

Är kvinnor i manskläder alltid liktydigt med emancipatoriskt, subversivt och gränsöverskridande? Sara Edenheim återvänder till teaterns och filmens byxroller och finner en lek med förklädnader och begär som snarare spelar heteronormativiteten i händerna.

## Jakten på det ”queera ögonblicket”. Om det subversivas (o)möjligheter

Sara Edenheim

I den pågående feministiska debatten ställs poststrukturalistiska forskare ofta inför frågan om hur en förändring av kvinnors situation är möjlig i en postmodern teoribildning. Implicit är denna fråga en kritik från de mer strukturalistiska, modernistiska forskarkollegorna som oroligt undrar var det emancipatoriska projektet tagit vägen bland alla dekonstruerade identiteter och diskursanalyser.

Frågan är utan tvivel berättigad och inom den svenska genusforskningen har det förekommit en del försök att visa hur normer kan ifrågasättas och raderas för att därigenom åstadkomma förändring. I teater- och genusforskaren Tiina Rosenbergs bok *Byxbegär* (Anamma, 2000) är syftet att påvisa just en sådan emancipatorisk möjlighet. Genom att analysera ett antal så kallade byxroller från William Shakespeare till Suzanne Osten kommer Rosenberg fram till att:

[k]vinnan i manskläder, och även mannen i kvinnokläder, tydliggör vilka manipulerbara kulturella tecken kvinna respektive man är. Natur framstår som ett maktinstrument för skapandet och legitimerandet av heteronormativt reglerade genus- och begärspostitioner. Däri består byxrollens subversiva potential.<sup>1</sup>

I detta sammanhang lanserar Rosenberg begreppet queer dissonans. Vad jag vill göra i denna artikel är att diskutera möjligheterna och svårigheterna med ett sådant begrepp, både utifrån Rosenbergs analys av byxrollen och min egen forskning, samt anknyta dessa till en mer allmän, teoretisk diskussion om det subversivas (o)möjligheter.

Syftet är med andra ord relativt omfattande. Det är ändå min förhoppning att kunna problematisera och nyansera en ofta diskuterad och kritiserad del av poststrukturalistisk femi-

nism genom att utifrån en kritik av Rosenberg lyfta fram centrala frågor som förmodligen kräver betydligt mer komplexa svar än jag har möjlighet att erbjuda här. Detta är snarast ett försök att fokusera en debatt genom att pröva hypoteser och därmed bidra till en inomvetenskaplig fördjupning.

Rosenberg driver den intressanta tesen att byxroller, vilka i hennes definition inkluderar både kvinnliga skådespelare som spelar en manlig karaktär och kvinnliga karaktärer som i sin roll klär ut sig till män, avslöjar det naturaliserade sambandet mellan kön och genus. Vidare menar hon att de olika kärlekshistorier som ofta utspelar sig i pjäser med byxroller, ifrågasätter heteronormativiteten då det de facto är en kvinna som (på scen) begär en annan kvinna. Det hon definierar som queer dissonans eller icke-heterosexuell dissonans har som premisser att det förflyttar det homosexuella begäret ut ur den heteronormativa diskursens förträngda skuggvärld och in i (det bokstavliga) ramplyuset:

berättarlogiken i kompakt heterosexuella berättarstrukturer bryter då och då samman genom en förstulen, queer flirt. Det intressanta är hur (och om) denna flirt upplöser betydelse [sic] och om den fungerar som ett slags motstånd. [...] för att förstöra den normativa begärs- och genusordningen (Rosenberg, s. 20).

Här sätter Rosenberg upp premisserna för en queer dissonans eller ett queert ögonblick: den ska skapa en medvetenhet om andra begärsformer än den heterosexuella och ett medvetande om att kön (man/kvinna) inte behöver följas av genus (manligt/kvinnligt).<sup>2</sup> Det som förträngs ska med andra ord komma upp till ytan och leda till ett ifrågasättande av den heteronormativa könsordningen. Det queera

definieras som något som läcker in genom sprickor i en heterosexuell förträngningskultur, som på grund av denna förträngning egentligen är genomsyrad av queera ögonblick (Rosenberg, s. 17f). Det är även väsentligt att betona att byxrollen i Rosenbergs exempel handlar om en potentiell subversion och inte om något på förväg determinerat händelseförlopp. Därför är själva mottagandet, det vill säga åskådarens reaktioner av betydelse för uttolkningen av det potentiellt subversiva. Den delen lämnar dock Rosenberg därhän.

Problemen med denna definition av queer och av queer dissonans är att det förträngda först definieras som liggande utanför den heterosexuella kulturen, som något som existerar självständigt och som kan läcka in genom sprickor. Sedan definieras det queera som alltid redan närvarande i sin egenskap av förträngt. Betyder detta att det förträngda inte är del av det heterosexuella tänkandet och att det som läcker in är oberoende av matrises normer och symboler? Det tror jag kan vara svårt att hävda, eftersom homosexualitet som kategori eller som identitet fyller en ganska tydlig funktion som 'den andre', den avvikande i en heteronormativ kontext. Den homosexuelle är alltså förträngd i den bemärkelse att denne har en plats i det omedvetna som kan påverka och ha inflytande på individens känslor och tankar om sig själv och andra inom den heterosexuella matrisen.

Rosenbergs definition kan möjligen även betyda att inte endast homosexualitet som kategori, utan även själva det homosexuella (samböjande) begäret är förträngt, men en sådan uppdelning mellan kategori och begär görs inte – istället är det endast homosexuellt begär som definieras som det förträngda och framsippande (Rosenberg, s. 17ff). Det antagandet förutsätter dock ett omedvetet, heterosexuellt

erkännande av ett samkönat begär vilket skulle innebära ett ifrågasättande av hela den komplementära tvåkönsmodellen, som inte bara den heterosexuella matrisen vilar på utan även den individuella subjektifieringsprocessen.<sup>3</sup> Ett eventuellt framsipprande samkönat begär skulle alltså innebära ett ifrågasättande av ett heteronormativt (re)producerat subjekt, vilket med en psykoanalytisk terminologi helt enkelt skulle leda till en psykos.<sup>4</sup> För att förhindra en sådan (mass)psykos, krävs inte enbart en förträngning utan ett totalt förkastande av samkönat begär. Den heterosexuella matrisen består i just detta ständiga förkastande, vilket delvis tar sig uttryck i att det samkönade begäret förklaras och definieras utifrån ett heteronormativt språk och delvis i den så kallade heterosexuella melankolin, det vill säga icke-sörjandet av det som inte får sörjas.

### Förträngt och förkastat

Utifrån psykoanalytiska teoretiker som Lacan och Kristeva, gör Judith Butler en viktig distinktion mellan det förträngda (*repressed*) och det förkastade (*rejected*), vilket medför att samkönade sexuella relationer spelar en dubbel roll: som kategori (homosexualitet) är det förträngt, men inte förkastat eftersom kategorin fyller en viktig funktion som 'den andra'.<sup>5</sup> Som samkönat begär däremot är det förkastat, det vill säga abjektifierat snarare än objektifierat. Skillnaden är väsentlig då den heterosexuella melankolin inte handlar om det förträngda utan om det förkastade. Förträngningen av homosexualitet som kategori fungerar alltså som ett skyddsnet mot det förkastade begäret, i det att den förträngda kategorin kan användas som en ersättning för eller en avradikalisering av det förkastade.

Ur ett historiskt perspektiv är skillnaden mellan förträngd homosexualitet och förkas-

tande av samkönat begär relativt tydlig. Den homosexuelle har sedan mitten av 1800-talet producerats utifrån idén om det inverterade begäret, där exempelvis en man som begär en annan man endast kan förstås om han på ett eller annat sätt uppvisar feminina drag, vilket egentligen själva begäret per se – genom ett evigt cirkelresonemang – kan fungera som exempel på.<sup>6</sup> Här framstår försvaret av matrisens gränser som en ständig definitionsprocess, där allt som kan leda till att normen görs synlig (i icke-normens närvaro) oskadliggörs genom det heteronormativas tolkningsföreträde. Med andra ord avradikaliseras inte bara samkönat begär, utan får simultant ett (tillrättalagt) existensberättigande endast genom den heteronormativa definitionen av vad ett sådant begär är.

Utifrån detta framstår det queera ögonblicket som nästintill omöjligt, för vad skulle kunna hota den heterosexuella matrisen om den hela tiden anammar dessa hot och gör dem till sina egna? Vad är det som skulle läcka in genom sprickorna och helt utan tolkningsverktyg ändå förstås och anammas av ett heteronormativt (re)producerat subjekt? Det är denna problematik som saknas i *Byxbegär*. Och för att tydliggöra det väsentliga i att påvisa skillnaden mellan förträngd homosexualitet och förkastat eller abjektifierat begär, kommer jag att göra en annan läsning av byxrollen – en som kan verka dystopisk men som är nödvändig för att kunna ta tag i frågan om det subversivas (o)möjligheter.

### Sanktionerad upprepning

Rosenberg inleder sin analys med den klassiska operabyxrollen, vilken består av en kvinnlig (mezzo)sopran som spelar en manlig karaktär på scen. Jag tänker inte uppehålla mig vid den problematiken. En analys av den sortens byxroll kräver en grundlig diskussion kring skil-

Innaden mellan *performance* och performativitet, eftersom dessa fenomenens olika förutsättningar är fundamentala. Butler skriver i *Bodies that Matter*: ”Performativitet är varken fri lek [play] eller teatralisk självpresentation; inte heller kan det bara likställas med *performance*” (Butler, s. 95). Anledningen till denna skillnad är att performativa handlingar måste repeteras för att vara effektiva och utgöra en grund för diskursiv (re)produktion. Detta medför att en handling som inte utgår från en reglerad praktik och en viss uppsättning konventioner, inte heller kan producera de effekter som den deklarerar. Det är alltså genom den sanktionerade upprepningen som performativitet kan få makt att producera mening, vilket är grundförutsättningen som saknas i *performances* eller teatraliska lekar.

Jag skulle förvisso utifrån detta något förhastat kunna dra slutsatsen att teater inte kan vara subversiv då den i och med sin specifika kontext avsaknar sig all koppling till ’verkligheten’. En kvinna som spelar en manlig karaktär på scen är därför ungefär lika subversiv som en man som spelar en hund. Det är omöjligt att inom teaterkontexten ifrågasätta några *naturaliserade* könsnormer eftersom allt som händer på en scen kan avvisas som just teater. Jag är väl medveten om att en sådan slutsats går stick i stäv med många teaterteoretikers ambition att visa teaterhändelsens möjligheter till förändring och ifrågasättande av en traditionell definition av åskådarens blick. Min intention är inte att skriva under en sådan slutsats och jag önskar inte heller ifrågasätta den dubbla blicken som Roland Barthes menar att varje åskådare riktar mot skådespelaren och inte heller vill jag avradikalisera drag kings möjlighet att denaturalisera maskulinitet genom ’äkthet’ (*realness*).<sup>7</sup>

Vad jag däremot vill fråga är varför den dubbla blicken per se skulle leda till en de-

naturalisering av just dikotomin man–kvinna, när den förmodligen inte leder till en denaturalisering av dikotomin människa–djur i exemplet med en skådespelare som spelar hund. Jag menar alltså att teaterkontexten erbjuder vissa specifika svårigheter, då åskådarens kunskap om vad som sker på scen skiljer sig från andra kontexter, vilket bland annat medför att begreppet performativitet inte är alldeles enkelt att applicera på en karaktär.

Min huvudavsikt här är dock att analysera den andra formen av byxroll: den kvinnliga karaktären som på grund av dramaturgin tvingas förklä sig till man. Rosenberg menar att denna byxroll ger möjlighet till ännu fler queera ögonblick än den klassiska eftersom:

[d]et är vanligt förekommande att en representant för det andra könet godtar förklädnaden och läser in ’rätt’ genus som döljer ’fel’ kön hos den förklädda karaktären. Att dessa komplikationer tydligt anspelar på ’omöjliga’ (läs bi- och homosexuella) relationer är en central dramaturgisk aspekt i all scenisk och även modern filmisk transvestism. Filmer och pjäser som *Some Like It Hot*, *Charlies tant*, *La Cage aux Folles*, *Tootsie*, *Victor/Victoria* och *Yentl* är bara några exempel på genren (Rosenberg, s. 40).

Rosenberg framhåller samtidigt att dramaturgin i pjäser och filmer med denna typ av byxroller alltid återställer den heterosexuella ordningen i slutet, men detta är, menar hon, av underordnad betydelse: “[...] betraktat som ett, åtminstone potentiellt, uttryck för gränsöverskridande synliggör förklädnaden det rådande genus-systemet och dess begränsningar, samtidigt som den visualiserar alternativa kvinnligheter och begärsmönster” (Rosenberg, s. 40).

Utifrån antagandet att byxroller anspelar på bi- och homosexuella relationer under den queera delen av pjäsen/filmen, tänker jag göra en egen analys av tre pjäser/filmer som Rosenberg också nämner i *Byxbegär: Trettondagsafton* (Shakespeare), *Victor, Victoria!* (Edwards, Hoemburg/Edwards), samt *Yentl* (Singer/Streisand).<sup>8</sup> I alla tre exemplen återkommer samma tema: en kvinna måste på grund av olika sorters trångmål förklä sig till man för att på så sätt klara livhanken eller uppfylla sin dröm (i *Trettondagsafton* befinner sig Viola i fiendeland, i *Victor, Victoria!* får Victoria endast möjlighet att stå på scen som manlig kvinnoimitatör och i *Yentl* kan Yentl bara få studera på Yeshiva om hon passerar som man).

Den förklädda kvinnan blir under dramats/komedins gång förälskad i en man, alltmedan en kvinna blir förälskad i den person hon tror är en man.<sup>9</sup> Det uppstår med andra ord en besvärlig trekant som verkar olöslig och farlig så länge den förklädda kvinnan förblir förklädd. I sin analys lägger Rosenberg fokus på kvinnan i manskläder och kommer fram till att det formligen ryker av icke-heterosexuellt begär från alla håll och kanter. Jag skulle dock vilja lyfta fram även de andra båda karaktärerna i trekanten: mannen som den förklädda kvinnan blir förälskad i och kvinnan som blir förälskad i den förklädda kvinnan. Deras respektive situationer skiljer sig nämligen nämnvärt och kan inte jämföras med varandra på samma premisser. Vad jag önskar förtydliga är att frågan om vem som begär vem är centralt för att förstå varför denna dramaturgi blivit så populär i en västerländsk, heteronormativ kontext.

I *Trettondagsafton* och *Yentl* får den förklädda kvinnans begär egentligen ingen respons från mannen. Viola kan exempelvis bedyra sin kärlek och trohet till Greve Orsino hur många

gånger som helst utan att denne tolkar detta som något annat än lojalitetsförklaringar inom homosocialitetens gränser. Det ska dock tilläggas att, beroende på uppsättning, betonas mannens förvirring inför sin kamrat på olika sätt. I filmatiseringen av *Yentl* uttrycker den manlige karaktären Avigdor förvirring över att han trivs så bra i Anchels/Yentls sällskap och i en nutida filmatisering av *Trettondagsafton* (Trevor Nunn, 1996) förekommer till och med en "nästan-kyss" mellan den förklädda Viola och Orsino. I Shakespeares manus förekommer däremot ingen sådan, där uttrycker Orsino endast sin kamratliga förtjusning över sin nye betjänt Cesario/Viola som snabbt blivit grevens favorit.

### Kön som begär

Denna förtjusning skulle, om man vill och om man känner till kategorin homosexualitet, kunna tolkas som en hitintills omedveten homosexuell instinkt på samma sätt som den förvirring Avigdor i *Yentl* ibland uttrycker gentemot sin kamrat. Det kan ses som en själslig kamp mot internaliserad homofobi där Avigdor brottas med insikten att hans uttalade känslor betyder att han egentligen är 'sån', det vill säga att han tillhör en annan (stigmatiserad) kategori. Denna analys förutsätter dock en kunskap om kategorin homosexualitet hos både karaktären och åskådaren, vilket i så fall inte leder till mycket mer än ett bekräftande av heterosexuallitet och homosexualitet som motsatta fenomen.

Om man istället läser in det Rosenberg egentligen talar om, nämligen bi- och homosexuellt begär, krävs ännu mer från uttolkarens eller åskådarens sida för att denne ska se den manlige karaktärens kamp som en strid mot det abjekta, samkönade begäret istället för internaliserad homofobi eller ett synliggörande av

kategoriin homosexualitet. Åskådaren måste med andra ord vara väl förtrogen med detta begär, vilket är en förutsättning som inte går ihop med premissen att en queer dissonans i sig själv förväntas skapa eller läcka denna kunskap/medvetenhet.

Istället skulle jag vilja föreslå att man utgår från vad den heterosexuella matrisen hela tiden gör känt. Det är förmodligen fullt möjligt att påstå att manusförfattare, skådespelare och publik (även en icke-heterosexuell sådan) utgår från att det (endast) finns två kön och att dessa ska begära varandra. Det som därmed kan sägas skapa eftertanke hos den manlige karaktären är inte oron över hans sexuella orientering utan misstron till att hans känslor ('det inre') skulle kunna bli bedragna av hans ögon ('det yttre').

### Ett underliggande begär

I *Trettondagsafton* anmärker Greve Orsino på sin betjänts feminina händer och feminina röst och i *Yentl* förekommer en del misstänksamhet från Avigdors sida gentemot den, utifrån manliga ideal, klene och fege Anchel (Yentl). Dessa män är de enda som, så att säga, ifrågasätter vad de ser. Då det för den manlige karaktären (och även publiken) är självklart, outtalat och naturligt att det alltid finns ett underliggande begär mellan en man och en kvinna, oavsett omständigheterna, blir den manlige karaktärens ifrågasättande och/eller förtjusning inte i första hand en fråga om att mannen betvivlar sina känslor eller sitt begär – det är istället den förkläddes antagna kön han (o)medvetet betvivlar.

I *Victor, Victoria!* blir denna misstro till och med explicit uttalad, i det att King redan efter ett handslag ifrågasätter Victors könstillhörighet och sedan gör allt som är möjligt för att få reda på sanningen. Först när han med säkerhet vet

att Victor är en kvinna, förklarar han sin kärlek och kysser den förklädda Victoria. Han är också den ende av karaktärerna som ens tänkt på att ifrågasätta den förkläddes kön – ingen annan person 'ser', oförmodat, kvinnan under kläderna än just den man som attraheras av *henne*. Här är mannens förtroende för sina egna känslor total och det är denna övertygelse som driver honom framåt i sitt begär till kvinnan under förklädnaden. Och när den faller bekräftar den alltså mannens känslor, snarare än avslöjar ett förtäckt kön i det att den gör kvinnokroppens närvaro synlig, inte bara kännbar från mannens sida.

Om något begär alls uttrycks sker det i första hand efter denna bekräftelse, men kan – som i den ovan nämnda filmatiseringen av *Trettondagsafton* – utan större fara även uttryckas innan, eftersom det redan står klart att den manlige karaktären 'vet' att kroppen i hans närhet är kvinnlig även när den bär manskläder. Det förmodat, essentiellt manliga inom honom låter sig nämligen inte på några villkor bedras av det yttre.

Man kan med andra ord säga att det inte i första hand är mannens begär som ifrågasätts, varken av den manlige karaktären eller den förväntat heteronormativa publiken. Det är snarare den förkläddes könstillhörighet som ifrågasätts av mannen, som omedvetet och/eller medvetet vet att hans känslor och beteende är riktiga. Slutsatsen vad gäller mannens begär till kvinnan i manskläder blir således att mannens (heterosexuella) begär aldrig ifrågasätts i dessa pjäser/filmer – det har istället förstärkts som styrande för hans beteende.

Detta intryck förstärks ytterligare genom den dramatiska ironin, då publiken i alla tre exemplen vet att mannens känslor är äkta (det vill säga heterosexuella) eftersom dramaturgin har gjort känt att Cesario/Anchel/Victor är

kvinnliga karaktärer. Denna för publiken exklusiva kunskap förhindrar effektivt varje eventuell missledd tanke hos åskådarna. Och detta försvårar självfallet tesen att det begär som utspelar sig på scen av publiken kan tolkas som bi- eller homosexuellt och därmed definieras som subversivt, eftersom det faktiskt är just publiken som sitter på sanningen. Resultatet blir istället en reproduktion av mannens blick och mannens känslor som allseende och allvetande – ett ur ett poststrukturalistiskt feministiskt perspektiv föga subversivt fenomen.<sup>10</sup>

Här kan det vara intressant att nämna att Judith Butler i *Bodies That Matter* kommenterar bland annat *Victor, Victoria!* och menar att filmen är exempel på ”drag as high het[ero] entertainment”, eftersom den innehåller ett visst mått av förträngd homosexualitet:

Således finns det former av drag som den heterosexuella kulturen producerar för sin egen skull – vi skulle kunna nämna Julie Andrews i *Victor, Victoria* eller Dustin Hoffman i *Tootsie* eller Jack Lemmon i *Some Like It Hot*, där ängslan för ett möjligt homosexuellt resultat både är producerat och avvisat inom filmernas berättelsekedja. Detta är filmer som, i varje given drag performance, producerar och innehåller en homosexuell överdrift, rädslan att en till synes heterosexuell kontakt inleds innan en icke-synbar homosexualitet upptäcks. [...] och även om dessa filmer utan tvivel är väsentliga för en läsning av en text där homofobi och homosexuell panik förhandlas, skulle jag vara tveksam till att kalla dem subversiva.<sup>11</sup>

Eftersom Butler inte gör någon egentlig analys av dessa filmer, är det svårt att uttala sig om hur hon kommer fram till sin slutsats, men

hennes tes är att själva spänningen för en heteronormativ publik ligger i rädslan för att en sexuell anspelad relation ska inledas innan den visar sig vara heterosexuell, vilket följaktligen heller aldrig sker, varken i *Trettondagsafton*, *Yentl* eller *Victor, Victoria!*. Därmed behöver denna rädsla heller inte hanteras och kan i ännu mindre utsträckning skapa osäkerhet, menar Butler:

I själva verket skulle man kunna argumentera för att sådana filmer har som funktion att tillgodose ett ritualiserat utlopp för en heterosexuell ekonomi som oavslutligt måste bevaka sina egna gränser mot queerinvasionen och att denna utträngda [displaced] produktion av och föresats om homosexuell panik faktiskt befäster den heterosexuella regimen i sin självförevigande uppgift.<sup>12</sup>

Butler menar alltså att spänningens eller skratets orsak är ett försvar mot den förträngda homosexualiteten. Rosenberg drar samma slutsats men av annan anledning. Där hon ser detta som ett osäkert och ambivalent skratt som kan avslöja den heterosexuella matrisen, tolkar Butler det som ett försvarande, säkert skratt som ingår i en nödvändig terapi för att kunna definiera, förminska och förpassa homosexualiteten till dess rätta plats i heteromatrisen.

Butler refererar varken till *Yentl* eller *Trettondagsafton*, utan endast till filmer där öppet homosexuella (manliga) karaktärer ingår i dramaturgin i olika biroller. Jag menar dock att det inte finns någon direkt förträngd homosexualitet i dessa filmer, varken som kategori eller som begär. Däremot kan jag inte förneka att förträngd och förminskad homosexualitet ingår som ett explicit element i *Victor, Victoria!*. Här framställs de självdefinierade manli-

ga homosexuella karaktärerna som mer eller mindre desillusionerade individer, med ett (obefintligt) begär som egentligen aldrig synliggörs. Istället fyller det en funktion som förträngande motpol till den eftersträvansvärda heterosexualiteten. Här är det återigen väsentligt att göra en åtskillnad mellan å ena sidan homosexualitet som nödvändig kategori för en heteronormativ kulturs möjligheter att definiera sina gränser, och å andra sidan ett samkönat begär. Frånvaron av samkönat begär gäller i ännu högre utsträckning kvinnligt sådant, eftersom det som förträngs i exempelvis *Victor, Victoria!* eller *Some Like It Hot* är manlig homosexualitet (som kategori). Jag ser alltså inga tydliga tecken på förträngd homosexualitet, varken i *Yentl* eller *Trettondagsafton*. I deras dramaturgier saknas dikotomin heterosexuell–homosexuell och följaktligen fyller en förträngning av kategorin homosexuell inte någon funktion i det heteronormativa behovet av självbekräftande terapi.

Det bi- eller homosexuella begär som Rosenberg läser in i sin analys grundar sig alltså på en antagen förförståelse hos publiken. Förmodligen är denna förförståelsen omöjlig i många sammanhang, eftersom begäret inte endast är förträngt utan till och med förkastat. Om publiken ingår i en homosexualitetsdiskurs (det vill säga vad Michel Foucault daterade till efter västerländskt 1850-tal) skulle en förträngning av homosexualitet som kategori förvisso kunna sägas vara själva huvudpoängen i pjäsen/filmerna. I de tre exempel jag analyserat är dock denna förträngning/förminskning/andrafiering/ (*otherfication*) inte nödvändigtvis ett centralt tema och heller inte alltid det som bidrar till spänning eller komik. Detta motsäger inte att dramaturgin, som i *Victor, Victoria!*, även kan fungera som heteronormativ terapi, men framför allt återfinns en reproduktion av olikkönat

begär baserat på två åtskilda kön som den drivande kraften även i de scener som av Rosenberg definierats som utmanande och farliga.

### Flexibelt begär

Efter att ha diskuterat den manliga karaktärens relation till den förklädda kvinnan, går jag nu över till den förälskade kvinnan. Vad som framgår relativt tydligt här är att hon framställs som ganska enfaldig: i *Trettondagsafton* uttrycker den förklädda Viola sin förvåning över hur enkelt det är att lura kvinnor när hon förstår att Olivia blivit förälskad i Cesario/Viola: "How easy it is for the proper false In women's waxen heart to set their forms!". *Yentl* visar på samma sak när hon inför bröllopet med Hadass skattar sig lycklig över den lättlurade kvinnan eftersom ett avslöjande skulle innebära ett slut på både studierna och närheten till Avigdor: "Who'd have ever predicted the moment would come/When I'd find myself grateful/They've kept women dumb!". Den blonda maffiabruden Norma i *Victor, Victoria!* behöver inte ens öppna munnen för att man ska förstå att hon är en bimbo.

Kvinnan framställs som svag och lättledd, hon ser (omedvetet) endast till ytan/kläderna och blir därför lätt förälskad i den falska man som i *Trettondagsafton* och *Yentl* erbjuder vänskap och medömkan. I slutscenerna av dessa, då den falska mannen avslöjas som kvinna, visar sig också den förälskade kvinnans begär vara relativt flexibelt. Det räcker att en tvillingbror (*Trettondagsafton*) eller en vän (*Yentl*) dyker upp för att hon gladeligen gifter sig med honom "istället".<sup>13</sup>

I *Victor/Victoria!* återfinns ett liknande exempel på den äkta mannens bekräftelse av sina "riktiga" (läs heterosexuella) känslor och den svaga och lättlurade kvinnans löjeväckande besatthet av det yttre, där maffiabruden Norma

stys av avundsjuka, pengar och promiskuöst sex. Den övergripande komiken i alla dessa verk ligger till stor del i de korkade och ytliga kvinnor vars svärmeri för pengar eller romantisk poesi är det som publiken förväntas skratta åt. Men skrattar vi inte i så fall åt det alla redan ”vet” och inte åt det subversiva? Publikens skratt, vars orsak Rosenberg ser i en rädsla för de denaturaliserade dikotomierna kön–genus och man–kvinna, det vill säga ett skratt som ska dölja en bakomliggande nervositet och osäkerhet för att på så sätt hantera åsynen av den queera dissonansen, kan alltså även här tolkas annorlunda. I detta fall blir det ett skratt av igenkännande: ett reaktionärt, självsäkert och patriarkalt skratt som inte ens snuddar vid rädsla eller oro över sammanfallande dikotomier.

Men den lättlurade kvinnans begär är kanske inte bara ytligt och flyktigt? Om mannen på ett (över)naturligt sätt känner kvinnans närvaro oavsett förklädnad, varför kan inte detsamma sägas om Olivia/Hadass/Norma? Här kan det till och med vara fråga om ett felriktat/samkönat begär som medför att de lurade kvinnorna mot sin vilja avslöjar ett genuint lesbiskt begär. I så fall skulle man kunna säga att de snarare än att verkligen bli lurade låter sig bedras av förklädnaden. Problemet med en sådan tolkning är att kvinnorna, som i Hadass och Normas fall, tydligt förväntar sig sex med en man: Hadass blir mer och mer frustrerad ju mer Yentl undviker den äkten-skapliga sängen och Norma blir bokstavligen hysterisk när Victor visar sig vara en kvinna och (därmed) *inte* en potentiell älskare, utan istället en konkurrent om mannen. Dessutom är det även för kvinnornas del deras falloctrism som slutligen leder dem rätt: Olivia gifter sig med Violas tvillingbror och Hadass med Avigdor – män som ser ut som den ’man’ de blev

förälskade i, men som ”inuti” är den man de skulle (borde) blivit förälskade i om de vetat sitt eget bästa. Det är en patriarkal läxa de inte verkar ha något emot att lära sig. Utan tvekan väljer de rätt man när möjligheten ges och med glädje finner de sig i den traditionella kvinnlighet som ett giftermål innebär inom ramen för dessa berättelser. Högst på begärslistan står viljan att vara fru och maka och att ta hand om sin man – vilken man som helst egentligen, bara det är en *man*.

### Heterosexuell melankoli

Denna önskan kan även tillskrivas den förklädda kvinnan, något som effektivt förtar det subversiva i hennes förklädnad. Hon har inte förklätt sig för att hon vill, utan för att hon måste. Hade hon ett val skulle hon välja klänningen framför byxorna, vilket görs extra tydligt i samband med att hon blir förälskad: Viola svär över sin förklädnad som hindrar henne från att visa sin *kvinnliga* kärlek för Orsino (”Disguise, I see, thou art a wickedness”), Victoria beklagar sig inte bara över sina lindade bröst utan är tydligt deprimerad när hon inser att hennes manskläder förvisso ger henne större frihet, men samtidigt omöjliggör hennes dröm att leva tillsammans med King. Hon avslöjar därför sin förklädnad offentligt, ger upp sin lysande karriär och dyker i nästa scen upp i lång aftenklänning vid Kings sida. Även Yentl tvingas fundera på vad hon förlorar i och med sin förklädnad när hon inser att Avigdor endast kan bli förälskad i en kvinna som vill vara kvinnlig: ”No wonder he loves her – no wonder at all. The moment she sees him, her thought is to please him. [...] No wonder he loves her – what else could he do? If I were a man – I would too!” sjunger Yentl med svartsjuka i rösten, alltså inte för att hon vill vara en riktig man för att bli älskad av Hadass,

utan med en önskan att kunna vara en kvinnlig kvinna som blir älskad av Avigdor.

Är detta fråga om en avslöjad heterosexuell melankoli? På sätt och vis skulle man kunna tolka det så. Karaktärernas depression verkar bero på att de är kvinnor och begär män men samtidigt vill göra okvinnliga saker, vilket inte tillåts inom den heterosexuella matrisen. Skulle det vara frågan om ett synliggörande av denna melankoli, borde det dock även finnas en förträngd önskan att bryta kön/genus/begärsordningen. Så är inte fallet. Det är egentligen bara Yentl som vill göra något okvinnligt eftersom hon vill studera trots att *Toran* förbjuder det, men hon finner å andra sidan en väg ut ur förklädnadens förljugenhet genom att ensam emigrera till Amerika. Varken Viola eller Victoria gör däremot något per definition okvinnligt och därför kan deras sorg inte direkt sägas ha sin orsak i en önskan om att både äta kakan och ha kvar den, utan snarare i det att omständigheterna gör det omöjligt för dem att vara *synligt* kvinnliga med män som kan begära dem. Viola är tydlig på den punkten då hon uttrycker förtvivlan över sin situation: "As I am man, My state is desperate for my master's love".

Hade exempelvis Victoria haft möjlighet att livnära sig som sångerska hade hon valt det framför förklädnaden till man. Det är endast när den möjligheten är minimal och behovet av pengar maximalt som hon går med på att förklä sig till man. Den enda eventuella melankoli som kan utläsas är med andra ord sorgen över att inte kunna vara kvinna inför världen och den man de älskar, vilket inte bara är en fullt acceptabel sorg utan även ett bevis på dessa kvinnors okuvliga och självklara fallocentrism.

Tesen att byxrollen skulle störa inte bara begärsnormerna utan även kön–genusdikotomin eftersom rollen visar att det är möjligt för

en kvinna att bete sig manligt, blir därmed haltande. I denna kontext visar nämligen den förklädda kvinnan snarare att en kvinna alltid är kvinnlig, oavsett kläder. Kläder är här således inte synonymt med genus(framställning) utan snarare ett sätt att visa hur de två könen begär till varandra är oberoende av sådana yttre förställningar. Eftersom begär är en central del av genusframställningen är det med andra ord inte kläderna utan istället kvinnornas fallocentrism som återfinns i denna framställning och i så fall särskiljs egentligen aldrig genus/begär från kön.

#### Ofarlig lek med könsroller

De omständigheter som tvingar kvinnorna att förklä sig är en väsentlig del av dramaturgin eftersom de utgör den nödvändiga ursäkt som behövs för att en kvinna ska bära manskläder. Orsaken till förklädnaden förhindrar nämligen tveklaktiga motiv och möjliggör istället en ofarlig lek med könsroller. Man skulle kunna säga att det är acceptabelt för en kvinna att förklä sig till man om hon, på grund av yttre behov, måste göra det. Hade hon gjort det för att hon velat passera som man utan annan orsak än egen vinning, skulle hon ses som bedragare. Om hon klädde sig i manskläder för att följa sin egen lust, skulle hennes beteende, i en heterosexuell matris, implicera att hon ville vara man. I så fall borde hon även visa begär till kvinnor, eftersom matrisen kräver att en person endast kan begära en kvinna om denna person är (eller vill vara) en man.<sup>14</sup>

Den förklädda kvinnan hade med andra ord tolkats eller diagnostiserats som en desperat och olycklig heterosexuell kvinnatill–man–transsexuell, vilket är ett effektivt sätt att hantera ett möjligt samkönat begär utan att kravet på en obruten kön/genus/begärsordning hotas: hon vill vara man för att hon begär

kvinnor/hon begär kvinnor för att hon vill vara man.<sup>15</sup>

Ytterligare en säkerhetsspärr mot varje subversiv tendens återfinns i den förklädda kvinnans relation till den förälskade kvinnan. Där förekommer nämligen ingen tvekan om att den förklädda kvinnan känner djupt obehag inför den förälskade kvinnans närmanden. Hon vill till varje pris undvika både bekräftelser och fysiska kontakter, vilket både Viola och Yentl lyckas med genom att spela okunniga eller blyga. De uttrycker även en tydlig vämjelse inför tanken på sexuell kontakt med en kvinna och visar motvilja över sin egen position som bedragare. Viola definierar detta självförakt när hon säger "And I, poor monster" och Yentl gör samma sak när hon frågar sig "Am I a devil or a demon?". Föraktet riktar sig dock med lika stor kraft mot den förälskade kvinnan när Viola säger "I pity you" till Olivia som i sin tur ser "scorn" och "contempt and anger of his lips". Den förklädda kvinnan verkar alltså uppleva vämjelse, det vill säga abjektion, inför den andra kvinnans begär och betyder mer än en gång för både kvinnan och sig själv att hon aldrig kan älska en kvinna såsom en man: "I have one heart, one bosom and one truth, And that no woman has; nor never none Shall mistress be of it, save I alone" lovar Viola; "Look at how she looks at me. I can never look at her that way" sjunger Yentl. Ett sådant konstaterande och ett sådant (själv)-förakt är en naturlig reaktion om man följer den heterosexuella matrisens logik, men behövs också för att undvika att subversiva element tränger sig på.

Det jag i första hand vill visa är att det samkönade begäret varken är enkelt att se eller försvara inom den här genren av "high het entertainment" och att detta är viktigt att poängtera i varje försök att beskriva eller finna

queera ögonblick. Den heterosexuella matrisen är inte något man penetrerar eller raserar bara genom att peka ut bi- eller homosexuellt begär, eftersom även dessa begrepp och fenomen är beroende av en heterosexuell tolkningsram som inte är helt enkel att förbigå. Idéhistorikern Teresa de Lauretis bekräftar detta när hon i *The Practice of Love* hävdar att alla kulturella fenomen, alltifrån de lägst ansedda till de allra mest högaktade, utgår från könsskillnaden, det vill säga skillnaden mellan man och kvinna eller manligt och kvinnligt och inte från skillnaden mellan heterosexuell och homosexuell. Detta medför att heterosexualitet är ett utgångsläge även för den som inte har ett heterosexuellt inriktat begär eller beteende, och att det därmed är "oundvikligt": "Sexualitet är alltså inte endast *definierat*, utan faktiskt *upprätthållet* som heterosexualitet, även i sin homosexuella form."<sup>16</sup>

På samma sätt menar de Lauretis att kvinnligt, samkönat begär görs omöjligt inom denna ram. Det som ständigt återupprepas här är nämligen att vad än kvinnor kan känna för varandra så inte är det sexuellt begär. Ett sådant är endast möjligt om det är frågan om 'maskulinisering', det vill säga ett tillskansande av eller en imitation av en mans begär.<sup>17</sup>

### Heteronormativiteten bekräftas

Vid närmare granskning framstår alltså den queera oordningen i analysen inte längre som riktigt lika hotfull och i ännu mindre utsträckning som queer. Den framstår snarare som dess motsats, som ett förstärkande av äkta och essentiella (heterosexuella) känslor vilka kan avslöja även den bästa förklädnad och nästintill lukta sig fram till rätt kön.<sup>18</sup> Min slutsats är att heteronormativiteten inte endast (åter)bekräftas i slutet av pjäsen/filmerna utan att det sker även under huvuddelen av pjäsen. En

sådan slutsats stänger mer eller mindre vägarna för varje subversiv känsla, men jag tror att denna tolkning är nödvändig, då den påvisar den komplexitet som måste lyftas fram för att den heterosexuella matrisen eller det subversivas möjligheter inte ska riskera att förenklas.

Det finns utan tvekan något som attraherar och fascinerar vissa åskådare när de ser en film som *Yentl* eller *Victor, Victoria!* eller en pjäs som *Trettondagsafton*. Frågan är dock om orsaken till denna fascination snarare finns hos den individuella åskådaren än i den kvinnokropp som bär manskläder eller de eventuella och heteronormerande kärleksrelationer som utspelas. Möjligen är det vilseledande att fokusera alltför mycket på relationerna mellan de olika karaktärerna eftersom dessa kan oskadliggöras, förklaras och definieras utifrån heteronormativa förklaringar som maskulinitetskomplex, transsexualism, etcetera. För att utröna detta ska jag nu undersöka vad en kvinna i manskläder kan sända ut för signaler oavsett vilka relationer hon har med andra karaktärer på scen.

Rosenberg lanserar förvisso uttrycket *transvestitiskt begär*, som hon menar är en del av byxrollens subversiva potential men som hon genast kopplar ihop med relationerna byxrollen har till kvinnliga karaktärer på scen:

det [transvestitiska begäret] konnoterar det lustfyllda i genusöverskridandet. Byxrollen imiterar inte en man utan poängen är att hon i manskläder träder in i en aktivt begärande position i förhållande till en annan kvinna/andra kvinnor.<sup>19</sup>

Rosenberg syftar i detta fall främst på den klassiska byxrollen som är en manlig karaktär, spelad av en kvinnlig skådespelare/sångare och därför riskerar min kritik av det transvestitiska begäret som begrepp att bli felriktad.

Vad jag ställer mig frågande inför är dock vems transvestitiska begär Rosenberg talar om i båda typerna av byxroller: är det den kvinnliga skådespelarens/den kvinnliga karaktärens egna begär att klä sig i manskläder? I så fall är den klassiska byxrollen det sämre exemplet, då anledningen till att skådespelaren bär manskläder i det fallet inte bara är inskriven i manus utan är en förutsättning för att hon står på scen överhuvudtaget; manskläderna finns på hennes kropp *därför att* hon som skådespelare spelar en manlig karaktär. Den byxroll som diskuteras i denna artikel är egentligen inte heller ett fullgott exempel, då det även där finns en legitim orsak till förklädnaden. Att den kvinnliga karaktären skulle vilja ha manskläder endast för sitt eget nöjes skull är alltså uteslutet och därmed är det svårt att tala *varken* om skådespelarens *eller* om karaktärens transvestitiska begär.

### En kvinna under kläderna

Om det är de andra kvinnornas (och åskådarnas) begär till den förklädda kvinnan/skådespelaren som avses uppstår frågan varför dessa kvinnor/åskådare utan egentlig orsak skulle utveckla, alternativt förtränga ett begär till *kvinnan* i manskläder? Cesario, Anchel eller Victor ser ut som snygga män, men hur bortser man från det faktum att vetenskapen om en kvinna under kläderna fungerar som ett hinder för att ett begär ska utvecklas eller ens börja ta form i det omedvetna? Om det transvestitiska begäret är liktydigt med den klassiska byxrollen som en manlig karaktär med ett uttalat begär till kvinnliga karaktärer, uppstår frågan varför en kvinna som spelar man på scen *inte* skulle spela attraherad till kvinnor. Inom den heterosexuella matrisen är det trots allt det enda godtagbara alternativet. Att tala om begär på det här stadiet blir alltså onödigt

krångligt och av den anledningen väljer jag istället att använda begreppet *identifikation*.<sup>20</sup>

Den heterosexuella matrisen försvårar identifikation över köngränserna och föreskriver att en kvinnlig åskådare i första hand bör identifiera sig med de kvinnliga karaktärerna. I fallet med *Trettondagsafton, Yentl* eller *Victor, Victoria!* finns endast två sådana alternativ: kvinnan som förklarar sig eller den förälskade kvinnan. Det intressanta här är förlöjligandet av den förälskade kvinnan, som samtidigt lyfter fram den förklädda kvinnan som ett bättre alternativ. En identifikation med kvinnan i manskläder behöver dock inte innebära ett queert ögonblick eftersom byxrollen i sig inte representerar något subversivt. Den ifrågasätter varken kön-genusdikotomin eller avnaturalisering av heterosexualitet och en kvinna kan därför relativt enkelt identifiera sig med karaktärens känslor och handlingar.

Min poäng här är alltså inte att en identifikation med byxrolls-karaktären kan leda till något subversivt, utan att själva byxrollens kontext gör att en sådan identifikation framstår som mer trolig än en identifikation med den andra kvinnliga karaktären. Pondera att en åskådare till att börja med identifierar sig med karaktären, men sedan finner ett nöje i att bortse från dennes handlingar och känslouttryck och istället, genom identifikationen, inte begäret, finner ett möjligt uttryckssätt för sig själv som kan synliggöra hennes medvetna eller omedvetna önskan att inte tolkas som ett kvinnligt, fallocentriskt objekt. I så fall är det inte längre fråga om begär till byxrolls-karaktären eller ens ett begär till en kvinna i manskläder, utan snarare *ett begär till manskläderna på sin egen kropp*, det vill säga det som Teresa de Lauretis menar är en del av det lesbiska fetischistiska begäret.

Att ses och tolkas som kvinnlig betyder

nämigen att vara *reducerad* till en kvinnlig kropp, vars många konsekvenser först och främst är att vara en kropp *för* ett manligt, överordnat subjekt.<sup>21</sup> Syftet med att som kvinna vilja bära manskläder behöver därmed inte vara att sträva efter den maskulina positionen – ”en aktivt maskulin och begärande position” som Rosenberg uttrycker det, utan kan vara ett sätt att ta avstånd från det som impliceras i kvinnlighet (och *även* i manlighet), nämligen fallocentrism.<sup>22</sup> När Rosenberg skriver att kvinnan i manskläder endast är ”tänkbar i förhållande till den maskulinitet hon gestaltar” vill jag hävda att för det lesbiska fetischistiska begäret är hon i första hand tänkbar i förhållande till den femininitet hon *inte* gestaltar. Manskläder blir i detta sammanhang snarare en symbol för och en möjlighet att göra sin position tydligare. Det förakt den förklädda kvinnan i *Trettondagsafton, Yentl* eller *Victor, Victoria!* visar de lättlurade kvinnorna blir i denna åskådares ögon en bekräftelse på föraktet för den fallocentriska kvinnlighet som tillskrivits henne trots att hon inte önskar den. Att bära manskläder blir ett sätt att ta sig ur detta självförakt genom att skapa en annan självbild.

### En ”egen” fetisch

De Lauretis *fetischistiska begär* – vilket har likheter med Butlers *lesbian phallus* eller Grosz *perverse desire* – är ett begär som kan ta sig många uttryck och som utgör grunden för *all* sexualitet.<sup>23</sup> I hennes studie fungerar det som ett sätt att söka förstå hur ett lesbiskt begär kan uppstå genom och i en heteronormativ kontext, utan att behöva göra anspråk på läckande sprickor i matrisen eller andra modeller som förutsätter ett specifikt kvinnligt eller homosexuellt utanförskap. Önskan om en ’egen’ fetisch förutsätter nämligen inte en aktiv kunskap om homosexualitet som kategori eller ens

en önskan om samkönat begär – det förutsätter endast erfarenhet av könsidentitet (genusbeteende/fallocentrism) som begränsande, påträngande och/eller oönskad. Det fetischistiska lesbiska begäret visar med andra ord att det inte är den manliga begärpositionen som i första hand fascinerar; detta begär kan nämligen ta sig flera uttryck, varav många inte har någon manlig konnotation.<sup>24</sup> Men alla har som syfte att visa på något annat än det manliga och kvinnliga falloctriska begäret.

En identifikation med en begärsrelation mellan två kvinnor är med andra ord inte nödvändig. Det krävs inget synliggörande av en lesbisk relation eller ens en identifikation med en lesbisk tolkad karaktär för att leda till en potentiellt subversiv känsla eller handling. Istället menar jag att det väsentliga är *en identifikation med begäret för det fetischistiska begäret*. Detta begär är i sin tur en del av ett eventuellt lesbiskt begär som kan komma till uttryck när det känns igen av en annan kvinna, eller som de Lauretis skriver i samband med en analys av författaren Judith Roof's verk:

lesbiskt begär är inte en *identifikation* med en annan kvinnas begär, utan *begäret* till hennes begär som det betecknas i hennes fetisch och i det fantasiscenario som det framkallar. Vad man begär är hennes älskarinnas perversa begär [...].<sup>25</sup>

De Lauretis definition av det lesbiska begäret är förvisso betydligt mer komplext än jag har möjlighet att redogöra för här. Den väsentliga poängen är dock att lesbiskt begär är fetischistiskt och beroende av vissa tecken och symboler, där manskläder kan utgöra ett exempel. Orsaken till att en kvinna bär sådana kan i första hand tillskrivas en önskan att skapa en egen position som varken representerar kvinnlig eller

manlig fallocentrism. Här är manskläderna alltså ett tecken som inte är tänkt att kopiera ett manligt begär eller en manlig position. Det fetischistiska begäret blir nämligen endast möjligt om kläderna sitter på en kvinnlig kropp.

### Förklädnaden fullt legitim

Min slutsats är därför att det inte finns eller åtminstone inte synliggörs någon identifikation med det fetischistiska begäret i verk med byxroller. I *Trettondagsafton*, *Yentl* och *Victor, Victoria!* finns andra förklaringar till att kvinnan bär manskläder. Inte ens en skådespelerska som spelar en manlig karaktär kan sägas reproducera ett lesbiskt begär, eftersom orsaken till förklädnaden även här är fullt legitim. Framför allt symboliserar karaktären ett manligt begär och en manlig position, vilket blir särskilt tydligt när karaktären benämns som "han" av sin älskarinna. Detta visar att inte ens hon (er)känner identifikationen med det fetischistiska begäret. Här ges helt enkelt inget utrymme för ett sådant begär att träda fram som ett synligt, queert ögonblick.

Utifrån de Lauretis fetischistiska begär kan man dock förstå varför denna anledning till förklädnad verkar vara extremt viktig att poängtera i dramaturgin: om den framställs som otydlig hotar det perversa begäret att fungera som en alternativ förklaring. Det paradoxala är kanske att detsamma gäller i sammanhang där anledningen till förklädnaden inte förklaras över huvud taget. I sådana fall osynliggörs istället det eventuella fetischistiska begäret som då skulle kunna vara möjligt och karaktärerna, liksom åskådaren, är utelämnade till egna förklaringar där den heteronormativa tanken hela tiden riskerar leda till att den lesbiska fetischistiska förklaringen inte ligger närmast till hands.<sup>26</sup>

Istället för ett queert ögonblick eller en

queer dissonans är det kanske lämpligare att tala om byxrollen som en potentiell inspiration till en möjlig fetisch, där det som inspirerar (det vill säga en kvinna i manskläder – inte karaktären i sig) ändå inte behöver visa upp något begär vare sig till sina kläder eller till kvinnor. Det är alltså själva idén att använda manskläder som kan användas/tas upp för andra syften än de som presenteras i pjäsen/filmerna. Ifrågasättandet av kön-genus som determinerad effekt av varandra finns inte i själva byxrollen eller i byxrollens kontext, utan i en viss åskådares (o)medvetna missnöje med denna ordning. Att det inte är fråga om ett queert ögonblick beror alltså på att det eventuellt queera inte tar sig uttryck *under* själva föreställningen, utan först när/om en åskådare omsätter idén att bära manskläder i en annan kontext och framför allt med andra syften.

Det räcker alltså inte med att en kvinna står på scen i manskläder för att en "queer flirt" ska uppstå, men det krävs å andra sidan inte heller en dubbeltydig kärleksrelation mellan två eller flera karaktärer. I min analys fungerar dessa relationer snarare som en säkerhets spärr mot idén att en kvinna i manskläder skulle få för sig att *inte* vilja bete sig kvinnligt och överge den fallocentriska ordningen. Inte ens om relationerna skulle kunna tolkas som (pseudo)lesbiska skulle det automatiskt leda till ett queert ögonblick, då det lika väl kan avskräcka en fascinerad åskådare. Det är nämligen ingen helt enkel sak att gå från ett otydligt formulerat missnöje med den fallocentriska ordningen till ett formulerat lesbiskt begär och det första behöver inte ens leda till det andra. På ett tidigt stadium skulle en sådan påträngande identifikation kanske snarare leda till ett totalt avståndstagande till allt vad manskläder innebär eftersom en psykos hotar om även ett objekt begär måste förknippas med det egna subjektet.<sup>27</sup>

Vad som därmed krävs är en önskan hos åskådaren att finna andra sätt att uttrycka sig än de som tillskrivits henne på grund av köns-tillhörigheten. Hos den 'blivande' pojkflickan/lesbianen består denna önskan i att ge uttryck för ett icke-fallocentriskt begär (det vill säga att inte vilja identifiera sig med den fallocentriska kvinnokroppen och kvinnligheten) och detta icke-fallocentriska begär kräver (förmodligen) inte ens en självmedveten koppling till samkönat begär eller lesbianism till att börja med. Då möjligheten att finna sådana identifikationsmöjligheter i en heteronormativ kultur är minimal, följer att den könsbestämda identifikationen i verk präglade av "high het entertainment" kan medföra ett bakslag i form av ett tydliggjort förakt för stereotyp kvinnlighet.

### Ny syn på byxroller

Byxrollens subversiva potential är tämligen begränsad och inte helt unik, men jag vill framhålla att den ändå kan fungera som inspiration för en kvinnlig åskådare att börja skapa en egen position, en egen fetisch – dock i ett helt annat sammanhang och med helt andra syften än vad byxrollen i sig erbjuder. Att denna fetisch är skapad av och beroende av den heterosexuella matrisens symboler och normer framstår dock tydligt. Det är av den anledningen jag skulle vilja förespråka en förflyttning av tyngdpunkten på byxrollsanalyser. Det är intressant hur den heterosexuella matrisen består i att hålla det objektiva borta genom att ta till sig (nästan) allt och sedan neutralisera det genom att skapa en heterosexuell ontologi för det avvikande. Här kan byxrollen förvisso fortfarande användas, men då inte som potentiellt subversiv utan som utgångsläge för frågan om varför byxrollen i sig *inte* är subversiv trots att den på ytan ser ut att vara det.

Genom ett sådant perspektiv blir även den

homosexuella funktionen i en heterosexuell matris tydligare, vilket bör vara ett centralt fokus inom så kallad queerteori, eftersom det då finns möjlighet att även poängtera risken med att tolka allt bi- eller homosexuellt som per definition subversivt. Jag har försökt visa att det är viktigt att se en subversiv potential, men då bör man ta hänsyn till sambandet mellan makten och subjektet genom att se hur motståndet, *på grund av normernas subjektifierande funktion*, fortfarande tvingas använda matrisens symboler för att kunna skapa andra begär. I det sammanhanget anser jag att de Lauretis fetischistiska begär kan fungera som en givande teoretisk utgångspunkt – om inte annat för att kunna föra en mer självkritisk och givande forskningsdebatt inom ett fält som annars riskerar att förlora inte bara sin trovärdighet utan just sin subversiva potential.

#### Noter

1. Tiina Rosenberg: *Byxbegär*, Anamma 2000, s. 173. Fortsatta hänvisningar till detta verk sker direkt i texten.
2. Rosenberg använder medvetet den traditionella uppdelningen kön-genus: "Mitt val av begreppsuppdelning är emellertid inte filosofiskt, utan betingas av det teaterestetiska och teaterhistoriska faktum att de sceniska konstarterna av tradition skiljer mellan kön och genus" (ibid. s. 15.)
3. Begreppet samkönat begär är även det färgat och beroende av heteromatrixens språk, i det att det förutsätter existensen av individer med *samma* kön, vilket är en omöjlighet, utom eventuellt i enstaka fall av siamesiska tvillingar.
4. Judith Butler: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge 1993, s. 98f.
5. Se exempelvis Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford 1997, s. 132ff.
6. Se exempelvis Magnus Hirschfeld: *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, Berlin 1914, Havelock Ellis: *Das konträre Geschlechtsgefühl*, Leipzig 1898 samt Richard von Krafft Ebbing: *Psychopathia Sexualis, mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung*, Stuttgart 1903.
7. Butler: *Bodies that Matter*, s. 128f.
8. Det eventuellt problematiska med att jämföra film med teater övertar jag alltså från Rosenberg, som menar att exemplet oavsett medium anspelar på bi- och homosexuella relationer.
9. I *Victor, Victoria!* finns inget explicit begär uttryckt från maffiabrodern Normas sida gentemot Victor, delvis för att Victor ska vara homosexuell och Norma ska uttrycka svartsjuka gentemot Kings attraktion till Victor. Det finns dock en scen där Norma uttrycker begär till Victor: sekunden innan denne avslöjar sin könstillhörighet för henne missförstår Norma situationen och tolkar den som ett välkommet sexuellt närmande.
10. Att det är den förklädda kvinnans könstillhörighet som misstänkliggörs och inte mannens begär, kan även förklara den behandling kvinnor i manskläder fått genom historien. När Rosenberg hänvisar till Bibelns förbud mot *cross-dressing* menar hon att det är risken för felaktig *förförelse* som ligger bakom förbudet: "För att råda bot mot [sic] eventuella otillåtna förförelse-akter genom genusöverskridande förklädnader har Bibelns uttryckliga förbud (Femte Moseboken, 22:5) mot transvestitiska handlingar genom tiderna framgångsrikt bekämpats." (s. 10). Historiskt har det dock

- visat sig att de kvinnor som straffades för att klä sig i manskläder inte blev det på grund av samkönat begär utan framför allt för att ha *lurat* sin omgivning (inklusive sin eventuella fru). Av samma anledning fanns det ett förbud mot att klä sig utanför sin klass. Det eventuella begär som funnits mellan två kvinnor kunde varken domstolar eller omgivning se och det bemöttes också i regel med total tystnad, medan det ansågs olagligt och som ett hot mot Guds ordning att en person ljög om vem hon/han var genom att förklä sig till (se Eva Österberg: "Förbjuden kärlek och förtigandets strategi – när Ulrika Eleonora gifte sig med Maria", *Jämmerdal och Fröjdesal*, red. Eva Österberg, Atlantis 1997, samt Rudolf Dekker & Lotte van de Pol: *Kvinnor i manskläder – en avvikande tradition. Europa 1500–1800*, Symposium 1995. Den enda samkönade sexuella relation som bestraffats (och därmed erkänts) är det manliga sodomitiska, vilket det också finns ett helt annat specifikt förbud mot i bibeln (Femte Moseboken, 20:13).
11. Butler: *Bodies that Matter*, s. 126.
  12. Ibid.
  13. I *Yentl* finns en version på temat genom att Avigdor återtar den förälskade kvinnan, eftersom han vill ha en hemmafru, medan Yentl inte vill sluta studera. Lösningen blir att Yentl måste lämna alla relationer bakom sig genom att utvandra till Amerika.
  14. Se bland annat Butler: *The Psychic Life of Power*, s. 136f.
  15. Här är det viktigt att poängtera att teaterns byxroller skiljer sig från den så kallade manhaftiga flatan (*butchen*) i det att den sistnämnda inte har som intention att passera *som man*, samt att den kvinna som begär 'butchen', begär *henne*.
  16. Teresa de Lauretis: *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Indiana University Press 1994, s. 110f.
  17. Ibid. s. 111.
  18. En film som *Yentl* eller *Victor, Victoria!*, liksom en post-freudiansk uppsättning av *Trettondagsafton*, ingår snarare i samma genre som *Calamity Jane*, *Sylvia Scarlett* eller *Queen Christina*, där den unga flickan går från pojkflicka med ett falliskt/klitoralt begär, till vuxen kvinna med ett fallocentriskt/vaginalt begär. Se Barbara Creed: "Lesbian Bodies – Tribades, Tomboys and Tarts", *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, red. Barbara Creed, Routledge 1993.
  19. Rosenberg: *Byxbegär*, s. 12.
  20. Även om skillnaden mellan identifikation och begär ibland är hårfin finner jag uppdelningen fruktsam i detta fall, om inte annat för att hålla reda på orsak och verkan, eller som Butler beskriver det: "Identifikation kan alltså avvärja vissa begär eller fungera som medium för begär; för att kunna underlätta vissa begär kan det vara nödvändigt att avvärja andra: identifikation är platsen på vilken detta ambivalenta förbud och produktionen av begär äger rum" (Butler: *Bodies that Matter*, s. 100).
  21. de Lauretis: *The Practice of Love*, s. 213.
  22. Se Rosenberg: *Byxbegär*, s. 167. I likhet med Butler menar de Lauretis att begärsobjekt egentligen aldrig utgörs av anatomiska enheter som penis, klitoris eller vagina, men för att undvika förväxling eller förvirring har de Lauretis valt att använda begreppet *lesbian fetisch* istället för *lesbian phallus*, eftersom det tydliggör skillnaden mellan en tidigare läsning av Freud/Lacan där *fallos* var liktydigt med penis och en poststrukturalistiskt feministisk läsning. Butlers användning av *lesbian phallus*

har dock ett dekonstruerande syfte som de Lauretis inte är ute efter i sin användning av *lesbian fetisch*.

23. Se Butler: *Bodies that Matter* och Elizabeth Grosz: *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Routledge 1995.
24. de Lauretis: *The Practice of Love*, s. 263.
25. Ibid. s. 251.
26. Ett heterosexuellt transsexuellt begär ligger närmare till hands som förklaring, och det kan inte kallas subversivt.
27. Butler: *Bodies that Matter*, s. 136.

### Summary

The main question in this article is how and where subversion is possible. As a point of departure the author uses the work of Tiina Rosenberg, a researcher of theatre and gender at Stockholm university, who presents a theory on subversion, or "queer moment", produced by women in male clothing on stage. The article argues against the idea that this genre disturbs the heterosexual normativity and order of gender; instead it seems to reproduce that same order, partially through the relations between the characters and partially through the reason for female cross-dressing presented both within and outside these particular dramaturgies. Three examples are analysed: the stage play *Twelfth Night* (Shakespeare) and the motion pictures *Yentl* (Singer/Streisand) and *Victor, Victoria!* (Edwards, Hoemburg/Edwards). By focusing on both the male character who finds himself attached to the disguised woman, and on the female character who is attracted to the same, the author concludes that while the male character does not question his sexuality but rather the gender of his 'male' friend, the female character is easily led astray by superficial words and clothing and hence reproducing the stereotypical female behaviour. The male character, on the other hand, reproduces male (hetero)-sexuality as potent and capable of 'seeing' through

any disguise. Hence, heteronormativity is found to play an important part in the entire dramaturgy – not only in the ending scene where everything is set right through falling disguises and weddings. However, the subversive part of the cross-dressing woman on stage or in film is not completely disregarded and the author presents, by using the theories of Teresa de Lauretis and Judith Butler, a possible identification with a woman in male clothing as a way of expressing a (lesbian) desire based on a fetishist use of male clothing as a symbol of disavowing both female *and* male fallocentric desire.

### Sara Edenheim

Historiska institutionen  
Box 2074  
220 02 Lund  
sara.edenheim@hist.lu.se