

”Bara” underhållning?

- en empirisk studie av dragshowgruppen *After Darks* föreställning *La dolce vita*, och hur den kan uppfattas av en publik.

SAMMANFATTNING

Denna uppsats sträcker sig utanför akademien och frågar sig hur en publik kan uppfatta föreställningen *La dolce vita*. Jag menar att dragshowgruppen *After Dark* har potential att destabilisera synen på kön, genus och sexualitet som fasta binära kategorier, och undersöker detta i en receptionsstudie. I relation till Judith Butlers performativitetsteori görs med hjälp av deltagande observation och intervjuer med personer som sett showen en jämförelse av hur tolkningarna kan skilja sig åt beroende på tillgång till dessa teoretiska verktyg. Skillnaden visar sig vara stor, informanterna ser främst en problematisering av sexualitet medan det sett utifrån Butler är kön och genus som fokuseras. En annan faktor som är betydande för tolkningen är feministiska utgångspunkter. Ett feministiskt perspektiv gör också att en problematik kring föreställningens mer avklädda inslag blir tydlig.

Nyckelord: dragshow, kön, genus, sexualitet, performativitet, *After Dark*, *La dolce vita*, Butler, queer, akademi

INLEDNING	3
Syfte och frågeställning	3
Positionering	4
Begreppsförklaringar och definitioner	5
Bakgrund	6
Dragshow	6
After Dark	7
METOD OCH METODOLOGI	9
Avgränsningar och materialurval	9
Receptionsanalys	10
Intervjuer	11
Observation	13
EN FORSKNINGSÖVERSIKT	14
After Dark	14
Queerfältet	15
Reflektioner kring fältet och min egen forskning	16
TEORI	17
Queerteori	17
Genustrubbel, performativitet och subversiv potential	18
Kön/genus och den heterosexuella matrisen	18
Performativitet	19
Subversiv potential	20
En omöjlig politik?	22
Genus ogjort	22
Epistemologisk positionering	23
Postmodernism, poststrukturalism och feminism	23
En ”manlig” och ”vit” föreställning	25
ANALYS	26
Introduktion	26
<i>La dolce vita</i> – en presentation av föreställningen	26
Medverkande – en presentation av informanterna	27
Bilderna av <i>La dolce vita</i>	28
Om budskap och påverkan – är det ”bara” underhållning?	28
Kopplingen mellan dragshow och homosexualitet	34
Handlar det om mig?	36
För vem är det omstörtande?	38
Ett ”manligt” kvinnoideal	40
En konkluderande reflektion	43
AVSLUTNING	47
KÄLLFÖRTECKNING	48
Övriga källor	49

Bilaga 1 - Spelordning

Bilaga 2 - Bilder

INLEDNING

När jag såg showen *La dolce vita* hösten 2005 var det första gången som jag såg något alls av *After Dark* live. Jag hade förväntat mig en timme av diverse playback-framföranden, med låtar av Lena Philipsson, Nanne Grönwall och Shirley Clamp, visserligen proffsigt framförda av en av Sveriges vackraste kvinnor som dessutom har en manlig kropp, men ändå. Detta var också vad jag fick se, men varvat med playback-imitationerna fanns andra betydligt mindre ytliga nummer som verkade ha ett budskap, ett syfte annat än att roa för stunden. Det fanns nummer som uttryckte en önskan om att alla ska få vara som de vill och inte tvingas in i stöpta former av att vara man eller kvinna, hetero eller homo. Tidigare samma dag hade jag haft en föreläsning om Judith Butlers performativitetsteori och försökt förstå hennes teoretiska och något abstrakta tankar, och vad jag fick se på scenen den kvällen var dessa tankar utlevda i verkligheten, queerteori i praktisk form. Jag tyckte det var fantastiskt.

Frågan jag ställde mig var; hur uppfattades denna show av resten av publiken, som inte såg den med Butler i bakhuvudet? Var upplevelsen lika omstörtande för dem? Föreställningen *La dolce vita* går fortfarande, våren 2007, och är denna uppsats utgångspunkt.

Syfte och frågeställning

Jag vill se hur kön, genus och sexualitet kan problematiseras inom populärkultur, och gör detta genom att använda *After Darks* show *La dolce vita* som exempel. Deras lek med kroppar har potential att destabilisera synen på kön och sexualitet som något fast, och genom sin position som Sveriges största dragshowgrupp och det medieutrymme som det ger når de ut till många människor. Deras publik är inte begränsad till hbt-personer utan väldigt blandad, och jag undrar hur föreställningen uppfattas av dem som tagit plats i salongen. Är det en omstörtande upplevelse, eller ”bara” underhållning?

Hilary Rose har sagt att: ”... även om kritik förvisso kan försvaga ett vetenskapligt påstående kan bara en alternativ redogörelse tränga ut eller ersätta det” (2005:49). Detta är en utgångspunkt för min studie på två sätt: dels genom att endast påvisandet av andra sätt att ”göra” kön och sexualitet kan utmana de fasta heteronormativa rollerna, men även genom att detta utmanande inte behöver utspela sig inom akademien. Jag vill således koppla samman akademien med ”världen utanför” genom att förmedla en alternativ redogörelse av hur *After*

Dark trotsar kategorier i ett icke-vetenskapligt sammanhang och hur det uppfattas av deras publik. Jag vill visa att det inte krävs en akademisk miljö och avancerade teoretiska diskussioner för att problematisera genus. I linje med detta vill jag rikta mig till en bred målgrupp, närmare bestämt alla som har ett intresse för genusfrågor, underhållning eller dragshow. Genom att göra en jämförelse av vad som uppfattas när *La dolce vita* ses för nöjes skull respektive i relation till de teoretiska verktyg som Judith Butler erbjuder hoppas jag kunna ge en bild av hur *After Dark* förvaltar den position de innehar idag. För att undersöka huruvida showen innebär en bestående problematisering av kön, genus och sexualitet vill jag utgå ifrån följande frågeställning:

- Hur kan *After Darks* framställningar av kön, genus och sexualitet i showen *La dolce vita* uppfattas?

För att tydliggöra och ytterligare ringa in mitt problemområde har jag operationaliserat frågeställningen till tre underfrågor: - Innebär *After Darks* ifrågasättande av kön, genus och sexualitet ett omstörtande av desamma? – Eller förstärks rentav bilden av heterosexualitet som ”normalt” och könen som fasta, genom att den extrema flärden och showkänslan placerar deras görande i ett fack av ”annorlundaskap”? – Vilka skillnader kan ses vid en jämförelse av en tolkning som görs med hjälp av teoretiska verktyg och en som görs utan?

Positionering

Jag motsätter mig kategoriseringar av människor och egenskaper. Men de kategorier som vi dagligen placeras inom är en realitet som jag som forskare måste förhålla mig till; vem jag är, mina ståndpunkter och hur jag uppfattas av andra påverkar mitt sätt att se föreställningen, min relation till informanterna och analysen. För att ge en bild av vem jag är, måste jag således använda mig av kategoriseringar. Likaså finner jag det nödvändigt att använda benämningar som ”man” och ”kvinna” i relation till föreställningen eftersom kropparnas genusbeteckningar har signifikans för framställningen. Det faktum att jag som heterosexuell kvinna ska göra en studie om manliga, övervägande homosexuella dragartister påverkar troligen både mitt och informanternas förhållningssätt. Men jag ser inte min ”brist på erfarenhet” som en anledning att inte välja detta ämne (jfr Letherby, 2003:135). Jag menar att en studie av ett potentiellt icke-heteronormativt fenomen inte förutsätter icke-heterosexualitet, precis som icke-heterosexualitet inte utesluter normativitet.

Min sociala bakgrund har stor inverkan på mitt förhållande till akademien. Som arbetarklassbarn innebar mina studier på universitetet tillgång till en ny värld som jag inte helt har lärt mig att älska, mycket för att den just är en "egen värld". Härur kommer min önskan att göra forskning som är relevant och tillgänglig även för personer utanför akademien. Gayle Letherby talar om en forskares intellektuella privilegium, som innebär att det är forskarens syn och uppfattningar kring det undersökta fenomenet som slutligen sätts på pränt (2003:140ff). Detta är jag medveten om, men jag vill ta visst avstånd från synen på den akademiska ställningen som så *privilegerad*. Den är privilegerad i den mening att det är jag som sitter vid tangentbordet, men mina informanternas tolkningar är minst lika "rätt" som mina. Här finns ett stort dilemma och en svår balansgång. Mitt syfte är att lyssna på "vanliga" människor, då jag motsätter mig synen på teoretiska tolkningar som "sannare" och kontrasterande den falska medvetenhet som personer utan utbildning ofta anses leva under. Men jag kan samtidigt inte bortse från de teoretiska ramar som jag har tillgång till, och som får mig att se saker jag annars inte hade sett. Det jag kan göra är att hävda att det finns minst lika mycket som jag *inte* ser på grund av min position, och att dessa saker är lika "sanna". Jag kan försöka närma mig informanternas perspektiv, eller åtminstone upprätthålla en så stor respekt som möjligt, gentemot dem och deras kunskaper och intryck (jfr Letherby, 2003:125).

Förutom redan nämnda kategorier som jag "tillhör" är jag även feminist och utgår ifrån ett perspektiv som ser maktordningar i samhället. Dessa ordningar positionerar inte bara män och kvinnor i förhållande till *varandra* utan även i relation till klass, sexualitet, etnicitet, ålder och så vidare, och de upprätthåller också bilden av att vi har just alternativen "man" eller "kvinna" att "välja" mellan. Jag ser denna maktordning inte bara som ett över-/underförhållande i respektive kategori, utan som ett nät där alla kategorier har samröre med varandra och bildar ett komplicerat system styrt av maktrelationer.

Begreppsförklaringar och definitioner

Det kan vara på sin plats att närmare förklara vissa begrepp som jag använder, dels för den läsare som inte är insatt i genusvetenskap eller queerteori, dels för att många begrepp kan användas på flera olika sätt och med olika betydelser. Min förförståelse är alltid närvarande i den text jag producerar och det är därför viktigt att tydliggöra vilken betydelse jag lägger i ett visst ord. *Kön* och *genus* exempelvis, förklaras ofta som att kön är biologiskt och genus är dess kulturella motsvarighet. Jag menar att det enda med kön som är biologiskt är våra

konkreta kroppar och könsorgan, deras hela betydelse är lika socialt och kulturellt konstruerat som deras genus. I begreppet *sexualitet* inkluderar jag mer än endast sexuell läggning, till exempel människors praktiker, känslor och föreställningar kring sin och andras sexualitet.

Queer är svårt att ringa med några få ord. Tiina Rosenberg skriver att "[e]n snäv begreppsbestämning av queer skulle innebära dess sorgliga slut" (2002:11), och till stor del är detta var queer handlar om; att motarbeta kategoriseringar. Rosenberg nämner ändå några betydelser, där de flesta kretsar kring icke-heterosexuella företeelser och personer, men queer kan även inkludera heterosexuella (2002:11f). Jag vill i min definition av queer inbegripa allt som inte "passar in" i den heteronormativa mallen, det vill säga normen som upphöjer tvåsamhet och dikterar hur en parrelation (och i förlängningen samhället) "ska" se ut. Det betyder att jag menar att även heterosexuella är potentiellt queera och i linje med detta kan även en samkönad relation vara heteronormativ om den följer de mallar som satts upp som normerande. För att undvika missförstånd (särskilt som jag tar upp en studie om transvestism under Queerfältet) vill jag också tydliggöra skillnaden mellan *drag* och *transvestism*. Transvestism betyder enligt *Svenska Akademiens Ordlista* "drift att klä sig i *det andra könets kläder*" (min kurs. 1999:941). *Drag* handlar, som jag ser det, om överskridande av de positioner vi tilldelas i form av "man" eller "kvinna" och om att tydliggöra att dessa positioner är socialt konstruerade. Butler kallar positionerna *diskursiva*, varför även detta begrepp bör förklaras. Hon talar om normativa maktstrukturer som konstruerar diskursiva identiteter. Inom politiska, juridiska och språkliga områden skapas och upprätthålls regler och ideal för "rätt" sätt att tala, föra sig, utleva sin sexualitet etcetera genom diskurser, varefter vi lär oss hur en person bör vara. Enligt Butler finns inget subjekt innan diskursen har skapat det.

Bakgrund

Det finns ingen möjlighet att inom denna uppsats ramar ge en uttömmande beskrivning av dragshow som genre. Men för att ge läsaren en tydligare bild av det fenomen jag undersöker vill jag ändå ge en kort bakgrund till dragshow i allmänhet, och till *After Dark* i synnerhet.

Dragshow

Michael F. Moore skisserar en historia om män som klätt sig som kvinnor och kvinnor som klätt sig som män inom teater, tv och film. Från början kunde det handla om att det inte

ansågs lämpligt för kvinnor att uppträda på scen och de kvinnliga rollerna därför fick göras av män, och motsatt kunde kvinnor längre fram spela manliga roller för att de värderades högre och såg bättre ut på en meritlista. Men fenomenet dragshow har fortsatt efter att skäl som dessa försvunnit (Moore, 1994:1). Moore talar om drag relaterat till allt från Shakespeare till primadonnor och cirkusnummer. Roger Baker diskuterar även drag i Hollywood, till exempel filmen *Mrs. Doubtfire* (1994:231ff), och draginfluenser inom musikindustrin, bland annat relaterat till David Bowie (1994:244f) och Boy George (1994:249f).

Moore menar att artister fortsätter göra drag för att det avslöjar viktiga sanningar om perception, könsroller och sexualitet. Han ser tre olika skäl till att göra dragimitationer. Det första innebär att artisten använder både feminina och maskulina drag för att göra en framställning som är varken man eller kvinna men som kan attrahera båda. Han skriver att: "[w]hen audiences feel themselves responding to an androgynous figure that projects appealing qualities of both sexes, they are forced to reconsider their notions of strict boundaries between male and female" (Moore, 1994:2). Ett andra sätt är att göra detaljerade porträtt för att fånga "kärnan" i ett ideal av "kvinna" eller "man", och ytterligare andra ser drag som en rent artistisk utmaning då skådespeleri främst handlar om att göra sig till någon annan än en själv. Att då gestalta någon av "motsatt" kön gör utmaningen större (Moore, 1994:2). Den som vill veta mer om dragshow kan exempelvis titta på Desmond Montmorencys *The Drag Scene. In Photos – the secrets of Female Impersonators* där han visar dragartisters privata liv och arbetsliv i bilder, exempelvis Danny La Rue som är ett känt namn inom genren. I fotografier får läsaren se en "förvandling" från man till dragdiva (1970).

After Dark

Kalle Westerling redogör i sin populärvetenskapliga bok *La dolce vita* (2006) för *After Darks* historia, som började 1976 på nattklubben *Alexandras* i Stockholm. En man vid namn Roger Jönsson fick med sig Christer Lindarw och Lars Flinckman när han och regissören Lars Jacob skulle sätta upp showen *Wild Side Story*. Vid denna tidpunkt var dragshow ett nästan helt okänt fenomen i Sverige, men gruppen var framgångsrik och Flinckman, Lindarw och Jönsson öppnade samma år en egen klubb, *After Dark Club* (Westerling, 2006:20ff). Under de följande åren gjordes flera shower, varav några visades på SVT. 1980 flyttade gruppen, som nu utgjordes av Lindarw och Flinckman, till *Börsen* i Stockholm (Westerling, 2006:24ff). Åttiotalet blev ett framgångsrikt decennium och de gjorde imitationer av kändisar men även

andra sorters nummer. I *Fågel Fenix* flög Lindarw genom lokalen i en kostym som lät antyda både bröst och penis (Westerling, 2006:31f). Efter tio år av showande på *Börsen* och utomlands, bland annat i USA, åkte *After Dark* 1990 på Sverigeturné (Westerling, 2006:50). De kom nu in i en svacka, turnerandet visade sig vara för dyrt och 1991 gick *After Dark* i konkurs. Förutom en allmän lågkonjunktur inom branschen kan en tänkbar orsak till konkursen enligt Westerling vara att det sedan den största rädslan för hiv och aids lagt sig öppnat många nya gayställen som lär ha lockat *After Darks* publik. *After Dark* kom dock tillbaka redan 1992 (Westerling, 2006:54ff) och 1996 firades gruppens tjugoförårsjubileum med en show vars spelperiod hela tiden förlängdes (Westerling, 2006:62ff). Två år senare medverkade *After Dark* under *Europride* i Stockholm. Detta var deras första framträdande i hbt-sammanhang (homo-, bi- trans) sedan sjuttioalet men sedan dess har det blivit flera, bland annat 2002 vid *Stockholm Pride*. 2004 tog de steget ut mot en bredare publik, genom sitt deltagande i Melodifestivalen med bidraget *La dolce vita*. Strax därefter sattes showen med samma namn upp på *Tyrol* i Stockholm (Westerling, 2006:66ff). Föreställningen blev en succé och gick vidare till *Amiralen* i Malmö och *Rondo* i Göteborg (Westerling, 2006:72). Nu, våren 2007 har *After Dark* gjort en omfattande Sverigeturné med *La dolce vita* och spelar i skrivandets stund på Cirkus i Stockholm.

METOD OCH METODOLOGI

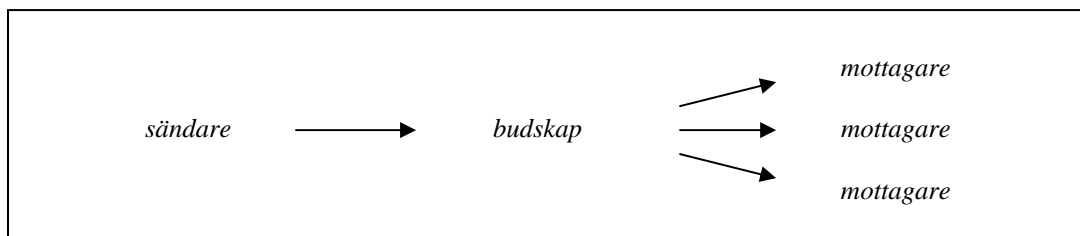
Min undersökning är en praktisk tillämpning av Butlers teoretiska verktyg, då jag studerar fenomenet *After Dark* genom receptionsanalys. Jag har avgränsat mig till deras nu aktuella uppsättning *La dolce vita* och undersöker med hjälp av intervjuer hur publiken uppfattar föreställningen. För att själv kunna relatera till informanternas tolkningar gör jag även en deltagande observation, vilket också möjliggör en jämförelse av hur showen kan tolkas med och utan Butlers teorier som bakgrund. De metoder jag har valt kommer troligtvis att ge en detaljerad, men också begränsad bild. Analysen av intervjuerna och min observation grundar sig på personliga reflektioner av fenomenet, något som jag ser mer som ett metodologiskt faktum än ett metodologiskt problem. Liksom Gayle Letherby påpekar i sin diskussion om vad som brukar ses som ”riktig forskning” (2003:7ff) anser inte jag att en studie måste vara generaliserbar för att vara värdefull, och jag kommer heller inte hävda att min är det.

Avgränsningar och materialurval

Mitt val att studera *After Dark* kommer främst av min egen reaktion då jag såg dem första gången. Att jag sedan inriktade mig på *La dolce vita* som isolerad föreställning föll sig naturligt då det var just den som jag hade sett, och det passade mina val av metoder att den fortfarande spelas. Både intervjuerna och observationen har gjorts i Kalmar. *La dolce vita* finns sedan april på dvd och jag har även haft möjlighet att ta del av sångtexter och manus, men jag har valt att endast utgå ifrån observationen. Detta för att mina förutsättningar ska vara närmare informanternas och en jämförelse mer fruktbar, de har ingen tillgång till sångtexter eller möjlighet att se föreställningen igen innan intervjun. Kontakten med informanterna har knutits genom att jag i ett brev har beskrivit min studie och frågat efter personer som ska se showen i Kalmar och som vill bli intervjuade. Brevet har satts upp på diverse offentliga platser i staden och intresserade har kontaktat mig via e-post för att bestämma tid och plats. Några av informanterna är ”bekantas bekanta” och har fått kännedom om min studie den vägen. En person såg föreställningen i egenskap av recensent, och henne har jag själv kontaktat då jag fann det intressant att se hur showen uppfattas utifrån det perspektivet.

Receptionsanalys

Jane Stokes menar att vi kan få förståelse för mediers påverkan, samt vilken behållning publiken har av ett visst medium, genom att studera just publiken (2003:131). Hon redogör för en ofta använd kommunikationsmodell som beskriver en linjär process där en sändare ger ett budskap som sedan uppfattas av en mottagare. Denna modell har byggts vidare på för att visa att även mottagaren kan påverka sändaren, processen är i själva verket mer cirkulär än linjär (Stokes, 2003:130). Modellen kan dock vara användbar även i sin linjära form då den med viss modifikation kan illustrera att budskap uppfattas olika beroende på vem mottagaren är. I denna undersökning blir jag och informanterna som mottagare exponerade inför ett budskap som sänds ut av *After Dark* men vi är samtidigt situerade i varsin kontext.



I våra respektive kontexter möts vi dagligen av andra sändare och budskap, av andra diskurser, som påverkar hur vi mottar *La dolce vita*. Således gör jag en tolkning av den diskurs som showen är situerad i, samtidigt som jag tar del av informanternas representationer av samma diskurs. Deras representationer, liksom mina, är formade av andra diskurser i vår omgivning. I det här fallet förväntas en akademisk diskurs ha stor inverkan på min tolkning.

När Stokes talar om publik menar hon detta i vid bemärkelse, att alla medlemmar i ett samhälle är potentiell publik för alla medieprodukter (2003:129). Alla i Sverige kan sägas vara potentiell publik till *After Darks* föreställningar, jag har dock valt att avgränsa min studie till specifika personer ur publiken vid en specifik uppsättning och kan således endast dra slutsatser kring deras tolkningar och uppfattningar. Därmed inte sagt att deras tolkningar inte kan överensstämma med andras vars uppfattning jag inte tar del av. Stokes diskuterar etnografiska studier av publiker och just deltagande observationer och intervjuer, och beskriver då studier där forskaren först studerat personer som tittat på ett program och sedan intervjuat dem om det (2003:139ff). Skillnaden gentemot min studie är att de personer som jag observerar och de jag intervjuar inte är desamma, och det är heller inte endast publiken som inkluderas i observationen utan även själva föreställningen (Stokes, 2003:151f). Konkret

innebär detta att jag och informanterna inte har sett exakt samma föreställning, men då den bygger på inövade nummer och playback-framträdanden menar jag att det finns få öppningar för improvisation och skillnaden mellan olika showtillfällen lär vara marginell. Stokes ger också exempel på fallstudier som har gjorts om medier och populärkultur, där ett är Janice Radways undersökning av hur Harlequins läsare tolkar deras kärleksnoveller (2003:134). Ett svenskt exempel på forskning om medier är Johan Såthes bok om hur den kommersiella tv-branschen har byggts upp under senare delen av nittioalet och början av tjugohundralet. Han menar att allting bygger på *reklamen*, själva tv-programmen är endast utfyllnad mellan reklampauserna (Såthe, 2003:17). Således verkar han mena att det är pengar som styr utbudet, och han diskuterar detta exempelvis i relation till dokusåpor (Såthe, 2003). Frågan om kommersialisering är intressant att sätta i samband även med *After Dark*.

Stokes för en diskussion om kausalitet som kan appliceras på *After Darks* publik, då det inte är säkert att en eventuell öppenhet gällande genus och sexualitet beror på showens framställningar. Denna öppenhet kan lika gärna vara skälet till att föreställningen verkade intressant från första början (Stokes, 2003:131). Jag kan inte veta hur det förhåller sig med de enskilda personer som jag talar med men det är en intressant fråga att diskutera, vilket jag också har gjort med flera av dem. Deras intryck av *La dolce vita* sammanfogas med den bild jag själv fått vid observationen och relateras till Butler, men jag är medveten om att den slutliga analysen ändå är *min* bild, av showen och av deras bild. Liksom min förförståelse kan göra att jag missar aspekter så finns det även en risk för övertolkning. Här tror jag att informanterna utgör en motvikt då deras analyser är förankrade i något annat. Viktigt att påpeka är att tanken inte är att göra en jämförelse mellan ”dem” och mig själv i den bemärkelsen, och jag ser deras tolkning som minst lika ”sann” som min egen. Deras tankar utgör heller inte en enda enhetlig bild utan flera. Poängen är att se om *After Darks* eventuella budskap når ut till en publik som varken kan förutsättas vara akademiker eller tillhöra en hbt-kultur. Detta för att se hur queerteori kan göras praktiskt i en icke-vetenskaplig kontext.

Intervjuer

Jag gjorde personliga intervjuer med fem personer så snart som möjligt efter att de sett showen. Intervjuerna var vad Martyn Denscombe kallar semistrukturerade, och med mig hade jag en lista på frågor, en spelordning och ett programblad med bilder. Intervjuguiden förhöll jag mig till med flexibilitet, den intervjuade fick styra samtalet genom sina öppna svar och jag

anpassade frågorna efter henne eller honom (Denscombe, 2000:135). Målet var att få en bild av huruvida de ser föreställningen som ”bara” underhållning eller om de sett ett mer kärnfullt budskap, och vi diskuterade även förväntningar, varför de valt att gå och om de tycker sig ha påverkats av showen. Jag har valt att kalla dem jag intervjuat för informanter. Gayle Letherby menar att benämningen respondenter är bättre då hon ser informanter som personer som forskaren *får information ifrån* (2003:7), men jag ser det snarare som att de är personer som *ger information* och anser inte att ordet respondenter rymmer mer aktörsskap än informanter – snarare tvärtom. Respondent är för mig någon som svarar på en enkät, medan en informant låter mig ta del av sin erfarenhet genom samtal. Jag menar därför att det passar bättre i sammanhanget. Intervjuerna spelades in för att minimera risken för felcitering, transkriberades i sin helhet och den som har velat har fått läsa utskriften. En nackdel med inspelning är att det kan påverka informantens (och mitt) sätt att förhålla sig till samtalet. Men jag anser att fördelarna väger över, och att bandspelarens eventuella påverkan dessutom är övergående. Efter intervjun antecknade jag mina personliga intryck, det som en ljudinspelning inte kan fånga (Denscombe, 2000:138ff). Fyra av de intervjuade har getts anonymitet genom ändrade namn, Emelie ville dock inte vara anonym.

Jag hade turen att komma i kontakt med en blandad skara människor, vilket ökar chansen att intervjuerna ger en nyanserad bild. Samtidigt medförde informanternas olikhet viss osäkerhet vid intervjusituationen. De har olika åldrar, kön, intressen och placering i samhällshierarkin, vilket påverkar maktrelationerna oss emellan. Därtill låg en svårighet i att tala om genus och sexualitet utan att använda de teoretiska begrepp som jag är van vid, ingen av dem jag har intervjuat har genusutbildning. Hos någon finns intresse för genusfrågor, men de flesta säger sig ha lockats av showens lättsamma sång och dans. Denscombe diskuterar flera praktiska aspekter som är viktigt att ta hänsyn till vid intervjuer, till exempel intervjuareffekt (2000:138). Jag är medveten om den betydelse som redan nämnda egenskaper kan ha på en intervjusituation, och även min roll som forskare. Det finns en risk att informanterna gav mig de svar som de trodde att jag ville ha. Vetskapen om att uppsatsen skrivs i genusvetenskap kan ha gjort att hållit inne med eventuella heteronormativa tolkningar. Det är även troligt att de redan under showen var påverkade av att de skulle bli intervjuade och tittade efter saker som de annars inte skulle ha gjort. Med tanke på tidsschemat för uppsatsen tror jag dock inte att det hade varit praktiskt genomförbart om jag inte hade sökt kontakt innan showen.

Observation

Under den deltagande observationen tog jag plats i salongen och såg föreställningen som en del av publiken, dock inte utifrån samma premisser som dem då jag var där som forskare. Denscombe skiljer mellan totalt deltagande, deltagande som observatör och deltagande i den normala miljön, och jag placerar min observation i den sistnämnda kategorin. Mitt tillträde till fältet löstes enkelt genom att jag köpte biljett till föreställningen och min roll som forskare var dold för dem i den studerade miljön. Jag dolt dock inte att jag antecknade, och med mig hade jag även en lista med hållpunkter. Denna lista gjorde observationen något mer strukturerad, men långt ifrån systematisk. Deltagande observation bygger främst på att ”vara i händelsernas centrum” (Denscombe, 2000:175ff). Forskaren bör enligt Denscombe akta sig för att påverka den naturliga miljön för att kunna observera situationen så som den brukar se ut (2000:166). Jag menar att det hade inneburit alltför stora förluster av intryck om jag hade väntat med att anteckna till efter observationstillfället, och antecknandet var dessutom det enda som skiljde mig från de övriga i salongen. Detta kan på sin höjd ha påverkat dem som satt just intill mig. Alla i publiken är anonyma, men detsamma gäller inte dem som uppträder. Jag menar dock att de genom sitt intagande av scenen godtagit att bli granskade och bedömda. Min intention är heller inte att kritisera, utan att se till deras omstörtande potential när det gäller genus och sexualitet. Hur denna än ser ut lär det inte påverka dem nämnvärt, och definitivt inte hota deras position som Sveriges största dragshowgrupp. Jag anser mig därför uppfylla de etiska krav som ställs på en deltagande observation (jfr Denscombe, 2000:179).

Till skillnad från vad som kanske är vanligt vid deltagande observation hade jag en relativt bestämd bild av vad jag sökte, nämligen svar på mina frågor om showens eventuella omstörtande potential. I bakhuvudet fanns även en teoretisk ram som observationen skulle relateras till. Trots detta försökte jag vara så öppen som möjligt i förhållande till dessa kriterier (jfr Denscombe, 2000:178). Vid en deltagande observation är forskarens egna ”jag” det främsta verktyget, och således kan ålder, social bakgrund, etnicitet och kön inverka extra mycket på forskningen, liksom sexualitet (Denscombe 2000:180f). Denscombe skriver också att: ”[f]örmågan att observera, förmågan att komma ihåg och den enskilde forskarens engagemang varierar, och detta inverkar på de enskilda observationsdata som produceras” (2000:166). Vad en observatör lägger på minnet och inte beror på förtrogenhet, erfarenheter och nuvarande tillstånd, som gör att vissa saker filtreras bort och andra förstoras, det finns alltid ett inslag av tolkning (Denscombe, 2000:167). Detta måste jag förhålla mig till.

EN FORSKNINGSÖVERSIKT

De enda akademiska studier som har gjorts om *After Dark* har tidigare nämnda Kalle Westerling, doktorand i teatervetenskap, stått för. Utöver hans forskning kommer jag nedan även att redogöra för ett urval av studier inom fältet queerteori. Givetvis är mina exempel endast axplock ur ett teoretiskt fält som är oerhört omfattande och vidsträckt.

After Dark

Westerling skriver i sin bok *La dolce vita*:

”Den envisa kampen som *After Dark* har fört i trettio år kan sammanfattas under en paroll, om man (*sic*) vill sätta ord på det som berättas. Parollen är en omvänd heteronormativitet, en antinorm som skriker, sjunger, harklar, dansar, kravlar och skryter ut ett ganska så unisont: ’Vi queera som står här på scenen är inte helt lika strejta, varken i vår sexualitet, i våra kroppar eller i vår världsbild, men alla kan få bli lite mer som oss för då skulle världen bli bättre!’”

(2006:133)

Boken berättar om en dragshowgrupp som alltid gått emot normen, erbjuder analyser av ett antal nummer ur *After Darks* repertoar, samt ett kapitel där frigörelsekampen i Sverige sätts i relation till gruppen (Westerling, 2006). På kartonnagets baksida ställs frågan om *After Dark* var mer radikala förr, innan de blev riktigt stora och folkkära. Något entydigt svar ges inte, men klart är att de under trettio års tid roat, oroat, provocerat och dessutom skapat ett rum där queera kan känna sig hemma – utan att stänga dörren för straighta (Westerling, 2006:136). Jag har även tagit del av Westerlings påbyggnads- respektive magisteruppsats om *After Dark*. Han har i sin påbyggnadsuppsats (2004a) konstruerat en modell där två olika diskurser möts, en heteronormativ som kopplas samman med medierna och recensioner av *After Darks* shower, och en potentiellt queer där bland annat Judith Butler kommer in (Westerling, 2004a:10). Utifrån denna modell gör Westerling analyser av ett urval nummer som producerats under perioden 1977-1990 (2004a:13). I magisteruppsatsen är syftet att fördjupa tolkningarna genom att använda teatervetenskapliga teorier, och tala om dem som ”kommunikation mellan åskådare och artist” (Westerling, 2004b:3). Butlers teorier finns kvar, men kompletteras med bland andra Willmar Sauter för att täcka in kommunikationen (Westerling, 2004b:3). Utifrån Sauters teorier identifierar Westerling tre typer av icke-heteronormativ kommunikation:

”pansexuellt, queer och icke-heterosexuellt kommunikation” (2004b:26). Begreppet pansexuellt ligger nära det första av Moore beskrivna skälet att göra dragimitationer (se Bakgrund).

Queerfältet

Någon som har lämnat betydande bidrag till queerforskningen i Sverige är Tiina Rosenberg. Hon har bland annat skrivit *Queerfeministisk agenda* (2002), där hon diskuterar queerteori och -aktivism. Boken ger en introduktion till Butler, och erbjuder också exempel på queera läsningar. Rosenberg är dessutom redaktör till *Könet brinner!* (2005), en samling texter av Butler som jag använder mig av i denna uppsats teoridel. Rosenbergs senaste bok är *L-ordet* där hon, genom att diskutera hur ordet ”lesbisk” har använts genom historien, skissar upp en berättelse om vad kvinnlig homosexualitet inneburit och innebär, hur det talats/talas om och hur feminister sett på ett samarbete mellan heterosexuella feminister och hbt-feminister (2006). Antologin *I den akademiska garderoben* som Anna-Clara Olsson och Caroline Olsson redigerat har skrivits på initiativ av Sveriges Förenade Gaystudenter och innehåller bidrag från bland andra Tiina Rosenberg, Don Kulick och Jens Rydström. Boken vill uppmärksamma att högskolan bygger på heteronormativa antaganden, och att utbildningarna således präglas av denna norm. När studenterna är färdigutbildade ger dessa osynliggjorda föreställningar stora konsekvenser i deras möten med klienter och patienter, eller i deras forskning (Olsson, A-C, 2004:9ff).

Några studier om dragshow har nämnts i bakgrundskapitlet, en annan är *The Drag King Anthology*, redigerad av bland andra Donna Jean Troka. Den har många syften, ett är att lyfta fram ”dragkings”, som överskuggats av fenomenet ”dragqueens”. Författarna vill visa vilken utveckling och utbredning som ”kinging” haft de senaste åren, men de vill också nyansera den ofta förenklade bilden som ges; att det är ”female to male-drag”, kvinnor som gör drag. De vill också skapa ett forum för dragartister och fans, som annars bara blir talade för av forskare och akademiker (Troka m.fl., 2002:6ff). De tjugoen bidragen i boken visar upp ett brett spektrum av olika sätt att göra drag på och visar att det är mycket mer än kvinnor som klär ut sig till män. Bilden av dragkings som ”vita” och medelklass luckras dessutom upp, genom att klass, etnicitet, ålder och sexualitet problematiseras (Troka m.fl., 2002:8ff). Charlotte Suthrell gör i sin bok *Unzipping gender. Sex, cross-dressing and culture* en jämförande studie av transvestism i Storbritannien och Hijras i Indien. Hon utmanar den binära genusuppdelningen som hon menar dominerar västerländska genusteorier, genom att studera transvestism kopplat

till materiella saker som kläder. Hon menar att detta tydliggör diskurser kring kön, genus och sexualitet, till exempel hur förutsättningarna för män och kvinnor skiljer sig åt och varför det har betydelse. Suthrell ser kläder som en indikator på normativa strukturer som är så självklara att de blir osynliga – tills någon klär sig på ett sätt som inte passar in (2004:2f). Genom sitt ämnesval fortsätter Suthrell en trend som hon själv ser som problematisk, att rikta fokus mot ”male to female”-transvetism och inte motsatsen (2004:xi). Samma problem finns inom forskningen kring dragshow, varför mitt val av undersökningsfenomen kan ifrågasättas. Jag motiverar detta i Epistemologisk positionering.

Reflektioner kring fältet och min egen forskning

När jag bestämde mig för att ägna min kandidatuppsats åt *After Dark* visste jag inte att Westerling skrivit på samma tema. Jag tror dock att min empiri, mina metoder och mina utgångspunkter skiljer sig tillräckligt från hans för att jag ska kunna förmedla en ny bild av *After Dark*, kompletterande den tidigare. Westerling använder diskursanalys och queerläsning, med fokus på vad framställningarna säger honom som teatervetare. Han studerar dragshow som ”teatral händelse”, inte hur de är menade att uppfattas eller hur de uppfattas av publiken (Westerling, 2004a, 2004b, 2006). Jag vill se hur *After Dark* förvaltar det utrymme de har i mainstream. Det innebär att jag tar in aspekter som hur deras syften och vad de förmedlar uppfattas, både i relation till teoretiska verktyg och utan dessa verktyg. Min ansats är således mer ”inifrån och ut” än ”utifrån och in”. Övriga studier ur queerfältet som jag redovisat är tänkta att visa olika sätt att problematisera samma frågor som jag är inriktad på, det vill säga den binära genusuppdelningen och normerande strukturer kring genus och sexualitet, och även akademien. Med *The Drag King Anthology* vill jag lyfta fram ”mans”-dominansen inom dragshow, och även Suthrells studie är relevant för den diskussionen. Men en av de mest betydelsefulla personerna inom det queerteoretiska fältet är Judith Butler, och det är hennes performativitetsteori som utgör min teoretiska utgångspunkt i analysen.

TEORI

Butler har skrivit en mängd både teoretiska och politiska texter, om cultural studies, postmodernism och marxism, men jag kommer här att begränsa mig till de delar av hennes teorier som explicit behandlar kön/genus och sexualitet. Dessa frågor har hon ofta diskuterat i relation till psykoanalysen, vilket jag inte heller kommer att gå in på. Då jag presenterat de begrepp som är relevanta för min studie kommer jag även att placera min uppsats i de epistemologiska fält som förknippas med Butler, konstruktivism och feminism. Men allra först vill jag ge en kort bakgrund till queerteori, med hjälp av Donald E. Hall och Tiina Rosenberg.

Queerteori

Hall ger exempel på ett karaktärsdrag som hade kunnat ses som avgörande för någons identitet likväl som sexualitet så ofta gör det:

Let us say a preference for hot cereal over cold cereal for breakfast. That is not a distinction that we generally think about or to which we attribute any social value. Of course, if I am eating cold cereal one morning in a restaurant and I see someone else eating hot oatmeal, I suppose I might think to myself, 'ick, how can she eat that?' but probably it would not even register with me, and I am quite sure that I would never put her in a category of 'hot-cereal-eater' that would color my perception of her through the rest of the day and forever afterwards...//...That is simply not how we in the twenty-first century classify individuals.

(Hall, 2003:24)

Exemplet är både simpelt och problematiskt, vilket Hall även påpekar, men det tydliggör hur vårt sätt att se på människor bygger på kategoriseringar och synen på vad som är "normalt". Synen på sexualitet som menad att finnas mellan två motsatta kön, två identitetskategorier, har ifrågasatts starkt av queerteoretiker, liksom queeraktivister (Hall, 2003:27). Under mitten av åttiotalet, som en reaktion på hysterin kring aids och de kopplingar som gjordes till (främst manlig) homosexualitet, formades ACT UP (the AIDS Coalition to Unleash Power) och Queer Nation. Med sin "in your face"-aktivism deklarerade Queer Nation: "[w]e're here, we're queer, get used to it". Organisationernas medlemmar var till stor del unga studenter, och enligt Hall utgjorde de länken mellan radikal aktivism och de radikala teorier som skulle bli queerteori (2003:52f). Rosenberg beskriver queerteori som en blandning av teorier som kritiskt studerar heteronormativitet; de strukturer, institutioner, relationer som förutsätter heterosexualitet och exkluderar andra sexualiteter. Många av de första queerforskarna kom ur traditionen lesbiska-

och gaystudier, senare har queerteori alltmer blivit synonymt med hbt-studier. Även politiskt fungerar queer enligt Rosenberg som ett samlingsbegrepp för hbt-personer (2002:13ff). Dock kan även heterosexuella vara queera (se Begreppsförklaringar och definitioner).

Genustrubbel, performativitet och subversiv potential

När Butlers bok *Gender trouble* kom 1990 väckte den stor uppståndelse. Tiina Rosenberg har beskrivit det som att Butlers texter inneburit ett paradigmskifte inom feminismen (2005:8). Butler kritiserar feminismens sätt att bygga sin politik kring begreppet ”kvinna”, och menar att kriterierna för vad som är en ”kvinna” fastställs genom politisk och språklig representation. Representationen erbjuds sedan bara dem som uppfyller kriterierna (Butler, 2007:50). Dessutom är alla ”kvinnor” mycket mer än just det, det är omöjligt att separera genus från klass, ras, sexualitet och andra identitetspositioner som konstrueras diskursivt. På samma sätt menar Butler att patriarkatet har ansetts anta samma form överallt, och ligga till grund för ”kvinnors” kollektiva erfarenheter av förtryck (2007:52). Hon undrar vad det är ”för mening med att ge representation åt subjekt som har konstruerats genom uteslutning av den som inte motsvarar de outtalade normativa kraven på subjektet?” (Butler, 2007:55). Det viktiga är istället att undersöka hur kategorin ”kvinnor” skapas och begränsas genom politiska, juridiska och språkliga maktstrukturer (Butler, 2007:51), och denna feministiska genealogi kan komma att visa att en representationspolitik är omöjlig, menar Butler (2007:55). Men hon talar inte endast om kvinnor, Butler menar att heterosexualitet har funnits som en grundförutsättning inom feminismen (2005:130) och presenterar en kritisk genealogi av synen på kön och genus som bestående av binära motsatspar. Det innebär att hon inte söker ursprunget till genus eller en inre könsidentitet, utan de intressen som finns för att få dem att *verka* ursprungliga (Butler, 2007:42f). Förutom tidigare nämnda maktstrukturer förmedlas detta budskap genom film, teater, reklam etcetera som ”tvingar” på oss ideologier (Rosenberg, 2005:26).

Kön/genus och den heterosexuella matrisen

”Faktum är att könet definitionsmässigt skulle visa sig ha varit genus hela tiden”.

(Butler, 2007:58)

Butler medger att tanken på ett biologiskt kön och ett konstruerat genus åtminstone stöder argumentet för att genus inte måste följa kön, och det utesluter inte heller fler än två kön. Men

hon vill inte tala om varken kön eller genus utan att först ta reda på hur dessa konstrueras (Butler, 2007:55f). Butler menar att själva kroppen är en konstruktion som inte får mening förrän den ges genus, men i och med att den kulturella diskursen är baserad på binära strukturer som framställs som naturliga *verkar det som* att könet finns där från början (2007:58f).

Enligt Butler konstitueras en persons "identitet" av begreppen kön, genus och sexualitet, genom normativa ideal som gör kroppen begriplig (2007:68). Hon säger att: "[b]egripliga' genus är de som upprättar och upprätthåller en viss kontinuitet mellan kön, genus, begär och sexuellt beteende" (Butler, 2007:68). Det förutsätts att genus ska följa kön och att begäret ska gå i enlighet med dem bägge, det vill säga riktas mot "motsatt" kön/genus. Heterosexualitet blir obligatoriskt, och de som inte följer denna heterosexuella matris framställs som "omöjliga identiteter", något som råkat bli "fel" (Butler, 2005:64). Exempelvis lesbiska konstrueras enligt Butler som "(icke-)subjekt", och anledningen till att homosexualitet inte är uttryckligen förbjudet är att den inte ens lyckats nå fram till vad som är tänkbart och nämntbart. "Att vara uttryckligen förbjuden innebär att ha en diskursiv plats från vilken något som en motdiskurs kan artikuleras, att bli uttalat fördömd är att inte ens kvalificera sig som ett objekt att förbjuda" (Butler, 2005:71). Homosexuella "män" eller "kvinnor" ses inte som "riktiga" kvinnor eller män (Butler, 2005:120). Kontentan blir att det är den tvingande heterosexualiteten som är själva orsaken till förtryck (Butler, 2007:69).

Performativitet

"Det finns ingen genusidentitet bakom uttrycken för genus; denna identitet är performativt skapad genom just de 'uttryck' som sägs vara dess effekter."

(Butler, 2007:78)

Genus är performativt, säger Butler, vilket innebär att *det är handlingar*. Performativer är "... uttalanden som inte bara utför en handling, utan också ger den utförda handlingen bindande kraft", som till exempel vid dop och invigningar (Butler, 2005:100). Men en performativ akt fungerar bara i den utsträckning som den använder och döljer de konventioner som startar den (Butler, 2005:102). Illusionen om en genusidentitet skapas genom att olika kroppsliga gester, stilar och rörelser upprepas om och om igen för att bli vardagligt och ritualiserat (Butler, 2007:219). En persons "jag" är således effekten av denna upprepning, det finns inget ursprungligt "jag" som kan utföra det genus som det sägs utföra (Butler, 2005:68). Butler är

influerad av Esther Newton i sitt sätt att se genusperformativitet som *drag*. Hon skriver: "[e]nligt Newton iscensätter *drag* den gestaltningskultur genom vilken *alla* genus tar form...//[...] *[d]rag* utgör det vardagliga sätt på vilket genus tillskansas, dramatiseras, bärs och görs" (Butler, 2005:72). Dock menar hon inte att all performativitet ska förstås som drag (Rosenberg, 2005:18). Men att heterosexualiteten hela tiden behöver upprepa sig är enligt Butler ett bevis på att den löper risk att "bli ogjord" (2005:75). Rädslan för detta är så stor, exempelvis inom militären, att en person tros kunna "smittas" bara genom att höra ordet homosexuell. Uttalandet "jag är homosexuell" blir enligt Butler omtolkat till "jag åtrår dig" och får därför inte förekomma (2005:216).

Frågan som Butler ställer sig är hur dessa upprepningar av handlingar som skapandet av genus inrymmer kan göras på ett sätt som *inte* innebär att matrisen reproduceras, vilka *möjligheter* kommer av att kön och genus är konstruerade (2007:85f)? Hon menar att möjligheten ligger i att upprepningen kan misslyckas (Butler, 2007:220), och i förlängningen kan dragshow således ses som ett medvetet "misslyckande", ett sätt att "härma fel".

Subversiv potential

"Genom sin genusimitation avslöjar drag indirekt genusstrukturens imitativa karaktär – liksom dess tillfällighet"

(Butler, 2007:216).

Vad Butler menar är *inte* att lösningen för att komma tillrätta med den heterosexuella matrisen är att försöka störta heterosexualiteten. Vad hon istället vill är att röra om bland identitetskategorierna för att göra kategorin "kön" *permanent problematisk* (Butler, 2007:204). Makten kan enligt Butler endast flyttas om, inte överskridas (2007:197ff) och enda sättet att arbeta mot en diskurs är att göra det *inom* diskursen. Först då kan det bli subversivt (Butler, 2007:162). Det finns inte heller någon så tvär åtskillnad mellan homo- och heterosexualitet som så ofta förutsätts, tvärtom så menar Butler att det finns lite av homosexualitet i heterosexuella relationer också, och vice versa. Dessutom är inte heterosexualiteten det enda maktcentra som styr sexualiteten (Butler, 2007:197ff). Ett sätt att skapa genustrubbel är att återta förtryckarens ord; "[o]rd som *drottning, butch, femme, flicka* och till och med den paradiska återerövringen av *flata, queer* och *bög* flyttar om och destabiliserar könskategorierna och de ursprungliga nedsättande kategoriseringarna av den homosexuella

identiteten” (Butler, 2007:197). Feministisk teori har ibland kritiserat dragshowens parodiska framställningar och kallat dem kvinnoförnedrande, och även menat att ”butch-” och ”femme”-framställningar innebär att stereotypa könsroller reproduceras (Butler, 2007:215). Men Butler menar att det är mer komplicerat än så. Enligt henne är inte ”butch” och ”femme” försök att härma heterosexuella ”identiteter”, utan snarare ett sätt att synliggöra att de så kallade originalen är konstruerade. Drag och andra parodiska efterbildningar är inte kopior av original utan kopior av kopior (2007:85). Butler vill dock framhålla att det är fel att tro att homosexualitet bäst förklaras genom just drag, och många dragartister är också heterosexuella (2005:116). Det är således ett misstag att sätta likhetstecken mellan homosexualitet och drag.

Hennes tanke är att om vi genom att se det som inte passar in kan konstatera att världen är konstruerad, då borde världen också kunna konstrueras annorlunda (Butler, 2007:182). ”Om kategorin ’kön’ har etablerats genom upprepade *handlingar*, så kan å andra sidan kroppars sociala handlingar inom den kulturella sfären upphäva just det intryck av verklighet som de själva har givit kategorin” (Butler, 2007:199). Hon menar dock inte att genus är en roll som ett subjekt bara kan ta på sig, det som känns bra just den dagen, för själva subjektet existerar ju inte innan görandet (Butler, 2005:77). Handlingar och gester ger till vardags en illusion av att det finns en genuskärna, och illusionen upprätthålls genom att sexualiteten regleras inom gränserna för den reproduktiva heterosexualiteten (Butler, 2007:214). Parodin öppnar då upp för andra ”identiteter” genom att rycka undan denna grund för en essentialistisk syn på genus. Men det är inte här dess stora potential ligger, det räcker inte med en ökning i *antal* genus (Butler, 2005:119f). Det som är utmärkande för dragshow och som gör det svindlande är enligt Butler att framställningarna bryter mot den kulturellt formade linjen mellan ”kön” och ”genus” som annars antas vara naturlig. Heterosexuella regimer kommer upp i dagen, liksom deras misslyckande att helt etablera sina ideal. Det rör sig om en parodi på själva tanken om ett original, drag driver med bilden av att det finns en genuskärna (Butler, 2007:215ff).

När Butler talar om hur genus ska avslöjas som något konstruerat gör hon ofta det som om den insikten är något givet, något som kommer av sig självt till den som ser en genusparodi. Likaså Nina Björk framställer det i sin tolkning av Butler som att insikten kommer automatiskt: ”[n]är vi ser kvinnlighet utspelas på en manlig kropp förstår vi att kvinnlighet alltid på detta sätt är ett slags maskerad...” (2001:42). Frågan jag ställer mig är om det inte krävs tillgång till särskilda verktyg eller en specifik förförståelse? Butler menar inte att *all* dragshow är subversiv, det beror på sammanhanget och på mottagandet, något som leder in på

tanken om att samma sammanhang kan uppfattas både som subversivt och inte beroende på vem som är mottagare (Butler, 2007:217). Även Rosenberg talar om att inte all drag är omstörtande och nämner *Tootsie* och *Mrs. Doubtfire* som exempel. Hon skriver att: "[b]åda befinner sig inom den heteronormativa ramen utan att lyckas skaka om föreställningar om genus och sexualitet" (Rosenberg, 2005:17). Frågan är då huruvida *After Dark* lyckas skaka om dessa föreställningar.

En omöjlig politik?

"Att hävda att genus är konstruerat är inte detsamma som att påstå att det är illusoriskt eller artificiellt, om dessa begrepp ställs i motsats till det 'verkliga' och det 'autentiska'."

(Butler, 2007:87).

Jag vill återgå till den fråga som ställdes inledningsvis, om en kritisk feministisk genealogi gör att representationspolitik är omöjlig. Att *representationspolitik* inte är möjligt innebär inte att det inte går att arbeta för rättigheter. Rosenberg påpekar att det som är nödvändigt politiskt inte alltid behöver sammanfalla med den teoretiska idén (2005:14), det ena behöver inte utesluta det andra. Butler menar att det är politiskt nödvändigt att göra anspråk på beteckningar som "queer", "kvinna" och "bög" så länge dessa begrepp gör anspråk på oss (2005:106). Men hon vill hitta ett sätt att göra det utan att blockera framtida betydelser och stänga ute saker som inte faller inom ramarna för betecknandet (Butler, 2005:68ff).

Går det att jobba för att homosexuella ska få vigas i kyrkan till exempel, då detta innebär ett accepterande av kravet att bli inkluderade? Det är istället själva statskicket som borde ifrågasättas, menar Butler (2005:269). Kamp mot homofobi behöver inte bygga på identitet, det går att grunda anspråken på praktiker istället. Men svårigheten ligger i att få olika minoritetsgrupper att samarbeta (Butler, 2005:279).

Genus ogjort

"Poängen med drag är inte bara att skapa ett njutbart och subversivt skådespel, utan att allegorisera de spektakulära och betydelsefulla sätt som både reproducerar och utmanar verkligheten"

(Butler, 2006:216)

Butler förtydligar sina tankar i essäsamlingen *Undoing gender* (2004), där hon sätter genus och sexualitet i relation till liv och överlevnad. Essäerna handlar om transsexualism och intersexualitet, om våld, äktenskap, adoption, könskorrigeringar och om vad som anses ”mänskligt” (Butler, 2006). Sedan *Gender Trouble* har många frågat henne hur nya former av genus skulle påverka våra levnadssätt och samhällen. Hennes svar är att de genus hon syftar på inte är nya, de har bara inte släppts in bland det som kallas verkligt (Butler, 2006:49, 217). Det handlar inte heller om ett utökat antal genus, utan om en form av rörelse *mellan* genus (Butler, 2006:60f). Butler säger att: ”... det som exemplet med *drag* försökte göra var att få oss att ifrågasätta de medel med vilka verkligheten är skapad och att tänka på att detta att bli kallad verklig och att bli kallad överklig kan vara inte bara ett socialt kontrollmedel, utan även en form av avhumaniserande våld” (2006:215f). Begreppsbildningen som Butler talar om är politisk, och handlar om att få leva utan hot och att få känna sig verklig (Butler, 2006:217). Hon säger att ”... i den mån som begär är invecklat i sociala normer, är det nära förbundet med frågan om makt och med problemet om vem som kvalificerar sig till det erkännbart mänskliga, och vem som inte gör det” (Butler, 2006:24). Den politiska kampen handlar inte bara om personers rättigheter utan om rätten att uppfattas som en person (Butler, 2006:50). Butler vill dessutom tydliggöra att ett ifrågasättande av begrepp inte är att förkasta dem (Butler, 2006:182f). I linje med detta menar hon att vi inte kan klara oss utan normer, men det betyder inte att vi måste acceptera dem som de är (Butler, 2006:206).

Epistemologisk positionering

Jag vill här redogöra för min ställning i relation till flera stora epistemologiska riktningar, genom att referera till Letherby (2003). Jag berör även *After Darks* ”vithet och ”manlighet”.

Postmodernism, poststrukturalism och feminism

Mitt anammande av Butlers teorier och min syn på kön/genus, sexualitet och identitet som socialt konstruerat placerar mig inom poststrukturalism och postmodernism. Samtidigt vill jag ta del av människors erfarenhet av ett visst fenomen, och i det ligger även en önskan om förändring. Om *After Dark* inte uppfattas som att de problematiserar genus och sexualitet så vill jag försöka förstå hur detta skulle kunna göras. I förlängningen vill jag se en förändring i stort gällande föreställningar om vad som är ”normalt” och inte, och då inte bara en acceptans av det som är ”annorlunda” utan ett synsätt som inte ställer någon som avvikande från något

annat. Detta ger min forskning en emancipatorisk karaktär. Jag vill dock inte placera mig inom den feministiska empirismen, då den inte utmanar synen på att det finns en "sanning" (Letherby, 2003:44). Jag skulle kunna argumentera för ståndpunktsteori om jag ser det som att jag lyfter fram den minoritetsgrupp som inte tillhör de heterosexuellas skara, men mitt syfte är snarare att problematisera själva uppdelningen i heterosexuell eller inte. Dessutom strävar även ståndpunktsteorin efter en "sanning", och menar att *objektivitet* kan uppnås genom reflexivitet (Letherby, 203:45). Jag har inga illusioner av att jag ska producera "säker" kunskap. Min studie är ett stickprov, en beskrivning av ett fenomen och vissa enskilda personers uppfattning av det i just denna tid, i just detta sammanhang. En annan forskare, vid en annan tidpunkt, med andra informanter och utgångspunkter skulle garanterat få andra svar.

Enligt postmodernismen finns inga universella teorier, och ingen erfarenhet kan bättre beskriva något än en annan. Det finns ingen mening med att söka en bättre sanning än den tidigare normera(n)de, vad som kan göras är att skapa nya parallella berättelser för att utmana de stora sanningsanspråken. Postmodernister motsätter sig essentialism och kategorisering och menar att varje försök att skapa "sanning" i sig är förtryckande. Det finns bara partiell kunskap, skapad i en viss tid och på en viss plats. Därför finns det heller ingenting som heter "kvinna" eller "patriarkat" (Letherby, 2003:51f). Detta sista gör att jag inte kan anamma ett rakt igenom postmodernistiskt perspektiv heller, då jag menar att de kategorier vi placeras in i har betydelse i våra dagliga liv. Att använda Butlers performativitetsteori är inte detsamma som att inte se kroppar som betydelsefulla, och det säger inte heller Butler (2006:212). Liksom henne menar jag att vi måste tala i former av "kvinnor", "homosexuella" och "vita" så länge det finns föreställningar som gör kategoriseringar, för att kunna åstadkomma något alls politiskt. Arbetet med att dekonstruera kategorierna måste ske parallellt med detta. Sara Eldén för en utförligare diskussion om hur feminism kan kombineras med postmodernism (2005).

Jag vill även ansluta mig till den debatt om språket som Letherby relaterar till (2003:30ff), då jag i enlighet med poststrukturalismen menar att språket är betydelsefullt i skapande av kunskap och kan fungera uteslutande. Min önskan att koppla samman akademien med den "verkliga" världen och göra forskning som är begriplig och angelägen även för människor utanför akademien kan kopplas direkt till språket. Trots att det är svårt, med tanke på hur lätt det är att formas av sin omgivning, försöker jag skriva på ett sätt som godtagbart vid examinering men inte onödigt akademiskt. Min ambition är även att skriva "okönat", något

som ständigt visar sig omöjligt. En början har för mig varit att undvika ordet ”man” i andra sammanhang än som en genusbenämning.

En ”manlig” och ”vit” föreställning

Genomgående i Letherbys bok finns ett grundantagande om att feministisk forskning handlar om kvinnor (ex. 2003:130). Det gör inte min studie, vilket skulle kunna ifrågasättas. Jag ser problemen med att gruppen *After Dark* uteslutande består av manliga kroppar (så vitt jag kan veta), och även ”vita” sådana. Det kan sägas vara icke-heterosexualitet i stort som diskuteras i föreställningen, men det är ändå inte oväsentligt att det är bögar som syns och inte lesbiska. ”Vitheten” återspeglas även i publiken, något som dessutom kan relateras till klass då biljetterna till showen är dyra. Så varför har jag valt ett ämne som utesluter kvinnliga och ”icke-vita” kroppar? Det enkla svaret är att det är *After Darks* position som gör att jag vill studera dem, de är den enda draggrupp i Sverige som når ut till så många och dessutom till en så pass heterosexuell publik. Varför just de har den positionen är ett intressant ämne i sig, men jag tror att deras räckvidd kan gagna även andra i form av ett utmanande av kategorier och benämning av just ”andra”. Med tanke på att medier är en arena för spridande av normativa ideal menar jag att det även torde vara en utmärkt arena för ”motattack”.

ANALYS

Med förhoppning om att öka läsarens behållning av analysen ska jag kort återge *La dolce vita*. Jag vill även lyfta fram de intervjuade, även om utrymmet här inte kan göra dem rättvisa. Analysen är min sammanställning av den bild som vi tillsammans har målat upp, som kan relateras till våra respektive kontexter och förförståelser, och informanterna ska således ses som *medverkande* till analysen. Kapitlet avslutas med en sammanfattande reflektion.

Introduktion

De namn på numren som används är de som vi har använt i intervjuerna. Ibland har titeln på en låt som sjungs fått namnge hela numret, som i ”*Showtime*”, och vissa namn är lånade från Kalle Westerlings texter. Bilaga 2 innehåller bilder från föreställningen, de nummer som finns representerade är markerade i fetstil nedan. Efter resumén presenteras var och en av informanterna.

La dolce vita – en presentation av föreställningen

Det är relativt hög medelålder på publiken, runt 55 år, och den ”vita” medelklassen tycks överrepresenterad. De allra flesta sitter i par man/kvinna, och några enstaka har barn i tonåren eller strax under med sig. Stämningen är förväntansfull, snart börjar det...

*Ett lila sidoljus ligger mot stängd ridå. När den går upp inleds showen med sångnumret ”Showtime!”, och scenen fylls av dansare i svart med stora plymer. Alla är barbröstade, både ”kvinnliga” och ”manliga” dansare. Huvudpersonerna Lasse Flinckman och Christer Lindarw har svarta klänningar med spets och korsett. Christer utropar: ”Hej Kalmar!” och föreställningen är igång. Numren avlöser varandra, gogo-dansare, imitation av gruppen BWO, en bordell med **Madame de la Rue** och frustrerade **bordellfruar** som ”råkat” döda sina män. I ett popmedley ges kändisimitationer med varierande grad av satir. **Per Gessle**, Shirley Clamp och Kicki Danielsson är några av dem som framställs playback, ibland med en inspelning av originalartisten. Efter ett schlagermedley och **Carola** är det dags för ”**Fotbollsmetrone**”, en scen där metrosexuella killar speglar sig, rakar benen och sjunger: ”Men gud nåde den som kallar mig för bög”. Ett nummer med midsommarkänsla, ”Hambostintorna”, föregår ”**Bögbaletten**”. Två manliga dansare är ensamma på scenen, näst intill nakna, och dansar nära och akrobatiskt. När de formar sina kroppar till ett V får de en spontan applåd. Scenen avslutas med en kyss på projektduken i bakgrunden.*

Från lugnt och känslofyllt övergår showen i schlagertempo igen och årets melodifestivalbidrag ”Åh när ni tar saken i egna händer” efterföljs av en Nanne Grönwall-imitation. Sedan är det dags för minnesprat,

Flinckman och Lindarw slår sig ner på varsin stol och berättar anekdoter. Det blir en övergång till en minneskavalkad med nummer de gjort genom åren, som utspelar sig ömsom på scenen och ömsom på projektduken där den äldre versionen visas. Kavalkaden avslutas med "This is my life", ett relativt känt nummer som Lindarw framför. Inledningsvis görs det i dubbel tappning men Lindarw lämnar snart scenen och slutet visas endast på duken. Där får vi se hur han tar av sig sina dragattribut och står i bara jeans och bar överkropp. "Jag har mitt liv, här är jag och jag ska leva" sjunger han på skärmen, och när den släcks ligger endast den päls som Lindarw kom in med kvar på den tomma scenen. Det är tyst.

Plats på scen för Flinckman och Lindarw, de sjunger "Åh, vilket par vi är". När numret är slut och ridån har gått ner är det dags för extranummer. Publiken klappar och stampar. Introt till schlagerhiten "La dolce vita" startar och stoppar om och om igen samtidigt som dansare kommer in en och en under varsin spotlight. När ridån åter går upp är alla dansare där. Så kommer Lindarw in, med en jätteboa i cerise och klänningen från melodifestivalen. Flinckman kommer senare, först som Anita Ekberg med fyra "kvinnliga" dansare, men "han" byter snart till rosa klänning. Publiken uppmanas att sjunga med, och sången avslutas med stående ovationer. Än är det inte slut, artisterna ropas in igen. Låten "This is it" brukar få avsluta After Darks föreställningar, så även denna. Nu kommer ensemblen in i svartvita kostymer och utan peruker. Konfettin yr, publiken står upp - de verkar mer än nöjda med vad de sett.

Medverkande – en presentation av informanterna

"Eva" är 33 år och sjuksköterska. Hon hörde tidigt av sig och var intresserad av att bli intervjuad. Hon var bekant med fenomenet *After Dark* sedan tidigare, men hade inte sett dem live innan. I högstadieåldern tittade hon och en kompis på en inspelad show avigt och rätt och tyckte den var fantastisk. "Lotta" är 47 år och butikssäljare. Hon blev tillfrågad att medverka av en bekant som visste att jag sökte informanter och ställde upp med en gång. Vid intervjun var hon väldigt bestämd och tydlig i sina åsikter, som hon förmedlade genom korta svar. "Jenny" är 19 år och kundrekryterare för ett telefonbolag. Hon hade sett *La dolce vita* tidigare och tyckte inte att den gjorde så stort intryck. Vi talade mer allmänt om fenomenet *After Dark* och hur hon tror de uppfattas. "Jonas" är 34 år. Han har tidigare arbetat som möbelsnickare, men studerar nu på Komvux. Han hade sett enstaka nummer på tv förut, men aldrig en hel föreställning. Omdömet var positivt och vi diskuterade såväl musikalisk kvalitet som omstörtande potential. *Emelie* är 29 år och musikredaktör på en regional tidning. Hon recenserade *La dolce vita* och till skillnad från övriga informanter tog jag en direkt kontakt med henne. När vi talades vid på telefon före intervjun var hon entusiastisk, både över föreställningen och över att bli intervjuad. Då vi sågs visade det sig att hon var intresserad av feminism och insatt i frågorna vi diskuterade, något som hade större betydelse för vårt samtal kring föreställningen än att hon sett den i egenskap av recensent.

Bilden av La dolce vita

Min bild av föreställningen har förändrats genom intervjuerna och av att höra informanternas tolkningar. En analytisk åtskillnad av deras och min bild är inte längre möjlig, och jag gör därför en sammanfogad och jämförande analys av mina och informanternas upplevelser av föreställningen. Dock vill jag ändå redogöra för några av de spontana reflektioner jag gjorde under föreställningen baserat på mina anteckningar därifrån. Jag upplevde föreställningen som väldigt annorlunda gentemot första gången jag såg den, 2005. Jag såg inte samma radikalitet, det var mer ytligt, en större del imitationer och jag kände mig besviken efteråt. Kanske berodde det på typen av lokal, kanske hade några av de ändringar som gjorts i programmet bidragit till att showen blev mindre vågad, kanske var det för att jag hade andra förväntningar nu. Stundtals kom den typ av scener där stämningen nästan blev magisk, men dessa ögonblick var få och avbröts av Lindarws och Flinckmans mellanprat. Min spontana slutsats blev att de ändrat föreställningen inför turnén för att de ville ge publiken vad de tror att den vill ha, de gav en konsertföreställning. Jag kände mig frustrerad över hur de förvaltar sin position. Denna frustration dämpades successivt under arbetets gång och genom intervjuerna.

Hur informanterna uppfattar föreställningen varierar, för vissa är det ren underhållning medan andra ser tydliga budskap. När jag har läst igenom transkriberingarna om och om igen är det framförallt fem frågor som har utkristalliserats i materialet: – Finns det något djupare budskap, och kan det påverka publiken? – Verkar showen handla om kön/genus eller om sexualitet? – Relaterar publiken till sin egen identitet/sexualitet, eller är det något som ”de” gör? – För vem blir föreställningen omstörtande? och – Hur kan föreställningen förstås i relation till feminism? Jag presenterar analysen strukturerad efter dessa frågor. Min ambition är att återge en stor del citat för att göra informanterna synliga. Dock har jag i vissa fall skrivit om citaten något, då talspråk har en tendens att ge intryck av att personen som talar är mindre intelligent än vad som förtjänas.

Om budskap och påverkan – är det ”bara” underhållning?

Om *After Darks* syften kan jag bara spekulera, något jag också ämnar göra. Jag ser *La dolce vita* som uppbyggd av två komponenter, dels imitationer av kända artister och dels mer provocativa nummer. Jag menar att imitationerna är mindre omstörtande än de nummer där genusproblematiseringarna är klarare. Imitationerna är lite ”fräcka” i sina konstanta anspelningar på sex, men jag ser inte några djupare budskap i dem och informanterna har inte

kommenterat dem som annat än ”kul”. Jag tror att dessa nummer främst finns med i föreställningen för att det är lättsam humor som ska locka publiken att komma, när de sedan är där möts de av budskap genom andra nummer. Givetvis är inte gränserna mellan vad som är omstörtande och inte så skarpa, vilket också kommer att framgå i det följande. Några nummer har varit klart mer förekommande i intervjuerna än andra som exempel på innehållande ”budskap” och det är i stort sett samma nummer som jag själv fastnade för: *Fotbollsmetrone*, *Bögbaletten*, *Den franska bordellen* och *This is my life*.

Då Westerling tidigare gjort analyser av *After Dark* finner jag det nödvändigt att peka på vissa likheter och skillnader i våra tolkningar kring budskap och påverkan. Han ser inte imitationerna som enbart imitationer utan menar att dragartisten själv alltid finns närvarande (Westerling, 2006:79). När han talar om numret *This is my life* säger han att: ”Lindarw kommer ut ur divan – kanske som *dragartist*, kanske som *genusöverskridare*, kanske som *homosexuell*” (2006:85). Den tolkningen gör jag också, men Westerling fortsätter med att hävda att vad Lindarw visar är att ”inte bara divan är yta och rollspelande utan att alla våra identiteter och personligheter handlar om yta och rollspelande” (2006:86f). Jag vill hävda att det är just i relation till teoretiska verktyg som analysen kan anta den här formen. Westerling nämner inte Butler i sammanhanget men mina tankar går direkt till hennes ”kopia-av-kopia”. I en show riktad till en konsertpublik tror jag dock att den aspekten är relativt begränsad, särskilt om vi ser till hur publiken uppfattar det. De personer som jag har intervjuat talar inte om något synliggörande av att identiteter är performativa, de talar främst om sexualitet, vilket jag kommer att återkomma till under nästa rubrik. Det finns även vissa skillnader mellan de porträtt som Westerling beskriver och de som finns med i *La dolce vita* (2006:80ff), något som skulle kunna förklara att varken informanterna eller jag, som ändå har de teoretiska verktygen, tolkar föreställningen som så omstörtande som han gör. Hans analyser är dessutom gjorda på relativt nära håll eller utifrån videoinspelningar.

Westerling använder begreppet *pansexualitet* för att beskriva en typ av subversivitet. Ett exempel på pansexualitet är när en penis är synlig på samma kropp som kvinnobröst (Westerling, 2006:109), men framställningar så explicita finns inte i *La dolce vita*. Dock är det en av kändisimitationerna som skiljer sig från övriga och som visar på sammanblandning av genusattribut, om än inte så tydliga som kroppsdelar. I numret om Nanne Grönwall är dansarna klädda som kvinnor, men de har inte lika många ”kvinnliga” attribut som i andra nummer. De har bara grundsminkning, det vill säga inget läppstift eller ögonskugga, och de

sjunger med mansröster. Jag tycker mig även ana en skugga av skäggväxt på deras kinder. Här vill jag säga att queera "läckage" (jfr Rosenberg, 2002:118) har placerats i en annars heteronormativ framställning. De gör ett vanligt shownummer, fast ändå *definitivt inte* och resultatet blir en viss förvirring kring dansarnas genus, en pansexuell framställning. Hellre än *pansexualitet* skulle jag egentligen vilja benämna det som en form av genus som inte är *både och utan varken eller*, ett slags "mellangenus" på ett kontinuum av genuspositioner (jfr Butler, 2006:60f). Eller ännu hellre en icke-position, då en positionering inte borde behövas. Röster som kontrasterar kroppar kan också ensamt benämnas pansexualitet, enligt Westerling (2004b:28), och detta förekommer vid flera tillfällen i *La dolce vita*. Exempelvis i den scen där Lindarw och Flinckman pratar minnen är de båda klädda i galaklänningar och peruker. Men de refererar till varandra som "Lasse" och "Christer", vilket skapar dubbeltydighet. Dock har ingen av informanterna reagerat på att de bär klänning i egenskap av "dem själva", och inte heller på tidigare nämnda Nanne-imitation. Ett annat exempel på en pansexuell framställning är att Flinckman till skillnad från Lindarw inte har vaxat bröstet, vilket är synligt i urringade klänningar. Det ger en intressant kontrast och Westerling menar att "[d]et som står i centrum är den skamlösa presentationen av en icke-heteronormativ kropp, artist och personlighet" (2006:102). Men inte heller detta kommenterades i intervjuerna och själv kunde jag inte se det varifrån jag satt. Det var nog få som kunde det i denna stora lokal.

När jag frågade informanterna om de uppfattade ett djupare budskap varierade svaren. *Lotta* är den som tror minst på att gruppen har något syfte alls att påverka: "Jag tror de gillar schlager och glamour", säger hon och fortsätter: "jag ser det ju som ren underhållning, det skulle kunna vara vilken underhållning som helst egentligen". Jag frågar henne om hennes syn på kön och sexualitet har förändrats i och med föreställningen och hon svarar kort och gott: "Nej. Inte ett dugg". Hon tror inte heller att andra påverkas av det, för hon menar att de som går och tittar på en sådan typ av föreställning redan är "öppna" i sitt synsätt. *Jenny* är mer kluven. Hon säger först att: "Det här kan nog vara någonting som man (sic) måste smälta lite, man (sic) tänker nog inte de här tankarna under föreställningen utan det är sådant som kommer sedan". Men på min direkta fråga om hon tror att folk blir påverkade, svarar hon: "Jag tror faktiskt inte det. Jag tror det är underhållning, folk ser mer lättsamt på det...//... hos vissa väcker det tankar och hos vissa gör det inte det. Jag menar, de lyckas ju underhålla och det är ju vad de vill först och främst". När det gäller gruppens syften är *Jenny* överens med *Lotta*: "... Christer tycker det är kul. Det var ju redan när han var liten så var det kul att klä ut

sig till tjej och ta på sig lustiga kläder...//...och de andra, det är ju deras jobb. Men de tycker säkert det är kul de också. Lite sådär fjolliga. Då kan det ju vara kul att klä ut sig till kvinnor”.

Inte heller *Jonas* tror att påverkan är deras främsta målsättning: ”Men visst, de försöker ju... men det är ju kanske inte därför de åker runt och turnerar, jag menar, de tycker ju det är roligt att tjäna pengar. Så de har ju inte *det* som deras största drivkraft kanske”. Men trots att han inte ser det som deras främsta syfte tror han ändå att de lyckas påverka människor. När vi talar om homosexualitet frågar jag om han tror att *After Dark* har bidragit till en större acceptans och då svarar han: ”Jaja, givetvis. Eller *bara* skulle jag vilja säga. Eller media, och kändisar som kommer ut. Det styr ju, det gör det ju. Helt och hållet, tror jag”. *Eva* tror att de har ett budskap att förmedla, åtminstone nu för tiden. Enligt henne vill de testa vart gränsen går för människor, genom att visa nummer som *Bögbaletten* och *Fotbollsmetrone*. Hon säger: ”Jag tror att de vill kunna påverka att folk blir mer öppna så att gränserna lite suddas ut. Men sen tror jag ändå att det är svårt. Jag tror att man (sic) har en rätt så stark syn från början och det tror jag är rätt så svårt att påverka bara genom att gå och se *en* show, då ska man (sic) nog... alltså, utsättas för fler sådana tester”. Ändå är det många av informanterna som använder ordet ”tankeställare” när de talar om hur publiken kan ha uppfattat föreställningen, även *Lotta* öppnar för möjligheten att någon blivit påverkad. *Jenny* jämför *Bögbaletten* och *Fotbollsmetrone* och säger att: ”I fotbollsnumret, där finns ju utrymme att skratta. Men det finns det ju inte i den där... bögbaletten. Utan där är det ju bara dem man (sic) ska kolla på. Det finns ingenting annat på scenen heller som ska fånga uppmärksamhet”. Detta menar hon borde göra att *Bögbaletten* innebär större påverkan än nummer som lockar till skratt. Jag tror att hon har en poäng här, det går inte att skratta bort *Bögbaletten*. Här visas manlig kärlek utan kostymer, utan karikatyrer, det är bara två nästan nakna kroppar som dansar tätt ihop. Männens är imponerande atletiska, dansen vacker och känslan runt hela numret är magisk. Då jag gjorde min observation var stämningen i salongen väldigt mättad under detta nummer och jag tror att det var många i publiken som kände det gå rakt in i hjärtat. Applåderna tydde på att de uppskattade numret och jag kan inte tro annat än att budskapet nådde ut till de flesta. Tyvärr noterade jag att en äldre herre *inte* applåderade, trots att han applåderat allt tidigare, så för vissa är det uppenbarligen magstarkt. Det stärker min tro att numret är omstörtande och radikalt. *Emelie* kommenterar *Bögbaletten* så här: ”... jag vet att jag tänkte också att jag var lite nöjd med det här homoerotiska dansnumret, att jag tänkte att: ’Moahahahaha, Kalmarsalen, där fick ni så ni teg!’...//...det kändes liksom skönt att det nådde in i värsta heteronormativa kärnan”. Det tycker jag också.

Emelie är den av informanterna som tror mest på att *After Dark* har andra syften än att bara underhålla och tjäna pengar. Hon menar att: "... det är klart att de måste vilja göra en insats för hbt-samhället, något annat kan jag inte tro. Visst tusan vill de få ut det till folket, men jag tror inte det är så enkelt som att de bara tycker att det här är en kul grej att tjäna pengar på". När jag presenterar min tanke om att de gör två olika typer av nummer instämmer hon och säger att hon tror att det är många som har lättare för att uppskatta karikatyrerna. Hon fortsätter: "Vad är underhållande med omklädningsrumsnumret då? Ja, de driver med homofobi. Då känns det som, vilken normal sextioårig småländsk man skulle känna att det var roligt att de drev med homofober? För att i den generationen är min erfarenhet att de flesta är mer eller mindre homofober". Hon syftar på *Fotbollsmetrone*, som behandlar en problematik som många kan relatera till. Det är ett tydligt nummer, som i direkt tal driver med könsroller och synen på hur en "riktig man" ska vara. Under observationen lade jag märke till att det dröjde en bit in i numret innan publiken började skratta, första gången killarna sjöng "när det blir mål så slänger vi oss i en hög, men gud nåde den som kallar mig för bög" var det tyst. Det tyder på en avvaktande hållning från publikens sida, kanske vill de veta mer om vad poängen med numret är innan de vågar skratta. I årets melodifestivalbidrag kombinerar *After Dark* sina kändisframställningar med provokationer. Det är uppenbart att "*Åh, när ni tar saken i egna händer*" handlar om onani, och som *Emelie* säger: "Bara hela grejen med att man (sic) lyckas få sådana folkhemsprofiler att stå och dansa om onani är ju helt lysande". Även jag gillar deras lek med ord, och ser det som ett återtagande av ord som annars anses mer eller mindre otänkbara att sjunga i melodifestivalen. *Jenny* däremot tror att folk bara ser det som en kul låt.

I andra delen av *Den franska bordellen* är det Madame De La Rues "flickor" som har huvudrollerna. De gör tre olika monologer om hur de "råkat" döda sina mansgrisar till män. Tillsammans sjunger de: "Vi strök hans skjortor, vi gick och damma, vi passa upp på varsin man. Ni skulle säkert ha gjort detsamma, om ni var gift med en sån som han". Numret är en tydlig känga till de heteronormativa parförhållanden där mannen kommer hem från jobbet och kräver upppassning från sin fru och kan också relateras till samkönade relationer där den ena parten förväntas sköta all markservice, även om samtliga par i framställningen är heterosexuella. Jag instämmer med informanterna som har uttryckt hur otroligt "kvinnliga" de som spelar "kvinnorna" är i det här numret. Kombinerat med att vissa gör "manliga" karaktärer som uppvaktar "bordellflickorna" blir resultatet en trovärdig framställning av "spelet mellan man och kvinna", samtidigt som de på ett humoristiskt vis förmedlar en feministisk kritik. I just detta nummer menar *Emelie* att det blir extra tydligt vilka syften *After*

Dark har: "... om de menar att de inte har något större intresse än att bara underhålla rätt och slätt och vara trevliga och fina och klappa medhårs så är det här feministiskt propagerande...//...det är ju många av de här numren som kan analyseras som politiska, så att de säger att de inte är politiska, det gör de ju i så fall för att de vill fortsätta att arbeta i smyg". Apropå *Den franska bordellen* så har *Emelie* också en egen teori om påverkan, som kan relateras till att många av informanterna ser showen som ren underhållning. Hon säger att: "Just det faktum att det är män som klär ut sig till kvinnor, det blir som bortsorterat i showen, därför att de är ju så bra på att gestalta sig själva som kvinnor, så hjärnan sorterar dem som kvinnor...//...så i och med att hjärnan konsekvent bara accepterar att det här är en kvinna, så blir det ju istället showintrycket som man (sic) går på". Både *Jenny* och *Jonas* säger att de trott att "kvinnorna" i *Bordellnumret* faktiskt varit kvinnor (haft kvinnliga kroppar), ända tills de i det sista numret fick se alla demaskerade. Kanske gör den höga trovärdigheten att den insikt som Butler och många andra om talar om uteblir (ex. Butler, 2007:215ff)? Om den manliga kroppen ser ut som att det *är* en kvinnlig kropp faller hela idén med att genus framstår som performativt genom drag, åtminstone framkallar det inte genustrubbel där och då. Däremot kan det uppstå i efterhand, vilket hände *Emelie*: "... att jag blev så fixerad vid att min hjärna hade uppfattat dem som kvinnor när jag själv visste att de var män blev en konflikt i mitt huvud som jag inte hade räknat med. Jag hade absolut inte räknat med att det skulle bli en så stor grej för mig att jag skulle få gå och fundera på det här i flera dagar och sortera".

Jag vill återgå till numret *This is my life* som Westerling diskuterade ovan. Det finns med i minneskavalkaden och största delen av numret visas på den projektduk som är en del i scenografin. På skärmen i bakgrunden tar Lindarw av sig sin klänning och peruk och sjunger "jag har mitt liv, här är jag och jag ska leva". När jag sätter hans demaskering i relation till Butler tolkar jag det som ett sätt att göra det ännu tydligare för publiken att det rör sig om påklädande av genus, det är ett sätt att ge publiken insikten om genus som konstruerat genom performativitet. Den tanken förutsätter ett syfte från Lindarws och *After Darks* sida men detta syfte behöver inte vara utformat med Butlers termer, för givetvis är det möjligt att ha en syn på genus och kön som konstruerat utan att ens känna till henne. När jag frågar *Eva* vad hon tror att de vill säga med numret säger hon: "... att man (sic) ska bli accepterad. Alltså att det inte är utsidan som ska räknas utan att han är ju den han är oavsett vad han har för kläder på sig". *Jenny* tror också att det handlar om att "... han står för det, detta är den jag är". *Jonas* gör samma tolkning och tillägger: "... annars hade det ju kanske varit att han gömmer sig i sminket och i peruker och i klänningar. Men det gör han ju inte då, i och med att han sliter av

sig allting och ställer sig... naken, om man (sic) säger. Och står för det helt enkelt". Även om informanternas tolkningar uttrycks annorlunda anser jag att vi menar ungefär samma sak. De talar om att han ska bli accepterad som han är, och Butler om att vi blir någon genom maskering. Skillnaden skulle då vara att deras svar tyder på en tanke om en ursprunglig kärna, ett "hans rätta jag", medan Butler menar att det inte finns något "äkta jag" före görandet. Men frågan är om hon inte skulle önska att det *fick* göra det, hon också? Att vi slapp "göra kön"?

Trots allt verkar det som att någon form av budskap har uppfattas av samtliga informanter, av vissa mer än andra. *Emelie* säger att hon började ifrågasätta sig själv, kanske var hon inte så öppet sinnad som hon först trott? Hon undrar: "Hur kommer det sig att *jag* reagerar på att det är så himla vågat när alla andra inte verkar göra det?". *Eva* och *Jenny*, som hade sett *After Dark* tidigare, menade att det nog var mer tankar som väcktes första gången. *Eva* säger att: "nu har jag sett så många shower att det kändes liksom inte... spännande". Jag tror personligen att det handlar mer om hur mycket en person *låter sig* påverkas än att intrycken måste vara nya för att ge effekt. Exempelvis *Bögbaletten* blir inte mindre värd för mig för att det inte upplevs så provocerande att se två män tillsammans. Men diskussionen om vad som krävs för att uppfatta föreställningen som subversiv kommer jag att återkomma till.

Kopplingen mellan dragshow och homosexualitet

*"Nej men det är ju lite konstigt sådär med... med män i kvinnokläder *skrattar* ...//... Fast jag har absolut ingenting emot homosexuella så"*

Jonas

En tydlig skillnad mellan mina och informanternas tolkningar av föreställningen är att det för mig handlar om kön/genus, medan informanterna gjorde en direkt koppling mellan drag och (homo-)sexualitet. Här blir Butlers relevans påtaglig, då det var hennes tal om drag som synliggörande konstruktionen av genus som jag hade i bakhuvudet under observationen medan mina informanter inte hade det. Som Butler påpekar är inte alla dragshowartister homosexuella (2005:116), men informanterna befinner sig i en kontext där medier har utmålat Christer Lindarw som gayikon. *Eva* säger att hon inte har någonting: "... emot homosexualitet eller transvestiter eller människor som till fest vill klä ut sig till tjejer". Detta tyder på att hon inte ser föreställningen som ett medvetet problematiserande av könskategorier utan som att artisterna gör det för sin egen skull, för att de känner ett behov av det eller tycker det är roligt.

Emelie är medveten om kopplingen som görs mellan drag och homosexualitet, och säger: "... när män klär ut sig till kvinnor så blir man (sic) ju också besatt av deras sexualitet. Är de homosexuella då, om de klär ut sig till kvinnor och har det som jobb, innebär det per automatik att man (sic) är homosexuell? Hon fortsätter: "... men det är ju också bara fördomar, jag har ju ingen aning, de kan ju vara smygstraighta hela bunten". När hon påpekar detta så inflikar jag att gränserna också blir mindre klara i och med dragelementen. Om artisterna är homosexuella, vad händer om de attraheras av en manlig kropp med "kvinnliga" attribut? Går det verkligen att kalla dem homosexuella då? Är det inte så att kategorierna blir upplösta? *Emelie* håller med mig om detta, men ingen av informanterna har självmant tagit upp ett resonemang av den här typen. Det är inte så att genusöverskridandena är *osynliga* för informanterna, de talar om dem, men inte som att de är poängen med showen utan mer i termer av att "han" är så otroligt "kvinnlig". En anledning till att inte genusperformativitet ses som grundläggande kan vara att de tidigare nämnda pans sexuella framställningarna inte är tydliga nog för att uppfattas i samma utsträckning som framställningarna av sexualitet.

Det är även så att vissa genusframställningar faktiskt *görs om* till sexualitet av de intervjuade, vilket jag vill relatera till att budskap uppfattas annorlunda beroende på mottagarens tolkningsramar. När vi talar om numret med den franska bordellen reflekterar *Emelie* över skillnaden mellan de nummer där det är en "man" och en "kvinna" jämfört med *Bögbaletten*. I ett nummer är det "... en kvinna som sitter i knät på en man. Och det är inget konstigt. Men däremot när det kommer till *Bögbaletten*, då tänker man (sic) 'Oj! Jösses, det här var vågat, nu måste väl ändå farbröderna sätta i halsen". Hon återkommer till detta senare och frågar sig varför hon "... tycker det är jobbigare att se två män gosa med varandra, där könsrollerna inte är klara, varför det är så viktigt för [henne] att hitta könsrollerna". Det förefaller som att de framställningar som på något sätt kan passas in i det "normala" lättare får passera, det som passar in i den heterosexuella matrisen för att tala med Butler (2005:64). Svaret på *Emelies* fråga blir således att det är för att *hon har lärt sig att det ska vara "en av varje"*. Att det är en manlig kropp där bakom "kvinnligheten" tror jag blir sekundärt i det här fallet, särskilt med tanke på ovanstående teori om hur *After Darks* trovärdighet kan dölja själva performativiteten. Frågan blir vad detta betyder för framställningarnas subversivitet, både i dessa nummer och generellt? Visst är de subversiva i den meningen att de framhäver homosexualitet som positivt *men det rubbar inte heteronormativiteten*. Homosexualitet och heterosexualitet fortsätter att vara motpoler, hur accepterat homosexualitet än blir, om framställningarna fortfarande "... befinner sig inom den heteronormativa ramen utan att lyckas skaka om föreställningar om

genus och sexualitet” (Rosenberg, 2005:17). Om det främst är problematiseringen av homosexualitet som märks, och om vissa framställningar av genus dessutom tolkas om för att passa in i heteronormativa ideal, vad finns då kvar av budskapet att nå fram till publiken?

Det är dock inte alla gånger som framställningarna kan passas in på det sätt som jag just beskrivit. *Emelie* berättar om en manlig bekant som sagt att han tyckte det var ”... svårare att se en man utklädd till kvinna och tänka att den kvinnan är snygg, och sen bara: ’nej men vänta nu, det är ju bara de kvinnliga attributen’, för egentligen så är det en man bakom. Det tycker han egentligen är jobbigare än att se två killar som hånglar”. Kanske är förklaringen till detta att en heterosexuell man kan förpassa synen av två killar som hånglar till kategorin ”saker som inte berör mig”, medan insikten att han attraherats av en manlig kropp blir problematisk för honom själv. Om problematiken sträcker sig utanför hans sexualitet till att även innefatta kön/genus kan jag inte veta. Men vad *Emelie* berättar ligger ändå snubblande nära det som Moore talade om: ”[w]hen audiences feel themselves responding to an androgynous figure that projects appealing qualities of both sexes, they are forced to reconsider their notions of strict boundaries between male and female” (Moore, 1994:2). Jag återkommer till frågan om huruvida framställningarna berör människor *personligen* i nästa avsnitt. Min spontana reaktion när nästan alla informanter ville tydliggöra att de inte hade något emot homosexuella var att det ändå måste tyda på att frågan är allt annat än neutral. Varför känner de att det är något som behöver sägas? Men vid närmare eftertanke är det inte så märkligt att de vill vara säkra på att jag inte missförstår, särskilt med tanke på att de vet att jag är genusvetare. De kan förmodligen gissa sig till min inställning till homosexualitet och vill klargöra att deras är densamma så att diskussionen kan utgå därifrån. Vad som istället är anmärkningsvärt är den omedelbara *kopplingen* till homosexualitet, och att nästan ingen talar om kön eller genus. *Emelies* diskussion sträcker sig i och för sig från genus till sexualitet till feminism, och där de andra talat om homosexualitet säger hon hbt. Men talet rör fortfarande till största delen män och kvinnor, och i ärlighetens namn – detsamma gäller för min egen del också. Hur ska vi komma runt en kategorisering baserad på kön?

Handlar det om mig?

”Kanske att det är lite jobbigt ämne. Då måste man (sic) öppna tankarna och då är det bättre att liksom lägga det åt sidan och, så behöver man (sic) inte fundera på det”.

Jenny

I den mån informanterna har uppfattat framställningarna som subversiva, vare sig det gäller sexualitet eller kön/genus, har de sällan satt det i relation till sin egen identitet. Att redogöra för min analys av det och försöka förklara varför gör frågan om respekt för informanterna högst aktuell. Det är på intet sätt så att jag säger att de är rädda för att fundera kring sin egen identitet, kanske är det snarare så att de redan gjort det och därför är trygga i den sexualitet och det genus som de kommit fram till att de har. Men satt i relation till Butler och hennes tankar om att sexualitet och kön/genus inte är någonting som ett subjekt "har" utan något som ständigt görs, blir deras hållfasthet ändå nödvändig att problematisera.

Emelie säger apropå Lindarws attraktivitet att: "... det spelar ingen roll för *mig*, om jag bedömer honom som man eller kvinna, för min sexualitet är ju inte hotad". Hon menar att hon kan vara där som en voyager, till skillnad från tidigare nämnda manliga bekanta som upplevde det som jobbigare. Resonemanget implicerar att *Emelie* definierar sig som heterosexuell, men också att hennes sexualitet är *fast* och inte riskerar att rubbas. Likaså när hon säger att hennes "... egen sexualitet inte [blev] så påverkad förutom i ett ögonblick, när en av de manliga dansarna flörtar lite utåt publiken" talar hon utifrån sin heterosexualitet. Butler skulle säga att uttalandena är performativer, genom att *Emelie* uttalar sin heterosexualitet konstruerar hon den och säkrar dess fortsatta status (2005:100). När jag frågar *Eva* om hennes syn på kön och sexualitet har förändrats av att se *After Dark* svarar hon lite dröjande: "Jaa, kanske...". Men på frågan om det fått henne att fundera över sin *egen* identitet och sexualitet kommer svaret snabbt: "Nej, det gjorde det nog inte. Jag tänkte nog mer på de andra i salongen...//...för jag tycker ändå att jag själv har en öppen syn på sexualitet... av alla de slag". Min känsla blir att hon fortfarande talar om sin syn på *andras* sexualitet och inte sin egen. Inte heller numret om bordellfruarna relaterar hon till sig själv. Hon förstår budskapet men kan inte själv känna igen sig då hon "... lever i ett så jämlikt förhållande". Dock kan hon tänka sig att många andra kvinnor kan identifiera sig med dem i numret. Detta behöver självklart inte visa på en *motvilja* att relatera till sig själv utan troligen kände hon helt enkelt inte igen sin egen vardag i det. Jag hade nog dock förväntat mig att hon skulle kunna känna igen sig *som kvinna*, och relatera till den roll som hon av samhället förväntas uppfylla, även om hon inte uppfyller den i praktiken.

När vi talar om *Bögbaletten* relaterar *Emelie* till sina egna känslor på ett annat plan. Återigen talar vi om hennes bekant som sa att: "Det finns någonting nästan djupt tillbaka som säger att man (sic) får liksom inte vara nära två killar som nästan kysser varandra". Hon funderar på hur det skulle ha känts för henne om det hade varit två tjejer som dansat tätt ihop och som

hade kysst varandra, och kommer fram till att det hade känts obehagligt fast på ett annat sätt. Jag undrar då om det inte hade känts som porr, och *Emelie* instämmer i det. Denna aspekt diskuteras utförligare i nästa del av analysen, men vad jag finner intressant här är vad hennes vän sa. Jag frågar *Emelie* om hon tror att det blir skamligt för en man bara att *titta* på två män tillsammans, och det gör hon. Butler talar om detta som rädsla för att ”smittas”, att visa homosexualitet så explicit gör det ”farligt” på samma sätt som frasen ”jag är homosexuell” tolkas om till ”jag åtrår dig” (2005:216). Även *Lotta* ser detta som en grund till att vissa har svårt att acceptera homosexuella: ”... en del karlar kanske tror att alla är intresserade av dem, alla bögar”. *Jonas* upplever inte att hans sexualitet skulle vara hotad av att se två män kyssas. Han säger att: ”... det är ju ingenting jag behöver göra för att de gör det”. Han kommenterar deras kroppar, att de är så väldigt vältränade, men på ett praktiskt plan: ”Har de med sig ett gym tror du? Eller hur hinner de?” *Eva* har en annan syn än *Emelie* på hur det hade känts om det hade varit två kvinnor i dansnumret och menar att reaktionen hade blivit *mindre* stark, för att ”... det är mer accepterat att kvinnor kramar varandra, håller varandra i handen och kanske rent av pussar eller kysser varandra, än vad det är mellan män”. Jag tror att det beror på vilken tolkningsram som det uppvisade placeras inom. Utifrån feministiska referenser hade jag sett det som porr, men jag är även benägen att hålla med *Eva* om att kroppskontakt är mer accepterat kvinnor emellan. Kanske är det så *på grund av* att det förknippas med porr, men endast delvis i så fall. Det handlar också om att kvinnor i allmänhet förknippas med känslor och känslsamhet medan män inte gör det. *Emelie* får avsluta denna del med en sammanfattande kommentar om varför det är svårt att relatera till sig själv: ”Det finns säkert en rädsla för att om man (sic) börjar analysera det ytterligare så kanske man (sic) själv börjar ifrågasätta sin egen sexualitet i det. Och det tror jag inte att det är så många som är beredda att göra, sätta sin egen sexualitet på spel”. Det leder mig in på frågan om vad som krävs för att en person ska fundera kring kön och sexualitet, särskilt i relation till sig själv?

För vem är det omstörtande?

Ett av syftena med denna uppsats är att undersöka vilken betydelse teoretiska verktyg har för förståelsen av *After Darks* föreställning, och jag anser att det går att utläsa av mitt material att det har stor betydelse. En annan faktor som visade sig spela roll för *Emelies* tolkning var att hon är feminist och hade funderat kring frågor om kön och sexualitet tidigare. Ett feministiskt perspektiv visade sig ha nästan lika stor betydelse som en akademisk och teoretisk ram. En

annan aspekt som inte får glömmas är den rent personliga benägenheten att *ifrågasätta saker*. Vissa funderar och analyserar mycket, medan andra tar saker mer som de kommer.

När jag frågar *Emelie* vad hon tror skiljer mellan en person som ser budskap i föreställningen och en som bara ser underhållning svarar hon: ”Någon slags friare och modernare värderingar i stort, att man (sic) överhuvudtaget är medveten om att det finns ett hbt-samhälle...//...att det finns många problem som är relaterade till genus, att det finns problem med homofobi och med kvinnoförakt”. Det handlar om ett öppet sinne generellt och om ifall en person är beredd att fundera lite grand, övriga tror hon har en tendens att sortera bort det de ser. Hon var förvånad över att det var så få i publiken som verkade reagera och funderade på ”... om det helt enkelt är så att de reagerar men det är inte politiskt korrekt att säga att man (sic) reagerar på det”. Det är i så fall omöjligt att veta vilka som sorterar bort det de ser och vilka som ser men inte vågar stå för det. *Emelie* tror att detta kommer att ändras, att ”... mycket hänger på samhällsvindarna och att de inte har lyssnat på samma P3-program som vi har gjort när vi vuxit upp. Det är nog mycket som man (sic) bara får ge upp och inse att saker kommer att se annorlunda ut om fyrtio år när vi är de som är äldre”. Kanske ligger det i min genusvetenskapliga natur att vara lite mer pessimistisk i den frågan, för jag menar att framgångar på ett område alltför många gånger har mötts av backlash på ett annat. Jag är inte beredd att vänta på att fyrtilialisterna dör och samhällsvindarna vänder. Men tyvärr har jag inget radikalare förslag till förändring än *synliggörande*, och det är vad *After Dark* redan gör.

Jag frågade även *Jonas* om hans syn på kön och sexualitet hade förändrats i och med föreställningen. Han svarade nej, och menade att det beror på att de här frågorna inte är nya för honom. Han hade en släkting som var homosexuell och som dog i aids ”... så jag har ju egentligen växt upp med det”, säger han. ”Jag *vet* ju att det är ingen skillnad på de här människorna och på mig. På oss. För de var ju underbara människor, min farbror då och hans kille”. Här tror jag det finns en viktig poäng, för ofta är det så att det som är bekant känns naturligt medan det som är främmande känns just främmande. Genom att *upprepa* ”felaktiga” genushandlingar skulle enligt Butler inte längre ett fåtal genus anses naturliga (2007:220), men problem uppstår om genushandlingarna inte är tydliga nog att avslöja performativiteten. Jag vill också peka på vikten av vilket sammanhang som felhärmingarna utförs inom och detta är något som *Emelie* berör: ”... man (sic) kan blunda för det om det är en scen och det är de här galna människorna på cirkus. Jamen det kanske är den grejen, det är väl skäggiga-damen-syndromet av det, att det kommer ner ett konstigt gäng från Stockholm och så dansar

de och så åker de iväg igen och de finns inte i min vardag”. Kanske är det så med *After Dark* att just det som uppskattas så mycket också gör att det inte blir subversivt? Jag syftar på glamouren, showkänslan som gör att så många vill se dem men också att det är lätt att hålla intrycken ifrån sig och inte koppla dem till sin egen identitet. Kanske är det också så att *förutsättningarna* för att förstå måste finnas innan, att showen i sig inte kan ge någon en öppen syn på kön/genus och på sexualitet utan att det krävs en öppen person för att se det som är omstörtande. *Eva* sa tidigare att hon trodde att det behövdes mer än en föreställning för att någon skulle rubbas i sina åsikter. Det tror jag också, och jag tror även att det finns de som inte vill se något. Men jag menar ändå att denna enda föreställning är en viktig del i en helhet, vars andra delar måste komma någon annanstans ifrån, både innan och efter. Rosenberg menar att maktstrukturer förmedlar sina ”ideologier” genom medier (2005:26) och Butler talar om att enda sättet att arbeta mot en diskurs är att göra det inom diskursen (2007:162). Då menar jag att *After Dark* är en viktig länk i det som ska utgöra en motdiskurs inom populärkultur, en alternativ redogörelse som lyfter fram andra sätt att leva på än i heterosexuell tvåsamhet. Frågan som fortfarande återstår är hur det ska komma att handla om mer än sexualitet, och även innefatta kön och genus. Moore nämnde ett andra sätt att göra drag på, som innebar detaljerade porträtt för att försöka fånga kärnan i ett ideal (1994:2). Jag har inte berört imitationerna så mycket, men däremot vill jag diskutera vilka kvinnoideal som *After Darks* framställningar förmedlar. Det gör jag i det följande.

Ett ”manligt” kvinnoideal

Många av *After Darks* ”kvinnor” är smala, storbystade och lättklädda, och i programbladet finns bilder som för tankarna till utvik. Detta krockar med mina feministiska ståndpunkter, och jag har svårt att tro att föreställningen hade setts på samma sätt som den gör nu om det var kvinnliga kroppar som gjorde dessa framställningar. Men frågan är å andra sidan om *After Dark* hade ansetts lika radikala om de *inte* varit lättklädda och anspelat på sex? Ett argument kan också vara att även männen är avklädda, men den stora skillnaden är då enligt mig att en man och en kvinna med lika lite kläder på sig ändå betraktas på olika sätt. Dels beroende på sammanhang, på deras positioner och makt i relation till varandra, men också av det konkreta skälet att ”barbröstad” har olika innebörd på grund av den betydelse som tillskrivs anatomin.

Även *Emelie* brottades med dessa frågor och vi kom därför att diskutera det en hel del. Hon menade att ”... de har så extremt lite kläder på sig att de är sexsymboler” och hon fortsätter då

vi talar om öppningsnumret: "... jag vill inte se nakna bröst på scenen, även om de är låtsasbröst på en kille, för några perfekta tuttar vill man (sic) ju inte se *nånstans* liksom". *Jonas* säger att han tyckte det var fånigt. "Jamen jag reagerade på bröstet, att varför var de där ute?", säger han och skrattar. "För det syns ju rätt så tydligt att... ja, alla är likadana. Nej, det är inte vackert att titta på. Och jag menar, jag skulle ha reagerat, det skulle nog inte ha varit snyggt om det *varit* tjejer som sprang omkring med sina bröst så". Han tror att det är för att provocera som de är så avklädda, men han tycker att det blir lite pinsamt istället. *Jonas* verkar inte ha lagt någon större vikt vid att de nakna bröstet satt på manliga kroppar och jag menar att hans uttalande kan ses som feministiskt. Det som jag främst reagerade på med just öppningsnumret är att det är en omotiverad nakenhet. I de typer av nummer som *Westerling* har beskrivit, där bröstet finns för att kontrastera konturerna av en penis, fyller de ett syfte; att skapa genustrubbel. Men här finns ingenting som kontrasterar förutom själva vetskapen om att det är en manlig kropp där bakom, och som jag tidigare visat är inte detta alltid det primära intrycket som uppfattas. Jag anser därför inte att det är befogat med fyra barbröstade "kvinnor" som ser ut som de kommer direkt från plastikkirurgen. När jag nämner detta för *Emelie* svarar hon att "[d]et är omotiverad nakenhet, men det som motiverar den nakenheten är ju att det är män som är utklädda till kvinnor. 'Kolla vi kan klä ut oss så här bra till kvinnor att vi till och med kan gå topless utan att ni ser att vi är män', men i och med att det är så bra gjort så blir det ju nästan porrigt av det". Förutom att det blir porr så tror jag även att de avklädda framställningarna bidrar till att det blir en isolerad showhändelse som de flesta kan undvika att relatera till sig själv. Att de porträtterar "kvinnan" naken så när som på flärdfulla plymer istället för att visa hur kvinnor ser ut till vardags spär på bilden av att det som visas på scenen är något "annat". *Emelie* instämmer och säger att "[d]et är inte skamligt att titta på det för att det är så snyggt, det är cirkusföreställning det också". Istället för att ses som den striptease det är blir det något som en man kan gå och se tillsammans med sin fru. *Lotta* däremot lägger inte in något särskilt i öppningsnumrets nakenhet. När jag frågar varför hon tror att de var nakna på överkroppen säger hon: "Jamen, det var ju karlarna också". På sin höjd kan hon mena att de ville visa vilken nivå showen låg på redan från början, att "... det här är inte mammas lilla rutiga gardiner". För henne hade det varit helt okej även om det hade varit "riktiga" tjejer och hon har samma åsikt om *Bögbaletten*: "Om jag vände på det, om det var ett gäng lesbiska tjejer eller någonting sådant... skulle inte störa mig för fem öre".

En bild i programbladet (se Bilaga 2) föreställer *Lindarw* klädd i en läder- och nätdräkt med kedjor, synliga kvinnobröst, lårhöga stövlar och läderhandskar. Över bilden finns stämplat

”råkopia”. Jag har visat bilden för samtliga informanter, bland annat för att fråga vad de tror att stämpeln ska betyda, men ingen förutom *Emelie* har haft något att säga om det. Jag tror att stämpeln finns där för att betraktaren ska tänka ett varv extra kring vad framställningen betyder. Menar de att han är en kopia av en kvinna? Eller att han är originalet och alla ”riktiga” kvinnor kopior? Butler skulle säga att den finns där för att *allt är kopior, ingenting är original*. För *Emelie* är bilden främst ett exempel på porr. ”Vad gör After Dark med bilden av kvinnan?”, undrar hon. Hon hade gärna velat se mer påklädda nummer, att de visade hur det går att *klä* sig som kvinna och inte bara hur en kvinna ser ut avklädd. ”Men det är väl det de redan har gjort, det är väl det de försöker utmana nu”, säger hon. Jag frågar mig, finns det verkligen inget annat sätt att öka radikaliteten? Är inte en del av sanningen att *sex säljer*?

Ändå verkar det finnas utrymme för åtminstone *en* annan typ av kvinnoideal. Flinckmans framträdande som *Madame De La Rue* (vars namn troligen anspelar på dragartisten Danny La Rue) är en välkommen kontrast, trots sin problematiska karaktär. ”Hon” är huvudperson i första delen av *Den franska bordellen* och har en genomskinlig, svart kroppsstrumpa på sig, med röda stringtrosor och bh under. Flinckmans kropp är skulpterad på ett fantastiskt trovärdigt sätt, som gör honom till en extremt kurvig ”kvinna”. Denna kropp uppskattades av publiken, som visslade och applåderade då den kom i dagen. Madame sjunger ”ge mig silver, ge mig guld, ni tror väl inte att jag finns här för godhets skull” med stor pondus, det är tydligt att det är ”hon” som bestämmer på bordellen. Det är inte ofta en ”kvinna” med så yppiga former får ta plats på en scen, och särskilt inte med så lite kläder. Men det är som sagt inte enbart positivt. *Emelie* uttrycker det så här: ”Det är en kvinna som har lust till mat och hon har säkert stor aptit på livet, stor aptit på sex, och då blir det ju mer klassiskt att man (sic) halkar ner i horafacket...//...medan Lindarw kan vara mer... bara knallar omkring och blir åtrådd liksom”. Hennes kommentar om Lindarw syftar till att de ”kvinnor” han gör har mer av den playboykaraktär jag tidigare beskrev. *Emelie* säger att hon hade blivit upprörd om det varit en ”riktig kvinna” som kom in så, för då hade det handlat om att *After Dark* tjänar pengar på den kvinnliga kroppen. Jag skulle faktiskt vilja gå så långt som att säga att de gör det nu också, eftersom det är den kvinnliga kroppen som framställs. Baserat på vad *Emelie* säger senare, när vi tittar på bilderna i programbladet, tror jag att hon är beredd att hålla med mig. Hon säger: ”Ska jag då kunna titta på den här bilden och känna att ’nej men jag relaterar ju inte som kvinna till det här för det är ju en man som är utklädd till kvinna’. Men det är ju fortfarande så att han porträtterar mitt kön, och de väljer att porträttera mitt kön på det här sättet och det kan jag tänka att... det inte är helt okej liksom”. Jag håller med henne och inflikar att, hade

nakenheten varit okej om det varit kvinnliga kroppar på bilderna? Ingen av oss tror det, så varför accepterar vi det för att det är manliga kroppar?

En konkluderande reflektion

I det sista avsnittet blir det tydligt hur svårt det kan vara att kombinera politiska och teoretiska ståndpunkter. Även utan att tala om representationspolitik uppstår en konflikt mellan en feministisk politik med en kritik av sexistiska ”kvinnoideal” och den performativitetsteori som Butler talar om och som delvis utlevs i detta sammanhang. Butler ger som svar på en feministisk kritik att det är mer komplicerat än att det är en stereotyp könsroll som uppvisas (2007:85). Men hon säger ingenting om att den kanske kunde göras *mindre* stereotyp och ändå uppfylla sitt syfte. Om de framställningar av ”kvinnan” som görs i *La dolce vita* svarar till ett manligt ideal av hur en ”kvinna” ser ut, gör inte det framställningen heteronormativ och sexistisk? Om *After Dark* inte kan vara radikala utan de mer provocerande (läs: nakna) framställningarna, blir då inte den genusöverskridande drag som de gör inkompatibel med feminism? Rosenberg menade att det som är nödvändigt politiskt inte måste sammanfalla med den teoretiska idén, men därifrån till att säga att det är acceptabelt att framställa ”kvinnan” på det här sättet för att det är en del i en omstörtande dragpolitik är steget långt enligt mig och jag är inte beredd att ta det. När de sedan dessutom i de något mer påklädda numren som *är* provocerande, som exempelvis *Fotbollsmetrone*, ändå inte utmanar den heterosexuella matrisen, kan *After Dark* då alls sägas vara omstörtande? När blir det egentligen subversivt?

Många av de intervjuade har också uttryckt tankar som tyder på en syn på den övriga publiken som mindre ”öppen” än en själv, mycket beroende på den höga medelåldern. Jag tror inte att det är ovanligt i något sammanhang att människor bedömer sina egna åsikter som sundare än andras, men det är likväl intressant att beakta. Det kan exempelvis sättas i relation till talet om ”ren underhållning” och den stora fokuseringen på showkänslan, de fantastiska kläderna och dansen. Genom att *inte* tala om genusöverskridandena eller homoerotiken framställs det som irrelevant, personerna på scenen gör en bra föreställning oavsett om de är homosexuella eller har klänning på sig, eller ingetdera. Att inte lägga någon vikt vid en persons genus eller sexualitet ses som att vara öppen för variation och acceptera folk som de är. Detta är naturligtvis inte negativt, en strävan efter att inte lägga vikt vid kategorier är bra. Men jag tror ändå att genus och sexualitet spelar roll, och genom att inte se det som signifikant blir resultatet i det här fallet att vissa budskap går en förbi. Jag vill också återvända till Butlers

förtydligande om att hon inte menar att det handlar om att fler genusvariationer ska bli accepterade, utan om att inte behöva positionera sig på någon genusskala alls.

La dolce vita erbjuder flera möjligheter till identifikation, problematisering och subversivitet, men vad händer när budskapen når publiken? Samtliga informanter har ansett att *After Dark* kan göra skillnad när det kommer till uppfattningar om homosexualitet, och det är även min mening att så är fallet. Men då är det i högre grad sexualitet än performativitet som utgör det subversiva elementet, och bara i den bemärkelsen att en kategori blir mer accepterad, inte att kategoriseringen blir svagare. Å andra sidan, skapas inte sexualiteten genom performativitet? Genom att framställa ”kvinnor” och ”män” i relation till varandra (som i *Den franska bordellen*) menade jag att de reproducerade heteronormativitet, och genom att visa två män i relation till varandra (som i *Bögbaletten*) kunde de sända ett omstörtande budskap om sexualitet. Här är således genusperformativiteten egentligen *bakgrunden* till framställningarna av sexualitet. På sätt och vis är det den genusperformativitet som kanske är tänkt att vara *mest* omstörtande, det vill säga den som ”härmar fel”, som gör framställningen *minst* subversiv i och med att den blir heterosexuell. Detta gäller dock endast i de fall där den ”kvinnliga” karaktären blir sorterad som ”kvinna” mer än som genusöverskridare och sexualitet därmed blir primärt före genus. Dock har det faktum att vissa av informanterna ”misstog” de manliga kropparna för att vara ”riktiga kvinnor” ändå bidragit till att de börjat fundera, det skapade en del genustrubbel. Frågan blir enligt mig vad som skulle göra att genus uppfattas tydligare. Kanske är det ”cirkuskänslan” som gör att möjligheten till identifikation blir för liten. När föreställningen begränsas till att handla om bögar som klär sig i plymer och paljetter är det lätt för en person som definierar sig som heterosexuell att projicera de känslor som uppstår på ”de som har en annan sexualitet än mig”. Den sexualitet som utspelas blir objektifierad, i motsats till identifierad med. Enligt Butler kan genus framställas på mångtydiga sätt utan att de för den skull förändrar normativiteten (2007:217), och kanske förstärker i det här fallet deras ”konstighet” till och med synen på heterosexualitet som normalt. Men det är inte heller så att framställningarna måste vara antingen cirkus eller verklighet, antingen omstörtande eller inte omstörtande. Gränserna mellan vad som endast är show och vad som är en projicering av verkligheten är hårfina, och samma framställning kan uppfattas som bägge delarna.

När Westerling diskuterar pressens behandling av *After Dark* skriver han: ”Sedan inträdet på majoritetskulturens domäner har gruppens queera budskap och berättelser ständigt förenklats och ignorerats, till den grad att vi numera själva tenderar att helt bortse dem när vi tittar på en

föreställning” (Westerling, 2006:17). Han menar att synen på *After Dark* som folklig och ofarlig dragshow är naiv, men att den kanske varit nödvändig för att de skulle få ett genomslag utanför hbt-kretsar (Westerling, 2006:18). Det var bland annat detta jag syftade på då jag talade om att informanterna befann sig i en kontext där Lindarw utmålats som gayikon och att det kunde bidra till deras fokusering på sexualitet. Jag håller med om att medierna har stor del i hur *After Dark* uppfattas, men jag menar också att det är viktigt att behålla en kritisk blick i förhållande till gruppen och att se deras del i vad som publiken uppfattar och inte. Framförallt vill jag tydliggöra att jag i den mån publiken inte tagit till sig de subversiva budskapen ser det mer som ett tillkortakommande från *After Darks* sida än publikens. I ett av de sista numren i föreställningen, ”*Åh vilket par vi är*”, sjunger Lindarw och Flinckman om att gruppen har tagit sig från klubb till lyxig konsertlokal. Denna förflyttning tror jag kan vara en del i att de inte är så omstörtande nu. Föreställningen *La dolce vita* är en ”uppföljare” till melodifestivalbidraget med samma namn och de har kanske tänkt sig samma typ av publik som de hade där. Publikens sammansättning vid föreställningen som jag såg var som på vilken annan show eller revy som helst, möjligtvis lite äldre, vilket gör att jag dristar mig till att dra slutsatsen att *After Darks* publik definitivt inte är begränsad till hbt-kretsar. I och med bytet av publik, eller snarare utökandet, fann de sig kanske tvungna att även förändra sin repertoar, åtminstone delvis? Det kanske förde med sig att de måste ta ett par steg tillbaka i sin radikalitet och på något sätt börja om igen, för att nå ut med sitt budskap till den bredare massan? Butler säger att ”... subversiva framträdanden alltid [riskerar] att bli avtrubbande klichéer genom att upprepas i varukulturen, där ’det subversiva’ har ett marknadsvärde” (2007:35). Men samtidigt har jag hävdad att populärkulturen lämpar sig för en ”motattack” mot de ideal som strömmar mot oss från densamma, och populärkultur måste definieras som en varukultur. Det blir en svår balansgång mellan att få ut ett budskap till folket och att bli normaliserad. Om *After Dark* skulle lyckas med att göra homosexualitet, eller transvestism, ”normalt” skulle de i samma ögonblick också sluta vara radikala.

Kanske är det publiksiffror, och därmed indirekt pengar (jfr Såthe), som styr *After Darks* repertoar, kanske försöker de balansera mellan att kunna leva på det de gör och samtidigt lämna ett avtryck på sin publik, jag kan inte svara på det. Men i vilket fall så för de *något* ut till folket, och med tanke på Butlers förklaring av hur exempelvis lesbiska konstrueras som icke-subjekt är synliggörande viktigt (2005:71). Genom att dessa dragartister är *synliga*, som bögar, som transpersoner eller hur de än uppfattas, så torde de innebära en upprepning av en alternativ framställning. Därmed blir de i viss mån omstörtande även om de inte explicit

uppfattas som det. Som Westerling säger: ”Att påverka den stora mängden människor på detta sätt under så lång tid och med så förföriska medel, måste ge efterverkningar i den faktiska politiken” (2004b:53). Butler säger aldrig *vad* som är omstörtande eller inte utan att det beror på sammanhanget. Jag frågade mig på vilka olika sätt *La dolce vita* kunde uppfattas beroende på tillgången till eller avsaknaden av Butlers teoretiska modell för performativitet och har visat att den skillnaden var stor, men att även ett feministiskt perspektiv har stor betydelse för hur budskapen uppfattas. De som jag har intervjuat har alla bidragit med viktiga tankar till min framställning, och de har också visat att teoretiska analyser inte räcker för att säga om någonting är subversivt eller inte. Jag har sett en subversiv potential, men den verkar inte riktigt räcka fram då de flesta av informanterna inte uttalat uppfattade föreställningen som subversiv. Insikten om könens konstruerade beskaffenhet infinner sig inte, för könet under dragattributen framstår fortfarande som ursprungligt. Publiken ser en man som har klätt ut sig – inte att hans ”manlighet” där under är konstruerad. Därtill kommer de problematiska framställningarna, exempelvis de avklädda kvinnoporträtten.

Under arbetets gång har hela tiden nya frågor dykt upp, och troligen finns det fler nu än innan. Jag vet inte hur vi ska komma ifrån våra egna så låsta tankar som utgår ifrån ”manligt” och ”kvinnligt”, ”hetero” och ”homo”, *La dolce vita* har inte riktigt lyckats med det. Nog verkar det som att *After Dark* kan sägas vara permanent problematiska, men kanske inte på det sätt som Butler (eller jag) hade velat.

AVSLUTNING

Att forskning aldrig blir som det var tänkt har upprepats som ett mantra genom hela min studietid, och nu vet jag att det är sant. Forskning där människor är inblandade riskerar dessutom att påverkas av den mänskliga faktorn, som kan innebära försovningar, förändringar och missförstånd. En väldigt konkret sak som jag har lärt mig under arbetets gång är att det inte är lämpligt att boka in intervjuer dagen efter övergången från vinter- till sommartid.

Den bild som har trätt fram av *La dolce vita* kan enbart sägas gälla just nu och för dem som jag har intervjuat, men jag har ändå fått en uppfattning om hur komplex själva receptionsprocessen är generellt och hur mycket som spelar in och avgör vad som uppfattas och inte. Med helt andra informanter, och en annan forskare, hade kanske *After Dark* och *La dolce vita* framstått som mycket mer omstörtande än vad som nu varit fallet, eller mindre. Det vore intressant att i framtiden ta del av en kvantitativ undersökning, som redogör för ett större antal publikuppfattningar. I inledningsskedet av uppsatsprocessen inbjöd jag Christer Lindarw att medverka, men han tackade nej och i efterhand har jag förstått att *After Dark* överhuvudtaget inte vill prata om sina syften eller eventuella budskap i någon större utsträckning. Trots att jag fortfarande är nyfiken på deras sida av saken ser jag samtidigt en poäng med att fortsätta arbeta i det tysta. Om teorin att de tvingats minska sin radikalitet för att nå ut till folket stämmer så hoppas jag att de snart vågar bli mer radikala igen.

Avslutningsvis vill jag rikta ett stort tack informanterna, som varit generösa med sin tid och sina tankar. Ni har gjort detta uppsatsarbete oerhört givande och lärorikt, och visat på den stora källa till kunskap som finns utanför akademien. Genom samtalen med er har jag även nått en och annan lärdom om mig själv, vilket har varit både smärtsamt och berikande. Jag hoppas att jag lyckats leva upp till det förtroende som det innebär att förmedla era röster.

KÄLLFÖRTECKNING

- Baker, Roger** (1994): *Drag. A history of female impersonation in the performing arts*, New York University Press, New York
- Björk, Nina** (2001): "Judith Butler, rödstrumpan och dragshowartisten" i *Glänta*, nr. 1-2.
- Butler, Judith** (2005): "Imitation och genusmyteri", "Queerkritik", "Mot egna objekt", "Smittsamma ord" och "Konkurrerande universaliteter" i *Könet brinner! Judith Butler*, red. Tiina Rosenberg, Natur och Kultur, Finland
- Butler, Judith** (2006): *Genus ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, Norstedts akademiska Förlag, Norge
- Butler, Judith** (2007): *Genustrubbel – feminism och identitetens subversion*, Daidalos, Uddevalla
- Denscombe, Martyn** (2000): *Forskningshandboken – för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*, Studentlitteratur, Lund
- Eldén, Sara** (2005): "Att fånga eller bli fångad i diskursen? Om diskursanalys och emancipatorisk feministisk metodologi" s. 60-74 i *Att utmana vetandets gränser*, Liber AB, Malmö
- Hall, Donald E.** (2003): *Queer Theories*, palgrave macmillan, Hampshire
- Montmorency, Desmond** (1970): *Drag. In Photos – the Secrets of Female Impersonators*, Luxor Press, London
- Moore, Michael F.** (1994): *Drag! Male and Female Impersonators on Stage, Screen and Television. An Illustrated World History*, McFarland & Company Inc. Publishers, North Carolina.
- Letherby, Gayle** (2003): *Feminist research in theory and practice*, Open University Press, Buckingham
- Olsson, Anna-Clara & Olsson, Caroline** (red.) (2004): *I den akademiska garderoben*, Bokförlaget Atlas, Falun
- Rose, Hilary** (2005): "Tappar vi bort könspektivet i konfrontationen med teknovetenskaperna?" s. 47-59 i *Att utmana vetandets gränser*, Liber AB, Malmö
- Rosenberg, Tiina** (2002): *Queerfeministisk agenda*, Atlas, Avesta
- Rosenberg, Tiina** (2005): "Inledning", s. 7-34 i *Könet brinner! Judith Butler*, red. Tiina Rosenberg, Natur och Kultur, Finland
- Rosenberg, Tiina** (2006): *L-ordet. Vart tog alla lesbiska vägen?*, Normal Förlag, Stockholm

- Stokes, Jane** (2003): *how to do media & cultural studies*, Sage Publications, Gateshead
- Suthrell, Charlotte** (2004): *Unzipping gender. Sex, cross-dressing and*, Berg Publishers, New York
- Svenska Akademiens ordlista över svenska språket** (1999), Svenska Akademien, tolfte upplagan, fjärde tryckningen, AIT Gjövik
- Såthe, Johan** (2003): *TV-fabriken. Ett reportage om en ny industri*, Ekerlids Förlag, Uddevalla
- Troka, Donna Jean m.fl. (red.)** (2002): *The Drag King Anthology*, Haworth Press, New York
- Westerling, Kalle** (2004a): *After Dark. Cabaret Paris, grönsaksstånd och våldsbaletter*, påbyggnadsuppsats vid Teatervetenskapliga institutionen, Stockholms universitet
- Westerling, Kalle** (2004b): *After Darks shower som icke-heteronormativa showhändelser: Pansexuell, icke-heterosexuell och queer kommunikation*, magisteruppsats vid Teatervetenskapliga institutionen, Stockholms universitet
- Westerling, Kalle** (2006): *La dolce vita – trettio år med drag*, Normal Förlag, Stockholm

Övriga källor

Observation: *La dolce vita*, turnéföreställning med *After dark*, 25/3-2007 i Kalmar. För spelordning se bilaga 1

Intervjuer: "Eva" 24/3-2007 på café i Kalmar
"Lotta" 25/3-2007 på café i Kalmar
"Jenny" 25/3-2007 på café i Kalmar
"Jonas" 25/3-2007 hemma hos honom
Emelie 8/4-2007 på café i Kalmar

Programblad: tillhörande föreställningen *La dolce vita*, jan 2007

Bilder: hämtade ur programbladet samt skickade via mail från Magnus Olofsson, Olsson & Jacobsen AB. Fotografer Peter Knutson och Magnus Ragnvid

Bilaga 1 – Spelordning¹

Showtime

Vi är alla stjärnor

BWO

Rue De L'Amour

Glitter

Bad Girls / Mördartango



- *"Den franska bordellen"*

Popmedley

Schlagermedley

Den Metrosexuella Mannen – *"Fotbollsmetrorna i omklädningsrummet"*

Livet i Hambotakt, med låtpotpurri

Bögbaletten

Åh, när ni tar saken i egna händer

Håll i Mig

Minnesprat.

Minneskavalkad - med *"This is me"*

Åh, vilket par vi är.

La dolce vita

This is it

¹ Programbladet innehåller ingen spelordning, denna är baserad på min observation.

Bilaga 2 - Bilder²

Showtime



Madame De La Rue



² Fotograf där inget annat anges: Peter Knutson.

Bordellfruar



Per von Gessle



Hämtad ur programbladet, fotografer Peter Knutson och Magnus Ragnvid

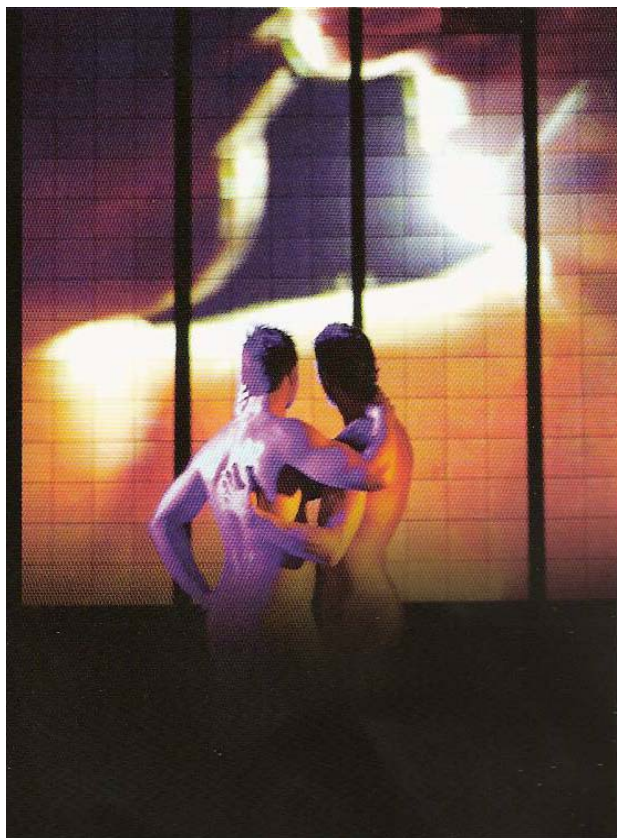
Carola



Fotbollsmetrona



Bögballetten



Hämtad ur programbladet, fotografer Peter Knutson och Magnus Ragnvid



Åh vilket par vi är



Hämtad ur programbladet, fotografier Peter Knutson och Magnus Ragnvid

Annonsbild för *La dolce vita*



"Råkopia"



Hämtad ur programbladet, fotografer Peter Knutson och Magnus Ragnvid