

THERÉSE ANDERSSON

*Marie Antoinette*  
*Queen of Fashion – Queen of Decadence*

Diva gowns tell stories.  
Narratives arise from the seams  
and the turbans  
and the fine threads of many colors.

MED TAGLINEN ”Rumor. Scandal. Fame. Revolution” lanserades Sofia Coppolas kostymmelodram *Marie Antoinette* (2006). Filmen fick ett blandat mottagande, där den konstnärliga friheten – som genomsyrade hela filmteamets arbete med mise-en-scène – liksom avsaknaden av en klassisk, narrativ struktur gjorde filmen komplex och svår att kategorisera. Att filmen sedan kretsade kring Marie Antoinettes (Kirsten Dunst) år i Versailles: det vill säga, fokuserade på hennes tonårstid, och spelade mot åskådarnas historiska kunskaper om hennes senare öde, gjorde inte saken bättre. Coppolas skildring av Marie Antoinettes liv i Versailles är på många sätt okonventionell, inte minst genom att ge kostymen en stark narrativ funktion och genom att låta blicken vara Marie Antoinettes och subjektiv.<sup>1</sup> Det mest provocerande framstod ändå skildringen av Marie Antoinette som tonårstjej, som festar loss till modern popmusik, klädd i och omgiven av en värld i rosa och turkost, att vara.<sup>2</sup>

Derek Hill skriver exempelvis om Coppola och filmen: ”till slut är hennes tragiska hjältinna ’Marie Antoinette’ verkligen en tom party girl, bara ytlig glans och ingen substans” (Hill 2008: 133). Som Hills utsaga summerar uppfattas och återges filmens Marie Antoinette av kritiker som tom och tillgjord: en yta av vackra kläder och drömlig dekor.

Kritiken bortser dock från att det redan till filmens förtexter anslås en föreslagen läsning genom *soundtracket*. Ett smart *soundtrack* är signifikativt för Coppolas stil,<sup>3</sup> liksom för melodramen, och *Marie Antoinette* är inte något undantag. Musiken har, liksom kostymen, en framträdande roll och bör således ingå som en komponent i läsningen och förståelsen av filmen. Coppola låter Gang of Fours ”Natural’s Not in It” inleda: ”Coercion of the senses / We are not so gullible / our great expectations / A future for the good / Fornication makes you happy / No escape from society / Natural is not in it / Your relations are of power / We all have good intentions / But all with strings attached”. Det direkta, nutida tilltalet som skapas genom musiken ger vid handen att *Marie Antoinette* inte är en klassisk kostymfilm med vedertagna berättarkonventioner. Upptakten, som framgår av *soundtracket*, är istället avantgardistisk och dekonstruktivistisk: det handlar inte om något naturligt givet, utan om ”Natural’s Not in It”: om alienation och sociala konstruktioner.

Det är utifrån dessa läsningsparametrar som Marie Antoinette i följande text får stå som representant för en okonventionell och icke normativ femininitet, det vill säga, som filmisk karaktär representerar hon ett förkroppsligande av egenskaper och attityder som står utanför och inte betraktas som socialt accepterat kvinnliga. Hon är för mycket, hon är provokativ, hon är excess och camp. Det är just de visuella och auditiva uttrycken för excess och camp som inbjuder till en queerläsning av filmen, liksom de erbjuder icke genusbundna

subjektspositioner i representationen. Filmens anslag är dock heterosexuellt, men instabilt, då det finns glidningar och paralleller som erbjuder en queer emfas. Vad händer om man bryter det tillsynes straighta anslaget i förmån för en queerläsning av filmen och dess huvudkaraktär?

Med filmmelodramens symbolrika modus som analytiskt avstamp görs en queerläsning av filmen och karaktären Marie Antoinette utifrån en konceptualisering av Jack Babuscios föreställning om ”misfit”.<sup>4</sup> Läsningen grundar sig i alienationen och utanförskapet, i att inte passa in i mainstreamkulturen, i att vara främmande fågel (Babuscio 1978/1999: 118). Syftet är således att utifrån filmens mise-en-scène, den visuella ytan, och framför allt kostym, vilken i sig spelar en central roll för hela filmens utformning och stil, analysera filmen som uttryck för camp-estetik, och representationen av Marie Antoinette som ”misfit” och diva – en tonårsdiva. Som Tiina Rosenberg skriver är divan i regel en heterosexuell kvinna, men inte med nödvändighet en heteronormativ kvinna (Rosenberg 2009:37), vilket framhåller den queera potentialen i en sådan läsning. John Mercer och Martin Shingler beskriver camp just som en subversiv metod eller snarare lässtrategi för ”omläsning och skapande av kulturella produkter”: en strategi som ”gläds åt det överdrivna och konstgjorda” (Mercer & Shingler 2004:106).<sup>5</sup> Vilket också återknyter till textraderna i ”Natural’s Not in It”: ”The problem of leisure / What to do for pleasure / Ideal love a new purchase / A market of the senses / Dream of the perfect life”.

### *Melodrama*

Melodram som filmgenre består inte i en fast formula av uppställda berättarkonventioner, utan utgörs snarare av en löst sammansatt

kategori av filmer som länkas samman genom att de behandlar känslomässiga ämnen och utfall – ofta i excess. Filmmelodramens dialog kan exempelvis delvis ersättas med andra betydelsebärande element som gester, musik, kostym och med större betoning på uttrycksfull mise-en-scène som bygger upp berättelsen. John Mercer och Martin Shingler beskriver stilen för den klassiska melodramen som ”en starkt uttrycksfull mise-en-scène där färg, gester, kostym, musik, ljussättning och kameraarbete samverkar för att skapa filmtexter rika av dolda meningar och innebörder” (Mercer & Shingler 2004: 2). Den klassiska filmmelodramen, vars berättelse ofta kretsade kring heterosexuella parrelationer, om än ofta smärtsamma och olyckliga sådana, berättas således genom en rad ordlösa element vilka kan bidra till att slå hål på den heteronormativa intonationen.<sup>6</sup> Filmmelodramens berättelser är därför texter fyllda med läckage, som kan ge upphov till olika queera läsningar.

Coppolas filmstil är i sig impressionistisk, fragmenterad och episodisk, där bildens symboliska och affektiva element såsom färg, kostym, ljussättning, bildsnitt och komposition ges stort utrymme, vilket också är ytterst påtagligt för *Marie Antoinette* (Cook 2006: 39). Coppolas intention för *Marie Antoinette* var också att göra en film där huvudpersonens subjektiva, inre känslor var det centrala för berättelsen, vilket ansluter till melodramens modus.<sup>7</sup> I filmen framställs inte karaktären Marie Antoinette som ond eller god, utan snarare som en motsägelsefull och tvetydig person, vilket lämnar filmpubliken att, som Pam Cook skriver, på ett känslomässigt plan reagera på hennes situation (Cook 2006: 39). Den Marie Antoinette som publiken möter är en vilsen 14-årig flicka som ensam skickas till Versailles för att giftas bort med den 15-årige kronprinsen Ludvig. Den avgörande förändringen i hennes liv, då hon rycks upp från den trygga tillvaron som prinsessan Antoine i Österrike och sänds till en

förpliktigande och instängd tillvaro som Dauphine Marie Antoinette av Frankrike skildras symboliskt genom kläderna. I den scen som utspelar sig i ett tyst och kallt landskap vid gränsen mellan Österrike och Frankrike framställs Marie Antoinette som påtagligt ensam och utsatt. När hon anländer till platsen, vilken är omgiven av kala träd, är hon helt klädd i jungfruligt vitt och leds in i en tillfälligt rest paviljong. När hon skrider över de bruna löven som täcker marken och in i paviljongen skrider hon samtidigt in i en ceremoni, där inte bara hennes kläder tas i från henne och byts ut, hon tvingas också lämna allt som hör till hennes hem och tidigare identitet bakom sig. Frusen, darrande och med tårar i ögonen kläds hon av under tystnad. För en stund står hon naken bland de främmande hovdamerna innan de systematiskt börja klä på henne de nya kläderna. Den så kallade "hand-over"-ceremonin förklaras av Comtesse de Noailles (Judy Davis) i hennes egenskap av första hovdam:

COMTESSE DE NOAILLES: It is the custom that the bride not retain anything belonging to a foreign court, an etiquette always observed on such an occasion.

Marie Antoinette ikläs således strikt fransk couture, reglerad av styv korsett och panier, och samtidigt en ny, påtvingad, identitet. Det flickaktiga hårbandet har bytts ut mot en damig, följdriktig tri-cornehatt, vars lagbundna, symmetriska design får symbolisera att hon i detta ögonblick lämnat barndomen bakom sig. Hårt korsetterad, iförd sin nya identitet och en échellepydd klänning i en iskall ljusblå färg fortsätter den ensamma resan till Versailles. Genom vagnsfönstret skymtas endast rader av kala trädstammar i det frusna landskapet och under tiden spelas den instrumentala "The Melody of a Fallen Tree" av Windsor for the Derby. Den dova, vemodiga

sekvensen är talande för hela filmens stil, då berättelsen i enlighet med melodramens modus förs fram genom flera betydelsebärande element: kostym, färgsättning och musik, vilka alla samspelar för att skapa känslor och stämningar. Filmen skildrar sedan Marie Antoinettes försök att skapa en egen identitet och att passa in i den livssituation som andra har valt åt henne, att som "misfit" försöka hitta en plats.

Jane Shattuc påpekar att filmmelodramen tidigt lästes som subversiv av gaymän, där den kvinnliga huvudkaraktären, som ofta led under en patriarkal diskurs, kunde erbjuda en position för identifikation för dem som saknade egna representationer i det offentliga filmrummet (Shattuc 1995: 110). På så sätt framhålls det subversiva i åskådarskapet: att som åskådare, utifrån sin position som "misfit", anta och inta en identitet i den filmiska representationen, vilket överskrider kategorier som kön och sexualitet. På ett liknande sätt beskriver Richard Dyer förhållandet till kvinnliga sångerskor som Judy Garland, som i sitt starka känslomässiga uttryck sjöng om längtan till en man och om förhållanden som gått i kras: "Gay män dras till kvinnliga sångerskor eftersom de sjunger om dem [...] därför att gay män ofta ser sig själva i en 'kvinnlig position' genom att de åtrår andra män" (Dyer 1987: 156 ; Babuscio 1978/1999: 126). Precis som jaget i Garlands sånger kan den längtan efter ett intressant liv och besvarad kärlek som uttrycks av en fiktiv karaktär som Marie Antoinette, erbjuda identifikation och möjliggöra en subjektsposition genom det känslomässiga tilltalet och i framställningen som icke normativt feminin.

*Travesti/Camp*

Coppolas okonventionella skildring av Marie Antoinettes liv har stilistiskt, som Cook skriver, drag av travestin, som genom sin ganska respektlösa hantering av etablerade normer lösgör berättelsen från den traditionella historiska kontexten och istället skapar en text som, ofta med en komisk effekt, utmanar föreställningar om autenticitet, rådande normer och värderingar. Influenserna från travestin bidrar till att gränserna för tid och rum i texten kollapsar, och istället understryks att historien betraktas genom samtidens filter och representerar engagemangen hos dem som återskapar den (Cook 2006: 38). Ett verktyg för att utmana rådande normer och konventioner genom filmtexten är arbetet med kostym, där man använder sig av stilriktningar från olika tidsepoker för att skapa nya kombinationer av historia och samtid (Cook 2006: 38). Kostymen för *Marie Antoinette*, designad av Milena Canonero, är på intet sätt strikt tidsenlig, utan består av egna nyskapande kombinationer av dåtida och nutida stilar.<sup>8</sup> Skorna, skapade av designern Manolo Blahnik, är designade efter historiska förlagor, men med influenser av dagens trender för att kunna ge en stiliserad version av 1700-talet. Det påtagligaste moderna inslaget i *mise-en scène* utgörs av förekomsten av ett par ljusblå Converse som skyntar förbi i ”I Want Candy”-sekvensen, vilken i snabba klipp visar upp sötsaker, kläder och skor. Kostymerna är i sin tur utformade dels efter 1700-talsstilar och dels efter dagens snitt. Canonero kommenterade stilen: ”Dräkternas snitt var helt korrekt. Men sättet vi valde färgkombinationer och frisyrr var vår uppfinning. Och naturligtvis tittar man alltid på något befintligt historiskt och sedan utgår man från det.” (V Magazine 2006). Genom att arbeta med kostym konceptuellt: som abstraherad föreställning, skapas en egen stiliserad look för filmen, i syfte att påvisa och generera känslor och stämningar. Färgvalet för Marie Antoinettes kläder bär också fram berättelsen

genom sin associativa funktion, då de exempelvis går från bleka och försiktiga nyanser för den tidiga tonårstiden, till mer shocking under partyåren och dovare under den sista tiden i Versailles. Färgpaletten med krispiga pasteller var i sig inspirerad av Ladurees mandelbiskvier; Coppola kallade färgvalet ”a ’cake and cookie’ kind of thing”.<sup>9</sup>

Liksom Susan Sontag skriver i sin klassiska essä om Camp, utgör just kläder och visuell dekor en stor del av camp-estetiken (Sontag 1964/1999: 55). Montagesekvensen till Bow Wow Wows ”I Want Candy” är ett tydligt exempel, till textrader som: ”You’re my guy, just what the doctor ordered / So sweet, you make my mouth water / I want candy, I want candy”, visas närbilder av textilier, skor, solfjädrar, smycken, champagne och bakelser som passerar i snabba klipp. Sekvensens utformning har närmast en musikvideoestetik, ett lyriskt berättande där de olika objekten binds samman genom färgvalet. Kännetecknande för en camp-estetik är just rörelsen från det konventionella mot subjektiva fantasier och drömmar: ”skildringen av sinnestillstånd som är (i termer av vanligen accepterade tabus och ståndpunkter) suspekta, en betoning på sensuella ytor, texturer, scenerier, och framkallandet av sinnestämningar som stilmedel – inte bara bara för att de är passande för handlingen, utan för att de är fascinerande i sig själva” (Babuscio 1978/1999: 121). Filmens visuella överflöd blir ett uttryck för ett camp betraktande, där begäret i överdådet av sötsaker, kläder och skor då får en funktion av att fylla ett tomrum inombords hos Marie Antoinette. Utanförskapet plåstras om med klänningar och skor och sårbarheten bedövas med bakelser.

På samma sätt som travestin utmanar etablerade normer fungerar camp subversivt, som ett sätt att hantera etablerade föreställningar och värderingar – och utmana sociala och estetiska konventioner. Båda dessa stilistiska, narrativa grepp förenas i det ironiska tonläget, i kärleken till det överdrivna och i den stiliserade ytan. ”I Want



Candy”-sekvensen utmanar med sin ironi föreställningar om socialt accepterat beteende. Shoppa och festa framställs som två sätt för Marie Antoinette att handskas med den instängda situationen, både vad gäller äktenskapet och hovlivet, men den ger samtidigt uttryck för en livssituation där huvudpersonen är fången i en fantasivärld. Hedonismen byts snart mot dekadens.

### *Divor*

Den motsägelsefullhet som präglar ”I Want Candy”-sekvensen återfinns filmen igenom och inte minst i karaktäriseringen av Marie Antoinette som rollfigur. Den Marie Antoinette som filmpubliken får möta är en självmotsägande och sammansatt person: hon handlar och agerar känslomässigt, gör misstag, är provokativ, teatral, kämpar mot konventioner, och får ta konsekvenser av motgångar och måste gång på gång återskapa sig själv på nytt. Hon framställs inte som normativt feminin, utan mer i linje med ett divianskt förhållningssätt: färgad av erfarenhet av social skam (Rosenberg 2009: 38). Divan, till en början operascenens första dam, prima donnian, men som även kom att beteckna en dramatisk och temperamentsfull kvinna särskilt inom den tidiga italienska filmen (Dalle Vacche 2008: 1). Precis som för melodramen är kostym viktig för divafilmen för att uttrycka identitet. Exempelvis kunde filmens divor som Lydia Borelli i *La Memoria dell'Altro* (Degli Abbati, 1913) bära byxor, vilket visade upp en självständighet och icke normativ femininitet (Dalle Vacche 2008: 110f. & 184f.). Klädernas symbolvärde bidrar på så sätt till förståelsen och tolkningen av karaktären. I den tidiga italienska divafilmen prioriterades också, liksom i melodramen, spektakulärt visuellt uppvisande och då ofta uppvisandet av förhöjda känslor. Den italienska filmdivan är ofta en dubbel karaktär som slits mel-

lan förkroppsligandet av en normativ, respektabel femininitet och en anarkistisk sådan (ibid: 6). Divan gestaltas, precis som i fallet med Marie Antoinette, som varken god eller ond, utan som en mer sammansatt karaktär som möjligtvis väcker sympati. Divans belägenhet karaktäriseras av Angela Dalle Vacche som: ”Divan drömmer om någon form av mirakulös förvandling eller frigörelse som skulle följa om hon finner modet och energin att bryta sig ur sin undergivna och pliktbundna existens” (ibid: 6 f.). Det lidande som är kännetecknande för divakaraktären har sin upprinnelse i valsituationen: att antingen stanna kvar i en kvävande, vingklippt tillvaro, eller att bryta sig loss och trotsa etablerade sociala normer, vilket för narrationen medför att hon antingen återvänder till status quo, straffas eller dör (ibid: 7). Karaktäriseringen av Marie Antoinette i filmen är på många sätt densamma, då hon forcerar det liv andra har valt åt henne, men slås tillbaka. Handlingsutrymmet är begränsat, nästan som en fågel i en bur.

Som Rosenberg skriver är divafenomenet centralt i den manliga gaykulturen, både som ikon och som idé, och att det till divadiskursen hör att gestalta femininitet på ett annorlunda och egensinnigt sätt. Divan, vare sig det är Judy Garland, Zarah Leander eller Madonna, beundras och högaktas, men representerar inte någon kulturell konsensus (Rosenberg 2008: 17 & 114). Precis som divan i den tidiga italienska filmen, lider den manliga gaykulturens diva. Med ett liv kantat av skandaler och struliga kärleksaffärer, förkroppsligar hon tragik och brutna drömmar. Men det hör också till divadiskursen att överleva, att resa sig igen och vända lidandet till drama och storhet. Som sådan är divan camp, med en stark subversiv kraft (ibid: 196). Divan förenar på så sätt motsägelser: att samtidigt representera lidande och styrka, vilket ger henne ett skimmer av dekadans.

Till de mest dekadenta sekvenserna i *Marie Antoinette* hör sekvensen som utspelar sig i gryningen efter en i raden av alla partyn,

där Marie Antoinette vaknar upp i spillrorna efter festen. Sekvensen är lågmäld, helt utan dialog, och ackompanjeras av den instrumentala "Tobbib Help Buss" framförd av Squarepusher. Statiska bilder som visar parken framför slottet i gryningsljus inleder och klipps till bilder på uppläggningsfat med halvätta bakelser, halvfulla champagneglas och nedbrunna ljus, vidare till en bild av Ludvig XVI med jaktlag, och åter till närbilder av halvätta bakelser. I bilden börjar tjänare försiktigt städa upp i röran och via panorering visas resterna av festen upp: skor och tomma champagneflaskor på golvet, sjalar slängda över stolsryggar, tilltufsade blomsterarrangemang, och så vidare. Panoreringen når till slut Marie Antoinette som i sina festkläder sover på en divan. Hon väcks av solljuset som strömmar in genom fönstret; med frisyren på sned och i gårdagens make up sätter hon sig upp och betraktar röran. Hon saknar ett örhänge, den turkosa klänningen är skrynklig och en del av det spetsgarnerade klänningslivet är öppet vid dekolletaget och blottar korsetten. Hon tar sig samman och går ut ur rummet samtidigt som hon försöker hålla frisyren på plats med båda händerna. Nästa bild visar Marie Antoinette bakfull och hopkrupen i ett badkar, där de mörka ringarna under ögonen vittnar om sårbarhet och sprickor i fasaden. Den ångesthöljda sekvensen avbryts genom ett snabbt klipp till en sekvens i den soldränkta parken, där Marie Antoinette, klädd i ljusgult, i ljudet av fågelkvitter promenerar med sina hovdamer, som om ingenting hänt. Den tidigare så påtagliga ångesten, bakfyllan och sårbarheten är nu väl dolda under den plym-, spets- och rosettprydda hatten. Den campaktiga ironin förstärks av att hon obekymrat diskuterar med trädgårdsmästaren om möjligheten att plantera ekar längs gångstigarna i parken. Den ljusgula klänningen understryker det bekymmerslösa, men också det instabila. Den får symbolisera motsägelsen i divadiskursen: fasaden upprätthålls och föreställningen fortsätter.

Divabeteendet blir här inte bara ett campigt sätt för motstånd, utan också ett sätt för självbevarelse då den kan maskera sårbarheten. Som Koestenbaum skriver problematiserar divabeteendet självuttryck: man kan hitta eller uppfinna en identitet bara genom att iscensätta den (Koestenbaum 1993/2001: 85 & 133), vilket för Marie Antoinette i det här fallet blir att spela en obekymrad Drottning. ”Livet som teater”-metaforens betydelse för camp-estetiken påvisas också hos Sontag: ”att uppfatta camp hos föremål och personer är att förstå Being-as-Playing-a-Role” (Sontag 1964/1999: 56). Det är när åskådningen om livet som teater praktiseras som det campiga, det överdrivet föreställande blir det verkliga.

### *Maskerad*

Den Butlerska tankegången om performativitet, med identitet som ett ständigt görande och produktionen av ett själv framställt genom upprepad uppspelning, kan sägas vara den queerteoretiska utvecklingen av föreställningen om livet som teater. Liksom tidigare Simone de Beauvoir beskrivit (genus)identitet som ett pågående projekt, exempelvis att bli kvinna genom att tillskansa sig färdigheter för det (de Beauvoir 1973). I Butlers terminologi är dessa färdigheter handlingar och gester, performativa uppspelningar: ”kön är en identitet svagt konstituerad i tid, skapad i en yttre omgivning genom en *stiliserad repetition av akter*” (Butler 1990: 140). Det är således upprepade uppspelningar av genus som skapar genus; ett återerfarande av redan socialt etablerade uppsättningar av betydelser, vilket bidrar till att dessa legitimeras på ett vardagligt plan, tas för naturligt givna och som sådana görs till normativa (ibid: 140). I *Marie Antoinette* är den ständiga upprepningen av hovetikett och konventioner kvävande, att spela en feminint normativ drottning. Det är samtidigt

detta som gör att Marie Antoinette kan ifrågasätta sin livssituation och den hon är, för att sedan försöka skapa sig frihet och en egen identitet. Då det handlingsutrymme som erbjuds är begränsat, är det med divabeteendet som möjlighet att verka subversivt ges.

Inledningen till Maskeradbalsekvensen är ett sådant tillfälle, där Marie Antoinette och hennes vänner diskuterar om de kan smita från Versailles till nattens bal i Paris:

POLIGNAC: We should all go to Paris for the masked ball.

MARIE ANTOINETTE: We're not allowed to go without a formal reception.

POLIGNAC: Well, if it's a masked ball – no one would have to know, would they?

Dialogen uttrycker det uppenbara: att maskeraden i sig, genom bruket av mask och förklädnad, erbjuder möjligheter och spel med identiteter. I skydd av mörkret och iklädda masker försvinner det kungliga sällskapet sedan ut till en väntande vagn som tar dem till Paris. I balsalen till tonerna av Siouxsie and the Banshees "Hong Kong Garden" och klirret från champagneglas möts de av dansande och skrattande människor. Balens gäster talar med varandra på ett upprymt och avspänt sätt, helt utanför den formella hovetiketten. Salen sjuder av färg, champagne, liv och rörelse och framstår på alla sätt som camp, där ytan och förklädnaden hyllas genom det komiska anslaget. Maskeradbalen erbjuder frihet just genom förklädnaden. Marie Antoinette kan försvinna i mängden och festa. Masken, här i form av skir svart organza, tillåter henne att vara den hon är, att leva ut den hon är. Som Dyer påpekar är det i "genom erkännandet av illusionen som camp finner verkligheten" (Dyer 1987: 184), vilket här konkretiseras genom maskeradbalen. Det är också i den här sekvensen som Marie Antoi-

nette, helt klädd i svart med klänningslivet prytt av pärlbroderade applikationer som skiftar i smaragdgrönt, först ser Fersen (Jamie Dornan). När han möter hennes blick, avbryter han en pågående flirt:

FERSEN: Do I know you?

MARIE ANTOINETTE: No, I don't think so... Are you making any progress with her?

FERSEN: Possibly. Are you going to tell me who you are?

MARIE ANTOINETTE: Are you?

FERSEN: Count Fersen of the Swedish army.

MARIE ANTOINETTE: Count Fersen...

Fersen tar hennes hand samtidigt som hon vänder sig om och går. Det korta, laddade samtalet, som med en ironisk glimt, utspelar sig till tonerna av Bow Wow Wows "Aphrodisiac" leder så småningom vidare från flirt till romantiskt förhållande. Relationen uttalas inte i dialog utan i linje med melodramens modus i filmens *soundtrack* och visuella grepp. I den påföljande sekvensen, på väg tillbaka till Versailles i gryningen spelas Bow Wow Wows "Fools Rush In" med textrader som: "Though I see / The danger there / If there's a chance for me / Then I don't care". Den blivande relationen framställs således genom musiken som både riskabel och oundviklig. Marie Antoinette har tagit av sig masken och i ett ögonblick av frihet sträcker hon ut armen genom vagnsfönstret och låter handen möta vinden. Musiken fortsätter spela: "When we met / I felt my life begin / So open up your heart and let / This fool rush in". Den korta stunden av möjlig lycka och hopp om ett annat liv, förebådar valsituationen: att stanna kvar i en kvävande, vingklippt tillvaro, eller att försöka bryta sig ut. Sekvensen förekommer också divarollen, genom beslutet att följa passionen och gå in i ett förhållande trots känslan att det inte kommer att sluta väl.

*Fin*

Melodramen, med sitt breda känslomässiga register, för fram filmberättelsen genom en rad betydelsebärande element som ruvar på underliggande betydelser. I *Marie Antoinette* är den uttrycksfulla mise-en-scène en yta som är fascinerande i sig, men den visuella ytan används också för att accentuera filmens teman: längtan efter frihet, önskan att bli accepterad och försöken att skapa en egen identitet. Arbetet med kostym är ett sådant tydligt element, där utformas en egen stiliserad look för filmen i syfte att påvisa och generera känslor och stämningar. Det är således huvudpersonens subjektiva, inre känslor som ligger som grund för berättelsen. Allt eftersom filmen framskrider och Marie Antoinette utvecklas som karaktär förändras hennes klänningar och blir djärvare i både färg och i snitt; exempelvis har den klänning hon vaknar upp i efter sent festande djupare dekolletage och kaxigare utsmyckningar i spets, än de klänningarna hon bär i filmens inledning. Med filmens tydliga inslag av travesti, inte minst i arbetet med olika stilriktningar i kostymdesignen, lösgörs berättelsen från den traditionella historiska kontexten och istället skapas en text som, med en komisk effekt, utmanar föreställningar om autenticitet, rådande normer och värderingar. Här utmanas föreställningar om dels kostymfilmens förhållande till historien och dels, vilket här är mer centralt, normativ femininitet och subjektspositioner i representationen. Den ironiska intonationen som genomsyrar hela filmen framhåller det campiga i representationen, både i den visuella ytan och i rörelsen från det konventionella berättandet mot subjektiva fantasier och drömmar. Accentueringen av en camp-läsning förstärks av musikens framträdande roll som, förutom anakronistisk markör, också fungerar som nyckel till olika queera lässtrategier. Exempelvis sammanförs temat utanförskap med motiv som hedonism, som i sin tur framställs som en tillflykt undan för

legad hovetikett och påtvingade normer. Istället för att framstå som antiteser hålls dessa trådar samman och skapar nya betydelser och läsningar. Tillsammans förstärker detta filmens campattityd, som ett sätt att hantera etablerade föreställningar och värderingar – och utmana sociala och estetiska konventioner i både form och innehåll. Marie Antoinettes livsstil som en icke normativ excess: lyxen och överflödet i materiella ting övergår i dekadens och där iklädandet av divarollen framträder som strategi för att överleva. En filmisk karaktär, som Marie Antoinette, har naturligtvis inte samma divastatus som Judy Garland eller Zarah Leander, det handlar inte heller om att framställa henne som en gayikon, utan snarare om att påvisa hur en fiktiv karaktär i en tillsynes straight berättelse har andra möjliga, queera läsningar, vilka kan erbjuda subjektspositioner för identifikation. Skildringen av en Marie Antoinette som ”misfit”, som lever instängd i en glaskupa styrd av konventioner och förväntningar och med ett hov som ständigt dömer henne, problematiserar i högsta grad önskan att bli accepterad, sökandet efter en egen fristad och strategier för att orka leva sitt liv under traditionens tyngd. Identifikationen i att vara en ”misfit”, att inte passa in, artikuleras genom porträtteringens av Marie Antoinette som icke normativt feminin, och därigenom framhålls också det subversiva i åskådarskapet: att som åskådare, utifrån sin position som ”misfit”, anta och inta en identitet i den filmiska representationen; en identitet som övergår kategorier som kön och sexualitet. Marie Antoinette kan på så sätt betraktas som en queer ställföreträdare i en heterosexuell representation. För Marie Antoinette handlar det om att med en campaktig attityd ta på sig en pastellfärgad klänning, smink och rosetter, och sedan kämpa och fortsätta med livet i en värld av rosa och turkost, vilket i sig verkar vara tillräckligt för att utmana sociala normer.



THERÉSE ANDERSSON, fil. dr i filmvetenskap, är verksam vid Historiska institutionen, Stockholms universitet. Andersson disputerade 2006 med avhandlingen *Beauty Box: Filmstjärnor och skönhetskultur i det tidiga 1900-talets Sverige*. 2009 avslutade hon post doc-projektet *Sofia Coppolas Marie Antoinette*, med stöd av stipendium från Anna Ahlströms och Ellen Terserus Stiftelse. Tillsammans med Eva Knuts och Viveka Berggren Torell påbörjas 2010 ett nytt forskningsprojekt, finansierat av Riksbankens Jubileumsfond, *Blixtlås, knapp och kardborreband – makt och materialitet under styling och påklädning*.

## Litteratur:

- Babuscio, Jack (1978/1999): "The cinema of camp (aka Camp and the gay sensibility)", i *Camp: queer aesthetics and the performing subject*, (red) Cleto, Fabio, Ann Arbor 1999:117-135.
- Barzini, Chiara (2006): "Let them wear Converse" V *Magazine* 2006:43, och: [http://www.vmagazine.com/feature\\_article.php?n=196](http://www.vmagazine.com/feature_article.php?n=196) (5 Aug, 2009).
- de Beauvoir, Simone (1973): *Det andra könet* (Le deuxième sexe); översättning: Inczèdy-Gombos, Adam, & Moberg, Åsa. Stockholm 2006.
- Butler, Judith (1990): *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. London & New York 1990.
- Cook, Pam (2006): "Portrait of a Lady: Sofia Coppola" *Sight and Sound*, November 2006:36-40.
- Dalle Vacche, Angela (2008): *Diva: defiance and passion in early Italian cinema*, Austin 2008.
- Dyer, Richard (1987): *Heavenly bodies: film stars and society*, London 1987.
- Gledhill, Christine (1987): "The melodramatic field: an investigation" i *Home is where the heart is*, (red) Gledhill, Christine, London 1987:1-39.
- Hill, Derek (2008): *Charlie Kaufman and Hollywood's merry band of pranksters, fabulists and dreamers – an excursion into the American new wave*, Harpenden 2008.

- Koestenbaum, Wayne (1993): *The Queen's throat: opera, homosexuality, and the mystery of desire*, New York 2001.
- Mendelsohn, Daniel (2006): "Lost in Versailles" *The New York Review of Books* 2006:19, och: <http://www.nybooks.com/articles/19652> (22 Nov, 2007).
- Mercer, John & Shingler, Martin (2004): *Melodrama: genre, style, sensibility*, London & New York 2004.
- Rosenberg, Tiina (2009): *Bögarnas Zarah – diva, ikon, kult*, Stockholm 2009.
- Shattuc, Jane (1995): *Television, tabloids, and tears: Fassbinder and popular culture*, Minneapolis & London 1995.
- Sontag, Susan (1964): "Notes on 'Camp'" i *Camp: queer aesthetics and the performing subject: a reader*, (red) Cleto, Fabio, Ann Arbor 1999:53–65.
- Weber, Caroline (2006): *Queen of Fashion: what Marie Antoinette wore to the revolution*, New York 2006.
- Hemsida: <http://www.sonypictures.com/movies/marieantoinette/site/> (23 Nov, 2007).

## Noter

<sup>1</sup> Filmteamets intension var alltså inte att göra en historisk återgivning av Marie Antoinette och tidsperioden, utan att mer komplext och impressionistiskt använda filmmédiet för att skildra människor och känslor. Se vidare produktionsanteckningar för filmen: <http://www.sonypictures.com/movies/marieantoinette/site/>. Min analys behandlar inte heller Marie Antoinette som historisk person, utan som en sammansatt fiktiv karaktär: som bärare av känslor och värderingar.

<sup>2</sup> Se exempelvis Mendelsohn 2006.

<sup>3</sup> Jämför: *Virgin Suicides* (Coppola, 1999) och *Lost in Translation* (Coppola, 2003). Coppola arbetar också som reklamfilmsregissör och musikvideoregissör.

<sup>4</sup> "Misfit" i det här sammanhanget definieras i utanförskapet, i att vara utanför normen. Se också Dyer 1987: 167 ff. Fortsättningsvis i texten kommer uttrycket "misfit" att användas för att beteckna positionen misslyckande och utanförskap i förhållande till det socialt accepterade.

<sup>5</sup> Om inte annat anges är citaten översatta av Göran Söderström.

<sup>6</sup> Klassiska filmmelodramer är exempelvis: *Gone With the Wind* (Flemming, 1939), *All That Heaven Allows* (Sirk, 1956), *Dr. Zhivago* (Lean, 1965), *The Way We Were* (Pollack, 1973), *The Color Purple* (Spielberg, 1984), *Philadelphia* (Demme, 1993), *Far From Heaven* (Haynes, 2002).

<sup>7</sup> Se produktionsanteckningarna för filmen: <http://www.sonypictures.com/movies/marieantoinette/site/>.

<sup>8</sup> För en historisk studie av Marie Antoinettes kläder se vidare: Weber 2006.

<sup>9</sup> Se vidare produktionsanteckningar för filmen: <http://www.sonypictures.com/movies/marieantoinette/site/>.

## ABSTRACT

### *Marie Antoinette*

Sofia Coppola's period piece *Marie Antoinette* was released in 2006 to a mixed reception. In the movie, the depiction of the life of the young queen is expressed through strong visual awareness and excess of luxury goods, gowns, accessories, and shoes. Coppola's *Marie Antoinette*, in the shape of Kirsten Dunst, is shut in a bell jar governed by conventions and expectations as thick as the walls of Versailles. The hedonistic life style of Marie Antoinette, the luxury and profusion gradually turn into decadence, and assuming the role of the diva appears as a strategy for survival. In Coppola's movie the search for identity and the construction of identity is played out through fashion and dress as well as through the soundtrack.

In this article the film and the protagonist Marie Antoinette are considered from the mode of the cinematic melodrama, with symbolic and affective elements such as costume, colour and music being taken into account. As *Marie Antoinette* contains a camp aesthetic and highlights the problematic distinctions between depth and surface, a queer reading of the film is suggested and the representation of the protagonist as a diva is analysed.