

TIINA ROSENBERG

## Bättre med byxor eller Vad gör alla dessa kvinnor på scenen?

*En kvinna skall icke bära  
vad 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.  
Femte Mosebok 22:5*

Madonna announced to her screaming fans: "I want you all to know that there are only three real men on this stage – me and my two backup girls!"

Liz Smith, "Gossip" i *San Francisco Chronicle*, 9/5 1990

Få kulturer klarar sig utan det transvestitiska. Förklädda kvinnor och män förekommer ofta i myter, sagor och legender. Som ett uttryck för social degradering blir män omvandlade till kvinnor med allt vad det innebär. Kvinnor i sin tur klär sig i manskläder för att slippa ett traditionellt kvinnoliv. Ett klassiskt exempel på en genusrelaterad degradering av mannen i kvinnokläder är den grekiska myten om Omfale som förslavade Hercules, den mest virile av den grekiska antikens gudar, genom att tvinga på honom kvinnokläder och kvinnoysslor medan hon själv tog hand om hans lejonhud och klubba.<sup>1</sup> Även om många myter är ämnade som avskräckande exempel, fungerar det transvestitiska också som förförelse. För att råda bot mot eventuella otillåtna förförelseakter genom könsöverskridande förklädnader har Bibelns uttryckliga förbud (Femte Mosebok, 22:5) mot det transvestitiska genom tiderna tillämpats framgångsrikt.

I motsats till Bibeln framstår teatern med sin transvestitiska historia som ett kulturellt privilegierat rum, där man genom tiderna kunnat se hur genusidentiteter konstruerats,

eventuellt överskridits och dekonstruerats. Vi ska emellertid inte frestas tro att överskridandet av genusgränser har skett eller sker automatiskt. Denna artikel diskuterar det förföriska i att se på byxroller (kvinnor i manskläder) med queerteoretiska ögon, men beaktar också riskerna med ett sådant företag.<sup>2</sup> Artikeln förfäktar också idén om byxrollernas subversiva, och beklagligt nog sällan tillvaratagna, möjligheter i moderna operauppsättningar. Jag ger några exempel ur min forskning kring byxroller och relaterar dessa till Rudolf Dekkers och Lotte van de Pols undersökning *Kvinnor i manskläder: En avvikande tradition; Europa 1500-1800*.<sup>3</sup>

### *Transvestism*

Den moderna psykologin använder termen transvestism för en företeelse som har sitt ursprung i psykiska, inte biologiska, faktorer. Termen introducerades år 1910 av den tyske sexologen Magnus Hirschfeld som en beteckning på en okuvlig drift att klä sig i det andra könets kläder.<sup>4</sup> Transsexualitet föreligger hos män som känner sig som kvinnor och kvinnor som känner sig som män, utan att det finns några påvisbara biologiska anledningar till det. Begreppet introducerades av D.O.Cauldwell och populariserades på 1960-talet av Harry Benjamin.<sup>5</sup>



Ingeborg och Helga Sandberg, dansöser vid Variététeatern 1891.  
 Bilden tillhör Drottningholms Teatermuseum.

Denna transvestism är en företeelse för modern tid, eftersom det före 1800-talet enligt Dekker/van de Pol var mycket ovanligt att män klädde sig som kvinnor.<sup>6</sup> Dessutom skiljer sig den moderna manliga transvestismen väsentligt från den kvinnliga förklädnadstraditionen. Den nutida transvestismen manifesterar sig med mellanrum, förklädnaden är temporär och syftar till att tillfredställa en personlig längtan.<sup>7</sup> Företeelsen har resulterat i en mängd litteratur speciellt i samband med det senaste decenniets queerteori, men tolkningarna uppvisar stora olikheter. Dessutom vet man mycket mer om män som tar på sig en kvinnoroll än

om kvinnor i manskläder, en företeelse som inte är lika vanligt förekommande.

Accepterade former av transvestism har funnits och finns i de flesta samhällen. Att klä sig i det andra könets kläder har ofta en rituell funktion hos icke-västerländska folk. Människor som inte kan könsbestämmas eller som överskridit gränsen mellan könen, har ofta en medlande funktion mellan det jordiska och det övernaturliga. Detta blir tydligt i de positioner som exempelvis schamaner och berdacher intar.<sup>8</sup>

I samband med transvestismens rituella funktion talas det vanligen om liminalitet som



Matilda Ljungstedt som Fredrik i *Mignon*, Kungliga Operan 1889.



Bilderna tillhör Drottningholms Teatermuseum

handlar om de gränser och kategorier som människor utformar för att skapa ordning i sin världsbild. Överskridandet av de gränser människor dragit är inte självklart, många gånger är det till och med farligt. Därför förknippas överskridande handlingar ofta med olika slags ritualer, "rites de passage", övergångsriter. Den som har en liminell position inom ett område, får ofta också inta mellanpositioner inom andra områden. En permanent "halvkönad" status frammanar inte bara positiva reaktioner, utan framför allt negativa. Då personer med en tveydig genusidentitet sällan passar in i "normala" sociala kategorier framstår hon/han som opålitlig.<sup>9</sup> Marjorie Garber, som skrivit en omfattande studie om transvestismen som kulturellt fenomen, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* påpekar att opålitlighet förknippas traditionellt med människor som ägnar sig åt olika slags maskerade roller som skådespelare, diplomater, transvestiter och spioner.<sup>10</sup> Ordet spion associerar dessutom till både blick och voyeurism, något som är intressant både ur ett teaterteoretiskt, men också ur ett mer allmänskulturellt perspektiv. Maskeradtanken har haft stor betydelse för genusteoriens utveckling med grundtesen att genus är en performativ, social maskerad som existerar bara när den iscensätts.<sup>11</sup>

### *Kvinnor i manskläder i den europeiska traditionen*

Rötterna till den europeiska traditionen med kvinnor i manskläder går långt tillbaka i tiden, men den har inte varit föremål för någon omfattande forskning. Dekker/van de Pol skriver i sitt pionjärarbete *Kvinnor i manskläder* om de personliga levnadsförhållanden, motiven för, och de sexuella aspekterna av kvinnlig transvestism. Dekker/van de Pol utgår från 120 nederländska rättsfall av kvinnor förklädda till män från 1500- till 1800-talen. I Sverige finns det inte så mycket forskning kring kvinnor i manskläder. Fredrik Silverstolpe har i *Äkten-skap mellan kvinnor under 1600- och 1700-talen* analyserat två fall där en kvinna utgivit sig för man och gift sig med annan kvinna.<sup>12</sup>

I Stith Thompsons *Motif-Index of Folk-Literature* är det påfallande hur många variationer det finns på temat könsbyten och förklädnader i det andra könets kläder.<sup>13</sup> Den transvestitiska traditionen var vida spridd, men illegal och underjordisk. Att klä sig i manskläder blev aldrig en accepterad möjlighet som kvinnor öppet kunde välja. Den var inte heller institutionaliserad, i motsats till vissa icke-europeiska och balkanska samhällen, där det

fanns legitima och erkända sätt för dem som ville ansluta sig till det andra könet.<sup>14</sup>

Enligt Dekker/van de Pol kan vi tala om en tradition av kvinnor i manskläder i europeisk historia. Den viktigaste anledningen till att kvinnor klädde sig i manskläder och tog värvning som soldater eller matrosar var en kombination av ren nödvändighet och vetskapen om att det funnits kvinnor som varit framgångsrika med sin förklädnad. Att klä sig i manskläder var ett sätt att undkomma hunger och fattigdom.<sup>15</sup> Kännedomen om kvinnliga föregångare gav de kvinnor som valde den manliga munderingen en viss legitimitet för sina handlingar. De mer eller mindre accepterade formerna av tillfällig förklädnad, som exempelvis på resa, i samband med karnevaler, maskerader, andra festligheter och på teaterscenen, bidrog till att upprätthålla denna tradition.

#### *Transvestism och teater.*

Jag har i flera artiklar argumenterat för att transvestism är fundamental för teaterkonsten.<sup>16</sup> Den är teaterns ursprungliga norm, inte dess undantag. Teatern dateras i sin 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>17</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 som teater vanligen definieras. Även de klassiska asiatiska teaterformerna bygger på frånvaron av kvinnliga skådespelare med motiveringen att kvinnor inte kan spela kvinnor. Det omvända förhållandet råder vid den japanska *Takarazuka*-revyn, som i sin tur bygger på att kvinnor spelar alla roller inklusive mansrollerna.

Kvinnor i manskläder har varit ett populärt tema i den europeiska teatern. I den italienska *commedia dell'arte* har man sedan mitten av 1500-talet kunnat beskåda kvinnor i manskläder. Byxrollstraditionen vidareutvecklades under 1600-talets andra hälft vid *Comédie Italienne* i Paris. Då blev det *Colombine*, tjänsteflick-

an, som uppträdde som kavaljer, doktor, advokat och Harlekin. Talteaterns mest berömda byxroller härstammar från Shakespeares komedier *Två ungherrar från Verona*, *Köpmannen från Venedig*, *Som ni vill ha det*, *Trettondagsafton* och *Cymbeline*, men också en av den engelska dramatikens kvinnliga pionjärer, Susanna Centlivre, skrev roller för kvinnor i manskläder. Centlivres byxroller skiljer sig markant från Shakespeares lekfulla komedier i förtrollade skogar. Centlivres kvinnor i manskläder är varken skofriska eller flåshurtiga, utan snarare desperata och bokstavligen könets fångar.<sup>18</sup>

Även i 1600- och 1700-talens romaner, och mer eller mindre fiktiva självbiografier, var den hjältemodiga kvinnan i manskläder ett omtyckt tema. Teaterpjäserna nådde emellertid en större publik än den tidens tryckta prosaverk. På så vis gjorde teatertraditionen idén om förklädda kvinnor tillgänglig för fler människor. Av mer än trehundra pjäser som uppfördes för första gången i London mellan 1660 och 1700, hade 89 roller där en skådespelerska uppträdde i manskläder.<sup>19</sup>

#### *Operans byxroller*

Teaterkonstens viktigaste bidrag till den kvinnliga transvestismens historia är de så kallade byxrollerna inom talteater, opera och ballett. Byxrollerna inom operan kan delas i tre kategorier: 1) roller ursprungligen skrivna för kastratsångare, men vilka successivt övertogs av både kvinnliga och manliga sångare, 2) byxroller där en kvinna sjunger en regelrätt mansroll, 3) byxroller där en kvinna sjunger en kvinnoroll, men där hon tillfälligt klär ut sig till pojke/man.<sup>20</sup>

Den tidiga italienska och tyska operan har många kastratroller, ofta till och med två manliga huvudroller i en och samma opera.<sup>21</sup> Nero och Ottone i Monteverdis *Poppeas kröning* (1642), Orfeus i Glucks *Orfeus och Euridike* (1762). I Händels operor från *Julius Caesar* (1724) som innehåller två stora kastratroller Caesar och Ptolemaios till *Alcina* (1735), där Ruggieros roll är en kastratroll. Kastratroller skrevs också av Mozart i sin tidiga *Mitridate* (1770), och Idamantes roll i *Idomeneo* (1781). Några av de sista kastratroller återfinns i Ros-



Helga Adamsen som Cherubin i *Figaros Bröllop*, Dramaten 1881.  
 Bilden tillhör Drottningholms Teatermuseum.

sinis *Aureliano in Palmira* (1814) och Meyerbeers *Il Crociato in Egitto* (1824). I 1700-talets Italien beräknas antalet kastratsångare ha varit 70% av alla operasångare.

Kastraterna utgör ett kulturhistoriskt kapitel för sig, och då det forskningsmässigt varit märkvärdigt tyst om kastrater har fenomenet blivit utsatt för mycket ahistorisk mytologi och rent skvaller. Kastrater var sin samtids bortbytingar som spelade sociala och teatrala roller

av både kvinna och man. Kastratfenomenets historiska paradox är att kroppen måste förändras för att rösten inte skulle förändras. Hur kastraterna egentligen lät i sin samtids öron är förstås omöjligt att säga idag, men den forskning som gjorts på området pekar på att kastratröstens särskilda kvalitet fanns i kombinationen av kvinnoröstens höjd och flexibilitet med mansröstens styrka och uthållighet.<sup>22</sup>

Vid sidan av kastratrösten är framväxten av kvinnliga operasångare som yrkeskategori av särskilt intresse. De representerar som Live Hov påpekat ett större brott mot traditionen än sina manliga kollegor som genom århundraden uppträtt på offentliga scener, och även i kyrkorna. Kvinna skulle tåga i församlingen, och därmed inte heller uppträda i Guds hus. Kvinnor etablerar sig under 1600- och 1700-talen på den europeiska teaterscenen både som sångare och aktörer.<sup>23</sup>

En tidig byxroll, Sextus, finns i Händels opera *Julius Caesar*. Sextus sjöngs vid premiären den 2 mars 1724 av sopranen Margherita Durastanti. Året därpå sjöngs rollen av en tenor. Sextus är en mycket ung man, och tonåriga manliga karaktärer får en fortsättning i Cherubin i Mozarts *Figaros bröllop* (1786) och Annius i *Clemenza di Tito* (1791). I Rossinis och Donizettis operor finns många byxroller som Enrico, Pippo, Malcolm och Arsace i Rossinis *Elisabetha, Regina d'Inghilterra* (1815), *La Gazza Ladra* (1817), *La Donna del lago* (1819) och *Semiramide* (1823), respektive Donizettis Smeton och Pieretto i *Anna Bolena* (1830) och i *Linda di Chamounix* (1842).

Byxroller finner vi också i Romeos roll i Bellinis *I Capuleti et i Montecchi* (1830), Siebel i Gounods *Faust* (1859) och herdegossen Andreloun i Gounods *Mireille* (1864). Byxroller är ofta unga manliga pager som Isolier i Rossinis *Le Comte Ory* (1828), Urbain i Meyerbeers *Hugenotterna* (1836), Oscar förekommer både i Verdis *Maskeradbalen* (1859) och i Aubers *Gustave III ou Le bal masqué* (1833), Nicolausse i Hoffmanns *äventyr* (1881) och Tebaldo i Verdis *Don Carlos* (1867). Det finns också pojkbarnroller vilka sjungs av kvinnor bland vilka återfinns Wilhelm Tells son Jemmy i Rossinis *Guillaume Tell* (1829) och Hänsel i Humperdincks *Hänsel und Gretel* (1893).

Under 1800-talet förlorar byxrollen i betydelse för att då och då återkomma som ett pikant inslag i Johann Strauss' Greve Orlofsky i *Läderlappen* (1874), Massenets Kaled i *Le Roi Lahore* (1877), Jean i *Le Jongleur de Notre Dame* (1902), och titelrollen i Massenets *Cherubin* (1905). Under tidigt 1900-tal tillhör Richards Strauss' två stora byxroller – Octavian i *Rosenkavaljeren* (1911) och Kompositören i *Ariadne*

*auf Naxos* (1916) de mest anmärkningsvärda.

En annan typ av byxroller är de där kvinnor sjunger kvinnoroller inom vilka de tillfälligt klär ut sig till män eller unga pojkar. Med tanke på att dessa roller är de vanligast förekommande inom legender och litteratur, är de förvånansvärt få inom operan. Några exempel är Händels *Alcina* (1735), Leonora i Beethovens *Fidelio* (1805), Matilda i Rossinis *Elisabetha Regina d'Inghilterra* (1815), Gilda i tredje akten av Verdis *Rigoletto* (1851), Mignon i Thomas' opera med samma namn, och Zdenka i Richard Strauss' *Arabella* (1933).

I den manliga munderingen kunde kvinnor spela även hjälteroller. Dekker/van de Pol påpekar att i historierna om kvinnliga soldater och matrosor berättas det ofta om hur kvinnor vilka av fosterlandskärlek och trohet till sin furste slagits duktigt kunde förvänta sig en furstlig gest av förlåtelse och belöning. Detta bör emellertid betraktas i ljuset av det intresse som härskare traditionellt hade för mänskliga rariteter som dvärgar och liknande. Kvinnliga soldater hade säkert också ett propagandavärde. Fursten kunde visa att till och med kvinnor ställde sig under hans banér.<sup>24</sup>

Det är värt att notera att ingen av de heroiska och nobla operarollerna, med ett undantag för Kompositören i Strauss' *Ariadne på Naxos* skapades ursprungligen för kvinnliga sångare. 1800-talets byxroller är sällan heroiska, utan föreställer oftast unga män eller pojkar. De byxroller som "egentligen" är kvinnor tenderar att vara något mer nobla i sin framtoning ty de handlar ofta om kvinnors uppoffringar. Beethovens Leonora i *Fidelio* är ett exempel på en sådan roll. Leonora klär ut sig till man för att rädda sin make, vilket är en hedervärd och hjältemodig uppgift helt i enlighet med det patriarkala kärlekskravet.

### *Byxroller och sexualitet*

I motsats till Beethovens ädla och heterosexuella Leonora har många byxroller uppenbara problem med att upprätthålla en heterosexuell identitet. Medan förklädda karaktärer inom nyare teater och film vanligtvis får bekämpa sina "queer feelings" tillåts kvinnopar i byx-



Ellen Hartman och Eva Hamrin som Caroline och Paul i *De oskiljaktiga*, Dramaten 1895.  
 Bilden tillhör Drottningholms Teatermuseum.

rollsoperorna öppet älska med varandra på operascener världen över. Ingen annan konstform än opera tillåter kvinnor, låt vara att den andra uppträder i manskläder, att ha sexuella relationer med varandra i traditionella berättarstrukturer utan att någon av de inblandade kvinnorna dör. Här består byxrollens paradox. På operascenen har kvinnor tack vare byxroller kunnat älska andra kvinnor och agera som "män". Rösten överskrider genus. Kvinnan sjunger utklädd till man, medan hon låter som, och de facto är, en kvinna. Men operabesökare godtar vanligen konventionen, och refererar till byxrollerna som "han",

medan en *queer* läsning av byxroller fokuserar rollens kvinnliga genus som är uppenbart för alla som så önskar. Rollen kan förstås också läsas i sin ursprungsform som en yngling på väg ut i vuxenlivet. En byxroll kan också läsas som en kvinnoman, där den erotiska laddningen emanerar ur den säregna genusblandning som är så typisk för byxroller.

För en nutida genusforskare är det förstås intressant att titta närmare på den synnerligen elastiska genusstrukturen i byxrollsoperor. Låt mig ge några exempel. Rossinis opera *Sémiramide* (1823) bygger på ett oidipalt scenario där Sémiramide, Babylons drottning

blir kär i byxrollen Arsace, som i själva verket är hennes förlorade son. Detta är kanske inte så anmärkningsvärt i sig, men i olika framföranden kan resultatet bli besynnerligt för den som inte är "musikhistoriskt skolad", det vill säga för den som är ovillig att leva sig in i konventionen att betrakta byxroller som män. Två bastanta damer som Joan Sutherland (Sémiramide) och Marilyn Horne (Arsace) är bara ett exempel på ett sceniskt kvinnopar, där det kan bli svårt att hålla i minnet att Arsace i själva verket är en man, och dessutom Sémiramides efterlängtnade son. I dessa lägen får fantasin dra runt några extra varv för att komma i kapp det seende konventionen kräver.

Tidiga operor som Monteverdis *Orfeus* (1607) och *Poppeas kröning* (1642) har mycket flexibla möjligheter till rollbesättning. Orfeus och Poppeas före detta älskare Ottone, hennes amma Arnalta och hennes nye make Nero kan sjungas av antingen en kvinna eller en man. Vid uruppförandet av *Orfeus* i Mantua 1607 sjöngs kvinnorollerna La Musica, Proserpina och Euridice av kastratsångare.<sup>25</sup>

Det är intressant att notera att Julias roll i Shakespeares *Romeo och Julia* ursprungligen skrevs för en pojkskådespelare, medan Romeos roll i Bellinis opera *I Capuleti ed I Montecchi* (1830) är skriven för en mezzosopran. I Bellinis *Norma* (1831) får vi följa en kärlekshistoria där prinsessan Norma försöker vinna tillbaka sin älskare Pollione som åtrår jungfrun Adalgisa, som i sin tur svär Norma evig trohet och "vänskap". Mozarts Cherubin riktar i "Voi che sapete" en elegant dubbelflirt till både Susanna och Grevinnan. *Rosenkavaljeren* öppnas med en lång första akt där byxrollen Octavian och Fältmarskalkinnan ligger till sängs med generösa smekningar och kärleksord om den kärleksnatt som just är till ända.

Att diskutera byxrollsoperornas queerhet ur ett historiskt perspektiv är emellertid problematiskt. Begreppet homosexualitet går tillbaka till slutet av 1800-talet, och den nutida betydelsen av ordet är av ännu yngre datum. Under medeltiden och den förmoderna tiden användes ordet sodomi i första hand som en allmän term för sexuell kontakt mellan två män, och mindre ofta för två kvinnor, eller en människa och ett djur. Dekker/van de Pol påpekar att be-

greppet sodomi kunde praktiskt taget användas för alla sexuella handlingar man ogillade och sodomi straffades med döden.<sup>26</sup> Termen för att beteckna lesbisk kärlek var tribadi, en beteckning som tillsammans med begreppet sodomi byttes på 1800-talet ut mot den mer allmänna termen homosexualitet.

En väsentlig skillnad mellan denna och senare uppfattningar av homosexualitet är att termerna sodomi och tribadi då användes för en enstaka handling och inte för en persons permanenta sexuella läggning. Betydelseförändringarna av båda termerna löper enligt Dekker/van de Pol längs jämförbara linjer: från handling till natur, från brott till sjukdom. Tribadi ansågs i princip vara lika syndigt och lika straffbart som sodomi. De flesta lagtexter avsåg manlig homosexualitet, men det fanns också texter som handlade om sexuell umgänge mellan kvinnor, till exempel i den romerska rätten som förordade halshuggning, och Karl V:s *Constitutio Criminalis*, i vilken bränning på bål föreskrevs.<sup>27</sup>

I skarp kontrast mot förföljelserna mot manliga sodomiter står det faktum att i hela Europa endast ett fåtal kvinnor ställts inför rätta för tribadi. Kärleksrelationer mellan kvinnor togs inte på allvar av en kultur som är så präglad av falliskt-genitalt inriktad sexualitet. En helt annan kategori utgjorde enligt Dekker/van de Pol dock kvinnor vilka utklädda till män hade ett förhållande med eller var gifta med en annan kvinna. Just äktenskapet, giftermålet mellan två kvinnor av vilka en uppträdde i manskläder tog man allvarligt på och betraktade som hädelse.<sup>28</sup>

Enligt Dekker/van de Pol har den lesbiska kärleken under de sista fyra århundraden genomgått tre stadier. Fram till slutet av 1700-talet var förefintligheten av kvinnors sexuella känslor för kvinnor någonting omöjligt att föreställa sig. Sex betraktades som en exklusivt heterosexuell handling som ej var möjlig utan penis. Kvinnor som blev förälskade i en annan kvinna började därför ofta att tvivla på sitt genus, och traditionen av kvinnor förklädda till män gav dem då möjligheten att "förvandlas till män", en lösning som också medförde andra sociala och finansiella fördelar.<sup>29</sup>

Tillfälliga könsmaskerader vid karnevals-





Helfrid Lambert som grabben i *Den stora strejken*, nyårspjäs vid Södra Teatern 1899. Bilden tillhör Drottningholms Teatermuseum.

festligheter och på teaterscenen var i hela Europa en källa till förnöjelse. Vid långa eller farliga resor var det en mer eller mindre accepterad säkerhetsåtgärd att kvinnor klädde sig i manskläder: De var bättre skyddade mot närgångna män och ett mindre självklart offer för tjuvar. Men en resa i manskläder gav samtidigt en möjlighet att ta för sig av den manliga rörelsefriheten och de manliga privi-

legierna, något som är tydligt även i byxrollernas agerande. När kvinnor väl lärt känna rörelsefriheten i både bokstavlig och mer metaforisk bemärkelse, beslutade en del att ge sin förklädnad en mer permanent karaktär.<sup>30</sup>

### *Byxrollen som metafor*

Hur ska då byxrollerna läsas utifrån denna kunskap om den historiska kontexten? Förklädnadsmotivet förklaras och motiveras oftast genom de dramaturgiska möjligheter det öppnar.<sup>31</sup> Den grundläggande effekten av transvestitiska handlingar är allehanda missförstånd, förvecklingar och förväxlingar som uppstår när förklädda figurer är i farten. Det är vanligt förekommande att en representant för det andra könet godtar förklädnaden och läser in "fel" kön hos den förklädda karaktären. Att dessa komplikationer tydligt anspelar på "omöjliga" (läs: homosexuella) relationer är en central dramaturgisk aspekt i all scenisk transvestism. Det är en form av dramatisk ironi där publiken vet mer än de i dramat/operan inblandade karaktärerna. När det rör sig om byxroller som "egentligen" är kvinnor, det vill säga ägnar sig åt ett spel i spelet som Leonora I Beethovens *Fidelio*, kan den i grunden heterosexuella intrigen knappast ifrågasättas. Avslöjandet sker då oftast dramatiskt. Ibland är det fråga om en närkamp där en man på ett eller annat sätt kommer i närheten av den förklädda kvinnan och upptäcker till sin förvåning hennes bröst under skjortan. En mer neutral variant är att den hatt eller hjälm som ingått i den manliga förklädnaden plötsligt faller av, och alla får syn på den förklädda kvinnans långa hår, vilket avslöjar hennes verkliga identitet.<sup>32</sup>

För de "manliga" byxrollerna som Mozarts Cherubin och Richard Strauss' Octavian är grundintrigen något annorlunda. Nu handlar det plötsligt inte om temporära utflykter till den manliga munderingen, utan dessa karaktärer ska upprätthålla en "manlig" identitet operan igenom. Live Hov har påpekat att inom talteatern har könsöverskridande klädbyten fungerat som en specialeffekt, utan att detta nödvändigtvis varit dramatikerens avsikt.<sup>33</sup> I operan däremot är rösten, och därigenom också sångarens kön, bestämd på för-

hand och nedtecknad i kompositörens partitur, vilket innebär att valet av kön inte sker slumpmässigt.

För att dra några preliminära slutsatser av materialet, kan jag för det första konstatera att teatern historiskt sett inte brytt sig nämnvärt om någon mimetisk överensstämmelse mellan biologiskt kön och röst/kropp. Den metaforiska fördubblingens tvetydighet bryter upp den mimetiska överensstämmelsen mellan aktören/sångaren och rollen till förmån för det transvestitiska. Därmed skapas flera skikt för fantasin där en mängd alternativa tolkningar kan förekomma samtidigt. "En metafor, som gjort det", skriver litteraturforskaren Hans Ruin d ä i *Poesiens mystik*, "slår i och för sig icke av på kravet att lysa upp den situation eller det föremål, varpå den har avseende, men den ger därutöver fantasien vingar, blicken rymd att ila fram igenom."<sup>34</sup>

För det andra är det ur ett modernt perspektiv lockande att läsa byxroller ur ett *queer* perspektiv. Om sodomi var belagd med dödsstraff och tribadi bestraffades när den ena parten klätt ut sig i manskläder, kan då byxrollerna bara vara en fråga om lämplig röst eller en tillfällig narrfrihet som tillåter ett samhällssystem att bekräfta sig själv genom att tillåta en viss frihet under karnevaler och på teaterscenen? Det svårt att säga hur samtiden uppfattade all den *gender-blending* som genom århundraden förekommit på teaterscenen. En dramaturgisk grundregel för byxroller är emellertid att hon/han har mycket stor attraktionskraft på de kvinnor hon/han möter, och att den dramatiska spänningen ofta bygger på de erotiska förvecklingarna.

*Queer* i betydelsen icke-heterosexuell är sällan helt osynlig i traditionella berättarstrukturer, även om den inte är helt synlig heller. Det rör sig om en intensiv form av frånnärvaro. Alfred Holtmont som skrivit den klassiska studien av byxroller, *Die Hosenrolle: Variationen über das Thema das Weib als Mann* påpekar redan inledningsvis att "det tribadiska" funnits med från början i byxrollernas historia.<sup>1</sup> Holtmont skriver att byxrollens historia är historien om emancipationen från den symboliska kvinnodräkten, inte en historia om förnekandet och avståndstagandet av kvinnan *per*

*se*. Det är viktigt att komma ihåg att en byxroll inte klär ut sig till en "man", utan till en byxroll, till det performativt maskulina. Eller som Holtmont uttryckt sagen: /.../ "dass man das Andere scheinen muss, um das Eigentliche (das Weib) ganz zu sein."<sup>36</sup> Mer medvetna feministiska tolkningar skulle med andra ord göra underverk av operalitteraturens byxroller då en hel parad av spännande kvinnor, mer eller mindre *queer*, skulle marschera ut ur garderoben och agera ut allt från Julius Caesar till Marlon Brando.

Ett queerperspektiv bör dock hänga samman med ett genusperspektiv. Typiskt för de flesta byxroller är att de mer eller mindre uttalat kolliderar med det rådande genussystemet. Utan genussystem vore transvestismen ointressant och överflödigt som fenomen. Teaterscenen är ett givet forum för åskådliggörandet av sociala och diskursiva praktiker som både skapar och håller genussystemet igång. Byxrollen är en flexibel och fantasifull kategori som flyr kravet på explicitet, på samma sätt som ironi och det karnevaleska. Byxroller uppvisar många oväntade möjligheter till nya och alternativa identifikations- och begärsscenarier. Till syvene och sist är scenkonsten alltid åskådarens marknad. Hon/han avgör vad hon/han ser. Med byxrollen Greve Orlofskys ord: "Chacun à son goût!" Var och en efter sitt tycke och smak.

#### NOTER

<sup>1</sup> Alf Henrikson anmärker följande: "Om Herkules' förhållande till Omfale antyder antika författare en del som inte är vidare smakligt; ämnet inbjöd förstås till skildringar av sexuella konstigheter. På grund av sin inboende situationskomik var motivet emellertid tack samt för teaterbruk, och även den bildande konsten har intresserat sig en del för den sidan av historien om Herkules och Omfale." Alf Henrikson, *Antikens historier*, Stockholm: Bonnier Pocket (1958), 1983, s 239.

<sup>2</sup> Byxroller, kvinnor i manskläder på scenen. Jfr (ty) 'Hosenrolle', (eng) trouser/breeches'/pants' parts/roles, (fr) en travesti. *Queer* (eng) betyder ursprungligen konstig, knäpp, avvikande. Ordet användes i USA och framför allt England som ett nedsättande skällsord för homosexuella. *Queer* har under det senaste decenniet kommit att inbegripa alla som ställer sig utanför den normativa heterosexualiteten. Don Kulick påpekar i "Queer Theory: vad är det och vad är det bra för?" (i *Lambda Nordica*, vol 2, nr 3-4, 1996) att *queer* liknar be-

- teckningen 'feminist' genom att beteckna både ett bestämt sätt att analysera och agera i samhället, samt den identitet som utvecklas tack vare att man genomskådat samhället på detta politiskt medvetna sätt.
- <sup>5</sup> Rudolf Dekker & Lotte van de Pol, *Kvinnor i manskläder. En avvikande tradition. Europa 1500-1800*, Stockholm/Steag: Brutus Ostlings Bokförlag Symposium, 1995.
- <sup>4</sup> Magnus Hirschfeld, *Die Transvestiten. Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb*, Berlin: Pulvermacher 1910. Jfr Peter Ackroyd, *Dressing Up. Transvestism and Drag. The History of an Obsession*, London: Thames and Hudson 1979. Ordet 'transvestism' kommer från tyskans 'Transvesti(t)ismus', men ytterst av 'trans' – och latinets 'vestis' (klädsel) och används i denna artikel i betydelsen att klä sig i det andra könets kläder.
- <sup>5</sup> Harry Benjamin, *The Transsexual Phenomenon*, New York: Warner Books 1966/77
- <sup>6</sup> Dekker/van de Pol, s 85.
- <sup>7</sup> Dekker/van de Pol, s 85.
- <sup>8</sup> Detta gäller även bisexualitet. Se exempelvis Hermann Baumann, *Das doppelte Geschlecht. Ethnologische Studien zur Bisexualität in Ritus und Mythos*, Berlin: Dietrich Reimer, 1955. Gisela Bleibtreu-Ehrenberg, *Der Weibmann. Kultische Geschlechtswechsel im Schamanismus: Eine Studie zur Transvestition und Transsexualität bei Naturvölkern*, Frankfurt am Main: Fischer, 1984.
- <sup>9</sup> Dekker/van de Pol, s 68. Beträffande liminalitet, se t ex Victor Turner, *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Publications 1982.
- <sup>10</sup> Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York: Routledge 1992, s 256.
- <sup>11</sup> Se t ex Joan Riviere, "Womanliness as a Masquerade", i *International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929); Mary Ann Doane, "Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator", "Masquerade Reconsidered", i *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York & London: Routledge 1991; Sue-Ellen Case, *Towards a Butch-Femme Aesthetic*, i *Discourse* 11, no 1, Fall-Winter 1988-89; Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York: Routledge 1989. I Sverige har Nina Björk använt sig av Judith Butler och maskeradtanken i sin debattbok, *Under det rosa täcket. Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1996.
- <sup>12</sup> Fredrik Silverstolpe, "Äktenskap mellan kvinnor under 1600- och 1700-talen", i *Lambda Nordica*, nr 1, 1989.
- <sup>13</sup> Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 delar, Köpenhamn: Rosenkilde & Bagger 1932-1936.
- <sup>14</sup> I Europa har Dekker/van de Pol funnit bara ett exempel på socialt accepterad kvinnlig transvestism, nämligen i ett bergigt och isolerat område i norra Albanien med de angränsande områdena Kosovo och Montenegro. Till långt in på 1900-talet levde där bergsfolk vars kultur präglades av inre stridigheter och en strikt hierarki mellan kvinnor och män. Men om en kvinna vil
- le det kunde hon avlägga ett löfte om att bli "en svuren jungfru" vilket innebar att hon skulle förbli ogift och leva ett sedligt liv. Svurna jungfruar bar manskläder, till och med vapen och som "svuren jungfru" kunde en kvinna uppnå praktiskt taget samma status som en man. (Dekker/van de Pol, s 69).
- <sup>15</sup> Dekker/van de Pol, 64.
- <sup>16</sup> Se Tiina Rosenberg, "Marginalen som ny frontlinje", *Teatertidskriften Entré*, specialnummer KVINNAN OCH TEATERN, nr 4/1994; "Transvestism och maskerad. Några nedslag i feministisk teori och teater", i *Svenska teaterhändelser 1946-1996*, Natur och Kultur: Stockholm 1996; "A Queer Feeling When I Look at You. Den transvestitiska positionen på teater och film", i *Lambda Nordica*, vol 2/nr1/april 1996; "Om queer ögonblick i teater och opera", i *Lambda Nordica*, specialnummer om Queer Theory, volym 2/nr 3-4/1996; "Upp till camp! Om teater och motstånd", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 3-4/1996.
- <sup>17</sup> Med undantag för tempeldansöser och mimskådespelerskor under antiken, samt kvinnliga deltagare i de medeltida kyrkospelen. Inom de folkliga, icke-litterära genrererna har det funnits ett större utrymme för kvinnor än vid de institutionaliserade högkulturella teatrarerna.
- <sup>18</sup> Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, Routledge/Methuen: New York, 1988, s 39.
- <sup>19</sup> John Harold Wilson, *All the King's Ladies. Actresses of the Restoration*, Chicago: University of Chicago Press 1958, s. 73.
- <sup>20</sup> Betr byxroller se t ex Alfred Holtmont, *Die Hosenrolle. Variationen über das Thema das Weib als Mann*, München: Meyer & Jessen 1925; Live Hov, *Thalias første dötter; Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europæiske teater*, Oslo: Solum 1990.; Corinne E Blackmer & Patricia Juliana Smith, *En Travesti. Women, Gender Subversion*, Opera, New York: Columbia University Press 1995.
- <sup>21</sup> Betr kastrater, se t ex Angus Heriot, *The Castrati in Opera*, London: Calder and Boyars 1975; John Roselli, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge: Cambridge University Press 1992; Live Hov, "Spill og skikkelser. Sangerne på scenen", i *Grinde m fl, Veneziansk opera fra Monteverdi till Händel*, Oslo: Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo, 1994, s 191-197.
- <sup>22</sup> Hov, i *Grinde m fl*, s 193.
- <sup>23</sup> Hov, s 188 f.
- <sup>24</sup> Dekker/van de Pol, s 132.
- <sup>25</sup> Lorenzo Bianconi & Giorgio Pestelli (red), *Storia dell'opera italiana*, Torino 1987, vol 4, s 351.
- <sup>26</sup> Dekker/van de Pol, s 87.
- <sup>27</sup> Dekker/van de Pol, s 110.
- <sup>28</sup> Dekker/van de Pol, s 88.
- <sup>29</sup> Dekker/van de Pol, s 101. Mot slutet av 1700-talet verkade situationen förändras. Förföljelserna av manliga sodomiter år 1730 och senare förenades med stor publicitet, vilket undergrävde idén att sex bara var möjligt mellan kvinnor och män. Genom Napoleons reformer ströks sodomi ur strafflagen, och inga homosexuella på kontinenten behövde frukta dödsstraff. År 1792 upp-

- märksammades för första gången en lesbisk relation i Nederländerna mellan två kvinnor, där ingen av kvinnorna gick klädd som man. (Dekker/van de Pol, s 102).
- <sup>30</sup> Dekker/van de Pol, s 49.
- <sup>31</sup> Se Live Hov, 1990, s 90-103; Live Hov, 1994, s 184 ff.
- <sup>32</sup> Hov, i Grیده m fl, s 184.
- <sup>33</sup> Hov, i Grیده m fl, s 186.
- <sup>34</sup> Hans Ruin, *Poesiens mystik*, Stockholm: Natur och Kultur, andra upplagan 1978 (ursprungligen utgiven 1935), s 92.
- <sup>35</sup> Holtmont, s. 36.
- <sup>36</sup> "Att man måste ge sken av att vara det andra, för att kunna vara det egentliga (en kvinna) helt och fullt", Holtmont, 9.
- LITTERATUR
- Ackroyd Peter, *Dressing Up. Transvestism and Drag, The History of an Obsession*, London, Thames and Hudson 1979
- Baumann Hermann, *Das doppelte Geschlecht. Ethnologische Studien zur Bisexualität in Ritus und Mythos*, Berlin, Dietrich Reimer, 1955
- Benjamin Harry, *The Transsexual Phenomenon*, New York, Warner Books, 1966/77
- Bianconi Lorenzo & Pestelli Giorgio (red), *Storia dell'opera italiana*, Torino 1987, vol 4,
- Björk Nina, *Under det rosa täcket, Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1996
- Blackmer Corinne E & Smith Patricia Juliana, *En Travesti. Women, Gender Subversion*, Opera, New York, Columbia University Press, 1995
- Bleibtreu-Ehrenberg Gisela, *Der Weibmann. Kultische Geschlechtswechsel im Schamanismus: Eine Studie zur Transvestition und Transsexualität bei Naturvölkern*, Frankfurt am Main, Fischer, 1984
- Butler Judith, *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York, Routledge, 1989
- Case Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, Routledge/Methuen, New York, 1988.
- Towards a Butch-Femme Aesthetic*, i *Discourse* 11, no 1, Fall-Winter 1988-89
- Dekker Rudolf & Pol Lotte van de, *Kvinnor i manskläder. En avvikande tradition. Europa 1500-1800*, Stockholm/Stehag, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995
- Doane Mary Ann, "Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator", "Masquerade Reconsidered", i *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York & London, Routledge, 1991
- Garber Marjorie, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1992
- Henrikson Alf, *Antikens historier*, Stockholm, Bonnier Pocket (1958), 1983
- Heriot Angus, *The Castrati in Opera*, London, Calder and Boyars, 1975
- Hirschfeld Magnus, *Die Transvestiten. Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb*, Berlin, Pulvermacher, 1910
- Holtmont Alfred, *Die Hosenrolle. Variationen über das Thema das Weib als Mann*, München: Meyer & Jessen, 1925
- Hov Live, *Thalias förste dötter; Skuespillerinderne i 1500- och 1600-tallets europæiske teater*, Oslo, Solum 1990. "Spill og skikkelser. Sangerne på scenen", i Grیده m fl, *Veneziansk opera fra Monteverdi til Händel*, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo, 1994
- Rivière Joan, "Womanliness as a Masquerade", i *International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929)
- Roselli John, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge Cambridge University Press, 1992
- Rosenberg Tiina, "Marginalen som ny frontlinje", *Teater-tidskriften Entré*, specialnummer KVINNAN OCH TEATERN, nr 4/1994
- , "Transvestism och maskerad. Några nedslag i feministisk teori och teater", i *Svenska teaterhändelser. 1946-1996*, Natur och Kultur, Stockholm 1996
- , "A Queer Feeling When I Look at You. Den transvestitiska positionen på teater och film", i *Lambda Nordica*, vol 2/nr1/april 1996
- , "Om queer ögonblick i teater och opera", i *Lambda Nordica*, specialnummer om Queer Theory, volym 2/nr 3-4/1996
- , "Upp till camp! Om teater och motstånd", *Kvinnvetenskaplig tidskrift*, nr 3-4/1996
- Ruin Hans, *Poesiens mystik*, Stockholm, Natur och Kultur, andra upplagan 1978 (ursprungligen utgiven 1935)
- Silverstolpe Fredrik, "Äktenskap mellan kvinnor under 1600- och 1700-talen", i *Lambda Nordica*, nr 1/1989
- Thompson Stith, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 delar, Köpenhamn, Rosenkilde & Bagger 1932-1936
- Turner Victor, *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Publications
- Wilson John Harold, *All the King's Ladies. Actresses of the Restoration*, Chicago, University of Chicago Press, 1958
- SUMMARY
- This article discusses the the seductive element of looking at females in breeches (female parts where women dress like men) through the eyes of queer theory, but also highlights the risks with such an undertaking. The article also discussed the subversive nature of women in drag in productions of modern opera, an area where this aspect is sadly underrated.
- Rosenberg gives a few examples from her research around drag and relates this to Rudolf Dekkers' and Lotte van der Pol's survey *Kvinnor i manskläder: En avvikande tradition; Europa 1500-1800* /Women in drag. A divergent tradition; Europe 1500-1990/
- Tiina Rosenberg  
Teatervet. inst  
Stockholms univ.  
S-106 91 Stockholm