

## Upp till *camp*, systrar! Om motstånd och teater

*Måste kvinnor placeras i en  
konstnärlig offerroll utan möjlighet till någon form av  
kommunikation inom ramen för kanon? Här presenteras möjliga  
feministiska motståndsstrategier.*

Då ett flertal av världsdramatikens klassiska kvinnoroller aldrig skrivits för kvinnliga aktörer, har feminister inom teatern varit benägna att dela Teresa de Lauretis' uppfattning om det manliga begäret som alla texters drivkraft. Detta begär objektifierar kvinnor, vilket i sin tur placerar den kvinnliga åskådaren i en ohållbar situation.<sup>1</sup> Avståndstagandet från teaterns kanon i alla dess former har varit ett nödvändigt steg i formuleringen av feministiska motståndsstrategier för teatern. Men inom teaterforskning har ett omtänkande kring kvinnor och representation börjat spira. Kan vi verkligen placera kvinnor i en konstnärlig offerroll: stumma, objektifierade, utan möjlighet till någon form av kommunikation inom ramen för kanon?<sup>2</sup>

Performativa handlingar har en lång och subversiv historia. Alltifrån Platons *Staten*, där skådespelarkonsten utesluts från den ideala staten, har filosofer och maktmän emellanåt reagerat negativt på teatern. Teatrar har stängts och aktörers döda kroppar, Molière för att bara nämna ett exempel, har vägrats gravplats i vigd jord för att hindra spridningen av förkonstlingens smitta. I förkonstlingen ligger den fara som Platon varnade för. Den poetiska efterbildningen är skadlig därför att den för det första inte efterbildar vad som *är* utan vad som *synes* vara. För det andra påverkar den efterbildande poesin enligt Platon den sämre delen av människans själ, den oförnuftiga som styrs av passionerna. Det allra värsta är att när man vid åhörandet av andras lidanden eller felsteg anser sig kunna ge fritt

lopp åt sina egna känslor, blir det senare inte lätt att hålla dem tillbaka i det verkliga livet.<sup>3</sup> En omläsning av Platons *Staten* är en nyttig påminnelse om att förklädningen som teaterns estetiska grundkategori är i sig en potentiell motståndshandling. Frågan är dock hur teaterupplevelser kan förenas med insikten om att den mänskliga samlevnadens villkor är föränderliga?

I feministisk teaterteori har Brechts episka teater inte helt oväntat fått en renässans. *Verfremdung*, distansering, är ett av de centrala begreppen för den episka teaterns program. Genom distanseringen kan föremålet för utbildningen igenkännas, men samtidigt få det att verka främmande. Detta för att synliggöra möjligheten att förändra invanda sociala förlopp som i traditionell teater tycks vara opåverkbara. Genom att distansera blicken, kan den episka teatern provocera publiken med sina avbildningar av samhället för att därigenom skapa debatt, och i förlängningen förändring. Vad som bör distanseras beror på ensemblens/regissörens val av läsart.

Distanseringens följeslagare är ironi. Ironi uppfattas i vanliga fall som ett förtäckt hån, något som säger motsatsen till vad som avses, men ironi kan också vara mer sofistikerad och subtil. Ett distanserande ironiskt grepp är ett maskeradupptåg med orden som förklädning, vilket är ett bra komplement till teaterns övriga förklädsakter. Jag utgår i det följande från teaterns potentiella, men alltför sällan tillvaratagna subversivitet, och presenterar några möjliga feministiska motståndsstrategier. Va-



Maffiabrudan Violet möter rörmokaren Corky. Den lesbisk-erotiska thrillern "Bound" har legat högst på den amerikanska filmtoppen. Bröderna Wachowski använde sig av lesbisk expertis för att på ett trovärdigt sätt gestalta ett butch/femme förhållande. På bilderna Jennifer Tilly och Gina Gershon. Distr: SF Film/Scanbox.

let av dessa strategier beror på att de kombinerar distansering med ironi och en antirealistisk hållning. Den första motståndsstrategin gäller genusmobilitet, den andra *camp*, den tredje brutalitet och för det fjärde diskuteras motströmläsning och opera.

#### MOTSTÅND 1: GENUSMOBILITET

"I'm a man, spelled M – A – N, ow ow ow ow," sjöng Stanley alias Peggy Shaw från den amerikanska lesbiska teatergruppen Split Britches. Iförd nätundertröja framförde hon en Marlon Brando-parodi i uppsättningen *Belle Reprieve* i New York 1991. Föreställningen baserade sig delvis på Tennessee Williams *Linje Lusta*, eller snarare på dess berömda filmatisering. I Sverige hade Malin Ek ett par år tidigare gjort en ironisk byxroll i Suzanne Ostens uppsättning av *I lusthuset*, där hon på ett oförglömligt sätt gav liv åt machomannen Mr So-

lares.<sup>4</sup> Gemensamt för båda föreställningar var att de i Brechts anda använde sig av *cross-dressing* (kvinnor i manskläder, män i kvinnokläder) i distanserande syfte. Genusidentiteter målades kritiskt in i ett hörn för att belysa olika slags sociala maktförhållanden som konstituerar genus.

Maskerad och transvestism (*cross-dressing*, *gender-b(l)ending*, *gender-fucking* etc) har varit ständigt återkommande teman i feministisk teater och i internationell genusforskning under det senaste decenniet. Performativitet har blivit ett allestädes närvarande begrepp tack vare Judith Butlers definition av genusidentitet som *performance* och *stylization*. Butlers slutsats är att kön inte existerar, bara genus. Enligt Butler är genusidentiteterna i ständig rörelse och existerar bara när vi iscensätter dem. Identitet installeras genom "a stylized repetition of acts". Detsamma gäller för övrigt sexualiteten. I Foucaults anda hävdar Butler att den "naturliga" sexualiteten är en kulturell

konstruktion, en diskurs, som hävdar den heterosexuella normen genom att avvisa alternativa sexualiteter som "onaturliga".<sup>5</sup>

### *Genus är teater*

Butlers och många andra feministers standardpreferens har varit Joan Rivières klassiska uppsats "Womanliness as a Masquerade". I den argumenterar Rivièrre för att kvinnlighet inte existerar utan bärs som en mask för att dölja innehavet av maskulinitet och för att avvärja de repressalier som kan bli följden av sådant innehav.<sup>6</sup> Genusidentitet är en maskerad där masken är allt. Men maskraden behöver inte vara en fälla. Den kan tvärtom vara en befrielse. Den som väl insett detta kan/bör använda dessa masker, parodiera dem och på så sätt bryta ner dem. Inte helt oväntat lyfter Butler fram dragshowen som ett exempel på maximerad förkonstling, ett öppet hån mot det så kallat normala.

Om genus således är teater, hur är då relationen mellan genus och teater som konstform? I diskussionen kring drag och transvestism är det få som uppmärksammat att teater som konstform bygger på medveten transvestism. *Cross-dressing* är teaterns ursprungliga norm, inte dess undantag. Som norm gäller den under antiken och under Shakespearetiden. 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 i större omfattning etablerar sig på teaterscenen.<sup>7</sup> Detta innebär att stora delar av den klassiska repertoaren, inkluderande det antika dramat och Shakespeare, är skrivna av män för enbart manliga skådespelare vilka framfört och etablerat denna transvestitiska ritual som 'teater' i den bemärkelse vi vanligen definierar teater.

Även den klassiska japanska, kinesiska och delar av den indiska teatern bygger på frånvaron av kvinnor. I dessa teaterformer är det varken tänkbart eller önskvärt att kvinnor spelar kvinnoroller. De bygger helt på frånvaron av verkliga kvinnor med motiveringen att kvinnor inte kan spela kvinnor. Det omvända förhållandet råder i den japanska teaterfor-

men *Takarazuka*, som i sin tur bygger på att kvinnor spelar alla roller inklusive mansrollerna.

Maskeradteorin och den feministiska teater- och filmteorins fokusering på blicken och kroppen sammanfaller med teaterns estetiska grundkategorier. Den teatrala maskraden förenar en representation via levande kroppar med åskådarens voyeuristiska position enligt modellen: A spelar medan B tittar på. Teatern är per definition en förklädnadsakt. Aktören klär ut sig till någon/något, vilket innebär att hon/han axlar en annan identitet. Det är värt att notera att maskraden sammanfaller med personbegreppet som är lika gammalt som teatern själv. Det återgår språkligt på det latinska ordet *persona*, vilket betyder mask. Det var mycket konkret den tekniska termen för den mask skådespelaren använde i den antika teatern. Till detta kommer den genusöverskridande maskraden, vars uttrycksformer är många: alltifrån antikens och Shakespeares dramer, kvinnors byxroller i talteater, opera och balett via dragshowens damimitationer till den moderna teaterns och filmens förklädnadsakter. *Cross-dressing* används av moderna koreografer och regissörer som metod för gestaltning av genusproblematik och ofta som träningsmetod för skådespelare.

### *Byxroller*

Genusmobilitet representeras på teatern bland annat av byxroller, kvinnor i manskläder. Det rör sig om *en travesti-roller* inom balett, opera, opéra comique, vaudeville, sångspel och andra populära teaterformer där kvinnor uppträder i manskläder. Ibland spelar kvinnorna regelrätta mansroller, men oftast rör det sig om en mer temporär förklädnad. När det under 1500- och 1600-talen blev tillåtet för kvinnor att uppträda på teaterscenen blev också byxroller vanliga. Många kvinnliga aktörer spelade någon gång under sin karriär en roll utklädd till pojke eller man. Det blev även populärt att förklä sig utanför scenen. Maskraden, både den offentliga och privata, blev 1700-talets fest framför andra. För kvinnor blev det ett tillfälle att i skydd av sin förklädnad agera något friare. Att kvinnor i den

manliga förklädnaden tog sig ett flertal friheter även utanför teaterscenen och maskeradbalerna vittnar historikerna Rudolf Dekker och Lotte van de Pol om i sin bok *Kvinnor i manskläder*.<sup>8</sup> Paradoxalt nog var *cross-dressing* förbjuden och straffbar i livet utanför scenen, medan teaterns och i maskeradbalernas genus- och klassöverskridande förklädnadslekar accepterades, till och med uppmuntrades.

Byxroller är alltid kontextuella, bundna till tid och rum. Typiskt för de flesta byxroller är dock att de mer eller mindre uttalat kolliderar med det rådande genussystemet. Oftast handlar det om komiska konflikter. För det andra får den förklädda karaktären vanligtvis svårigheter med sin heterosexuella identitet. Av denna anledning konkurrerar det feministiska perspektivet här med ett *queer* perspektiv, som uppmärksammat att världen varken är eller behöver vara rakt igenom heterosexuell. Shakespeares komedier är ett klassiskt exempel på en sådan konflikt.<sup>9</sup>

Något kortfattat, och mycket generaliserande, kan följande dramaturgi slås fast för byxroller inom den traditionella teatern från och med renässansen.<sup>10</sup> En kvinnlig karaktär, hur kvick och spetsfundig hon än må vara, råkar ut för en konflikt som hon inte kan lösa i traditionella kvinnokläder. I den manliga munderingen blir hon omedelbart ett subjekt, en pådrivande, och i vissa fall även dominerande, karaktär i dramat. Men den manliga klädedräkten kan enbart förläna en tillfällig frihet. Klädbytet har en konkret uppgift i dramat. Det gäller oftast att lösa någon/några kärlekskonflikt(er). Kärlek tycks vara ett kvinnligt evighetsprojekt, och här utgör teatern inget undantag. När uppdraget väl är fullbordat, hör masken läggas av. I komedier bör den obligatoriska heterosexualiteten bekräftas genom ett (eller flera) bröllop.

Den käcka och vagabonderande pojkflickan feminiseras i slutet av dramat och återinförs i rollen som kvinna. Ur ett feministiskt perspektiv är budskapet tydligt. Det är ett brott att frångå från normen. En kvinna som subjekt är ett hot som till slut måste återinföras på rätt nivå i den patriarkaliska hierarkin. Även om en kvinna inte kan bryta den patriarkala maktstrukturen, möjliggör dock för-

klädnaden temporära frihetsupplevelser, men med betoning på temporära. Den sociala genusindelningen måste förbli intakt för att ordning ska råda mellan kvinnor och män. Detta gäller även den bisexuella/lesbiska flirten. Kvinnor i byxroller blir ofta tilldragande unga män som har mycket stor attraktionskraft på de kvinnor de möter i dramerna. De erotiska förvecklingarna förblir emellertid just förvecklingar. Slutet innebär inte bara en feminisering av den frejdiga hjältinnan, utan också en heterosexualisering.<sup>11</sup>

### *Flirt mellan kvinnor*

Byxroller i traditionella teaterformer innebär med andra ord inte någon självklar subversivitet, men fungerar dock alltid som en distansering. En byxroll, låt vara att den i vissa avseenden utvecklats till en stereotyp, faller utanför den klassiska hjältinnerollen, och förlänar den kvinnliga karaktären en rörelsefrihet, rent av en viss heroism. Förklädnaden erbjuder möjligheten till tillfällig genusbilitet, och till en flirt mellan kvinnor. I diskussionen kring den manliga blicken inom ramen för heterosexuell feministisk forskning har mycket liten hänsyn tagits till flirten mellan kvinnor. Den engelska filmforskaren Jackie Stacey gör i boken *Star Gazing* upp med myten om kvinnors status som offer för manliga berättarstrukturer.<sup>12</sup> Blickfältet är ett betydligt mer intrikat och sammansatt nät av oväntade begärskonstellationer som omöjligen kan reduceras till den kvinnliga åskådarens uttryckslösa passivitet. När filmforskaren Mary Ann Doane syrligt konstaterar att den kvinnliga aktörens manliga förklädnad bara är en annan form av objektifierande begär glömmer hon den sexuellt mobila åskådaren.<sup>13</sup>

Inom operan kan exempelvis mezzosopranen i klassiska byxroller som Cherubin (*Figaros bröllop*) och Octavian (*Rosenkavaljeren*) ohämmat flirta med den skönsjungande sopranen. Det är förvånansvärt att så många feminister förbisett denna möjlighet till motstånd inom den traditionella teatern och operan. Det är bara att vända blicken. Blicken kan ha en erotisk laddning, men den kan ock-



Tessa Boffin, *The Knight's Move*.

så uttrycka samförstånd kvinnor emellan (*female bonding*), en ironisk och distanserande gest mitt i en föreställning som tydligt visar att båda sångerskorna förstått vilken berättarstruktur de agerar i. Därför kan det vara intressant att komplettera den feministiska läsningen med ett *queer* perspektiv där det obligatoriskt heterosexuella blickfältet öppnas upp för mer mobila och överraskande blickriktningar.

En byxroll drar till sig blickar från minst fyra olika håll: från bisexuella och lesbiska kvinnor som bejakar flirten mellan kvinnor och njuter av den; från heterosexuella kvinnor som dras till den förklädde unge mannen; från homosexuella män som uppvaktar pojken och från heterosexuella män vilka under den manliga munderingen anar sig till en kvinna. Den sexuellt mobila åskådaren är den ideala då hon/han kan bejaka hela skalan av flirtmöjligheter. Förklädnaden förändrar kanske inget i själva genusordningen, men tänjer dock på dess gränser. Richard Dyer, engelsk forskare med film och homosexualitet som specialitet, har insiktsfullt påpekat att även om åskådaren inte kan få mediala bilder att betyda vad hon/han önskar att de skulle betyda, har hon/han dock friheten att själv välja ur detta bildflöde just de betydelser som passar henne/honom.<sup>11</sup>

### MOTSTÅND 2: "CAMP"

Teatern erbjuder således betydligt mer mobila positioner än vad den ger sken av att göra. Aktörer är fria att röra sig in och ut i sina roller. Skådespelarens speciella status som föreställningsspecialist auktoriserar den ibland gränsöverskridande leken. I förklädnader, använda i feministiskt och *queer* syfte finns talrika möjligheter till motstånd. En sådan strategi är *camp*.

Begreppet *camp* härstammar från gaykulturen. Oscar Wilde är en av de tidiga företrädarna för homosexuell *camp*. I motsats till realism och naturalism betonar han fantasi, artificialitet och framför allt ironi. Gemensamt för olika slags *camp* är att den medvetna artificialiteten och kitschigheten fungerar som en

distanseringseffekt. Den ironiska gesten är besläktad med masken och teaterns personbegrepp. Förställning, Platons favoritfasa, är *camp*s ledstjärna och parodin dess livsluft, men inom *camp* ryms också Brechts *Verfremdung* och Butlers performativa identiteter.

I den ofta citerade essän "Notes on Camp" gjorde Susan Sontag 1964 ett försök att definiera *camp* som en speciell sensibilitet som inte enbart hörde hemma i den homosexuella kulturen. Sontag föreslog sammansmältning av *camp* och avantgarde. Hon beskrev *camp* som "certain mode of aestheticism /.../ one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon /.../ not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice".<sup>15</sup> Det som är av intresse här är Sontags försök att lyfta fram det artificiella i motsats till realism, och använda *camp* som en möjlighet att uttrycka det som i vanliga fall varken kan/får ses eller sägas.

Sontag har anklagats för heterosexism och bristande insikt därför att *camp* inte är någon assimileringstrategi. Framför allt har kritiken gällt hennes sätt att avlägsna *camp*s homosexuella konnotationer. Därmed har Sontag enligt sina kritiker försökt beröva den homosexuella kulturen och estetiken en av dess hörnstenar. I förordet till antologin *The Politics and Poetics of Camp* reder redaktören Moe Meyer ut begreppet *camp* i dess nittitalistiska betydelse. Hon slår fast att *camp* hör hemma i den homosexuella kulturen, och bör varken domesticeras eller överföras till den dominerande heterosexuella kulturen, hur *camp*aktiga dess olika uttryck än tycks vara. Meyer skriver:

Thus I define Camp as the total body of performative practices and strategies used to enact a queer identity, with enactment defined as the production of social visibility. This expanded definition of Camp, one based on identity performance and not solely in some kind of unspecified cognitive identification of an ironic moment, may come as a bit of a jolt to many readers. It means that all queer identity performative expressions are circulated within the signifying system that is Camp. In other words, queer identity is inseparable and indistinguishable from its processual enactment, or Camp. The historical and material evidence demonstrates that this was clearly the case until Sontag's 1964 essay, "Notes on Camp", complicated the interpretations



Tessa Boffin, *The Knight's Move*.

by detaching the signifying codes from their queer signified.<sup>17</sup>

Då *camp* främst hör hemma i den manliga homosexuella kulturen är exemplen på kvinnors *camp* inom teatern, i synnerhet i vår egen teaterkultur, få. Mycket uppmärksamhet har ägnats åt dragshow som en modern form av clowneri där en uppsättning attribut och överdrifter används som ironiska och distanserande gester. Även i sin allra kitschigaste form är dragen ett förtäckt hån mot det så kallat normala, samtidigt som det kan vara svårt att bedöma vad dragens glamourisering av kvinnan egentligen innebär.

### *Butch / femme*

Finns då det en kvinnlig drag som skulle kunna uppnå en liknande effekt? I essän "Towards a Butch-Femme Aesthetic" gör den amerikanska teaterforskaren Sue-Ellen Case den första ansatsen i större skala att överföra *camp*begreppet till lesbisk kultur och teater.<sup>17</sup> Hon kombinerar butch-femme-rollspelet med *camp*estetiken och analyserar detta som en fruktbar teoretisk och konstnärlig metod.

Det klassiska butch/femme-förhållandet, i vilket den ena parten uppträder "maskulint" och ofta i manskläder, och den andra feminint, fördömdes på sjuttioalet av många feminister som en kopia av de mest patriarkala heterosexuella förhållandena. Case delar inte denna åsikt. Ett butch/femme-par utgör en subjektposition tillsammans, hävdar hon. Det rör sig med andra ord inte om ett splittrat subjekt, inget motsatspar i heterosexuell bemärkelse, utan om en förförisk och utmanande enhet.<sup>18</sup> Mellan butch och femme försigår ett ironiskt spel kring kvinnlighetskonstruktioner, ett "camping up" av föreställningar kring sexualitet och genus. Butch/femme-rollspelet är en lesbisk version av drag, som spelar "on the phallic economy rather than to it".<sup>19</sup> Ur ett teaterperspektiv betraktat uppvisar denna kvinnliga subjektposition en helt annan grad av aktivitet och självständighet än kvinnoroller annars brukar göra. När en kvinna i denna kontext klär sig i manskläder klär hon inte ut sig till man, utan till en butch, vil-

ket är en medveten distansering av allt vad kön/genus i traditionella termer innebär.

Som exempel använder Sue-Ellen Case den ovan nämnda teatergruppen Split Britches uppsättning *Beauty and the Beast*, i vilken ett lesbiskt par placeras i ett sagoperspektiv. Skådespelaren Peggy Shaw, som i den ovan nämnda föreställningen *Belle Reprieve* spelade Stanley/Brando, agerar här som "big bad butch" och då är Odjurets roll självskrivnen. Lois Weaver i sin roll som femme spelar Skönheten, föremålet för Odjurets begär. Denna symbolik blir explicit då Shaw and Weaver avbryter Skönheten/Odjuretberättelsen för att i bästa Brechtradition leverera en distanserande dialog om sina privata butch/femme-roller. Weaver berättar för den förbluffade publiken att hon alltid velat vara Katharine Hepburn och att hon alltid drömt om en kvinna i rollen som Spencer Tracy, medan Shaw skulle helst velat vara James Dean.

### *Mördande realism*

Denna identifikation med filmstjärnor blir en poäng i den ironiska *camp*-estetik som Sue-Ellen Case utvecklar i essän. Den tjänar ett flertal syften. För det första identifierar Shaw/Weaver sig i sina butch-femme-roller inte med "riktiga" människor, utan med fiktiva identiteter, vilket understryker maskeradeffekten. För det andra blir deras egen personliga begärshistoria, sökandet efter en sexuell partner en serie av masker, eller identiteter, vilka skiljer ut dem som avvikande i den dominerande heterosexuella kulturen. För det tredje framhåller filmstjärnereferensen det fiktiva i berättarstrategin och i butch/femme-karaktärerna. De glider in och ut i berättarstrukturer och roller.<sup>20</sup>

"Women in drag can do far far more than display their legs", skriver den amerikanska teaterskribenten Alisa Solomon.<sup>21</sup> Teaterns möjligheter till alla slags överskridande rörelser torde vara betydligt större än nu är fallet. Framför allt ser jag *camp*, både i dess homosexuella kontext, men också i Sontags version, som en möjlighet till att skaka om den mördande realism som gör stora delar av teatern så uttryckslös. Byxroller i mer medvetna tolk-

ningar handlar inte om att kvinnor klär ut sig till män, utan om kvinnor som insett det performativa i det så kallat maskulina. Eller som Lois Weaver uttryckt saken i *Beauty and the Beast* där hon säger till Peggy Shaw: "I know, let's do a show. I'll play Katherine Hepburn to your Spencer Tracy."<sup>22</sup>

### MOTSTÅND 3: BRUTALITET.

Elfriede Jelinek (född 1946) är den mest kända feministiska dramatiker i det tysktalande Europa. Hon är i likhet med landsmannen Thomas Bernhard berömd för sitt hat mot hemlandet Österrike, något som genom åren blivit alltmer extremt. Den subversiva potentialen hos Jelinek är imponerande. Vad hon än skriver och säger tycks reta upp den österrikiska allmänheten. Hösten 1995 ingick hon i den skara konstnärer som högerpopulisten Jörg Heider pekade ut som den Österrikiska statens fiender. I april 1996 förkunnade Jelinek att hon nu ämnar leva i en inre emigration. Detta innebär att det inte blir fler uppsättningar av hennes teaterpjäser i Österrike, och heller inga intervjuer. Thomas Bernhard valde samma metod och förbjöd i sitt testamente landets teatrar för all framtid att spela hans dramatik.

Jelineks motståndsmetod är alltigenom dekonstruktivistisk och bygger på två huvudkomponenter: konfrontation och provokation. Brutaliteten i feministisk tappning blir i hennes texter en estetisk kategori och en omdefinition av den konventionella teaterns estetik. Centralt för Jelineks negativa retorik är en allestädes närvarande pessimism, en upptagenhet av kvinnors brist på identitet och det frånvarande kvinnliga begäret.

*Sjukdom eller Moderna kvinnor* (1987) är ett exempel på Jelineks användning av den negativa dramaturgin och temat kring kvinnors brist på identitet.<sup>23</sup> Det rör sig om ett äktenskapsdrama. Den lesbiska vampyren Emily, tillika reinkarnationen av den engelska poeten Emily Brontë, förför sin arbetsgivares och älskares Dr Heidkliffs patient Carmilla. I öppningsscenen är Carmilla i färd med att föda sitt sjätte barn. Hon sitter fast i gynekologstolen, medan Dr Heidkliff, som passande nog är

både gynekolog och tandläkare, konverserar hennes make, taxeringsintendenten Benno Hundekoffer utan att nämnvärt bry sig om sin patient. Carmilla dör, men får ett nytt lesbiskt liv tillsammans med Emily. Männerna vill dock inte acceptera detta döda kvinnopar utan försöker tvinga dem att återuppstå för att sedan återvända till sina tidigare heterosexuella liv.

### *Kvinnor existerar inte*

Heidkliff och Hundekoffer, båda med fritidsintressen som kretsar kring miljöförstöring och sport, jagar kvinnorna ut ur den sängkammare de slagit läger i till deras sista gömställe, en offentlig toalett. Under jaktens gång dödar kvinnorna varenda unge i Carmillas barnaskara och lämnar till slut scenen. De återvänder dock som en monstros dubbelkreatur som männen till sist lyckas döda. I sista scenen lapar männen i sig blodet från monstrets hals och uppmanar publiken att lämna lokalen.

Jelinek bryter i detta drama ned språket och karaktärerna. Männens språk i *Sjukdom* består av massmediala och politiska citat, en blandning av goebbelsk retorik och rakhyvelreklam. De kvinnliga karaktärerna försöker bemästra detta nonsensspråk, dock utan framgång. Då de inte har något eget språk som skulle kunna fungera som ersättning, kan de aldrig placera sig själva i en subjektposition. Jelineks analys är öppet politisk: ett samhällssystem som bygger på uteslutning av kvinnor från allt annat än den biologiska reproduktionen leder till fascism. Våldet har sin orsak i det manliga begäret och i ett samhälle som styrs av detta begär har kärleken ingen chans. Denna tankegång finns fullt utvecklad i hennes roman *Lust* (1989), som är ett försök att skriva antipornografisk pornografi.

Kvinnor existerar inte är Jelineks franka slutsats. Därför är det inte möjligt för dem att finna någon identitet att tala om. Kvinnan har inget rum, inget språk, ingen identitet, ingen sexualitet, ingenting, men ändå envisas hon med att finnas till. Hon både finns och finns inte. Kvinnan är bara en *Rollenspielerin*, en som spelar roller, såväl i det verkliga livet som i den fiktiva världen. Det finns inte den min-





Elfriede Jelinek, Wien 1994. (Pica Pressfoto)

sta antydning om någon möjlig motkultur som skulle kunna ersätta de rådande förhållandena. Inte ens lesbiskhet erbjuder något verkligt alternativ för kvinnor. Kvinnan kan inte bli definierad därför att hon förinnerligt sin egen underordning och därmed accepterat sin roll som den andra.

I *Sjukdom* kan kvinnorna på vampyrers vis inte ens se sig själva i spegeln. Emilys replik: "I en spegel ser jag intet" är en sammanfattning av de två sorgsna lesbiska vampyrernas öde.<sup>24</sup> Pjästiteln *Sjukdom eller Moderna kvinnor* ger oss svaret: "Ich bin krank, daher bin ich" (Jag är sjuk, alltså finns jag till).<sup>25</sup> Jelinek använder sin negativa dramaturgi för att visa att den

kvinnliga karaktären inte kan iscensättas, än mindre ses inom ramen för den traditionella teatern utan att utmana det manliga begärets hegemoni.

Jelineks pessimism har dock en öppning: musiken. Det de olycksaliga kvinnorna i Jelineks dramer och romaner aldrig lyckas uppnå har hon själv utvecklat till virtuositet. Den utomordentliga språkkänslan ackompanjeras i såväl prosa som dramatik av en enastående musikalitet.<sup>26</sup> Hennes musikaliska skrift, eller rytmiska tal om man så vill, påminner om Thomas Bernhards litterära stil. Musiken är ett uttryck för, och en förlösare av, de "andra" känslorna", de förträngda och laglösa. Musi-

ken representerar ett utvidgat tänkande bortom det synliga. Det är tydligt hur hennes dramatik alltmer utvecklats mot att förnimmas av örat snarare än av ögat. Den för teaterutrymmet så karaktäristiska voyeuristiska mekanismen är ett av Jelineks primära dekonstruktionsobjekt. I stycken som *Wolken*, *Heim* och *Totenauberg* har hon arbetat med att utplåna kopplingarna mellan språket och den för ögat synliga handlingen.

Hos Jelinek finns ett fascinerande, men än så länge kanske något ovanligt sätt skapa katharsis. Ty upplevelsen av smärtan är dessa texters mål. Den allestädes närvarande pessimismen är dock en maskerad för en extrem tro på kommunikation. I likhet med Becketts och Bernhards pjäser förutsätter också Jelineks dramatik sitt eget upphävande, försvinnande. Men den försvinner inte. De iskallt analytiska texterna hamrar otförtrutet på, de försvinner inte, utan envisas att finnas till. Precis som allt annat.

#### MOTSTÅND 4: OPERA MOTSTRÖMS

Huvudproblemet inom operakonsten är frånvaron av ett radikalt arbete inom dramaturgi och regi. Till de få feministiska teoretiker med musikteater som specialitet hör Cathérine Clément som i boken *Opera or the Undoing of Women* analyserat opera som en offerrit iscensatt av librettister, kompositörer, regissörer, dirigenter och operachefer, alla nästan undantagslöst män.<sup>27</sup> I första hand offras de upproriska kvinnorna. Och sätten att dö på är många.<sup>28</sup> Carmen, Gilda, Butterfly och många fler dödas av kniven, några av dem för egen hand. Violetta och Mimi dör av lungsot, Norma, Brünnhilde och Jeanne d'Arc på bålet. Senta och Tosca kastar sig utför stup och krossas. Några drunknar och förgiftas, medan andra bara dör som Antonia, Isolde och Mélisande. Att gå på teater är som att bevista sin egen begravning, för att tala med Héléne Cixous.<sup>29</sup>

De döda kvinnornas opera har ett grundmönster som innebär att kvinnor gör uppror, tystas och dödas. Om de inte dör, återstår galskapen som ett alternativ. Läst ur Cléments perspektiv framstår många operor som direkt

grymma och föga lockande för en feministisk regissör. Förvisso har Teresa de Lauretis rätt när hon påpekar i vilken grad genus är inskrivet i själva berättarstrukturen. Frågan är dock om inte operor trots allt inrymmer möjligheter till alternativa läsarter, till motrömläsningar som lockar till både njutning och eftertanke. Låt oss använda Wagners *Lohengrin* som ett exempel på en sådan motrömläsning som förhoppningsvis skulle kunna locka en feministisk operaregissör.

#### *Den oskyldiga Elsa*

Ramberättelsen i *Lohengrin* (1848) handlar om krig och utpräglat maskulina konflikter, medan den inre handlingen berättar den olyckliga kärlekshistorien mellan furstedottern Elsa von Brabant och graalriddaren Lohengrin. I operans öppningsscen står Elsa falskt anklagad för brodermord av sin försmådde friare Telramund. Skyggt, men modigt träder hon ensam fram inför alla männen. Hon får stöd av kvinnokören, som träder in när ingen vill kämpa för henne. I sin drömberättelse, *In lichter Waffenscheine* ("I ljusa vapnens hägring en riddare jag såg") talar hon om den riddare som ska komma och försvara henne. Och se, det drömda undret går i uppfyllelse! En riddare nalkas i en farkost, dragen av en svan. Nu vidtar Lohengrins ankomst som är en högdramatisk körsцен där graalriddaren träder ut ur sin himmelska sfär för att försvara den oskyldiga Elsa.

Mellan Lohengrin och Elsa uppstår omedelbart kärlek. Här börjar den inre handling som består av mötet mellan två sfärer, den himmelska och den jordiska. Problemet är det omöjliga i denna kontakts varaktighet. I det så kallade frågeförbudet dikterar Lohengrin villkoren för sin kärlek:

Elsa, ska jag din make kallas  
samt skydda land och folk åt dig,  
ska ingen makt mig från dig rycka.  
Blott ett du måste lova mig: (mycket långsamt)  
Aldrig du mig ska fråga,  
ej dig med tvivel plåga,  
varifrån jag kommen är,  
ej vilket namn jag bär!<sup>30</sup>

Frågeförbudet är nyckeln till grundkonflikten i *Lohengrin*. Publiken får bevittna hur den förbjudna frågan växer fram inom Elsa. Bakom detta ligger den onda kvinnan, Ortrud, representant för svart magi och häxkonst. Av bröllopsnatten mellan Elsa och Lohengrin blir intet då Lohengrin först utsätts för en politisk konspiration, och sedan ställer Elsa till slut den förbjudna frågan. I slutscenen ser vi en förkrossad Elsa, medan en smärtfylld Lohengrin skriker fram till konungen. Dramatiken och hela verket kulminerar i Lohengrins Graalberättelse, *In fernem Land* ("I fjärran land"). När Lohengrin nu offentligt avslöjar sin sanna identitet innebär detta att han måste återvända till graalriket. Härmed avslutas den inre handlingen.

Handlingen i *Lohengrin* är en blandning av klassisk tragedi, kristen mytologi samt 1800-talsmelodram. Förspelet, ett fristående orkesterstycke, är uppbyggt på ett enda tema, *graalmotivet*, symbolen för det högsta goda. Tempot är långsamt och högtidligt. Grundtanken är att den undergörande graalkalken förs ned genom skyn till jorden, avtäckes där och sedan åter försvinner uppåt. Karaktärerna i *Lohengrin* konstrueras på 1800-talsmelodramens vis med motsatspar av typen god-ond, lastbar-oskuldsfull, där bovar (Ortrud/Telramund) och hjältinna/hjälte (Elsa/Lohengrin) är obligatoriska grundtyper. Handlingen har sin upprinnelse i en moralisk konflikt där genusedentitet, i synnerhet kvinnans dygd och renhet, är centralt. Den mest dygdiga kvinnan lider mest och sjunger vackrast. I likhet med klassisk dramatik innehåller 1800-talsmelodramen en obligatorisk scen i vilken ett avslöjande eller ett igenkännande ger handlingen en ny och oväntad inriktning. Det är ofta en scen i vilken en mystisk främling får den ledande rollen. I *Lohengrin* är det först riddarens ankomst och i slutscenen hans avslöjande (Graalberättelsen). Lohengrins spektakulära ankomst med himlens öppnande är en teaterkonvention och uppfyller villkoret på visuell extravagan.

Handlingen kläs av Wagner i en hänförende musikalisk dräkt som upplevs kroppsligen. Operan är en utpräglad kroppsgenre. Hur förför (och förleder för att tala med Clément)

oss då musiken? Genom att skapa en form av extas. Denna hänförelse är något operaälskaren inte vill kontrollera. Tvärtom. Hon/han söker sig till operan just på grund av denna möjlighet till emotionell excess, ett känslööverflöd som säkerligen kan förklaras i Freuds termer av sublimering. Wayne Koestenbaum går mycket rakt på sak i boken *The Queen's Throat* där han definierar opera som onani genom örat och ställer frågan: "After sexual liberation, who needs opera?"<sup>31</sup>

Många operahjältinnor är både handlingskraftiga och uppfinningsrika, låt vara att de till slut dör eller blir galna. Filmforskaren Tytti Soilas slutsatser beträffande melodramen gäller även operan. Operan uttalar i likhet med melodramen ett moraliskt universum av värderingar och normer som huvudsakligen har sitt ursprung i en hegemonisk ideologi. Men den förtiger, i samklang med denna ideologi, det samhällssystem vars olika företeelser dess gestalter vilar på.<sup>32</sup> Den feministiska regissörernas uppgift är att genom motströmläsning lyfta fram det verket försöker förtiga.

### Orimligt frågeförbud

I enlighet med Soilas resonemang behöver inte ett verk som *Lohengrin* uteslutande fungera som en röst för den dominerande ideologin, utan kan också uttrycka och bejaka existensen av alternativa synsätt. Vad *Lohengrin* i själva verket skriker om är Elsas förnekade möjligheter, de ofullbordade känslorna och förhoppningarna. Om man läser mot Wagners text och fokuserar det orimliga i Elsas situation visar det sig fort att hennes olyckor genomgående förorsakas av ett superpatriarkat. Den försmädd älskaren Telramund konstruerar, med hjälp av Ortrud, den falska anklagelsen om brodermord. Även om domaren i målet, kung Heinrich representerar den gode patriarken, måste rättvisan ha sin gång enligt de gällande reglerna.

Grunden till Elsas verkliga olycka ligger varken hos Telramund eller Ortrud, utan i Lohengrins orimliga frågeförbud. Lohengrin kan inte avslöja sin sanna identitet därför att han är graalriddare, men han kan inte heller tala om att för Elsa att om hon bara skulle or-



Deborah Bright, *Dream Girls*, 1989-90.

ka hålla ut ett helt år, skulle han vara fri från sina plikter mot graal och stanna hos henne för evigt.

Att på detta sätt hindras från att veta är grymt. Sedd ur Elsas perspektiv framstår dramats grundkonflikt snarare som ett kunskaps-

teoretiskt problem: kvinnors generella uteslutning från kunskap. Att namnge innebär att veta, att veta innebär makt. För en feministisk regissör gäller det att lyfta fram och betona det orimliga i frågeförbudet, samt understryka Lohengrins oresonlighet. Dels är

Lohengrin en graalridhare som i första hand borde se till sina plikter och först i andra hand, om ens i någon, kasta långa blickar efter jordiska kvinnor. För en feministisk regissör gäller det att vända på hela berättelsen och visa fram det rimliga och befogade i framväxten av Elsas fråga.<sup>33</sup>

Den stora skillnaden mellan talteater- och operaregi är att i den senare bestäms regins och spelets rytmik av det musikaliska förloppet. Musiken kan upplevas som inbyggd regi som inte tillåter samma friheter som talteaterregi.

Att tolka Wagner feministiskt borde vara en lockande uppgift. Ett exempel på en *queer* parodi på Wagners verk är Pocket Opera från Nürnberg som iscensätter Wagner i drags-howversion. Till svar på Elsas förbjudna fråga framför Lohengrin graalberättelsen iförd tyllkjol i en Svansjöcoreografi. Intertextualiteten grundar sig på att Pjotr Tjajkovskij, som älskade *Lohengrin*, bygger huvudtemat i sin musik till *Svansjön* på frågeförbudet. Principen för Pocket Opera är att två klassiskt skolade barytonsångare Lorenzo Jordan och Claude Arias gör upp med de flesta Wagnerklichéer: Siegfried som transvestit, den heliga graal som en sejdel med skummande öl, ett hakkors lyser upp fonden efter Ragnarökfinalen. Parodin, karikatyren är en metod, men en mer subtil och ironisk motströmläsning skulle trots allt kunna ta vara på verkets lyriska kvaliteter.

### MOTSTÅNDSSTRATEGIER

Motståndsstrategier är alltid kontextuella. Det specifika i tid och rum, kvinnors skiftande erfarenheter och behov avgör vad som kan vara en framgångsrik motståndsstrategi. Det feministiska motståndet börjar när kvinnor bryter mot de krav och förväntningar som ställs på dem. Därvidlag utgör teatern inget undantag.

Den strategi jag föreslagit här är distanseeringen, att med hjälp av ironi och en antirealistisk hållning distansera blicken. Jag har utgått från teaterns potentiella, om än alltför sällan tillvaratagna, subversitet och diskuterat byxroller och genusmobilitet, kvinnors *camp*, brutalitet som en feministisk estetisk kategori, samt motströmläsning av opera.

Byxrollerna är en ironisk identitetskategori som inte handlar om att klä ut sig till "man", utan det rör sig om att använda sig av de attribut som kulturen definierat som maskulina. Den erotiska laddningen uppstår i den säregna genusblandning som är så typisk för byxroller. Byxrollerna klarar sig också bättre än kvinnorna i gemen. Därmed erbjuder byxrollen inte bara möjlighet till en flirt mellan kvinnor, utan också en identifikationsmöjlighet för kvinnor som inte känner igen sig i de ständigt lidande och döende kvinnorna inom opera och talteater.

De idéer Sue-ellen Case utvecklat kring kvinnors *camp*, både som en motståndsstrategi på teatern, men även som en del av lesbisk identitetspolitik, baserar sig också på en distanserande ironi där både genusidentiteter och obligatorisk heterosexualitet ifrågasätts. Det rör sig om kvinnors teater för kvinnor, ett spår som även Elfride Jelinek följer, om än på ett mer brutalt sätt. Det går också att hitta överraskande feministisk potential i ett verk som Wagners *Lohengrin* om man skärper blicken något. Det feministiska tänkandet på teaterområdet syftar bland annat till att ge perspektiv på det som kallas konst och dess egendomliga förbund med det som kallas liv. Men det räcker inte att tänka tanken. Den måste gestaltas så att vi kan uppleva den.

### NOTER

<sup>1</sup> Se Teresa de Lauretis, "Desire in Narrative", i *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, s 103-154.

<sup>2</sup> Se t ex Gay Gibson Cima, *Performing Women. Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1993; Susan Bennett, *Performing Nostalgia. Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, London & New York: Routledge, 1996.

<sup>3</sup> Platon, *Staten*, X:607, i Skrifter, svensk övers av Claes Lindskog, Stockholm: Hugo Gebers förlag, 1922.

<sup>4</sup> Tiina Rosenberg, "Transvestism och maskerad. Några nedslag i feministisk teori och teater", i *Svenska laterhändelser. 1946-1996*, red Lena Hamergren m fl, Stockholm: Natur och Kultur, 1996, s 352 ff.

<sup>5</sup> Se Judith Butler "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", i Sue-ellen Case (red), *Performing Feminism. Feminist critical Theory and Theatre*, Baltimore & London:

- The Johns Hopkins University Press, 1990, s 270-282; *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London: Routledge, 1990; *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York & London: Routledge, 1993.
- <sup>6</sup> Joan Rivière, "Womanliness as a Masquerade", i *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 10, 1929, s 303-313.
- <sup>7</sup> Med undantag för tempeldansöser och mimskådespelerskor under antiken, samt kvinnliga deltagare i de medeltida kyrkospielen. Inom de folkliga, icke-litterära genrererna har det funnits ett större utrymme för kvinnor än vid de institutionaliserade högkulturella teaternarna.
- <sup>8</sup> Rudolf Dekker & Lotte van de Pol, *Kvinnor i manskläder. En avvikande tradition. Europa 1500-1800*, svensk övers Joakim Sundström, Symposion, 1995.
- <sup>9</sup> Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York: Routledge, 1988, s 23 f.
- <sup>10</sup> Min utgångspunkt är Rosalind i Shakespeares komedi *Som ni vill ha det*. Rosalind har varit en betydelsefull pojkflicksarkertyp i europeisk teater och litteratur, inte minst i flickböcker. Rosalind har också fått många efterföljare på film.
- <sup>11</sup> Tiina Rosenberg, "A Queer Feeling When I Look at You. Den transvestitiska positionen på teater och film", i *Lambda Nordica*, nr 1/1996.
- <sup>12</sup> Jackie Stacey, "From Male Gaze to the Female Spectator", i *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London & New York: Routledge, 1994, s 19-48.
- <sup>13</sup> Mary Ann Doane, "Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator", ursprungligen tryckt i *Screen* 23.3-4/1982, omtryckt i Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*, New York & London: Routledge, 1991, s 17-32.
- <sup>14</sup> Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York: Routledge, 1986, s 5.
- <sup>15</sup> Susan Sontag, "Notes on Camp", i *Against Interpretation*, Farrar, Strauss & Giroux: New York, 1966, s 275.
- <sup>16</sup> Moe Meyer (red), *The Politics and Poetics of Camp*, London & New York: Routledge, 1994, s 5.
- <sup>17</sup> Sue-Ellen Case, "Towards a Butch-Femme Aesthetic", *Discourse* 11, no 1 (Fall-Winter 1988-89) s 55-75. Omtryckt i Lynda Hart (red), *Making a Spectacle, feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989, s 282-299.
- <sup>18</sup> Case, Hart-utgåvan, s 283.
- <sup>19</sup> Case, s 291.
- <sup>20</sup> Case, s 298.
- <sup>21</sup> Alisa Solomon, "It is Never Too Late to Switch", i *Crossing the Stage. Controversies on Cross-Dressing*, red. Lesley Ferris, London & New York: Routledge, 1993, s 146.
- <sup>22</sup> Se Sue-Ellen Case (red), *Split Britches. Lesbian Practice/Feminist Performance*, New York & London: Routledge, 1996.
- <sup>23</sup> Elfriede Jelinek, "Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück", i *Theaterstücke*, Hamburg: Rowohlt, 1992, s 191-265.
- <sup>24</sup> Jelinek, s 227.
- <sup>25</sup> Jelinek, s 232.
- <sup>26</sup> Ulrike Hass, "Grausige Bilder. Grosse Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks", i *Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur*, utg. Heinz Ludwig, München. Specialnummer om Elfriede Jelinek, nr 117/jan 1993, s 21-30.
- <sup>27</sup> Cathérine Clément, *Opera or the Undoing of Women*, eng övers Betsy Wing, Virago Press: London, 1988.
- <sup>28</sup> Se Nicole Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, eng övers Anthony Forster, London 1978.
- <sup>29</sup> Hélène Cixous, "Aller à la mer", *Le Monde* 1977-04-28, eng övers. i *Modern Drama* 27:4, Dec 1984, 546-8.
- <sup>30</sup> Richard Wagner, *Lohengrin. Romantisk opera i tre akter*. Svensk text efter Franz Hedberg, Operans textböcker nr 16, Stockholm 1974.
- <sup>31</sup> Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat. Opera. Homosexuality and the Mystery of Desire*, London: Penquin Books, 1993, s 30 f.
- <sup>32</sup> Tytti Soila, *Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram*, Stockholm 1991, s 41.
- <sup>33</sup> Den kunskapsteoretiska frågeställningen i Wagneroperan är ett utforskat område. I Wagners operor står kvinnor i allmänhet för vetandet och betalar ett högt pris för detta. Kundry, den enda kvinnan i *Parsifal* är kanske det mest tragiska exemplet på kvinnor och kunskap i Wagners verk.

## LITTERATUR

- Blackmer, Corinne E & Patricia Juliana Smith, *En travesti. Women, Gender Subversion, Opera*, Columbia University Press, New York 1995
- Butler, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", i Sue-Ellen Case (red), *Performing Feminism. Feminist critical Theory and Theatre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1990
- , *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London: Routledge, 1990;
- , *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York & London 1993
- Case, Sue-Ellen (red), *Split Britches. Lesbian Practice/Feminist Performance*, Routledge, New York & London 1996
- , "Towards a Butch-Femme Aesthetic", *Discourse* [1], no 1 (Fall-Winter 1988-89), omtryckt i Lynda Hart (red), *Making a Spectacle, feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989
- , *Feminism and Theatre*, Routledge, New York 1988
- Cima Gibson, Gay, *Performing Women. Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*, Cornell University Press, Ithaca & London, 1993
- Cixous, Hélène, "Aller à la mer", *Le Monde* 1977-04-28, eng övers. i *Modern Drama* 27:4, Dec 1984
- Clément, Cathérine, *Opera or the Undoing of Women*, eng övers Betsy Wing, Virago Press, London 1988.

- Dekker, Rudolf & Lotte van de Pol, *Kvinnor i manskläder. En avvikande tradition. Europa 1500-1800*, svensk övers Joakim Sundström, Symposion, Stockholm 1995
- Doane, Mary Ann, "Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator", ursprungligen tryckt i *Screen* 23.3-4/1982, omtryckt i Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*, Routledge, New York & London 1991
- Dyer, Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Routledge, New York 1986
- Hass, Ulrike, "Grausige Bilder. Grosse Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks", i *Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur*, utg. Heinz Ludwig, München. Specialnummer om Elfriede Jelinek, nr 117/jan 1993
- Jelinek, Elfriede, "Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück", *Theaterstücke*, Rowohlt, Hamburg 1992
- Koestenbaum, Wayne, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, Penquin Books, London 1993
- Lauretis, Teresa de, "Desire in Narrative", i *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, s 103-154
- Loraux, Nicole, *Tragic Ways of Killing a Woman*, eng övers Anthony Forster, London 1978
- Meyer Moe (red), *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, London & New York 1994
- Platon, *Staten*, X:607, i *Skrifter*, svensk övers av Claes Lindskog, Hugo Gebers förlag, Stockholm 1922
- Rivière, Joan, "Womanliness as a Masquerade", i *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 10, 1929
- Rosenberg Tiina, "Transvestism och maskerad. Några nedslag i feministisk teori och teater", i *Svenska teaterhändelser 1946-1996*, red Lena Hamergren m fl, Natur och Kultur, Stockholm 1996
- . "A Queer Feeling When I Look at You. Den transvestitiska positionen på teater och film", i *Lambda Nordica*, nr 1/1996
- Soila Tytti, *Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmdram*, Stockholm 1991
- Solomon, Alisa, "It is Never Too Late to Switch", i *Crossing the Stage. Controversies on Cross-Dressing*, red. Lesley Ferris, Routledge, London & New York 1993
- Sontag, Susan, "Notes on Camp", i *Against Interpretation*, Farrar, Strauss & Giroux: New York 1966
- Stacey, Jackie, "From Male Gaze to the Female Spectator", i *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London & New York 1994
- Susan Bennett, *Performing Nostalgia. Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, London & New York: Routledge, 1996
- Wagner, Richard, *Lohengrin. Romantisk opeta i tre akter*. Svensk text efter Franz Hedberg, Operans textböcker nr 16, Stockholm 1974

## SUMMARY

This essay takes as its starting point the theatre's great, but seldom fully realized, subversive potential, and introduces four possible feminist strategies of resistance. These strategies have been chosen because they combine distance with irony as well as an antirealistic distance-creating stance. The first strategy concerns gender mobility such as cross-dressing female to male and the flirtation between women, the second is camp, exemplified by Sue-Ellen Case's concept lesbian camp. The third strategy is brutality found in the Austrian dramatist Elfriede Jelinek's feminist aesthetics. Finally, an against-the-current reading of Wagner's Lohengrin is discussed.

Tiina Rosenberg  
Teatervetenskapliga institutionen  
Stockholms universitet  
S-106 91 Stockholm