



Det bliver aldrig umoderne: sjove film med mænd i dametøj. I begyndelsen af det nye år får vi det seneste skud på stammen fra den Hollywoodske underholdningskværn: De ellers så hårdtslående drenge, Patrick Swayze og Wesley Snipes, er trukket i skørterne og de højhælede i filmen 'To Wong Foo, Thanks for Everything! – Julie Newmar'. Herover ser man resultatet af forvandlingen, og hvorfor det sku' være så morsomt, får vi en forklaring på nedenfor...

Maskulinitet i kvindeklæ'r – om cross-dressing i Hollywood-komedien

Chaplin gjorde det, Cary Grant gjorde det, Tony Curtis, Jack Lemmon, Mickey Rooney, Bob Hope, Dustin Hoffmann og Robin Williams, for bare at nævne nogle få! Disse herrer iførte sig kvindetøj og spillede for nogles vedkommende deres livs største roller på film.

Men hvorfor er mænd i kvindetøj så populært? Når temaet behandles i underholdningsindustrien - enten det er Hollywood-komedier eller tv-shows med Dame Edna - så trækker det tilskuere/seere som en magnet.

*af Lisbeth Richter Hansen
og Iben Lene Laursen*

Forestillingen om kønsforskel - det kvindelige er ét, det mandlige noget andet - er omdrejningspunktet for cross-dressing temaet, og det er samtidig betingelsen for komik. Latteren vækkes, når manden i forklædning foregiver at være noget, han netop ikke er: kvinde.

Bodyshifting - hvad enten det drejer sig om mænd i kvinderoller eller kvinder, der agerer mænd - fascinerer os. Rekordsalget af billetter til et af de seneste skud på stammen *Mrs. Doubtfire* taler for sig selv: publikum betaler gerne prisen for at få 'a bit of the other'. Men hvordan trives maskuliniteten egentlig i kvindetøj? Det spørgsmål vil vi her forsøge at besvare.

Begrebet cross-dressing henviser helt konkret til mænd, der ifører sig kvindetøj eller vice versa. På et mere overordnet plan handler det

om at fremstille en person af det modsatte køn, og selv om tøjet er en vigtig del af denne transcendens, så er forklædningen alene ikke nok til at skabe illusionen om 'det andet/den anden'. Det handler også om sprog, stemmeføring, gestik og bevægelser i det hele taget - ja, kort sagt om at aflæse og kopiere det modsatte køns koder.

Cross-dressing filmene sætter focus på, hvordan kønnene konstitueres rent kulturelt og stiller spørgsmål ved dualiteten mellem det mandlige og det kvindelige. Annette Kuhn forsøger i sin artikel 'Sexual disguise and cinema' at indkredse begrebet således: »On a cultural level, cross-dressing may be understood as a mode of performance in which - through play on a disjunction between clothes and body - the socially constructed nature of sexual difference is foregrounded and even subjected to comment: what appears natural, then, reveals itself as artifice«.

Måske synes det for læseren at være et sjældent tema på film, men det forekommer faktisk i mere end 200 film, enten som omdrejningspunkt for selve narrationen eller i forbindelse med en nøglekarakter i en central scene.

Cross-dressing begrebet dækker over 3 forskellige kategorier i forhold til kvindefremstillinger: A) Den homoseksuelle drag-queen, som har en mere eller mindre fjendtlig holdning til kvinder, og hvis kvindefremstilling først og fremmest skal være stærk (à la Marlene Dietrich). B) Transvestitterne, som ikke er homoseksuelle, men føler behag ved identifikation med kvinder og generelt kan lide det kvindelige og relaterer til det. C) 'Normal' cross-dressing for den komiske effekt. Det er denne sidste kategori, vi her vil se nærmere på, men de to andre er gode at have i baghovedet, når vi taler om cross-dressing og kønsidentitet.

Nobody's perfect

Cross-dressing temaet har en lang filmhistorisk tradition, der spænder fra stumfilmene og helt op til i dag. I løbet af de ca. 90 år har kvindefremstillingerne undergået store forandringer i takt med tidens holdninger og moral. Men det absolutte og afgørende nedslag i cross-dressing filmenes historie kommer med Billy Wilders *Some like it Hot* i 59. Det er

en så revolutionerende og grænseoverskridende film for sin tid, at man, ihvertfald i forhold til cross-dressing temaet, må tale om et før og efter. Filmen er frem for alt præget af en åbenhed i forhold til sit emne, som ikke er set før, og det der primært adskiller den fra tidligere film er, at Tony Curtis og Jack Lemmon, som spiller hovedrollerne, har det godt med deres roller og tør sætte deres mande-image på spil. Flere af seksualitetens aspekter behandles (bl.a. homoseksualitet og impotens), men i det hele taget får filmen via komedieformen og sin indbyggede uskyld overskredet nogle væsentlige grænser.

Grundlaget for at vurdere *Some like it Hot* som banebrydende er selvfølgelig de film, der ligger før, nærmere betegnet komedier fra 30'erne, 40'erne og 50'erne. For i stumfilmsperioden herskede der faktisk et eksperimenterende syn på kvindefremstilling, hvor skuespillerne var åbne overfor at udforske deres kunstneriske potentiale. Specielt Chaplin har lavet nogle meget fine og overbevisende kvindeportrætter i bla. *The Masquerader* (14) og *A Woman* (15), hvor han ikke holder sig tilbage i forhold til at bruge make-up, udforske feminine bevægelser og manerer og flirte koket med mændene for at nå sine mål. Åbenheden som karakteriserer denne periode hænger selvfølgelig sammen med, at censuren endnu ikke har fået tag i filmen, og at det er en ny kunstform.

Archie Mayos 1941-udgave af *Charlie's Aunt* (teaterstykket findes i fem forskellige filmudgaver!) er typisk for cross-dressing film i perioden fra ca. 1930-1959. Kvindefremstillingerne er oftest 'matrone'-agtige, og de maskuline koder som cigar og grov tale understreger, at mænd der er klædt som kvinder bestemt ikke har til hensigt at give sig hen i rollen. Kønsidentitet er i denne periode noget ydre, der bla. signaleres via tøjet, men tilskueren er aldrig i tvivl om, at det drejer sig om forklædte mænd. Kønskoderne ligger oftest langt fra virkelighedens, og kvindefremstillingen får således et farceagtigt og karikeret præg. Det bliver generelt nogle flade og overdrevne kvindebilleder, og der rokkes sjældent ved den gængse opfattelse af kønnene.

Det er karakteristisk for periodens film, at de dels opererer med et stramt moralkodeks (censuren er

skrap) og dels arbejder med en dualistisk opfattelse af kønnene. Det skarpe skel mellem det mandlige og det kvindelige er ofte en betingelse for komikken og er således med til at gøre kløften mellem kønnene dybere. Dette aspekt fremgår tydeligt af en af periodens film *I was a Male War Bride* af Howard Hawks fra 49. I den spiller Cary Grant en fransk officer, der er udstationeret i Tyskland og bliver sendt til Bad Nauheim på en hemmelig mission sammen med en amerikansk kollega (spillet af Ann Sheridan). De har et temmelig anstrengt forhold til hinanden efter en tidligere mission og skændes så det brager, allerede inden de er kommet afsted. Selv om Grant er in charge i kraft af sin rolle som missionens leder, er det bogstaveligt talt Sheridan, der har bukserne på. Hun kører motorcyklen, han sidder passiveret i sidevognen og bliver på turen og under missionen ydmyget gang på gang af denne handlekraftige kvinde, som foretager de rigtige dispositioner og for hvem alting lykkes. Alligevel ender turen med at de forsones, og efter hjemkomsten bliver de gift i de allieredes hovedkvarter. Men på bryllupsnatten bliver Sheridan beordret til at rejse tilbage til USA, og for at få sin mand med må han, pga. et indviklet bureaukrati, indskrive sig som 'male war bride'. Dermed fortsætter ydmygelserne for ham i og med, at han er fuldstændig underlagt sin kone og systemet. Da filmen hele vejen igennem har spillet på denne *omvendte dualisme* mellem de to hovedpersoner må det ultimativt føre til en scene, hvor Grant, for at kunne forlade europæisk jord og stige ombord på skibet til Amerika, må iføre sig kvindetøj. Under høje protester 'af-maskuliniserer' Sheridan sin mand totalt ved at klæde ham ud, bla. med en hests hale som paryk og kraftig make-up, og dette ydmygende og latterlige kostume får ham da også forbi 'macho-matroskerne, der checker folk ind på båden. Pointen med at fremhæve denne film fra perioden er, at den viser en mand, som tvinges i kvindetøj og er meget utilpas ved det. Fremstillingen bliver en latterliggørelse af ham som mand, og derfor må han forståeligt nok gøre oprør mod forklædningen. En film som *I was a Male War Bride* stadfæster i høj grad kønsforskellen og tør ikke sætte noget på spil i forhold til dette aspekt.

Det gør så til gengæld *Some like it Hot*. Filmen handler om de to musikere Jerry og Joe, der for at få arbejde og komme væk fra nogle påtrængende problemer ifører sig kvindekostumer og rejser med et kvindeorkester til Florida. Joe/Josephine (Tony Curtis) forelsker sig i bandets sangerinde Sugar (Marilyn Monroe), og da han som Josephine kun kan være hendes veninde, må han opfinde en helt tredje figur, nemlig en impotent og stærkt nærsynet millionær, for ikke at skulle afsløre sin sande identitet som Joe (det gør han selvfølgelig til sidst, og de to får hinanden som ventet). Men dvs. at Curtis hele filmen igennem pendler mellem 3 forskellige roller: Joe, Josephine og millionæren. Jerry/Daphne lever sig så helt og aldeles ind i kvinderollen, at han forlover sig med den rigtige millionær Osgood (Joe E. Brown). I en af filmhistoriens mest berømte og huskede slutninger, hvor de to par racer afsted i en speedbåd mod solnedgangen, afslører Jerry sin sande identitet for Osgood, som med et bredt smil replicerer: »Nobody's perfect«.

Det der adskiller denne film væsentligt fra tidligere cross-dressing film er, at den fremstiller nogle yngre kvinder, som er attraktive i og med, at de er objekter for mændene. Der er stadig tale om en karrikeret kvindefremstilling, hvor manden tydeligt skinner igennem tøjet (til forskel fra f.eks. *Tootsie*, hvor illusionen er noget nær perfekt), men som noget nyt *transformeres* manden gennem kvinderollen. Utilpasheden er forsvundet, og især Jerry finder sig til rette i kvindeforklædningen og nyder nærmest sin rolle som Daphne. Så meget at han faktisk vælger at forblive kvinde! Joe, der bliver fremstillet som en skortejæger med et vist forbrug af kvinder i begyndelsen af filmen, bliver mere sympatisk af sine erfaringer som 'kvinde'. I 'veninde'-samtalerne med Sugar ser han konsekvenserne af denne måde at behandle kvinder på i form af hendes mistillid til mænd, hendes alkohol-problemer og melankoli.

Filmens vovethed ligger ikke så meget i plottet som i den måde hvorpå plottet behandles og graden af de mandlige skuespilleres identifikation med de kvindelige anliggender. De to spillere kaster sig ud i kvindefremstillingen med entusiasme og indlevelse. Det er ikke nok



for Joe og specielt Jerry på traditionel vis at iføre sig nylonstrømper, stiletter og kraftig make-up: også når de er private gør de 'kvindelige' ting, som at slappe af i et skumbad og spekulere over, hvad de skal have på. I modsætning hertil kan man i *I was a Male War Bride* se Cary Grants modstand overfor projektet som en ængstelse for hans egen maskulinitet og en frygt for kvindelig dominans.

Et andet aspekt, som er interessant i denne forbindelse, er de filmiske koder i forhold til kvindefremstillingen. I cross-dressing film fremstilles den forklædte karakter ofte som 'spectacle'; dvs. at de cinematografiske koder, som aktiveres, er dem, der normalt bruges i forhold til 'rigtige' kvindelige karakterer: soft focus, dvælende nærbilleder og point-of-view shots. I *Some like it hot* finder man et karakteristisk eksempel på disse ting i sekvensen, hvor Joe og Jerry for første gang ses i deres forklædning som kvinder på vej til toget, hvor de skal møde Sweet Sue og hendes dameorkester. Den første indstilling i sekvensen er en halv-total af to par kvindeben -

Dustin Hoffman gør illusionen perfekt i rollen som Dorothy Michaels i 'Tootsie'.

et typisk voyeuristisk billede, der i forhold til filmiske konventioner ikke lader os i tvivl om, at objektet for kameraets blik er kvindeligt. I næste indstilling ser vi i halv-total benenes ejere, nemlig Joe og Jerry iført kvindetøj og fuld make-up. Det følges op af to nærbilleder i tredje og fjerde indstilling, som i kraft af kameraets dvælen ved de to ansigter understreger betydningen af tøjet og make-up'en - karaktererne 'kvindeliggøres' af kameraet. Lidt senere i sekvensen får vi introduceret Sugar (Monroe) på helt samme måde (dog først halv-nær af ansigt og derefter halv-nær af ben). Der er dog en væsentlig forskel mellem de to sæt indstillinger: ved billederne af Josephine og Daphne er det kameraets point-of-view, vi ser - kameraet er fortælleren - ved billederne af Sugar er det Josephine og Daphnes point-of-view, det er deres 'mandlige' blikke, der motiverer indstillingerne! Det paradoksale i denne fremstilling er dog, at i og

med at tilskueren ved, at karakterne er rigtige mænd iført kvindetøj, så understreger det de pågældende konventioner i den filmiske repræsentation, og derved gør filmen opmærksom på sig selv som konstruktion uden dog at antaste det mandlige blik. Dette fænomen er yderligere med til at højne den komiske effekt.

Når cross-dressing film problematiserer kønsidentitet og kønsforskelle på det narrative plan, så sker det oftest for til slut at bekræfte kønnene som absolutte begreber og slå fast, at alt er tilbage ved sin 'naturlige' orden (selv nyere film som *Tootsie* og *Mrs. Doubtfire* er eksempler på det). Få film vil dog skabe en større åbenhed, hvor kønnet (som begreb) får lov til at flyde, og der bliver plads til en mangfoldighed af identifikations-muligheder og subjektivitet i proces, og det er *Some like it Hot* et godt eksempel på. Filmens slutning i sig selv er jo meget åben, visualiseret ved at de to glade par sejler afsted i en åben speedbåd ud på det åbne hav imod solnedgan-

gen uden at have et nærmere defineret mål. De har opnået en personlig frihed fra nødvendigheden af at bevise, hvad de ikke er. Eller sagt med andre ord: de er sluppet ud af det binære fængsel, som kønnet er. *I was a Male War Bride* slutter også på en båd - den store damper til Amerika - hvor Grant, der endelig får mulighed for at bevise sin mandighed, sammen med Sheridan låser sig inde i en lille klaustrofobisk kahyt med 'koøje-kig' til havet udenfor. Frihedsgudinden ses ved indsejlingen til New York som en måske ironisk kommentar til den situation, der venter den franske immigrant ved ankomsten til det forjættede land; et efterkrigs-samfund præget af depression og høj arbejdsløshed. I hvertfald kan man om den film sige, at den har brug for til slut at placere kønnene korrekt i forhold til hinanden ved at lade Grant blive herre over situationen (han låser kahyts-døren og smider nøglen ud af vinduet). Vi bliver som tilskuere dog ikke overbevist om, at han dermed virkelig har fået reetab-

leret det traditionelle styrkeforhold mellem mand og kone, som han ønsker sig det. Men det ser i det mindste ud som om.

The female as a gateway to the masculine self

Det næste store nedslag i cross-dressing filmenes historie kommer først i 82 med Sidney Pollacks *Tootsie*. Hollywood byder i løbet af 60'erne og 70'erne ikke på nogen banebrydende kvindefremstilling indenfor komediegenren, men temaet er tilstede i et mindre omfang i film som *High Time* af Blake Edwards fra 60, *What did you do in the War, Daddy* fra 66 også af Blake Edwards og *Bedazzled* fra 67 af Stanley Donen.

Tootsie blev en meget stor publikums-succes og skiller sig ud ved sin detaljerigdom og seriøsitet i forhold til kvindefremstillingen takket være Dustin Hoffmans spil. Ikke nok med at han spiller den bedste mandlige mor i *Kramer vs. Kramer* i 79, han kan ironisk nok også vise kvinden noget om at være kvinde i 80'erne, med alt hvad det indebærer af forskelsbehandling og fast forankrede kønsrolle-mønstre.

Ligesom Tony Curtis i *Some like it Hot*, spiller Hoffman tre forskellige roller i filmen: *Michael Dorsey*, en meget selvoptaget skuespiller, som har svært ved at få arbejde indenfor sit fag; *Dorothy Michaels*, en kvindelig skuespiller, som forsøger sig ved en audition for at få rollen som hospitals-chef *Emily Kimberley* i en soap-komedie, hvad han/hun selvfølgelig får. Disse tre roller fungerer for Hoffman næsten som et kinesisk æske-system, idet kvinderollerne og dermed adgangen til det feminine territorie bliver et sted, hvor manden kan lære noget om sig selv, men i høj grad også får mulighed for at forsone sig med 'det andet'. Der er næsten tale om en symbiose med det kvindelige. Og ved at selve skiftet fra mand til kvinde fremhæves flere gange, så vi ser begge sider af Michael Dorseys komplicerede fysiske og mentale transformation, fremhæves spændingen mellem overflade og det under maskeringen skjulte selv. Annette Kuhn taler om begrebsparrene 'appearance og 'essence', som henviser til forholdet mellem ydre fremtoning og indre



Robin Williams har valgt den lidt ældre kvindetype i 'Mrs. Doubtfire'.

selv, og i denne film må man sige, at Hoffmans mand og kvinde nærmest smelter sammen til ét i hans krop. Ikke at de er den samme eller vil det samme, men nærmere som om de trives fortrinligt side om side og trækker på hinandens erfaringer og muligheder. Det lyder umiddelbart skizofrent, men i Hoffmans fremstilling bliver det noget nær sublimt. Dorothy repræsenterer klart den bedre side af Michaels person, og han siger da også et sted i filmen: »I think Dorothy's smarter than I am«. Det har han sikkert ret i, men derudover siger replikken også noget om, at han betragter hende som en selvstændig og helt virkelig person.

Rollen som Michael Dorsey er for Dustin Hoffman så oplagt, at han nærmest spiller sig selv. I det oprindelige manuskript var hovedrollen en professionel tennisspiller, men som skuespiller får han mulighed for at trække på det, han selv er og kender. I en af indledningssekvenserne i filmen, hvor han underviser unge skuespiller-aspiranter, siger han da også til dem: »Spil ikke en rolle, I ikke har i jer«. Dermed siger han også, at han selvfølgelig kan spille rollen som skuespiller, ligeså vel som han kan træde ind i det kvindelige univers ved at trække på noget, han har i sig selv! Rebecca Bell-Metereau nævner i sin bog 'Hollywood Androgony' yderligere et aspekt i denne forbindelse, nemlig at ligheden mellem kvindens rolle og skuespillerens rolle i vores samfund er slående: 'Perhaps the most salient link is the notion of relying on appearances, on playing a role in which one is almost wholly dependent on others for a sense of self-worth'.

Hvad er det så for en kvinde, Hoffman fremstiller i *Tootsie*? Dorothy Michaels er først og fremmest en stærk kvinde, der siger sin mening ligeud og skaber respekt omkring sig med sin skarpe tunge. Da hun er til audition for at få rollen som Emily Kimberley i en soap-komedie, siger hun til den mandlige instruktør Ron (en typisk mandschauvinist): »Jeg ved godt, hvad de søger. De søger en grov karakter af en kvinde, for at bevise det ævl om, at magt gør kvinder maskuline, og at maskuline kvinder er grimme«. Det er selvfølgelig det, han søger og på en måde også det, han får! Dorothy er ikke nogen smuk eller sexet kvinde, og de mænd, som falder for hende, gør det, fordi de bliver

forelskede i hendes personlighed. Og det er jo netop der, fremstillingsstyrke ligger: i en troværdig og interessant personlighed. I rollen som Emily Kimberley i hospitals-komedien er hun entydigt kvindeskønnets forkæmper. På den led kommer *Tootsie* til at fremstå som en udpræget feministisk film men med det meget afgørende »twist«, at feministen spilles af en mand. Det afføder selvfølgelig også i sig selv en dyb konflikt, for samtidig med at Dorothy prøver at få Julie (medspiller i soap'en, 'vendinde' og den kvinde, Michael bliver dybt forelsket i) til at forstå, at Julies forhold til instruktøren Ron er nedværdigende for hende, så behandler Michael sin vendinde Sandy om muligt dårligere. Michael er faktisk i begyndelsen af filmen en ret ulidelig mandetype, der bruger kvinder til at styrke sit eget ego.

Kan man være i tvivl om filmens overordnede hensigter og budskaber i forhold til synet på det kvindelige køn, så må man beundre den for Hoffmans gennemførte kvinde-fremstilling. Den indlevelse og nuanceriggdom han tilfører rollen adskiller den i meget høj grad fra de karriere-rede kvinde-fremstillinger, som er set tidligere. Rollen som Dorothy får sin styrke ved, at den opleves som utroligt helstøbt; man kan faktisk ikke se Dustin Hoffman igennem den, og de traditionelle kvindelige cues bliver ikke, som det ofte er tilfældet, overdrevet. Da Dorothy for første gang toner frem på lærredet, befinder hun sig blandt en masse andre mennesker på gaden, og ingen ville umiddelbart antage hende for andet end det: en kvinde i mængden. Filmen gør mindre brug af de traditionelle tunge gimmicks, hvor brysterne falder ned eller parykken sidder skævt. Komikken kommer i højere grad til at kredse om, hvordan Michael kommer af med Dorothy's mandlige bejlere og selv undgår forpligtelserne overfor veninden Sandy.

Men i grunden sætter filmen ikke noget alvorligt på spil i forhold til kønnet. Samtlige personer repræsenterer en stringent heteroseksualitet, og komediens klassiske projekt er også her dominerende: den mandlige hovedkarakters stræben efter drømmekvinden Julie (Jessica Lange). Der er undervejs hints til andre former for seksualitet; Sandy tror, at Michael er bøsse, og Julie tror, at Dorothy er lesbisk, og Andy

Warhol er med på et still-foto, som et billede på det androgyne menneske. Men holdningen er alligevel, som Bell-Metereau skriver i sin bog: »... it's all right for men to empathize with women, to locate the woman in themselves, as long as they themselves still have the healthy red-blooded desire to make love to pretty women«. Så spørgsmålet er, om der egentlig blev flyttet noget i løbet af 60'erne og 70'erne?

Bodyshifting: Når kvindekroppen bliver et kostume.

Med cross-dressing konceptet fra *Tootsie*, familie-tragedien fra *Kramer vs. Kramer* og stjernespilleren fra *The World according to Garp*, Robin Williams, bliver resultatet en publikumsfuldtræffer med titlen *Mrs. Doubtfire*. Chris Columbus (kendt for *Home alone* -filmene) har instrueret 90'ernes cross-dressing succes.

På linie med en del andre cross-dressing film åbnes historien i *Mrs. Doubtfire* med en desperat arbejdsløs kunstner, der må ty til forklædning for at få et arbejde. Hvad enten det drejer sig om en arbejdsløs skuespiller (*The Masquerader*, *Tootsie*), musiker (*Some like it Hot*) eller voice-over artist (*Mrs. Doubtfire*), så fungerer jagten på et job som narrativ undskyldning for hovedpersonens forklædning. Kunstnerprofessionen er en anden måde, hvorpå cross-dressing filmen forklarer den mandlige maskerade. Motivet jobmangel samt acting- og performance-aspektet kan siges at nedtone det farlige/truende, der lurar under forklædningen, idet perversionen konstant forklares og legitimeres indenfor historien.

I *Mrs. Doubtfire* etableres hovedpersonen ikke alene som arbejdsløs kunstner men også som arbejdsløs far. Både arbejdsgiver og kone smider ham på porten, og Daniel mister således fra starten alt: job, kone og børn. Uanset hvor selvforskyldt det er, fungerer den svage udgangsposition som en identifikationsskabende strategi. Sympatien for Daniel må ses i lyset af den rigide måde, hvorpå personerne placeres og positioneres indenfor filmens univers. Hans kone, karriere-kvinden Miranda (Sally Field), fremstår som en kold og ekstremt praktisk mor, hvorimod Daniel står som eks-

ponent for en sjov, kreativ og kærlig far. Marilyn French har i forbindelse med *The World according to Garp* sagt, at når mænd tager feminine kvaliteter på sig - er lidenskabelige, spontane, ikke-dominerende og sjove - skubber de kvinder over i den modsatte rolle, altså påfører hende modsatte kvaliteter som praktisk, kalkulerende og realistisk. Dette kan overføres direkte til *Mrs. Doubtfire*, hvor den kvindelige figur også nærmest skubbes ud af narationen. Den kvindelige figur, der er flad og fastlåst, bliver en slags barometer for normalitet, mens den mandlige figur kan skeje ud og indtage skiftende positioner filmen igennem. Den mandlige rolle er med andre ord elastisk. Den er konstrueret så Robin Williams' figur uden problemer kan glide ind og ud af rollerne som henholdsvis hyggelig legeonkel/elsket far, ydmyget mand/offer for skilsmissemidaldrende dame/Mrs. Doubtfire.

I modsætning til *Tootsie* er kvindefremstillingen her hverken solidarisk eller præget af respekt, der er tværtimod tale om en karriereret udstilling af det kvindelige. 90'ernes cross-dressing film kan på flere måder ses som et tilbageskridt til matrone-perioden. På linie med de tidligere cross-dressing film inkarnerer Robin Williams en ældre kvinde - å la bedstemor-typen. Når spillet mellem kønnene virker ufarligt, skyldes det for det første at 'kvinden', der fremstilles er gammel og for det andet, at filmen langt hen ad vejen undviger det seksuelle aspekt. I *Mrs. Doubtfire* er tiltrækningskraften mellem kønnene forlængst hørt op, og det seksuelle spil, som udgør spændingsmomentet i *Tootsie* og *Some like it Hot*, er sat ud af kraft. Kampen mellem mand og kvinde erstattes i denne film af kampen mellem far og mor. Det drejer sig ikke længere om at vinde hinanden men om at få hver sit. Romancen er død, og børnene bliver i stedet det objekt, hvorpå kærligheden projiceres.

Tematisering af kønsidentitet - eller manglen på samme - er et andet aspekt, der forbinder *Mrs. Doubtfire* med de tidligere matrone-film. I forhold til kønsidentitet sætter filmen i modsætning til *Some like it Hot* reelt intet på spil. Daniel lærer heller ikke som Dustin Hoffmans figur at forstå det andet køn indefra, for han identificerer sig ikke med at være kvinde. Symbiosen er med an-

dre ord brudt. I *Mrs. Doubtfire* forbliver kønsidentitet noget ydre, der signaleres via kønskoder som tøj, mimik og gestik.

I cross-dressing film er bryster nok det stærkeste cue for det kvindelige, men det er et tegn, der tilskrives forskellige betydninger. I *Mrs. Doubtfire* signalerer brysterne først og fremmest moderlighed. At moderlighed er en skrøbelig sag, der hurtigt kan ryge sig en tur, får vi et eksempel på, da Mrs. Doubtfire over kødgryderne får brændt brysterne af. Brysterne fungerer her som comic relief, mens de i scenen, hvor hun 'antastes' af en ældre buschauffør, fungerer som blikfang og sexsymbol. Manden i kvindekrøppen får her mulighed for at snuse til det, han normalt ikke er - et 'to-be-looked-at-ness'. I cross-dressing fremstillinger bliver mandens oplevelse af den kvindelige seksualitet - og af kvindelighed i det hele taget - primært skabt via de falske bryster.

Kvindelighed er i denne 90'er komedie af ydre karakter - et kostume, der kan tages af og på. Kvinderollen er ikke længere adgangsbiljetten til det 'andet', men derimod et frirum, hvor manden kan afprøve sig selv og sin maskulinitet. Susan Moore har påpeget at »the world of the feminine becomes a way of men exploring, rejecting or reconstructing their masculinity«. I nyere cross-dressing film er kvinderollen og kroppen ikke længere en byrde, men derimod en chance, der giver den mandlige figur mulighed for dels at udforme en ny maskulinitet og dels at slippe væk fra den gamle. 'Change your clothes and change your self' -det lyder ikke alene let, men er det også. Ved at ikklæde sig kvindetøj kan Daniel for det første genvinde alt, hvad han har mistet, og for det andet ende som en ansvarsbevidst og bedre far. Kvinderollen bliver for den mandlige figur et lønsomt projekt: kein wunder, at maskuliniteten trives fortrinligt i kvindeklær. Når det i den grad er blevet attraktivt at indvandre 'the realm of the feminine' skyldes det, at manden i modsætning til tidligere ikke oplever det som frihedsberøvende eller forbundet med tab at skifte køn - tværtimod. I både *Some like it Hot*, *Tootsie* og *Mrs. Doubtfire* er det erkendelsesudvidende for de mandlige figurer at skulle identificere sig med det modsatte køn. Kvinderollen er således en position, hvorfra manden kan lære noget om

sig selv og blive bevidst om den rolle, der er sociologisk og kulturelt betinget. I *Mrs. Doubtfire* kan Daniel f.eks. tilføre faderrollen en ny troværdighed, idet han gennem kvindefiguren har gjort nogle erfaringer og lært at blive en ansvarsbevidst far og for det andet har genvundet kontrol og dermed befæstet sin position. Filmen kan siges indirekte at tematisere det, som Yvonne Tasker har benævnt »the crisis of the paternal signifier, the father - a position of authority - that lacks credibility in various ways«. At den kriserammede faderrolle pludselig fremstår som troværdig - blot fordi den mandlige figur lærer, at faderrollen ikke er et bijob, men kræver ansvarsbevidsthed og surt slid - ja, det er faktisk den påstand, som *Mrs. Doubtfire* fremturer med.

At skifte køn er ikke alene lønsomt for den mandlige figur, men også en måde, hvorpå han kan undslippe faderrollens begrænsninger. Gennem kvindefiguren Mrs. Doubtfire kan Daniel midlertidigt prøve rollen som mor. Den er åbenbart ikke særlig bekvem -ihvertfald forlader han den for i stedet at vælge rollen som far. Maskuliniteten er således ikke et vilkår og faderrollen ikke en betingelse, men noget der kan vælges. 90'ernes cross-dressing film synes at bekræfte feminisismens gamle slagord: 'Maternity is a fact - paternity an option'. Der er forskel - og det er den, som den mandlige figur Daniel får at føle, når han trækker i kvindekrøppen og agerer det, han ikke er - nemlig kvinde. I modsætning til *Some like it Hot* er *Mrs. Doubtfire* en film, der bekræfter tesen om forskel, idet den konstant kredser om transformationen fra mand til kvinde - ikke som en indre mental proces, men derimod en ydre.

Som tilskuer lades vi ikke i tvivl om, at der bag tøjet gemmer sig en mand. Beviset får vi i utallige scener, f.eks. hvor de falske bryster eksploderer eller strømperne ryger ned og afslører maskulin behåring. Der er tale om en slags 'bodily exposure', der vidner om, at kvindelighed kun er et dække, for kønnet befinder sig under tøjet, det ligger i kroppen. Annette Kuhn taler om 'the body as the ultimate site of sexual difference'.

Mrs. Doubtfire er en film, der konstant afslører kroppen og lægger den blot - for via fysikken at markere forskel. Når filmen sætter køn-

net på spil, er det kun for at føre det tilbage i folden og bekræfte kønsforskelle som et *naturligt* skel. Der er forskel, også på film. Hvor *Some like it Hot* er åben i tematiseringen af køn, lukker *Mrs. Doubtfire* kønnet inde og sætter det i bås. Kønnet har trange kår; det befinder sig stadig i et fasttømret system, hvor det kvindelige er ét, det mandlige noget andet.

Filmen som kulturel seismograf

Cross-dressing filmen afspejler tidens herskende kønsmoral. Det er et synspunkt, som R. Bell-Metereau fremfører i sin bog. Filmene er uden tvivl produkter af deres tid - men på forskellig måde. Mens nogle er stærkt bundet til deres tid, er andre med til at transcenderer den. Tidlige matrone-film som f.eks. *Charlies Aunt* er typiske for deres tid, idet de bekræfter mellemkrigstidens dualistiske kønsopfattelse. Det skarpe skel er forklaringen på, hvorfor transformationen fra mand til kvinde overvejende skildres som latterlig. I en tid, hvor kønnene dels opfattes som modsætninger og dels anskues som essentielle kategorier, kan fiktionen åbenbart ikke tage kønsoverskridelsen alvorligt; den bliver grinagtig. For de mandlige figurer er det at være kvinde hverken morsomt eller profitabelt. Feminiseringen er forbundet med tab af styrke og autoritet. Det er vel symptomatisk for en tid, hvor kvinder generelt har lav status i samfundet, og for en kultur, hvor kvinderoollen tilskrives mindre betydning end mandens.

Med 2. verdenskrig vender billedet. For en del kvinder bliver krigen adgangsbillet til arbejdsmarkedet og dermed til økonomisk selvstændighed. Kvinder opnår en styrket position, og den kan direkte aflæses i en efterkrigsfilm som *I was a Male War Bride*. Den omvendte dualisme, hvor den kvindelige figur fremstår som ultra stærk, mens den mandlige tilsvarende står svagt, bliver et skræmmebillede, der afslører tidens (overdrevne) nervøsitet for kvindelig dominans. I Howard Hawks' version er 'the battle of the sexes' en kamp, der står mellem den maskuline kvinde og den feminine mand. Kønsrollerne er vendt på hovedet, men kønnene bekræftes stadig som absolutte. Filmen afspejler en tid, hvor kvinden opfattes som konkur-

rent (konkurrent fordi hun har invaderet maskulinitetens domæne: den offentlige sfære -arbejdspladsen). Der spores en fjendtlighed i kvinde fremstillingen og en mistro overfor den feminine mand. Bell-Metereau forklarer det sådan: »in the era following w.w. 2 the [cross-dressing] motive was seen negatively, reflecting the society's attempt to regress to prewar conditions«.

Some like it Hot er en film, der signalerer opbrud i kønsrollerne, hvor de tidlige matronefilm oprettholder status quo. Filmene adskiller sig markant fra hinanden. I *Some like it Hot* er kvinde fremstillingen i modsætning til tidligere positivt valoriseret. Det må ses i lyset af vækstsamfundets kønsliberalisering. I en periode, hvor kvinden får større prestige, bliver kvinderoollen for de mandlige figurer pludselig attraktiv. *Some like it Hot* afspejler tiden, men rækker også ud over den. Tematiseringen af kønsidentitet som et seksuelt aspekt er progressiv, og filmen kan siges at pege frem mod den seksuelle revolution, der følger i kølvandet på 60'ernes ungdomsoprør og kvinde kamp. Bell-Metereau fremhæver, at nogle film »seem to be more than reflections of the Zeitgeist. In retrospect, we may see that they captured a glimpse of the future«.

Some like it hot indvarsler nye tider. *Tootsie* er et produkt af dem. Fremstillingen bærer præg af, at kvinde kampen har sat sine spor - også i den måde, hvorpå manden opfatter og definerer sig selv. Dustin Hoffmans figur er indbegrebet af den bløde/feminine mand, der indleder dialogen med det kvindelige og 'mander' sig op til forståelse og sympati for kvindens frigørelse. Når kvinde fremstillingen i 70'ernes og 80'ernes cross-dressing film bliver solidariske, hænger det sammen med den opblødning, der generelt sker af kønsrollerne. Den mandlige spiller føler sig fri til at udforske sine kvindelige sider, og den kvinde figur, som han fremstiller, er i stand til at skabe sin egen autoritet. I *Tootsie* skildres kønnene i højere grad som ligeværdige. Kønsliberaliseringen har haft sin virkning: den har påvirket kønsrollerne og ændret deres status.

Det er konsekvenserne af disse omvæltninger, der er omdrejningspunktet i *Mrs. Doubtfire*. Filmen afspejler den rådvildhed, der hersker i en tid, hvor kønsrollerne bryder

sammen og familiestrukturer smuldrer. Det er en brydningstid, der i nyere cross-dressing film skildres fra mandens point of view. Den entydige fokusering på mandens oplevelser og følelser må ses på baggrund af de dramatiske forandringer, manderollen har gennemgået i nyere tid. *Mrs. Doubtfire* giver sin version og fortolkning af det tomrum, som kønsliberaliseringen har efterladt manden i: den bløde mand, der støttede kvinde kampen kasseres nu som overflødig. Han (og børnene) bliver offer for karrierekvindens trang til at realisere sig selv. 90'ernes mand er havnet i en uvant rolle; han skal pludselig stå på egne ben. Det er paradoksalt, at han må tage kvinderoollen til hjælp for at genvinde fodfæstet.

Cross-dressing film er historisk signifikante. De siger noget om, hvordan kønsroller defineres og kønsidentitet anskues på forskellige tidspunkter. Som kulturel seismograf kan filmen lodde tidens kønspolitiske klima og understrege, hvor kønnet står, eller hvor det bevæger sig hen. Filmene trækker på de forestillinger om kønnet, der er fremherskende i en given periode/kultur, men samtidig opstiller de også egne normer og kan definere kønnet mere frit. Kønnet er med andre ord ikke alene givet indenfor filmen, men etableres, glider og changerer i filmen. Det er legitimt, men næppe tilstrækkeligt at se cross-dressing filmene som udtryk for tidens trend. For populærkulturen er ikke en kopi af virkeligheden, men repræsentationer af problematikker, som er virkelige. Det er måske cross-dressing 'genrens' elasticitet og evne til at indoptage aktuelle kønsproblematikker, der er baggrunden for dens vedvarende popularitet.

Komedien - en legitimerende forklædning

Cross-dressing er tilsyneladende en sikker sællert, men hvorfor appellerer fænomenet i den grad til publikum? Hvad er det, der gør den mandlige maskerade så morsom og fascinerende?

Maskeraden er et spil, der går ud på at tilsløre og afsløre kønsforskelle. Forskellen er betingelsen for komik og suspence. For tilskueren ligger det vittige i tilsløringen. Manden, der trækker i kvindetøj og udstyrer sig med kvindelige attributter, forsøger at være det køn, han ikke er. I

komedien er forskellen altid synlig: forklædningen dækker aldrig tilstrækkeligt - manden skinner igennem. Da sandheden på forhånd er kendt ligger spændningen for tilskueren ikke i selve afsløringen, men derimod i hvornår og hvordan kønet afsløres.

Den portion viden som tilskueren tildeles er afgørende for oplevelsen af det, som Kuhn har kaldt for 'mistaken identifications of gender'. I thrilleren, hvor kønsforvekslingen spiller en central rolle (f.eks. *Psycho* og *Dressed to Kill*) opleves den som faretruende. Det skyldes, at genren dels forklarer cross-dressing som perversion og som noget kriminelt, og dels tilbageholder viden for at skabe suspense. Fiktionen fører ikke alene diegesens personer men også tilskueren bag lyset (filmen *The Crying Game* af Neil Jordan, som dog ikke er en thriller, er det ultimative eksempel herpå). Thrilleren *ligestiller* tilskueren og diegesens personer (vi ved det samme), komedien *hæver* tilskueren over dem (vi ved mere).

Tilskueren anbringes i en privilligeret position. Fra den kan vi på sikker afstand føle os fri til at grine af travestien. Distancen er nødvendig, for at komikken kan fungere. Den er også forklaringen på, hvorfor kønsforvekslingen i komedien opleves som ufarlig og befriende. I modsætning til thrilleren og mere outrerede cross-dressing film à la John Waters' *Divine*-film bliver køns-transformationen i den klassiske Hollywood-komedie sjældent grænseoverskridende. Det skyldes for det første, at sexualiteten nedtones, idet travestien altid får en rationel forklaring med på vejen (perversionen kan godt klinge med, men den forbliver udtalt). For det andet, at komedien konstruerer manderollen, så den fastholder kønsforskel i stedet for at ophæve den. Via maskeraden kan maskuliniteten sættes på spil. Men komedien sørger oftest for, at den mandlige figur kommer tilbage i folden og genindskrives i den etablerede orden. Komedieformen gør det alvorlige emne acceptabelt. Genren fungerer som en legitimerende forklædning, men det gør den ingenlunde uskyldig. Når vi kan more os over Robin Williams som husmor eller Dustin Hoffman som Dorothy, bliver vores latter indirekte en kritik af en indskrænket manderolle. Cross-dressing film rummer et kritisk potentiale; den



Herover: Tony Curtis og Jack Lemmon: to skønne sild i Billy Wilders 'Some Like it Hot'. Til venstre: Divine alias Harris Glenn Milstead i John Waters' 'Hairspray' (88). Til højre: Dansk film kan også! - her har Dirch Passer i 'Charles Tante' (59) fået selskab af Susse Wold, Birgitte Federspiel, Annie Birgit Garde og Ghita Nørby.





kan gøre opmærksom på kønnet som konstruktion.

Grænserne mellem kønnene er historisk og kulturelt bestemte. Det er disse begrænsninger, som filmene midlertidigt kan suspendere. Kuhn påpeger, at netop filmens »capacity to offer at least momentarily a version of fluidity of gender options«, er forklaringen på, hvorfor filmene er lystfyldte. For tilskueren er det fascinerende at træde ind i en verden, hvor kønnet er udenfor de normale rammer. Ved at identificere os med det modsatte køn, får vi mulighed for at udforske 'det andet'. Bell-Metereau taler om 'den glemte anden'.

For via cross-dressing fremstillingen får vi lov til at se forbudte glimt, som refererer til noget, der engang var en reel forvirring i forhold til kønsidentitet. Når tilskueren identificerer sig med den forklædte mand, føres han/hun tilbage til et præheteroseksuelt stade, hvor distinktionerne mellem kønnene er uden betydning: »Few cinematic experiences appeal more to our sense of delight in viewing the fantasies of childhood than does cross-dressing. We are allowed forbidden glimpses of what was once a very real confusion over sexual identity - visions that call back a long-buried fascination with adult costumes of gender«. (Bell-Metereau). Cross-dressing filmens rolle- og køns-forviklinger afstedkommer en latter, der når ud over den rene ha-ha-oplevelse. Latteren er udtryk for den forvirring og ængstelse, der hersker omkring kønsidentitet.

Den identitetsleg, som cross-dressing filmene giver os mulighed for at deltage i, er fascinerende. Den tillader os adgang til fantasiens og drømmenes verden. Brandon French har sagt, at en film som f.eks. *Some like it Hot* kan opleves som »a good-natured dream of sexuality as a sliding scale from male to female, from straight to gay, from potent to impotent, on which every human being dances an endlessly variable jig«. Cross-dressing filmen genererer lyst og imødekommer en latent nysgerrighed overfor det andet køn. Ved at identificere os med det modsatte køn, opnår vi en viden om os selv, og det køn vi er.

Litteratur:

Bell-Metereau, Rebecca: *Hollywood Androgyny*

Kuhn, Annette: *Sexual disguise and cinema* (kap. 3 i »The power of the image - essays on representation and sexuality«)