vid hans hov. Rosalind, dotter till den äldre hertigen, förvisas från hovet. Celia, hennes kusin, och dotter till den onde hertigen, förnekar sin far och följer Rosalind till friheten i Ardennerskogen dit även Rosalinds far flytt. I denna magiska skog, så typisk för Shakespeares dramatik, har en form av motståndsrörelse etablerats, men resan dit är lång och farlig. Celia tänker smörja in sig med lera för att dölja sin klass- och könstillhörighet, men Rosalind går längre. Hon byter kön och klär ut sig till man.<sup>4</sup>

Förvecklingarna och förväxlingarna i *Som ni vill ha det* är mer eller mindre direkta följder av Rosalinds transvestitiska handling. De manskläder som från början skulle skydda Rosalind på resan ger henne en aldrig tidigare upplevd känsla av frihet och självständighet. I den manliga munderingen blir hon omedelbart en dominerande karaktär i dramat. Det är inte underligt att det blir svårt för Rosalind att så småningom avstå från den klädedräkt som tycks vara porten till ett friare liv.

Shakespeare skrev sina pjäser för en teaterform som enbart använde manliga skådespelare.<sup>5</sup> Pojkskådespelaren är ett kapitel i sig, något jag inte tänker utreda i denna artikel. Det dock viktigt att känna till den transvestitiska praxis som under Shakespearetiden var den direkta anledningen till flera puritanska dekret som attackerade och försökte förbjuda teatern. Just pojkskådespelare anklagades för sodomi, opassande uppträdande och allmän hädelse. Puritanerna hämtade stöd från Femte Moseboken (22:5) där *cross-dressing* uttryckligen förbjuds:

En kvinna skall icke bära, vad till en man hör, ej heller skall en man sätta på sig kvinnokläder; ty var och en som så gör är en styggelse för Herren, din Gud.

Teaterforskaren Sue-Ellen Case har påpekat att även om puritanernas reaktioner bortser från det fiktiva i den sceniska begärscirkulationen, förmedlar deras kommentarer dock en förnimmelse av den homoerotiska dynamik som var en viktig del av Shakespearetidens teaterunderhållning.<sup>6</sup>

Den mångtydighet i fråga om sexuella relationer som kännetecknar Shakespeares komedier finner sitt bästa uttryck just i *Som ni vill ha det*. Att Shakespeares egen sexuella läggning länge varit föremål för spekulationer torde spela någon roll i sammanhanget. Shakespeares samlade verk i ett band är den anglosaxiska världens mest spridda bok efter bibeln. Att öppet erkänna att Shakespeare förmodligen inte var enbart heterosexuell har vållat svårigheter, samtidigt som det är svårt att motivera hur det kan komma sig att han skrev så svidande vackra sonetter till en man (och en kvinna) som han kallade "the master-mistress of my passion".

I sina komedier komplicerar Shakespeare den obligatoriska heterosexualiteten genom att i flera pjäser låta den ledande "kvinnliga" karaktären klä ut sig till man. Så sker i *Två ungberrar från Verona*, *Köpmannen från Venedig*, *Som ni vill ha det*, *Trettondagsafton* och *Cymbeline*. När furstedottern Rosalind i *Som ni vill ha det* väl klätt ut sig till en ung man tar hon sig namnet Ganymedes, anspelande på den myt som sedan antiken förknippats med kärlek mellan män. I skogen umgås hon med Orlando, en ung man som hon är förälskad i och som älskar henne. Men Orlando känner inte igen Rosalind som Ganymedes. Rosalind förför honom, och det våldsamt, men hon förför honom inte som Rosalind utan som Ganymedes.

Förklädnaden får många konsekvenser. Begärskonstellationen ser ut på följande sätt: I den magiska skogen älskar fåraherden Sylvius herdinnan Febe, Febe älskar Ganymedes, Ganymedes älskar Orlando, Orlando älskar Rosalind, men Orlando älskar också Ganymedes. Rosalinds kusin och bästa väninna Celia dras till Ganymedes trots att hon är medveten om förklädnaden. Pjäsens svärmodige filosof Jaques känner en oförklarlig dragning till den vackre ynglingen Ganymedes. *Som ni vill ha det* bygger helt och hållet på ett bångstyrigt begär som inte alls tycks vilja följa det obligatoriska spåret och denna åtrå kan väl inte enbart förklaras som en attraktion för klädedräkten?

Greta Garbo  
som Drottning  
Kristina.



Låt mig ge några exempel. Orlandos första möte med Ganymedes (alias Rosalind alias pojkskådespelaren) gör honom förbryllad. Han tror att hon är en pojke. Ändå dras han till honom. Orlando blir mer och mer fascinerad av denne vackre unge man som så uppenbart intresserar sig för honom. Orlando bejakar flirten genom att villigt ställa upp på alla upptåg Ganymedes/Rosalind hittar på.

I tredje akten ger Ganymedes/Rosalind Orlando en "kärlekskur" för att bota den kärlekskranke Orlando som tränar efter sin Rosalind, men som samtidigt dras till Ganymedes. Ganymedes/Rosalind klär ut sig till "Rosalind", vilket innebär en trippelsammansatt förklädnad: den pojkskådespelare som spelar Rosalind klär sig först ut till Rosalind, sedan till Ganymedes för att i tredje akten låta Ganymedes spela rollen som förklädd Rosalind. Då spelar Rosalind med andra ord rollen av sig själv, men Orlando utgår ifrån att hon är Ganymedes. Till den kur som Rosalind alias Ganymedes nu skall ge Orlando hör att Ganymedes/Rosalind skall låtas vara hans älskarinna (läs: älskare). Orlando skall nu kalla Ganymedes för

Rosalind och uppvakta honom/henne varje dag vid en given tidpunkt.

Vad uttrycker då denna trippelmaskerad? Flirten utspelar sig för det första mellan två män, en pojkskådespelare som spelar Rosalind och en man eller pojke som spelar Orlando. För det andra flirtar den fiktiva kvinnan Rosalind med Orlando medan hon talar till honom utklädd till pojke. För det tredje kan denna flirt betraktas som ett erotiskt spel mellan en pojke och en man, i vilket mannens flirt riktas till en annan man/pojke som i själva verket är en kvinna, men också en man. Sue-Ellen Case anser att det i huvudsak rör sig om en homoerotisk flirt mellan två män och att Rosalinds funktion är att förhöja denna flirt.<sup>7</sup>

Jag är mer av åsikten att denna flirt är en ironisk gest i likhet med de homosexuella "bröllop" som ofta förekommer i dramatikens med transvestitiska motiv. Som en avslutning på sin kärlekskur iscensätter Ganymedes/Rosalind ett skenbröllop mellan sig själv som Ganymedes och Orlando. Orlandos villighet att ingå detta låtsasäktenskap med Ganymedes kräver att han som rollkaraktär övergivit en fastställd genusidentitet.

I denna scen tvingar Rosalind Celia att agera präst. "Jag vet inte hur man säger", svarar Celia för att slippa det hela. För att vigselceremonin skulle anses som giltigt räckte det med att deltagarna sade de rätta orden. Detta var något som renässanspubliken, enligt dramaforskaren Valerie Traub, var väl förtrogen med. Att Orlando frivilligt och glatt uttalar orden "I take thee Rosalind for wife", trots att han utgår från att hon i själva verket är Ganymedes, antyder till vilken grad pjäsen legitimerar den mångfald av begär som dess karaktärer representerar. Poängen är dock inte, som Traub ser det, att Ganymedes och Orlando formaliserar ett homosexuellt äktenskap, utan det avgörande är att när distansen mellan Rosalind och Ganymedes bryter samman, krymper också avståndet mellan hetero- och homosexualitet.<sup>8</sup>

I femte akten kastar Ganymedes av sig masken och börjar uppträda som Rosalind igen. Hon ingår ett traditionellt förbund med sin Orlando, heterosexuellt den här gången, men trots detta slutar inte pjäsen med en återgång till heterosexualitet. I den raffinerade epilogen i *Som ni vill ha det*, erinrar Rosalind om att detta är en pjäs om spelet mellan könen, men också inom ett och samma kön. Pojkskåde-spelaren uppträder utklädd till kvinna och i denna gestalt förnekar han/hon för första gången att hon är kvinna. Ändå vänder hon/han sig till männen i publiken som kvinna/man, och till kvinnorna som kvinna/man:

Det är inte vanligt att se en dam läsa epilogen, men det är inte fulare än att se en herre i prologen. Om det är sant att ett gott vin inte behöver nån druva på skylten, då är det också sant att en bra pjäs inte behöver någon prolog. Men till gott vin använder man goda druvor, och en bra pjäs blir bättre om den får en bra epilog. Men vad ska då jag ta mig till, jag som varken har en bra epilog att komma med eller kan ställa mig in hos er med en bra pjäs? Jag ser inte ut som en tiggare, så det skulle inte klä mig att tigga. Jag blir tvungen att besvärja er, och jag börjar med kvinnorna.

Jag besvär er, o kvinnor, för den kärlek ni hyser till männen, att tycka om allt det i den här pjäsen som är som ni vill ha det; och jag besvär er, o män, för den kärlek ni hyser till kvinnorna - och jag ser ju på era fåniga lenden att ingen av er hatar dem - att ni förenar er med kvinnorna i att tycka om det ni sett. Om jag var kvinna skulle jag kyssa varenda en här som hade skägg som jag gillade, ansikte som jag tyckte om och andedräkt som jag kunde stå ut med; och jag är säker på att alla ni som har snygga skägg eller vackra ansikten eller god andedräkt vill tacka för mitt anbud med en välgångsönskan, när jag nu niger och tar farväl.<sup>9</sup>

Epilogen kan läsas som en förnyad attack mot anspråk på erotisk säkerhet. Rosalinds epilog fokuserar dels konstruerade genusroller, dels en begärs-mobilitet. Detta bör uppmärksammas, därför att det är ett brott mot komedins genrerregler att inte återställa ordningen genom heterosexuell parbildning.<sup>10</sup> Den transvestitiska positionen i Shakespeares komedier innebär enligt flera feministiska forskare en homoerotisk flirt mellan män. Några har dock uppmärksammat Celas dragning till Ganymedes spelad av Rosalind, samt den lilla ihärdiga herdeflickan Febe som genomskådar förklädningen och åtrår Rosalind i en öppen lesbisk flirt. Förklädningen, både när den genomskådas och inte, är ofta ett karnevaleskt grepp som inte är "på riktigt". När pjäsen väl är över återgår allt till det "normala" och ordningen återställs utan vidare ifrågasättanden. Men just epilogen och pjästiteln *Som ni vill ha det* försvårar att helt acceptera en sådan slutsats. Gränserna har tänjts, och resultatet blir, om inte en väldig, så åtminstone en liten revolt mot en entydig heterosexualitet.

### Greta Garbo, Marlene Dietrich och Katharine Hepburn

Den tidiga Hollywoodfilmen var inte sen att haka på Rosalindsyndromet med kvinnor i manskläder. I Rosalinds efterföljd har den moderna flickan/kvinnan på teater och film ofta klätt ut sig pojke/man och därmed förvandlat sig till en bekymmerfri och vagabonderande grabb för vilken allt tycks vara möjligt. Greta Garbo, Marlene Dietrich och Katharine Hepburn, för att nämna några framstående *cross-dressers*, gjorde ibland egna små ingrepp i filmer de medverkade i. Genom gester och blickar, vilka stred mot filmberättelsen som sådan, skapade de en undertext som kan läsas som en lesbisk, eller åtminstone bisexuell, flirt. Även om denna flirt inte lyckades smula sönder filmernas obligatoriska heterosexualitet innebar den enligt filmforskaren Andrea Weiss dock ett visst ideologiskt hot mot den.<sup>11</sup>

En divas utstrålning är per definition mångtydig. Greta Garbos, Marlene Dietrichs och Katharine Hepburns utflykter till den manliga kostymen har i många fall lockat fram en oemotståndlig effekt som skulle ha varit omöjlig att uppnå i traditionella kvinnokläder. Med top hat, monokel, käpp, cigarr och kostym, föremål som i vår kultur symboliserar maskulinitet, visar dessa kvinnor en förbjuden manlighet öppet och symboliskt återerövrade. De manliga attributen används dock olika av dessa skådespelare. Katharine Hepburns agerande ingår mer i ett, vad några lesbiska filmforskare hävdar, harmlöst

androgynitetsfack där hon styrts ut på ett sätt som mer väddar till den manliga åskådaren än till den kvinnliga, medan Dietrichs och Garbos utstrålning uppfattats som mer lesbisk.

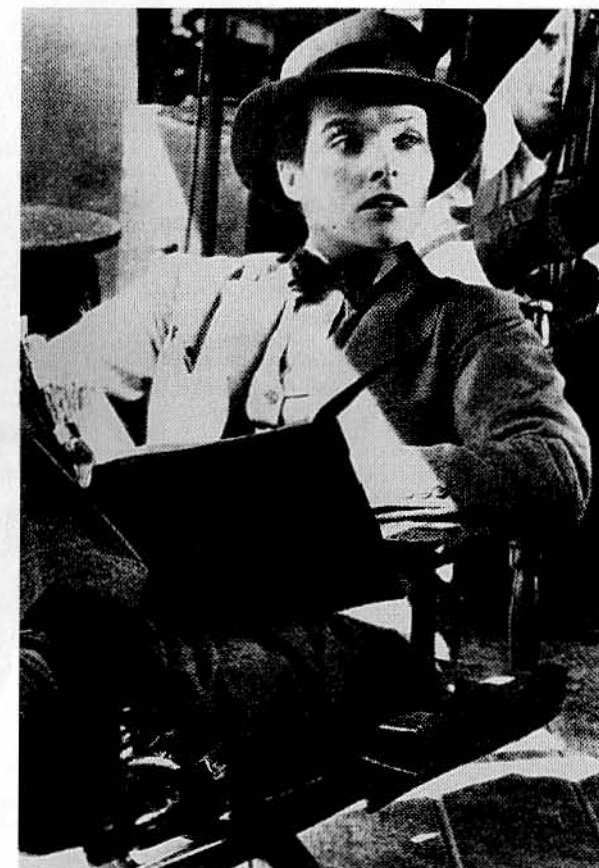
På denna punkt går dock åsikterna isär. Poängen är enligt min mening inte vem som uppfattas som mest lesbisk, utan det faktum att dessa kvinnor på tre olika sätt gestaltar, eller försöker gestalta, en flirt mellan kvinnor. De gester och den undertext de för in i filmerna öppnar ett perspektiv för en sexuell mobilitet som definieras och bejakas av åskådaren som hon/han vill ha det.

Richard Dyer, engelsk forskare med film och homosexualitet som specialitet, har insiktsfullt påpekat att även om åskådare inte kan få mediala bilder att betyda vad de önskar att de skulle betyda, har åskådaren dock friheten att själv välja ur detta bildflöde just de betydelser som passar henne/honom.<sup>12</sup> Det är med andra ord fritt fram för den lesbiska åskådaren att bejaka de möjligheter till flirter som trots alls kan hittas i traditionellt teater- och filmberättande. När exempelvis filmforskaren Mary Ann Doane syrligt konstaterar att förklädnaden är bara en annan form av objektifierande begär glömmar hon den lesbiska/bisexuella åskådaren, något som Andrea Weiss, inspirerad av Dyers forskning, lyfter fram. Marlene Dietrichs kyss i filmen *Morocco* är ett belysande exempel: i en kabaréscen, klädd i top hat och frack vänder hon sig plötsligt om och kysser en kvinna på munnen. Dietrichs kyss kan förvisso tolkas som ett tillfälligt steg ur hennes roll som heterosexuell femme fatale, men också som ett direkt och provokativt lesbiskt/bisexuellt tilltal.

En liknande flirt uttrycks exempelvis i Garbos gestalt som Drottning Christina.<sup>13</sup> Vito Russo har påpekat att just denna rollgestaltning skapade bland homosexuella, och då talar han om män, en nostalgi för något de aldrig sett på film.<sup>14</sup> Garbos glamouriserade gestaltning av Drottning Christina har kritiserats mycket, men Andrea Weiss hävdar att Garbo lade in en egen, sexuellt mångtydig undertext, som fungerar som en lesbisk kod. Scenen där Christina/Garbo kysser grevinnan Ebba på munnen fungerar som en sådan kod, men en lesbisk läsning är möjlig också i samband med Christinas påklädnadsritual, i den fysiska samstämmigheten mellan Drottning Christina/Garbo och hennes påklädare. Denna scen är ingen transvestitisk ritual i vilken en kvinna förvandlas till man. Garbos Christina förblir en kvinna medan hon i symboliska termer tar avstånd från den traditionella kvinnligheten. Något längre fram i samma scen i Christinas/Garbos repliker kring Molière och dennes kritiska syn på äktenskapet används ett inflikat citat: "How is it possible to endure the idea of sleeping with a man in the room?", en replik som Andrea Weiss läser som ett lesbiskt skämt.<sup>15</sup>

Katharine Hepburns status som lesbisk ikon är mer omdiskuterad. I filmen *Sylvia Scarlet* spelar Hepburn rollen av en ung kvinna, Sylvia, som klär ut sig till en ung man, Sylvester, för att hjälpa sin kriminelle far att fly från landet.<sup>16</sup> I likhet med Rosalind har förklädnaden konsekvenser för omgivningen och den ofta citerade repliken "a queer feeling when I look at you" härstammar

Katharine Hepburn gestaltar Sylvia Scarlet.



från denna film. Det är filmens unge manlige konstnär som funderar varför han dras till den charmige Sylvester.

Sylvia Scarlet tillhör den generation av nya kvinnor som samtida sexologer varnat för. Hon intar mannens plats och ersätter faderns lag och auktoritet, åtminstone tillfälligt, med sin egen. Även om Hepburn inte har samma starka sexuella undertext som Garbos Drottning Christina och Dietrich i filmen *Morocco*, fungerar hon dock som en överskridare. Hepburns position som Sylvia Scarlet är mer bisexuell, hon en skålm à la Rosalind, pojkflickan som temporärt ställer sig utanför de givna ramarna. Hon förvandlas inte till en man, utan snarare till en mer självständig och rörligare kvinnotyp.

Som skålm eftersträvar hon inte i första hand en erotisk framtoning, utan är i sina manliga kläder snarare på flykt från all erotik. Just i detta består flirten. Den skojiga pojkflickans till synes omedvetna eroticism flirtar med bisexuella/lesbiska kvinnor vilka lockas av kvinnan, heterosexuella kvinnor som lockas av pojken, heterosexuella män som i den förklädda grabben anar sig till en



Marlene Dietrich gjorde egna ingrepp i filmer hon medverkade i. Genom gester och blickar skapade hon en undertext som kan läsas som en lesbisk, eller åtminstone bisexuell flirt.

kvinnor och homosexuella män som lockas av den vackra ynglingen.

Kvinnor i manskläder är en betydligt större diskussion än den jag fört inom ramen för denna essä. Att *cross-dressing* är en både lockande och problematisk företeelse torde dock framgå. I en feministisk läsning framstår en kvinna som bara kan bli fri genom att klä ut sig till man och dessutom enbart på film, i Shakespeares sagoskogar eller i andra fiktiva rum alltid som problematisk och då bidrar inte *cross-dressing* mycket till kvinnlig frigörelse. Däremot kan denna typ av *cross-dressing* väcka frågor om kvinnans frigörelse, kvinnliga

teater- och filmroller (måste en kvinna klä ut sig till man för att få spela alert och glad?) som i sig är mycket viktiga. Dessa kvinnor klär inte ut sig till män, utan till *människor*, vilket är en viktig distinktion i sammanhanget.

Andrea Weiss, lesbisk filmforskare, har tolkat Hepburns karnevaleska upp-tåg, Garbos hemlighetsfulla Drottning Christina och Dietrichs utspel som öppningar mot en, låt vara osynlig, men dock fullt möjlig sexualitet mellan kvinnor. Trots den obligatoriskt heterosexuella ytan fungerar Garbo, Dietrich och Hepburn som sexuella störningsmoment i filmberättelsen. Dessa störningsmoment är dock temporära och de har inte förmått att åstadkomma stora förändringar i det filmiska berättandet i stort.

Alla lesbiska filmforskare är dock inte lika lättflirtade som Andrea Weiss. Teresa de Lauretis låter sig inte heller imponeras av någon påstådd sexuell mobilitet. I essän "Film and the Visible" pekar hon mycket systematiskt ut det heterosexuella seendets problematik: att se och inte se (och hur).<sup>17</sup> De Lauretis tröstar sig inte med några temporära flirtar utan reder ut berättarstrukturer och begreppet lesbisk åskådarposition med samma grundlighet sätt som hon tidigare analyserat genusteknologier.<sup>18</sup> Hon låter sig inte heller övertygas av allt som går under beteckning "lesbisk film", utan påpekar att om inte själva berättarstrukturen och seendets konventioner förändras förblir seendet heterosexuellt och därmed det begär som berättelsen förmedlar.

### **Kvinnornas camp**

Maskerad, transvestism och *cross-dressing* har varit ständigt återkommande teman i feministisk teater- och filmforskning under de senaste decennierna. I en inflytelserik essä "Towards a Butch-Femme Aesthetic" tar Sue-Ellen Case upp maskeradkonceptet tillämpat på teater och lesbisk campestetik.<sup>19</sup> I denna essä diskuterar hon en möjlig feministisk subjektposition som inte marginaliserar det lesbiska subjektet. Att kombinera butch-femme-rollspelet med campestetiken är enligt Case en fruktbar teoretisk och konstnärlig metod.

Cases teoretiska maskeradreferens är Joan Rivières klassiska uppsats "Womanliness as a Masquerade". I den argumenterar Riviére för att kvinnlighet inte existerar utan bärs som en mask för att dölja innehavet av maskulinitet och för att avvärja de repressalier som kan bli följden av sådant innehav.<sup>20</sup> Maskeradkonceptet understryker kvinnligheten som en kulturell konstruktion och till detta kopplar Case nu butch-femme rollspelet som hon inte anser vara en kopia av en heterosexuell kvinna-man-konstellation. Ett butch-femme-par utgör en subjektposition tillsammans, hävdar Case. Det rör sig med andra ord inte om ett splittrat subjekt, inget motsatspar, utan om en förförisk och utmanande enhet som ersätter "the Lacanian slash with a lesbian bar", som Case uttrycker saken.<sup>21</sup>

Mellan butch och femme försiggår ett ironiskt spel kring kvinnlighetskonstruktioner, ett "camping up" av föreställningar kring sexualitet och genus. Campkonceptet är hämtat från gaykulturen och i denna essä gör Sue-Ellen Case den första ansatsen i större skala att överföra campbegreppet till lesbisk kultur.<sup>22</sup> Oscar Wilde var en av de tidiga företrädarna för homosexuell

*camp*. I motsats till realism och naturalism betonade han fantasi, artificialitet och framför allt ironi. Det artificiella i kombination med maskeradteorin lyfter fram konstruktioner av alla de slag. Camp kan förstas vara många olika saker, men framför allt fungerar den medvetna artificialiteten och kitschigheten både som en ironisk gest och som en distanseringseffekt.

Enligt Rivière tjänar kvinnlighetens mask till att dölja manlighet - en förklädnad som kvinnan bär av fruktan för vedergällning för att ha kastrerat mannen och visat upp sig med hans penis. Skillnaden mellan heterosexuella och lesbiska kvinnor är att medan den förra gruppen i allmänhet döljer sitt innehav av maskulinitet, står den senare med sin penis öppet därför att den inte står i samma beroendeförhållande till män.

Denna typ av maskerad spelas ut i butch-femme-rollspelet enligt Case. Butch är den lesbiska kvinna som stolt visar upp sitt innehav av penis, medan femme spelar den kompensatoriska kvinnlighetsmaskeraden à la Rivière. Femme riktar sig till butchkvinnan som i sin maskulina utstyrel symboliskt stoltserar med sin penis, vilket är ett utspel mot femme i kastrationspositionen. Det handlar om en "penis, penis, who's got the penis"-lek därför att det inte finns någon mottagare i sikte. Penis- och kastrationsmetaforen är ironiska gester som "campats upp" och fungerar som en lesbisk transvestism, drag. Cases slutsats är att i butch-femme-rollspelet spelar kvinnor "on the phallic economy rather than to it".<sup>23</sup> Ur ett teaterperspektiv betraktat uppvisar denna kvinnliga subjektposition en helt annan grad av aktivitet och självständighet än kvinnoroller annars brukar göra.

Som exempel använder Sue-Ellen Case den amerikanska lesbiska teatergruppen Split Britches uppsättning *Beauty and the Beast*, i vilken ett lesbiskt par placeras i ett sagoperspektiv. Skådespelaren Peggy Shaw agerar som butch, en kvinna som genom sina kläder representerar begär till en kvinna och därmed är hennes roll Odjurets. Lois Weaver i sin roll som femme spelar Skönheten, föremålet för Odjurets begär. Denna symbolik blir explicit då Shaw and Weaver avbryter Skönheten/Odjuretberättelsen för att leverera en dialog om sina privata butch-femme-roller. Weaver berättar för den förbluffade publiken att hon alltid velat vara Katharine Hepburn och att hon alltid drömt om en kvinna i rollen som Spencer Tracy, medan Shaw skulle helst velat vara James Dean.

Denna identifikation med filmstjärnor blir en poäng i den ironiska *camp*-estetik som Sue-Ellen Case utvecklar i sin essä. Den tjänar ett flertal syften. För det första identifierar Shaw/Weaver sig i sina butch-femme-roller med "riktiga" människor, utan med fiktiva identiteter, vilket understryker maskerad-effekten. För det andra blir deras egen personliga begärshistoria, sökandet efter en sexuell partner en serie av masker, eller identiteter, vilka skiljer ut dem som avvikande i den dominerande heterosexuella kulturen. För det tredje framhåller filmstjärnereferensen det fiktiva i berättarstrategin och i butch-femme-karaktärerna. De glider in och ut i berättarstrukturer och roller. Kvinnokroppen, den manliga blicken och realistiska berättarstrukturer är bara

sexleksaker för ett butch-femme-par, hävdar Case. Butch-femme-stilen är en parodisk campestetik som inte längre riktar sig genom till den lesbiska åskådaren genom en förstulen flirt utan genom ett öppet och humoristiskt tilltal: "Surely, here is a couple the feminist subject might perceive as useful to join", konstaterar Sue-Ellen Case avslutningsvis.<sup>24</sup>

### Bara en flyktig flirt eller en bestående *camp*?

Kärlek mellan kvinnor har inte fått något nämnvärt utrymme inom den breda teatern och filmen. Dess form har förblivit en temporär och flyktig flirt. I stället för att söka efter möjliga flirter har den lesbiska teater- och filmforskningen alltmer börjat inrikta sig på frågeställningar kring *bur* den breda teatern och filmen utvecklat mekanismer för att hindra skildringen av lesbisk kärlek. Richard Dyer har påpekat att heterosexualitet "secures its dominance by seeming not to be anything in particular", medan alla avvikelser från denna norm alltid måste definieras.<sup>25</sup> Förklaringarna resulterar oftast i definitioner vad dessa avvikelser inte är, vilket innebär att de framstår som en evig brist på "normalitet".

Även om den breda teatern och filmen är kompakt heterosexuella bryter deras berättarlogik då och då samman genom en förstulen, men dock lesbisk/homoerotisk flirt. Det intressanta är hur (och om) denna flirt upplöser betydelse och om den fungerar som ett slags motstånd. Flirten framkallas ofta via den transvestitiska positionen, genom en förklädd person som väcker otillåtna "queer feelings" hos någon/några av karaktärerna. I slutet bekräftas nästan alltid det heterosexuella kontraktet: den förklädda kvinnliga karaktären mjuknar, "feminiseras" och återförs till den heterosexuella ordning som än en gång firar triumfer: Garbos Christina älskar den spanske ambassadören, Dietrich följer med Gary Cooper och Katharine Hepburn väljer Spencer Tracy. Flirten uttalar med andra ord möjligheten till alternativa sexualiteter, samtidigt som den förtiger deras existens utanför den temporära flirten. Förklädnaden utgör ett eget "rum" för ett begär som inte är på riktigt, utan det transvestitiska blir rummet för förbjudna fantasier. En radikal lesbisk motattack kommer från teatergrupper som Split Britches eller lesbiska filmer med kärlek mellan kvinnor som tema. Problemet är att dessa föreställningar och filmer sällan når ut till den breda publiken.

Den transvestitiska positionen innebär såväl distansering som transformation: konstens förmåga att sublimeras, vilket kunde tyckas ge Freud rätt. För att människor skall kunna acceptera och verkligen ta till sig det som kanske berör dem djupast måste det möta dem förvandlat, beslöjat. För presentationen av den lesbiska/homoerotiska flirten gäller att den både uttalas och förtigs: möjligheten finns, samtidigt som den är otillåten och bara möjlig genom förklädnaden. lesbiskhet och homosexualitet förblir något av ett mysterium. Eftersom den obligatoriska heterosexualiteten nästan undantagslöst segrar förblir gåtan om alternativa sexualiteter intakt.

## Noter

<sup>1</sup> Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, London 1989, s 17 f. Libido (lat 'åtrå') är enligt Sigmund Freud den till sexualdriften bundna psykiska energin, i Carl Gustav Jungs terminologi livsenergi i allmänhet, numera oftast använd i betydelse sexuell energi.

<sup>2</sup> Med undantag för tempeldansöser och mimskådespelerskor under antiken, samt kvinnliga deltagare i de medeltida kyrkospelen. Inom de folkliga, icke-litterära genrerna har det funnits ett större utrymme för kvinnor än vid de institutionaliserade högkulturella teatrarna.

<sup>3</sup> Teatern är per definition en förklädnadsakt, en maskerad. Aktören klär ut sig till någon/något, vilket innebär att hon/han axlar en annan identitet. Det är värt att notera att maskeraden sammanfaller med personbegreppet som är lika gammalt som teatern själv. Det återgår språkligt på det latinska ordet persona, vilket betyder mask. Det var mycket konkret den tekniska termen för den mask skådespelaren använde i den antika teatern.

<sup>4</sup> Komedin *As You Like It, Som ni vill ha det* (även *Som ni behagar*) tillhör de verk av Shakespeare som tillkommit under perioden 1594-1601.

<sup>5</sup> Med tanke på genusordningen är det intressant att notera att de unga pojkar som spelade kvinnorollerna kunde behålla yrket fram till puberteten. Målbrottet förändrade dock drastiskt deras villkor. Efter att ha spelat kvinnoroller hade de ingen möjlighet att senare göra karriär i mansrollerna.

<sup>6</sup> Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York 1988, s 23 f.

<sup>7</sup> Case, s 23.

<sup>8</sup> Valerie Traub, "Desires and Differences it Makes", i *The Matters of Difference*, red. Valerie Wayne, New York 1991, s 107.

<sup>9</sup> William Shakespeare, *Som ni vill ha det (As You Like It)* i översättning av Göran O Eriksson, Stockholm 1984, s 119.

<sup>10</sup> Traub, s 103.

<sup>11</sup> Andrea Weiss, *Vampires and Violets, Lesbians in the Cinema*, London 1992, s 33.

<sup>12</sup> Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York 1986, s 5.

<sup>13</sup> *Queen Christina*, regi Robert Towne, MGM USA 1933.

<sup>14</sup> Vito Russo, *Celluloid Closet*, New York 1981, s 65.

<sup>15</sup> Weiss, s 38.

<sup>16</sup> *Sylvia Scarlet*, regi George Cukor, RKO, USA 1935.

<sup>17</sup> Teresa de Lauretis, "Film and the Visible", i *How Do I Look? Queer Film and Video*, Bad Object Choices, Seattle 1991, s 223-263.

<sup>18</sup> Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London 1987

<sup>19</sup> Sue-Ellen Case, "Towards a Butch-Femme Aesthetic", *Discourse* 11, no 1 (Fall-Winter 1988-89) s 55-75. Omtryckt i Lynda Hart (red), *Making a Spectacle, feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor 1989, s 282-299.

<sup>20</sup> Joan Rivière, "Womanliness as a Masquerade", i *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 10 (1929).

<sup>21</sup> Case, i Hart-utgåvan, s 283.

<sup>22</sup> Betramp se: Susan Sontag, "Notes on Camp", i *Against Interpretation*, New York 1966; Michael Bronski, *Cultural Clash: The Making of Gay Sensibility* (Boston 1984; Jack Babuscio, "Camp and Gay Sensibility", i Richard Dyer (red), *Gays and Film*, New York 1984; Case, a.a.

<sup>23</sup> Ibid, s 291.

<sup>24</sup> Ibid, s 298.

<sup>25</sup> Richard Dyer, "White", i *Screen*, 29.4, Autumn 1988, s 44-64.

**Tiina Rosenberg**, fil dr, verksam som lärare och forskare vid Teatervetenskapliga institutionen, Stockholms universitet. Disputerade 1993 på en regihistorisk avhandling, *En regissörs estetik, Ludvig Josephson och den tidiga teaterregin*. Är för närvarande sysselsatt med ett genusinriktat forskningsprojekt kring den transvestitiska positionen (kvinnor i manskläder, män i kvinnokläder) inom teaterkonsten.

### "A Queer Feeling When I Look at You"

The essay, "A Queer Feeling When I Look at You: The transvestite position in theatre and film" points out that mainstream theatre and film, although misogynic and homophobic, has developed codes and conventions to express a lesbian/homoerotic flirtation. This essay gives examples of this type of flirtation. The emphasis is on the lesbian/bisexual flirtation between two women when one of them acts in male drag.

Cross-dressing is presumed to represent this type of flirtation in mainstream theatre and film. The introduction presents the transvestite position as a fundamental category of theatre aesthetics. Rosalind, the archetypal boyish girl from Shakespeare's comedy *As You Like It* is used as one example of the lesbian/bisexual and homoerotic flirtation. Other examples used are Marlene Dietrich, Greta Garbo, and Rosalind's modern sister on screen, Katharine Hepburn. The concluding example is the open lesbian flirtation as presented by the Lesbian theatre group Split Britches and analyzed by Sue-Ellen Case in her essay "Towards a Butch-Femme Aesthetic".