

Den homosexuella mannen i tragedi och melodram

En jämförelse av homosexuell identitet och genre
i teaterpjäserna *The River and the Mountain* och *The Boys in the Band*

The homosexual man in tragedy and melodrama

A comparative study of gay identity and genre
in the plays *The River and the Mountain* and *The Boys in the Band*

Daniel Mårs

Kultur och Medier

Examensarbete i Kulturvetenskap 15 hp

Konst, Kultur och Kommunikation (K3)

Malmö Högskola

Vårterminen 2013

Handledare: Petra Ragnerstam och Boel Gerell

Examinator: Ann-Sofi Ljung Svensson

ABSTRACT

Titel: *Den homosexuella mannen i tragedi och melodram. En jämförelse av homosexuell identitet och genre i teaterpjäserna The River and the Mountain och The Boys in the Band.*

Författare: Daniel Mårs **Handledare:** Petra Ragnerstam och Boel Gerell. Examensarbete i Kultur & Medier, Kulturvetenskap. Konst, Kultur och Kommunikation (K3). Området för Kultur och Samhälle, Malmö Högskola. Vårterminen 2013.

Examensarbetets syfte är att undersöka påståendet om att homosexuella mäns identitet inte bör representeras i tragedi, på grund av genrens maskulina ideal. Istället bör representationen ske i melodram då genren relaterar till feminina värden. Textanalysen av två teaterpjäser, tragedin *The River and the Mountain* (Uganda, 2012) och melodramen *The Boys in the Band* (USA, 1968), visar att tragedin står för en essentialistisk (biologisk) syn på sexuell identitet medan melodramen står för en konstruktivistisk (kulturell och social). Kunskap om homosexuell kultur kan inte ses som en nödvändighet för en homosexuell identitet. Tragedi bör därför inte avfärdas som en politiskt svag genre att representera homosexuella män i. Vad som dock saknas i tragedin är gestaltandet av sexuell begär mellan män, något som historiskt varit politiskt viktigt i teater om manlig homosexualitet.

Nyckelord: Uganda, teater, tragedi, melodram, homosexualitet, essentialism, konstruktivism, maskulinitet, heteronormativitet, begär

Heading: *The homosexual man in tragedy and melodrama. A comparative study of gay identity and genre in the plays The River and the Mountain and The Boys in the Band.*

Author: Daniel Mårs **Supervisors:** Petra Ragnerstam and Boel Gerell. Honours dissertation and final exam project in Culture Studies. School of Arts and Communication (K3). Faculty of Culture and Society, Malmö University. Spring of 2013.

The aim of this thesis is to investigate the claim that homosexual men should not be represented in tragedy, because of the genres masculine ideal. Instead, the representation should take place in melodrama since this genre relates to feminine values. The text analysis of two plays, the tragedy *The River and the Mountain* (Uganda, 2012) and the melodrama *The Boys in the Band* (USA, 1968), shows that tragedy uses an essentialist (biological) view on sexual identity while the melodrama uses a constructionist (cultural and social) view. Knowledge about gay culture cannot be seen as a necessity for a gay identity. Tragedy should therefore not be dismissed as a politically weak genre for the representation of homosexual men. What is missing from tragedy is the depiction of sexual desire between men, something that has been politically important in the history of theatre about male homosexuality.

Keywords: Uganda, theatre, tragedy, melodrama, homosexuality, essentialism, constructivism, masculinity, heteronormativity, desire

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

INLEDNING.....	3
Frågeställning.....	4
Gestaltning.....	4
Bakgrund.....	5
Tidigare forskning.....	7
TEORI OCH METOD.....	8
Heteronormativitet.....	8
Maskulinitet.....	9
Homosexuellt begär och sexuella handlingar.....	10
Homosexuell identitet.....	12
Tragedi.....	12
Melodram.....	14
ANALYS.....	16
<i>The River and the Mountain</i>	16
Heteronormativitet.....	16
Maskulinitet.....	18
Homosexuellt begär och sexuella handlingar.....	20
Den homosexuella identiteten.....	22
<i>The River and the Mountain</i> som tragedi.....	24
<i>The Boys in the Band</i>	26
Heteronormativitet.....	26
Maskulinitet.....	28
Homosexuellt begär och sexuella handlingar.....	29
Den homosexuella identiteten.....	31
<i>The Boys in the Band</i> som melodram.....	32
SLUTDISKUSSION.....	34
KÄLLFÖRTECKNING.....	42

INLEDNING

”[T]he work of all gay male cultural politics can be summed up in a single, simple formula: *to turn tragedy into melodrama.*”¹ Påståendet är taget från queerteoretikern David M. Halperins bok *How To Be Gay*. Halperin anser att genren tragedi är olämplig när syftet är att representera homosexuella mäns identitet eftersom genren grundas i maskulina värden. Detta till skillnad från melodramen som mer relaterar till femininitet, något Halperin menar att homosexuella män oftare identifierar sig med. Melodramen har lägre kulturell status och genrens gestaltande av homosexuella män kan därför både belysa homosexuellas position som minoritet och ta avstånd från samhällets maskulinitets- och heteronorm. I denna uppsats undersöker jag Halperins påstående närmare genom att jämföra teaterpjäserna *The River and the Mountain* och *The Boys in the Band*.

The River and the Mountain sattes upp i Uganda 2012 och är skriven av den brittiska poeten och dramatikern Beau Hopkins. *The River and the Mountain* är utformad som en tragedi och berättar historien om Samson som kommer ut som homosexuell. På grund av den pågående politiska situationen för homosexuella i Uganda, där homosexualitet är kriminaliserat och lagförslag om dödsstraff diskuteras, var detta ett mycket kontroversiellt tema och pjäsen bör ses som ett inlägg i den politiska debatten. Att anamma David M. Halperins synsätt skulle betyda att genren tragedi är ett hinder för representationen av Samsons homosexuella identitet och underminerar *The River and the Mountains* politiska syfte.

Jag vill i uppsatsen undersöka om det i tragedin finns möjligheter att representera homosexuella män trots genrens maskulina ideal, för att på så sätt se om *The River and the Mountain* har en stark position i den politiska debatten om homosexuellas rättigheter i Uganda.

I min analys har jag valt att jämföra *The River and the Mountain* med en melodram, teaterpjäsen *The Boys in the Band*, skriven av den amerikanska pjäsförfattaren Mart Crowley. Pjäsen hade premiär i New York 1968 och handlar om en grupp homosexuella män som träffas i en lägenhet för att fira vännen Harold's födelsedag. I dokumentärfilmen *Making the Boys* beskrivs hur *The Boys in the Band* var det första konstverket som framställde homosexuella som ”riktiga” människor, inte bara som offer eller förövre.²

¹ Halperin, David M. *How To Be Gay*. Cambridge/London: Belknap Press, 2012, 297

² *Making The Boys*. Regi: Crayton Robey. 4th Row Films. 2011. DVD.

En jämförelse mellan de två pjäserna är intressant på grund av de politiska kontexter de sattes upp i. Båda kan ses som inlägg i debatten om synen på homosexuella och deras rättigheter. *The Boys in the Band* hade premiär året före det så kallade Stonewallupproret, då homosexuella och transsexuella i New York för första gången slog tillbaka mot polisens trakasserier och razzior av mötesplatser för hbt-personer. Upploppet har idag fått status som den händelse som kickstartade den politiska gayrörelsen, och firandet av händelserna har utvecklats till det vi idag kallar Pridefestivalen.³

Frågeställning

Hur representeras karaktärernas homosexuella identitet i pjäserna *The River and the Mountain* och *The Boys in the Band*?

På vilket sätt förhåller sig de två pjäserna till genrerna tragedi respektive melodram?

I en avslutande diskussion ställer jag pjäserna och genrerna mot varandra. Går det att se en koppling mellan valet av genre och den homosexuella identitet som pjäserna gestaltar? Går det att se politiska strategier i valen? Stödjer eller motsäger genrevalen Halperins teori?

Gestaltning

I *Jag skiter i Judy Garland*, den gestaltande delen av mitt examensarbete, undersöker jag uppsatsens ämne genom kreativt skrivande. Gestaltningen består av tre texter:

- 1) En synopsis, idépresentation och dialog till en pjäs där jag använder mig av *The River and the Mountain*, *The Boys in the Band* och deras karaktärer. Genom att låta dem mötas utforskar jag motsättningarna mellan tragedi och melodram, och olika sätt att uttrycka homosexuell identitet på.
- 2) En ”tyst scen” där kropp och homosexuellt begär gestaltas genom hur karaktärerna rör sig fysiskt i rummet.
- 3) Två monologer som gestaltar ett tidigt minne av homosexuellt begär respektive en sexuell relation mellan två män.

³ <http://www.civilrights.org/archives/2009/06/449-stonewall.html> (2013-04-12)

Bakgrund

I organisationen RFSL:s rapport om den politiska situationen för homosexuella i Uganda går att läsa att homosexualitet mellan män är straffbart med upp till livstids fängelse (för homosexuella kvinnor är maxstraffet sju års fängelse). ”The Anti Homosexuality-Bill”, ett lagförslag som introducerades 2009 skulle innebära att ”upprepade homosexuella handlingar”⁴ blir straffbart med döden. Ugandas parlament har ännu inte röstat i frågan, men så sent som i november 2012 sa landets talman, Rebecca Kadaga, att det är en lag hon arbetar för att driva igenom.⁵ Även hbt-aktivism och kännedom om att någon är homosexuell ska enligt förslaget kunna ge flera års fängelse.

Lagförslaget har inneburit en ökad hotbild mot homosexuella. Antalet homofientliga organisationer har stigit och president Yoweri Museveni har flera gånger uttryckt homofoba åsikter. 2010 publicerade den ugandiska tabloiden *Rolling Stone* namn, bild och adress tillhörande hundra personer som ansågs vara homosexuella. En av männen, hbt-aktivisten David Kato, hittades i januari 2011 mördad i sitt hem i landets huvudstad Kampala.

Petter Forkstam, vice förbundsordförande i RFSU, beskriver i en debattartikel i *Sydsvenskan* hur ”HBTQ-personer utses till syndabockar för andra problem i landet. Efter en terroristattacker mot civila för några år sedan stod det i lokalpressen att ’homosexuella generaler’ låg bakom attentatet”.⁶

Trots den rådande politiska situationen bedrivs hbt-aktivism i Uganda. Sexual Minorities Uganda, landets största hbt-organisation, grundades 2004 och den första Pridefestivalen gick av stapeln i augusti 2012.⁷

The River and the Mountain hade premiär den 17 augusti 2012 på en mindre scen i Kampala. Planen var att även spela den på The National Theatre of Uganda men dagen innan första föreställningen förbjöd Uganda Media Council pjäsen att spelas offentligt.⁸ Motivationen var att pjäsen visade upp våld mot homosexuella och därför även marknadsförde

⁴ <http://www.rfsl.se/?p=3450> (2013-04-08)

⁵ Forkstam, Petter. ”Jag ville svara honom, men där och då hade jag ingen möjlighet till det.” *Sydsvenskan*. 2013-04-08.

⁶ Ibid.

⁷ http://www.newyorker.com/online/blogs/newsdesk/2012/08/gay-and-proud-in-uganda.html#slide_ss_0=1 (2013-04-10)

⁸ <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-news/9509314/Play-with-a-homosexual-theme-banned-by-regulators-in-Uganda.html> (2013-04-10)

homosexualiteten i sig.⁹ Uppsättningens producent, David Cecil, påpekar i en intervju att Uganda Media Council aldrig själva såg pjäsen. Eftersom den aldrig hann sättas upp på en större scen har *The River and the Mountain* alltså setts av en väldigt begränsad publik.¹⁰ Efter bannlysningen av pjäsen arresterades David Cecil och riskerade upp till två års fängelse, men släpptes efter två dagar i ugandiskt häkte. I februari 2013 hämtades Cecil av polis på nytt och hölls häktad i fem dagar innan han, för att använda tidningen *The Guardians* ord, deporterades till London.¹¹

Fallet med *The River and the Mountain* har fått mycket internationell uppmärksamhet och nu har arbetet för att sätta upp pjäsen utanför Uganda påbörjats. Skådespelaren, teaterpedagogen och regissören Sarah Imes Borden arrangerade, med medverkan av Beau Hopkins och Okuyo Joel Atiku Prynne (som spelade Samson i originaluppsättningen), en första så kallad ”staged reading” av pjäsen, med efterföljande diskussion och information om den politiska situationen i Uganda, den 21 mars 2013 i Baltimore, USA.¹²

Situationen för homosexuella i dagens Uganda är på många sätt allvarligare än den var i USA 1968 då *The Boys in the Band* hade premiär. Även om dödsstraff inte var på tal och homosexualitet inte var kriminaliserat i samma utsträckning finns dock likheter i synen på homosexuella i de två tidsperioderna. Som hbt-person i USA på slutet av 1960-talet kunde du till exempel bli listad av FBI då homosexuella ansågs benägna att ”utpressa” och ”begå perversa akter” offentligt. Du kunde även bli arresterad om du bar kläder som inte var ”för ditt kön” eller höll hand offentligt med någon av samma kön. Homosexualitet klassades också som mentalsjukdom fram till 1973.¹³ I *Making the Boys* beskrivs vidare hur homosexuella under 1960-talet fortfarande sågs som ett stort hot mot samhället. Mycket av propagandan betonade äldre homosexuella mäns skadliga påverkan på unga pojkar, och homosexualitet jämfördes med till exempel djursex och pedofili.

The Boys in the Band sågs på sin tid som provocerande och stötande för vissa men hotades ändå inte av annat än en svikande publik eller risken att förstöra sin karriär som pjäsförfattare eller skådespelare. Tvärtom blev pjäsen en succé och nådde även ut till den heterosexuella

⁹ Brev till David Cecil från Uganda Media Council, genom sekreterare Pius Mwinganisa. 2012-08-29

¹⁰ <http://theindiespiritualist.com/2013/01/08/the-mountain-and-the-river-an-interview-with-david-cecil/> (2013-04-10)

¹¹ <http://www.guardian.co.uk/world/2013/feb/15/threatre-producer-deported-uganda-fight-return> (2013-04-12)

¹² <http://www.kickstarter.com/projects/128004125/river-and-the-mountain-readings-of-ugandas-first-g> (2013-04-12)

¹³ <http://www.wipeouthomophobia.com/thestonewallriots.htm> (2013-04-11)

publiken. Över 1000 föreställningar av *The Boys in The Band* gavs på Off Broadway. Pjäsen sattes upp igen 1996 och har översatts och satts upp i andra delar av världen. En filmversion spelades också in 1970. *The Boys in the Band* har idag fått kultstatus inom homokulturen och visar att kulturens representationer av homosexuella varit en viktig del i kampen, något som *The River and the Mountain* också skulle kunna visa sig vara.

Tidigare forskning

Uppsatsen rör sig inom två stora fält, ”teater” och ”homosexualitet”, och de två är på flera sätt tätt sammankopplade.

Filosofen Bruce Wilshire har beskrivit teatern som ”the art of imitation that reveals imitation”¹⁴, något som stämmer överens med queerteoretikern Judith Butlers begrepp *performativitet*.¹⁵ Enligt Butler är kön och sexualitet något vi ”agerar”, normer, koder och handlingar vi lär oss som barn och sedan upprepar. Att barn utifrån sina biologiska kroppar fostras in i och härmar sina föräldrars beteenden och tydliga könsroller visar att kön, (hetero)sexualitet och idéer om maskulinitet och femininitet enbart är just imitationer, ett skådespel.

Alisa Solomon skriver i sin artikel *Great Sparkles of Lust* att teater visar, utmanar och använder sig av idén om identitet som flytande och formbar. I teatern går det även att överträda identitetsgränser, män kan spela kvinnor, kvinnor kan spela män och så vidare. Teatern kan därför ses som en utmärkt konstform för att göra en queer tolkning av idén om kön och identitet.¹⁶

Homosexuella som grupp har alltid använt sig av kulturyttringar och estetik för att integreras i samhället och litteraturteoretikern Susan Sontag beskriver i sin text ”Notes on ’Camp’” hur teater kan ses som en metafor för många homosexuellas erfarenheter.¹⁷ Teater är på så sätt ett idealt forum för att representera homosexuellas identitet, och för att föra en politisk kamp.

Studier har även gjorts av teaterns representation av homosexuella män. I sin bok *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama* beskriver teaterprofessorn John M. Clum

¹⁴ Solomon, Alisa. ”Great Sparkles of Lust”. *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater*. Alisa Solomon (red.), Framji Minwalla (red.). New York: New York University Press, 2002, 14

¹⁵ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990, 29

¹⁶ Solomon, 13

¹⁷ Sontag, Susan. ”Notes on ’Camp’”. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966, 290

den historiska utvecklingen av hur gruppen gestaltats. Clum lägger stor vikt vid det fysiska gestaltandet av homosexuella akter och menar att skådespelarens kropp, på grund av sin ”erotiska kapacitet”, bär på den största potentiella faran för en teaterpublik då den visar upp ett homosexuellt begär.¹⁸

Eftersom den tidigare forskningen koncentrerats till västerländska exempel vill jag i min uppsats problematisera det västerländska perspektivet och de teorier som använts genom att undersöka teater, genre och homosexuell identitet i relation till den politiska situationen i dagens Uganda.

TEORI OCH METOD

Denna teoridel presenterar de begrepp jag kommer att använda mig av i uppsatsens analysdel, där jag redogör för hur homosexuell identitet gestaltas i pjäserna *The River and the Mountain* och *The Boys in the Band* och hur dessa relaterar till genrerna tragedi och melodram.

”Heteronormativitet”, ”Maskulinitet” och ”Homosexuellt begär och sexuella handlingar” är mina ingångar där jag genom att välja ut sekvenser ur pjäserna undersöker vilken homosexuell identitet som representeras. ”Homosexuell Identitet”, ”Tragedi” och ”Melodram” är de begrepp som jag kopplar samman i analysen.

Heteronormativitet

Michel Foucault skriver i *Sexualitetens Historia* om hur homosexualitet som begrepp började användas först på 1870-talet. Innan dess fanns personer som begick samkönade sexuella handlingar, men först då definierades de personerna som ”en homosexuell”. Den homosexuella blev enligt Foucault ”en personlighet med ett förflutet, en historia, en barndom, en karaktär, en livsform” vars ”sexualitet genomsyrar hela hans [sic] person”.¹⁹ Detta var en del av kategoriseringen av en mängd ”perversa”, ”avvikande” sexualiteter som tidigare fallit under termen sodomi. Detta skapade en idé om vad som är ”bra” och ”dålig” sexualitet och regler för sexuallivet i syfte att hålla (det heterosexuella) samhället ”rent”.

¹⁸ Clum, John M. *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: Columbia University Press, 2000, 7 f

¹⁹ Foucault, Michel. *Sexualitetens Historia. Band 1. Viljan Att Veta*. Göteborg: Daidalos, 2002, 64

Den biologiska och psykoanalytiska forskningen på homosexuella har å ena sidan lett till ökad tolerans och förståelse, men även till idén om att homosexualiteten är något som går att korrigera och bota.²⁰ Heterosexualiteten ses alltså som det ”normala”, ”friska” och homosexualiteten som något som antingen kan accepteras och ”förstås”, eller något som avviker och kan botas.

I *Gender Trouble* beskriver Judith Butler hur sexualitet ses som heterosexuell och manlig då mannens position som subjekt bygger på kvinnans ”icke-identitet”.²¹ Kvinnan reflekterar mannens maskulina identitet genom sin brist på densamma.²² Mannen som subjekt skapas genom och är beroende av skillnad, det vill säga kvinnan och det feminina objektet. På så sätt blir även heterosexuella relationer en nödvändighet och norm för att uppehålla mannens maktposition och kvinnans underordning.

Butler har även skrivit om bilden av heterosexualiteten som ”ursprunglig”, det vill säga att heterosexualitet är den grundläggande sexualiteten alla föds in i medan homosexualiteten är en slags sämre version av idealet. Butler menar dock att heterosexualiteten bara kan kalla sig för det ursprungliga genom ”övertygande upprepningar”²³, det vill säga imitationer, och att den alltså i sig är en kopia. På så sätt faller bilden av heterosexualiteten som den ”naturliga” sexualiteten.

Maskulinitet

I sin bok *Masculinities* beskriver R.W. Connell bilden av att det finns en oföränderlig och ”sann” maskulinitet och att denna ofta kopplas ihop med mäns kroppar, som ges ”fasta” och ”naturliga” egenskaper, till exempel aggressivitet och styrka. Mäns fysiska handlingar blir på så sätt tecknet på mäns maskulinitet.²⁴ Där maskuliniteten är något fast och ”sant” ses femininiteten istället som föränderlig och svår att definiera. Män kopplas ihop med sina aktiva kroppar medan kvinnor framställs som passiva.

²⁰ Rydström, Jens. ”Heterosexualitetens Gåta”. *Hjärnsläpp: bang om biologism*. Karin Ekman (red.), Vanja Hermele (red.), Ulrika Westerlund (red.). Viborg: Nørhaven Paperback, 2002, 198

²¹ Butler, *Gender Trouble*, 49

²² Ibid., 39

²³ Butler, Judith. ”Imitation and Gender Insubordination”. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Henry Abelove (red.), Michele Aina Barale (red.), David M. Halperin (red.). New York: Routledge, 1993, 314

²⁴ Connell, R.W. *Masculinities*. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1995, 45

Connell menar även att det i samhället finns en ”hegemonisk maskulinitet”²⁵, där en viss typ av maskulinitet är dominerande och ideal. Enligt Connell finns en tydlig koppling mellan underordnandet av kvinnor och makthierarkin mellan män, där homosexuella män befinner sig längst ner då de ses som feminiserade.²⁶

I kapitlet ”A Very Straight Gay” intervjuar Connell en grupp män som identifierar sig som homosexuella och/eller har sex med andra män. Flera män beskriver att de ända sedan de var barn haft en stark koppling till kvinnor, till exempel till sin mamma eller syster, något som kan ses som ett sätt att markera en sexuell skillnad till pappan.²⁷ Att uttrycka sig ”feminint”, söka sig till kvinnodominerande yrken och intresseområden och över huvud taget identifiera sig med kvinnor kan vara ett sätt för homosexuella män att motsätta sig förtrycket av den homosexuella identiteten.

Flera av männen i Connells intervjuer uttrycker ett ambivalent förhållande till maskulinitet. Några har till exempel valt traditionellt maskulina yrken, bland annat chefsjobb inom affärsbranschen, och de flesta identifierar sig själva som maskulina. Dessutom uttrycker en av männen ett ogillande mot ”queens”, feminina homosexuella män, och menar att: ”If you’re a guy why don’t you just act like a guy? You’re not a female, don’t act like one”²⁸ Å ena sidan är maskulinitet något som männen gör motstånd mot genom sin homosexualitet. Å andra sidan är det något de försöker leva upp till, kanske för att undvika homofobi, och femininitet hos andra homosexuella ses därför som ett ”hot”.

Homosexuellt begär och sexuella handlingar

”Begär” ses här som en psykoanalytisk term medan sexuella handlingar är den fysiska handling begäret resulterar i (begäret kan dock också undertryckas och alltså *inte* ta sig fysiska uttryck). Inom psykologin anses begär vara känslor som kan uppstå av fysiska behov, till exempel hunger, men även av mer mentala behov, till exempel kärlek.

Ett av de grundläggande begreppen inom psykoanalysen är Sigmund Freuds *oidipuskomplex*, som menar att sexuellt begär grundar sig i barndomen och en slags incestuös dragning till föräldrarna. Den unge pojken identifierar sig först med fadern men övergår sedan till att uppfatta honom som en konkurrent om modern, som pojken ”åtrår”, och hennes kärlek.

²⁵ Connell, 37

²⁶ Ibid., 24, 78

²⁷ Ibid., 146 f

²⁸ Ibid., 156

Freuds teorier har kritiserats då de varken förklarar kvinnors eller homosexuellas sexuella begär, men har trots det stor betydelse än idag.

Idén om att begär skapas i ung ålder återfinns i Jacques Lacans teorier. Redan som spädbarn infinner sig en känsla av ”avsaknad” och av att inte vara ”hel”. Enligt Lacan strävar människan hela tiden efter att hitta denna ”förlorade del” för att på så sätt bli ett subjekt, en position som enligt Judith Butler ses som maskulin.

För Butler är frågan om sexuellt begär problematisk eftersom kroppars anatomiska skillnader skapar förväntningar om, och påtvingar, sexuellt begär. Det heteronormativa samhället har alltså skapat en idé om att det finns två kön (man och kvinna) och att dessa åtrår varandra sexuellt.²⁹

Det blir här tydligt att föreställningar om sexuellt begär är grundat i en heteronormativ och maskulin synvinkel. Det homosexuella begäret är något som måste ”förklaras” och förstås och blir därför utpekade som något avvikande.

På grund av detta ses även dess resultat, det homosexuella *fysiska sexet*, som avvikande. Leo Bersani skriver i texten *Is the Rectum a Grave?* om synen på sex mellan män, och i synnerhet stigmatiseringen av analsex.³⁰ Eftersom idén om sex bygger på motsättningen mellan maskulint/feminint och dominant/underordnat är en man som blir penetrerad feminiserad och undergiven, och därmed ett hot mot bilden av mannen som maskulin och överordnad. Att vara sexuellt passiv och bli penetrerad är att avsäga sig makt och bli ett objekt.³¹ Analsex kan därför ses som en kritik mot bilden av män som den grupp som innehar makt och rätten att vara subjekt.

Bersani nämner också bilden av homosexuellas promiskuitet och ”besatthet” av sex, och menar att detta istället för att förnekas bör ”firas”³². Bersani påpekar också det anmärkningsvärda i att homosexuella som varit en grupp som omfamnat promiskuös och ”fri” sexualitet nu arbetar för rätten till giftermål, att bli en del av det monogama (heterosexuella) idealet.³³ Att inte ha ett monogamt förhållande kan på så sätt vara ett motstånd mot heterosexualitetens värdesättande av tvåsamhet.

²⁹ Leitch, Vincent B. (et al). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York/London, W.W. Norton & Company, 2010, 2536

³⁰ R.W. Connell menar att analsex blivit symbolen för manlig homosexualitet, även om forskning visar att analsexet i homosexuella förhållanden inte utgör en lika stor del av samlivet som den symboliska betydelsen vill antyda. (*Masculinities*, 62)

³¹ Bersani, Leo. *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. Chicago: The University Of Chicago Press, 2010, 18

³² Ibid., 30

³³ Ibid., 85

Homosexuell identitet

Sexualteorin skiljer på *essentialism* och *konstruktivism*. Enligt essentialismen beror sexualiteten på biologiska orsaker, och den sexuella identiteten är uttryck för dessa underliggande ”naturliga” egenskaper. Att vara homosexuell är alltså något en person föds till och som beror på en homosexuell essens, en inre kärna som är lika för alla homosexuella. Den konstruktivistiska synvinkeln utgår istället från att sexualitet och sexuell identitet beror på kulturella och sociala konstruktioner, skapade kategorier och egenskaper som appliceras på individer eller som individer applicerar på sig själva.³⁴

I texten *Gay Politics, Ethnic Identity* beskriver Steven Epstein hur känslan av homosexuell identitet växte fram och blev stark under 1970-talet. Att komma ut som homosexuell och kalla sig ”gay” innebar att man tillhörde en grupp, ett kollektiv som kunde gå samman och utifrån denna gemensamma identitet och position som minoritet ställa krav på rättigheter. Enligt Epstein har den politiska kampen oftast grundat sig på homosexuellas essentialistiska syn på sin sexualitet, en känsla av att vara ”född så”, vilket gör homosexualiteten till något ”naturligt” och oföränderligt. Frågan Epstein ställer sig är om politiken kan föras framgångsrikt utifrån idén om att homosexualitet är en socialt och kulturellt skapad, och därför föränderlig, kategori?³⁵

I min analys visar jag hur dessa två identitetsteorier manifesterar sig i de två pjäserna, och på så sätt kan kopplas ihop med antingen tragedin eller melodramen och deras politiska betydelser.

Tragedi

Tragedin är jämfört med melodramen betydligt bredare och svårare att definiera och sammanfatta. Genren är dessutom historiskt viktig. Den är tillsammans med komedin en av grundstenarna i den moderna teaterhistorien. Mycket har därför hunnit sägas om tragedins olika delar sedan den grekiske filosofen Aristoteles först beskrev den. På grund av detta har jag valt att fokusera på det som har relevans för mitt ämne, det vill säga hur maskulina ideal

³⁴ Epstein, Steven. ”Gay Politics, Ethnic Identity: The Limits of Social Construction”. *Forms of Desire*. Edward Stein (red.). New York: Routledge, 1992. 241 f

³⁵ *Ibid.*, 258

manifesterar sig i genren. Nedan redogör jag för hur detta gestaltas i huvudkaraktären, den tragiska hjälten, och hans öde.

I sin beskrivning av tragedi menar David M. Halperin att genren bygger på ”the heroic brand of masculinity”.³⁶ Huvudkaraktären inom tragedin är enligt Halperin traditionellt sett en maskulin hjälte. Den klassiska tragedins historia är berättad utifrån en mans perspektiv och handlar om relationer (dock inte sexuella relationer, vilket får tolkas som att karaktärerna är heterosexuella) och konflikter mellan män.³⁷

Aristoteles idéer om tragedins karaktärer visar en tydlig uppdelning mellan man och kvinna, och att det är mannen och det maskulina som premieras i genren. Aristoteles menar att en karaktär först och främst bör besitta ”godhet”, något som kan återfinnas i varje klass. Det finns alltså ”goda kvinnor” och ”goda slavar” men de är enligt Aristoteles båda underlägsna. ”Lämplighet” är en annan viktig del i skapandet av en karaktär, och Aristoteles påpekar att mod och intelligens är olämpliga egenskaper att gestalta hos en kvinna.³⁸ Underförstått är att dessa egenskaper finns ”naturligt” hos män och därför är maskulina.

Aristoteles menar också att hjälten och hans handlingar är ”beundransvärda”.³⁹ Den tragiska hjälten är alltså en man vars maskulinitet, handlingar och ofrånkomliga öde, som ofta är att dö eller att på annat sätt drabbas av ett nederlag, ses som något värt att beundra.

Filosofen Friedrich Nietzsche menar att hjälten identitet bygger på sammansmältningen av de estetiska begreppen *appolonisk* och *dionysisk*.⁴⁰ I den appoloniska stilen finns en önskan om att skapa ordning och självkontroll medan den dionysiska skapas ur kaos och berusning. Blandningen av appoloniska och dionysiska karaktärsdrag visar sig för Nietzsche i att dramats hjälte försöker skapa ordning i ett, både yttre och inre, kaos men slutligen inte kan stå emot sitt öde och dör.

Aristoteles beskriver vidare den tragiska hjälten som ”the sort of person who is not outstanding in moral excellence or justice; ... the... bad fortune which he undergoes is not due to any moral defect or depravity, but to an *error* of some kind”.⁴¹ Exakt vad Aristoteles menar med ”error” har skapat debatt inom litteraturforskningen, men den vanligaste tolkningen har fått namnet *the tragic flaw*. Begreppet går ut på att den tragiska hjälten inte är alltigenom god och fulländad utan har någon slags brist, och att det är denna brist som

³⁶ Halperin, 273

³⁷ Ibid., 260 ff

³⁸ Aristoteles. *Poetics*. London: Penguin Classics, 1997, 24

³⁹ Ibid., 10

⁴⁰ Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. London: Penguin Classics, 1993, 14

⁴¹ Aristoteles, 21 (Min kursivering)

slutligen blir hans nederlag.⁴² När, och om, tragedins hjälte blir medveten om sin brist måste han arbeta mot denna för att lösa de problem den skapat, annars leder den till hans död.

Samtidigt som detta både ökar publikens känsla av pjäsens tragik genom att göra hjälten ”mänsklig”, blir han och hans tragic flaw även en slags syndabock, orsaken till de konflikter som uppstår i pjäsen. Hjältens död kan på så sätt ses som en ”rening” och återställning av ordningen i samhället där handlingen utspelas, en slutgiltig lösning på problemen som skapats.⁴³

Melodram

Melodramen har sin grund i 1700-talets teater och var då en ny genre som kombinerade drag av både komedi och tragedi.⁴⁴ Idag är melodram en term som även används inom filmen, men genren har på många sätt behållit sin teatralitet.

I boken *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, skriven av John Mercer och Martin Shingler, beskrivs hur melodramens manliga karaktärer är passiva medan de kvinnliga är aktiva och dominanta.⁴⁵ Historien berättas dessutom ofta ur en kvinnas perspektiv.⁴⁶ David M. Halperin menar att genren till skillnad från tragedin gestaltar relationer och konflikter mellan kvinnor, och därför har lägre kulturell status.⁴⁷

Melodramen är en genre som använder sig av ”icke-verbala tecken”⁴⁸, till exempel genom teatrala gester. Karaktärernas känslor och uttryckssätt är överdrivna och beskrivs ofta som ”hysteriska”, ett tillstånd som kopplas samman med femininitet. Mercer och Shingler menar att melodramens karaktärer ofta är förtryckta och att detta gör att de bär på en stark anspänning i sina kroppar. När de så till slut får utlopp för sina känslor tar sig detta fysiska, ibland våldsamma uttryck.⁴⁹

Dessa överdrivna gester kan ses som ett sätt att gå ifrån en naturalistisk stil. Melodramen gör alltså inte anspråk på att gestalta det verkliga livet utan sätter snarare fokus på det

⁴² Exempel på tragic flaws kan vara Othellos avundsjuka (i William Shakespeares *Othello*) eller Macbeths maktbegär (i Shakespeares *Macbeth*).

⁴³ Poole, Adrian. *Tragedy: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 51

⁴⁴ Mercer, John & Shingler, Martin. *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. London: Wallflower Press, 2004, 7

⁴⁵ Ibid., 6

⁴⁶ Ibid., 24

⁴⁷ Halperin, 260

⁴⁸ Mercer & Shingler., 7

⁴⁹ Ibid., 22

performativa.⁵⁰ Melodramens performativitet kan, precis som Judith Butlers begrepp, avslöja och kritisera de ideologier, till exempel om identitet, som samhället ser som norm.

Mercer och Shingler menar vidare att melodramen är en genre som fokuserar på stil snarare än intellekt. Detta är något som återkommer i Susan Sontags beskrivning av stilen *camp*, som är en viktig del av vissa homosexuella mäns kultur.⁵¹ Melodramen kan ses som en *camp* genre och homosexuella män utgör även här en stor del av publiken.⁵²

Sontag menar att *camp* är en estetik med förkärlek till det onaturliga, artificiella och överdrivna.⁵³ Det är även ett sätt att *se på* saker och ett verb. ”To *camp*” är ett flamboyant beteende där personen bland annat uttrycker sig genom överdrivna gester. En person kan alltså vara ”a *camp*”.⁵⁴ *Camp*stilen använder också fasta karaktärer, överdrivna stereotyper som går att peka ut direkt och som inte förändras.⁵⁵

Susan Sontag menar vidare att *camp* inte går ut på att skapa värderingar eller döma och därför är opolitiskt.⁵⁶ Detta påstående har senare kritiserats, bland annat av David M. Halperin som i sitt resonemang om tragedi menar att *camp* skulle beröva tragedins hjälte sin maskulinitet. Att införa melodram och *camp* i tragedin är därför, enligt Halperin, en politisk strategi.⁵⁷

⁵⁰ Mercer & Shingler, 13, 71

⁵¹ Sontag, 277

⁵² Mercer & Shingler, 105

⁵³ Ibid., 275

⁵⁴ Ibid., 281

⁵⁵ Ibid., 286

⁵⁶ Ibid., 277

⁵⁷ Halperin, 273

ANALYS

The River and the Mountain

The River and the Mountain utspelar sig i Ugandas huvudstad Kampala där huvudpersonen Samson bor tillsammans med sin mamma Margaret.

Samsons bästa vän Olu berättar i början av pjäsen att han har bestämt sig för att utbilda sig till pastor. Olu lovar att hans val inte kommer att förändra något i deras vänskap, men när Samson berättar sin hemlighet, att han är homosexuell, tar Olu snabbt avstånd från honom.

Efter att han har kommit ut som homosexuell försöker mamman Margaret hjälpa Samson genom att ta honom till en prostituerad, en präst och en häxdoktor.

Samson arbetar på ett stort företag, Bebo Cooking Oil Company, och blir befordrad till Chief Financial Officer, ekonomichef. Det pågår en strejk på företaget och Samson får i uppdrag att lösa konflikten med arbetarna.

Den förra chefen på företaget, Tegume, och hans fru Karen startar en kampanj där Samson och hans homosexualitet utpekats som orsaken till företagets, och hela samhällets, problem. I slutet av pjäsen har de piskat upp en så hatisk stämning mot homosexuella att företagets arbetare dödar Samson.

Heteronormativitet

Giftermål porträtteras i pjäsen som en viktig del av livet. Samsons mamma säger flera gånger att han bör skaffa en fru, att en ”riktig man” behöver ha en kvinna. Att Samson inte har en fru, och själv inte har något intresse av det, ses som ett problem då det hotar hans maskulinitet. Samson går på dejt med Aidah, för att blidka sin mamma och Olu, men han har inget romantiskt eller sexuellt intresse av henne.

OLU: I'm going to set you up on a date.

MARGARET: A date, a date!

OLU: And I know just the girl. A very very smart girl.

MARGARET: Set him up on that date, please! [*To Samson, stern.*] Get me some grandchildren...⁵⁸

Pjäsens heterosexuella motpart till Samsons homosexualitet gestaltas i relationen mellan Tegume och Karen, företagets förre chef och hans fru. Efter att Karen i en scen (som jag tittar närmare på under rubriken ”Maskulinitet”) nedvärderat Tegume genom att påpeka att han inte längre är maskulin då han förlorat sin maktposition som chef, att det nu snarare är hon som är den maskulina i förhållandet, ställs allt till rätta igen då Tegume säger:

You are my wife and I *command* you to forgive me!

KAREN: That’s better.⁵⁹

Här visar sig bilden av att skillnaden mellan män och kvinnor, det maskulina och det feminina, är en ”nödvändighet” för samhällets välmående. Att könsrollerna är tydliga och fasta betyder att samhällets ordning kvarstår. Därför är just heterosexualiteten nödvändig. Att Karen tycker att det är bra att Tegume befäller henne att förlåta honom kan ses som ett behov av trygghet. Könsrollerna ställs till rätta och Karen behöver inte oro sig över synen på deras förhållande. En undergiven, feminin man skulle kunna innebära att han är homosexuell medan en man som dominerar sin kvinna uppenbart är heterosexuell.

I pjäsens första scen håller Olu en kortare monolog där han säger att landets värderingar borde bygga på kärlek. Då Margaret gör entré svarar hon på detta genom att säga:

Why don’t go get a wife? Then you will find out about love!”⁶⁰

Olu är alltså inte heller gift. Han beskriver sig själv som en konstnärssjäl och menar när han ska berätta om sitt nya kall, att bli pastor, att han saknar självförtroende. Dessa är inga typiskt maskulina egenskaper, snarare tvärtom. Olu lever alltså inte heller i ett heterosexuellt förhållande och ger uttryck för traditionellt feminina egenskaper. Det är ändå självklart, precis som med Samson innan han kommer ut, att Olu är heterosexuell.

Margaret försöker hjälpa Samson att bli av med homosexualiteten genom att ta med honom till en präst, en prostituerad och en häxdoktor. Karen och Tegume använder sig av homosexualiteten som ett hot mot det ”friska” samhället, något som måste elimineras för att

⁵⁸ Hopkins, Beau. *The River and the Mountain*, 2012, 3-4

⁵⁹ Ibid., 25

⁶⁰ Ibid., 1

lösa dess problem. Heterosexualiteten ses på så sätt som det normala och friska, den grundläggande sexualiteten alla förmodas ha, medan homosexualitet är en avvikelse som kan botas.

Maskulinitet

Ett starkt maskulinitetsideal präglar det samhälle *The River and the Mountain* utspelar sig i. Samson passar på flera sätt in i den hegemoniska maskuliniteten, han är till exempel ekonomichef på företaget, ”a very big man”⁶¹, och innehar alltså en typisk maktposition. Han visar heller inga tecken på femininitet, det vill säga inga tecken på homosexualitet. Det enda som egentligen ”fattas” är enligt Samsons mamma Margaret en kvinna som han kan gifta sig med.

MARGARET: / ... / A real man would be married by now!⁶²

Könsroller bygger på skillnad, maskuliniteten behöver alltså femininiteten för att kunna definieras och levas ut fullständigt. En fru skulle bekräfta Samsons maskulinitet, heterosexualitet och identitet som maktsubjekt.

Relationen mellan maskulinitet och femininitet visar sig tydligt i Tegumes och Karens relation. I citatet nedan förnedrar Karen sin man genom att bland annat jämföra honom med en tiggande hund. Tegume har förlorat sitt jobb på industrin och har nu varit tvungen att be en gammal vän om hjälp för att få jobb. En man som inte har ett jobb och som domineras av sin kvinna och inte kan ta initiativ nedvärderas och feminiseras.

KAREN: / ... / You pathetic excuse for a man! Do you know how embarrassed I am to call you my husband? At church I do not even mention my husband. At church, I do not refer to you. At church, you are the one who has no name.

/ ... /

KAREN: A *man* does not beg. A *dog* begs. *You* are a dog.

/ ... /

⁶¹ Hopkins, 15

⁶² Ibid., 1

KAREN: A man who is unemployed is the scourge of womankind.⁶³

En man ska inte behöva tigga och be om ett jobb, han *tar* och *begär* ett jobb. En arbetslös man står långt ner i hierarkin och Karen påpekar att hon skäms för att ens nämna sin man. I kyrkan är Tegume en person ”utan namn”. Karen berövar honom hans identitet och position som subjekt. En man definieras utifrån sina handlingar, det han fysiskt utträttar. En aktiv, arbetande man är därför maskulin medan en passiv, arbetslös man feminiseras.

Pjäsen har flera starka kvinnliga karaktärer. Aidah är journalist och hjälper Samson att avslöja orättvisorna på fabriken. Den pastor som hjälper Olu är också kvinna, Veronica. Båda har alltså mer traditionellt mansdominerande yrken och är aktiva i pjäsens handling. Margaret är den som gestaltas på ett mest typiskt feminint sätt, modern som vistas i hemmet. När hon gör entré i den första scenen gör hon det till exempel hållandes en sopkvast.

Karen är återigen den karaktär som är det tydligaste exemplet på en kvinna med maskulina egenskaper. Hon är den som är mest drivande och tar initiativet till att peka ut Samsons homosexualitet som något skadligt, och ser chansen till att hjälpa både sin egen och Tegumes karriär. Tegume säger också i en scen:

A fine young man like Samson needs a wife to calm him down,
to give him discipline, eh?”⁶⁴

En man behöver alltså en kvinna som kan disciplinera honom, vilket är fallet i Tegumes och Karens förhållande. Där är det just Karen som är dominant, tar beslut och läxar upp Tegume, något som gör att Tegumes ”*I command you to forgive me!*” känns som spelad maskulinitet. Här visar det sig att det ändå inte är själva könet som har betydelse, utan handlingar. Karen kan som kvinna ta en ledande position om hon använder sig av maskulina egenskaper. Det är dock viktigt för Karen att både Tegume och andra runtomkring dem har en känsla av att det är han som är den maskulina och dominanta. Karen maskulinitet utgör på så sätt aldrig något egentligt hot för Tegume. Hon använder den snarare för att utmana och ”hjälpa” honom tillbaka till sin maskulina position, och inordnar sig snabbt i sin underordning som kvinna när detta sker.

⁶³ Hopkins, 24

⁶⁴ Ibid., 9

Paradoxalt nog är det Samson som trots sin homosexualitet står för *The River and the Mountains* hegemoniska maskulinitet. Han är den enda som inte uttrycker ett problematiskt förhållande till sin identitet som man eller kämpar med en känsla av förlorad maskulinitet. Samsons homosexualitet påverkar alltså inte hans maskulinitet på något sätt. Dock betyder detta nödvändigtvis inte att hans maskulina position inte påverkar hans sätt att uttrycka sin homosexualitet och sexuella begär. Samsons hegemoniska maskulinitet, hur naturlig den än känns för honom, skulle alltså kunna tolkas som ett sätt att dölja homosexualiteten och undvika homofobi.

Homosexuellt begär och sexuella handlingar

Samson gestaltas i pjäsen på många sätt som asexuell. Han är åtminstone inte sexuellt aktiv, han uttrycker inte ett sexuellt begär och är inte bekväm med att prata om den fysiska delen av sin sexualitet. När den prostituerade Senga i citatet nedan säger ”Like you, eh!” och menar att Samson också vill klä av en man, svarar Samson svärande med ”Eh, you”. Istället för att kaxigt bekräfta påståendet eller skämmas över att det är sant tar han det snarare som en förolämpning, blir arg och förnekar att så är fallet.

MARGARET: A prostitute will not cure my son. He needs proper medicine.

SENGA: Madame Patricia is not a prostitute.

SAMSON: Oh no? You want to take off a man's clothes!

SENGA: Like you, eh!

SAMSON: Eh, you [*Swears in LUGANDA*].⁶⁵

Detta är ett av få ställen i pjäsen där det påstås att Samson skulle vara sexuellt attraherad av andra män. Visst refererar han senare i pjäsen till sig själv som ”a bumshafter /.../ a battyboy”⁶⁶, ord som syftar på den person som är den passiva, mottagande parten vid analsex. I den kontext orden yttras, där Tegume hetsar honom att erkänna att homosexualitet är något onaturligt, bör de dock inte ses som ett uttryck för Samsons sexuella preferenser utan snarare som något han säger för att blidka sina motståndare.

Samson uttrycker alltså aldrig själv någon erotisk attraktion. Samtidigt tyder mycket på att det är just det fysiska sexet som är hotande för människorna runtomkring honom.

⁶⁵ Hopkins, 20. Luganda är Ugandas näst största språk, efter engelskan.

⁶⁶ Ibid., 40

”Bumshafter” och ”battyboy” och andra anspelningar på Samsons förmodade sexuella handlingar är något som återkommer i de nedsättande ord som används både om honom och andra. Just analsexet är det som åsyftas mest. Att som man bli penetrerad vid analsex likställs i citatet nedan med att inte kunna ta initiativ och beslut och blir i pjäsen en symbol för att vara feminin och underordnad. Då Tegume blivit av med sin makt och inte längre är i en ledarposition blir han feminiserad och oattraktiv för Karen, som påpekar detta genom att jämföra Tegumes situation med att han blir penetrerad.

KAREN: Stop bending over for everyone and take som initiative!⁶⁷

I pjäsen förekommer ingen sexuell kontakt mellan män. Samson och Olu kramar varandra innan Samson kommit ut som homosexuell. Även då är det dock tydligt att ”för mycket” kroppskontakt mellan män inte accepteras, till exempel i citatet nedan där Margaret snabbt avbryter omfamningen och Samson och Olu skakar hand istället.

[*Samson gives Olu a bear hug, lifting him in the air.*]

OLU: Ah!

MARGARET: Put him down!

[*Samson put his [sic] down and they shake hands more soberly*]⁶⁸

Efter att Samson berättat om sin homosexualitet vill Olu inte ens ta honom i hand. Tegume använder detta som exempel på det ”onaturliga” i fysisk kontakt mellan män och det ”naturliga” i att Olu inte vill hålla en homosexuell man i hand, och låter två arbetare (i texten benämnda som 1 Speaker och 3 Speaker) gestalta två vänner. De ”pratar om fotboll”, klappar varandra på ryggen och håller varandra i handen.

TEGUME: /... / What happens to you [*looking at 3 Speaker*] if this one [*meaning 1 Speaker*] turns to you and says, 'I'm gay.'

[*3 Speaker instinctively drops 1 Speaker's hand and takes a step back.*]

TEGUME: You see! He drops the hand! This is our traditional values! Ugandans reject homosexuality and always will.⁶⁹

⁶⁷ Hopkins, 25

⁶⁸ Ibid., 2

⁶⁹ Ibid., 36

En man vet alltså ”instinktivt” att fysisk kontakt med en annan man som sträcker sig längre än att hålla handen, inte är acceptabelt och går emot Ugandas traditionella värden.

Då Samson övertalats till att ”erkänna” att homosexualitet är något onaturligt och en synd hyllar Tegume honom och lägger armen runt honom. Efter att Samson förkastar homosexualiteten är det alltså plötsligt okej att ha fysisk kontakt med honom.

TEGUME: [*approaching Samson and shaking his hand.*] Well done. [*To everyone.*]
Look at this brave man! He is an example to everyone. [*To Samson.*]
I'm so happy you've finally seen some sense. [*Placing his arm around Samson /... /*]⁷⁰

Enda gången i pjäsen då någon form av sexuellt begär visas är när Olu försöker få Aidah att kyssa honom, det vill säga fysisk kontakt mellan man och kvinna. I denna korta dialog blir sexualitet alltså något heterosexuellt, men även maskulint då det är Olu som tar initiativ medan Aidah avfärdar honom.

OLU: I think it is only fair if you give me a kiss.
AIDAH: [*Laughs.*] Olu! / ... / Go and sit over there!
[*Olu leans in for a kiss. She gives him a light slap.*]⁷¹

Den homosexuella identiteten

The River and the Mountain kan sägas grunda sig i en essentialistisk syn på homosexuell identitet. Visserligen visar sig konstruktivistiska tankar om att homosexualitet är något påverkbart och att det går att välja mellan hetero- och homosexualitet, bland annat i Karens repliker nedan.

KAREN: / ... / Why would he choose to be gay?
TEGUME: / ... / He can't help it.
KAREN: Of course he can help it.
TEGUME: He was born that way.
KAREN: Born? How can you be born gay? /.../
TEGUME: / ... / He wants to like girls, but he can't.⁷²

⁷⁰ Hopkins, 38

⁷¹ Ibid., 16

Då Tegume ska visa det onaturliga i fysisk kontakt mellan två män påpekar han att det bara är på låtsas, skådespeleri, när de två arbetarna håller varandra i hand.

TEGUME: We're just acting! Don't worry, we're all straight here, eh?⁷³

Om arbetarna kan spela homosexuella men egentligen är heterosexuella, betyder det då inte att sexualitet över huvud taget är performativt? Om männen kan låtsas vara homosexuella, vad är det som säger att de inte även låtsas vara heterosexuella?

I slutet av pjäsen framförs även åsikter om att homosexuella ”rekryterar” och att de ”fördärvar” ungdomen.⁷⁴ Människorna runtom Samson säger alltså å ena sidan att homosexualitet är något ”onaturligt”, å andra sidan att det är performativt, och att personer som från början inte är homosexuella kan påverkas till att bli homosexuella. Två påståenden som motsäger varandra. Att säga att sexualitet är performativt och påverkbart är raka motsatsen till att den skulle vara biologisk och ”naturlig”.

Samson själv, och det är hans syn på sin homosexuella identitet som är av störst betydelse för min analys, menar dock att hans sexualitet är något ”naturligt”, något han är född med och inte går att ändra.

SAMSON: Mum I will not get cured.

MARGARET: [emotional.] [sic] Because you don't want to! You don't even try!

SAMSON: [calm, but very final.] [sic] I can't change.⁷⁵

Samtidigt är homosexualiteten inte heller något som verkar påverka hans sätt att vara. Det får antas att homosexualitet för Samson, även om han inte uttrycker detta fysiskt, betyder sexuell attraktion till andra män. Den innebär däremot inte att han deltar i någon form av homosexuell kultur. Inom ramen för pjäsen, dess rum och tid, träffar Samson aldrig någon annan homosexuell. En sexuell relation med en annan man i det politiska klimatet Samson lever i är dessutom farlig. Kanske är det denna risk som gör att hans homosexuella begär aldrig visas. Om avsaknaden av Samsons erotiska lust beror på rädsla, om det är känslor han undertrycker eller om det är något han aldrig ens tänker på framgår dock aldrig tydligt i pjäsen. Detta är något jag återkommer till i min slutdiskussion senare i uppsatsen. Varför kommer Samson ut

⁷² Hopkins, 25

⁷³ Ibid., 37

⁷⁴ Ibid., 42

⁷⁵ Ibid., 22

som homosexuell om han ändå inte kan uttrycka identiteten fysiskt? Uttalandet "I'm gay"⁷⁶ är egentligen det enda beviset läsaren/publiken får på att Samson faktiskt är homosexuell. Han anser sig genom att komma ut ha rätten att vara öppen med sin homosexualitet och argumenterar med att han helt enkelt inte kan förändras.

När Samson i pjäsens slut dödas beskrivs detta bara med orden "The workers kill Samson"⁷⁷. Inget annat våld eller motstånd beskrivs, vilket ger känslan av att Samson ger upp. Han vet att han inte kan vinna, att han inte kan leva som homosexuell, och låter sig dödas. I scenen innan har hans motståndare även hetsat honom till att "erkänna" att homosexualitet är onaturligt.⁷⁸ Min tolkning är ändå att Samson dör med övertygelsen om att hans homosexualitet är något "naturligt" och biologiskt, något som inte är ett val som går att ändra på. Den är inte heller en sjukdom som kan botas. Istället är den en sexualitet som, precis som heterosexualiteten, känns naturlig för personen som föds med den och inte är något som påverkas av kulturella eller sociala förutsättningar. För Samson är sexualiteten inte heller i behov av kultur eller socialt liv, den står för sig själv och innebär till exempel inte speciella uttryckssätt eller intressen. Att identifiera sig som homosexuell och samtidigt med maskulinitet, till och med en hegemonisk "heterosexuell" maskulinitet, är därför inte en motsättning för Samson.

The River and the Mountain som tragedi

Samson passar in i bilden av tragedins hjälte på grund av den hegemoniska maskulinitet han representerar i pjäsen, men också på grund av att han har en tragic flaw.

Enligt Friedrich Nietzsches försöker tragedins hjälte skapa ordning i ett kaos. Samsons kaos är hans homosexualitet. Även om homosexualiteten mestadels är ett kaos för de omkring Samson, för honom själv är det som tidigare påpekats inte en identitetskris, får det såklart konsekvenser för honom på grund av den homofobi han utsätts för. Det enda som gör att Samson inte passar in i den hegemoniska maskuliniteten är hans homosexualitet, och den får därför ses som hans tragic flaw. Samson är medveten om sin homosexualitet men ser den inte som en brist. Sexualiteten är istället en naturlig del av honom. Hade Samson gått med på att bli "botad" och erkänt att homosexualiteten är något han vill och kan förändra hade han kanske kunnat undvika sin död.

⁷⁶ Hopkins, 17

⁷⁷ Ibid., 46

⁷⁸ Ibid., 38

Samsons öde, att han dör för sin homosexualitet, gör honom till en tragisk hjälte. Samtidigt blir Samsons död, och det hot hans homosexualitet utgör, en lösning på samhällets och de övriga karaktärernas problem. Eftersom homosexualiteten i pjäsen representerar kaos är det också denna som skapar en konflikt för till exempel Tegume, i hans känsla av feminisering och förlorad hegemonisk maskulinitet. En tolkning skulle kunna vara att, om homosexualiteten inte syns finns den heller inte. Efter att Samson dödats är kopplingen mellan maskulinitet och heterosexualitet på så sätt definitivt ohotad som norm. Samhället har genomgått en ”rening” och är återigen ”friskt”.

Beau Hopkins kallar själv sin pjäs ”A Comedy Drama in Three Acts”. Och visst finns scener som är menade att vara humoristiska och dråpliga, till exempel när Margaret tar Samson till en häxdoktor och det blir tydligt att hur ”frisk” Samson kan bli beror på hur mycket pengar han betalar.

WITCHDOCTOR: You take this bag, hang it above the door, like this. /.../ It keep away the evil spirits. You will be cured. /.../ Completely, completely cured! [As an afterthought.] [sic] For one year.
/.../

MARGARET: I want to cure him forever!

WITCHDOCTOR: Forever! / ... / You only pay for one year. Forever? That is more.⁷⁹

Dock kan humorn i pjäsen inte klassas som den camp-humor som ofta uppstår i melodramen och som enligt Susan Sontag baseras på ”a seriousness that fails”⁸⁰. Camp-humorn kan till exempel visa sig genom att en karaktär uttrycker sina känslor med så stort och överdrivet allvar att de till slut slår över och istället blir humoristiska.

Trots Beau Hopkins definition av *The River and the Mountain* som komedi bör pjäsen på grund av sin handling och Samsons hjältekaraktär alltså ses som en tragedi.

I analysen blir också likheterna mellan tragedin och essentialismen tydliga. Tragedins hjälte innehar en maskulinitet som anses vara oföränderlig och ”naturlig”. Även idén om the tragic flaw bygger på essentialism då den för hjälten är så djupt inneboende i honom, något han inte

⁷⁹ Hopkins, 22

⁸⁰ Sontag, 283

kan kämpa emot, att den leder till hans död. Essentialismen kan på så sätt sägas dela tragedins maskulina ideal eftersom båda bygger på en bild av något biologiskt och ”sant”.

The Boys in the Band

I *The Boys in the Band* anordnar Michael en fest hemma i sin lägenhet för att fira vännen Harold's födelsedag. Till festen kommer även Donald, Hank, Larry, Bernard och Emory. I början av pjäsen ringer Michaels gamla rumskamrat Alan. Han verkar upprörd och vill träffa Michael för att prata. Alan är heterosexuell och eftersom de andra männen är homosexuella tycker Michael att det är en dålig idé att han kommer till festen. Michael har aldrig kommit ut för Alan och vet inte hur han skulle reagera. Michael lyckas först avstyra besöket, men istället dyker Alan upp oanmäld, något som gör att männen ”måste” dölja sin homosexualitet.

I present får Harold en manlig eskort, Cowboy, som efter att han anlant också deltar i firandet. Pjäsen klimax blir en lek där var och en av männen utmanas till att ringa upp sitt livs stora kärlek och säga att de älskar honom.

Pjäsen slutar med att alla förutom Michael och Donald har lämnat lägenheten. Michael gråter och får ett hysteriskt utbrott. Till slut lugnar han dock ner sig och lämnar rummet medan Donald sitter kvar i en fåtölj och läser.

Heteronormativitet

Att en man är gift med en kvinna betyder för karaktärerna i pjäsen inte att han inte också har sex med andra män. Flera av karaktärerna har haft sexuella relationer med män som ändå inte identifierar sig som homosexuella. Det finns på så sätt en bild av att hetero- eller homosexuell bara är ord vi använder för att kategorisera människor.

MICHAEL: Don't you love that quaint little idea – if a man is married, then he is automatically heterosexual.⁸¹

För karaktärerna i *The Boys in the Band* kan sexualitet vara flytande och att en man säger att han är heterosexuell betyder alltså inte att de inte kan få honom i säng.

⁸¹ Crowley, Mart. *The Boys in the Band*. New York: Alyson Books, 81

LARRY: With the right wine and the right music there're damn few that aren't curious.⁸²

Samtidigt är uppdelningen mellan hetero- och homosexualitet uppenbart viktig för karaktärerna och de har själva ett heteronormativt synsätt. Alan förmodas vara heterosexuell eftersom han är gift med en kvinna. Karaktärernas behov av att dölja sin homosexualitet är också tecken på att det är heterosexualiteten som värderas högst. De homosexuella männen i pjäsen skapar ett kollektiv där det heterosexuella är en minoritet, något som ses ner på och förkastas, men samtidigt styr heteronormen dem.

Hank ligger i skilsmässa med sin fru och lever nu i ett förhållande med Larry som vill ha ett polygamt förhållande. Polygami och promiskuöst sex kan ses som ett starkt motstånd mot heteronormens idé om äktenskap och monogami, ett ideal Hank hittills har levt i och därför har svårt att släppa. En konflikt uppstår därför med Larry som vill vara fri i sin sexualitet, träffa andra och inte låta det monogama idealet definiera och styra honom.

LARRY: I've never made any promises and I never intend to. It's my right to lead my sex life without answering to *anybody* – Hank included! And if those terms are not acceptable, then we must not live together. Numerous relations is a part of the way I am!⁸³

Larrys syn på kärlek och sex är att han kan älska Hank och leva tillsammans med honom men den kärleken ska inte behöva betyda sexuell äganderätt.⁸⁴ Det viktiga för Larry i ett förhållande är respekt för den andras frihet, inte evig trohet och monogami.

I den lek som kommer mot pjäsens slut visar sig dock att det inte bara är Hank som har en önskan om monogami.

MICHAEL: We all have to call on the telephone the *one person* we truly believe we have loved.⁸⁵

⁸² Crowley, 82

⁸³ Ibid., 96

⁸⁴ I seriealbumet *Prins Charles Känsla* menar Liv Strömqvist att just sexuell äganderätt är en heteronormativ idé om hur ett äktenskap eller ett förhållande ska fungera. Den sexuella äganderätten är starkt ihopkopplad med kärleken, att bryta mot den är alltså ett brott mot själva kärleken. Strömqvist beskriver även hur detta har en maktfunktion, då personer anses ha rätt att bestämma över sin partners kropp. I heterosexuella förhållanden är dock mannens sexuella äganderätt över kvinnan starkare än tvärtom, då det historiskt (men även idag) varit vanligare att män till exempel praktiserat månggifte, haft älskarinnor/älskare eller köpt sex av prostituerade. (Strömqvist, Liv. *Prins Charles Känsla*. Stockholm: Galago, 2010, 55 ff)

⁸⁵ Crowley, 78

Karaktärerna har alltså en föreställning om att det finns *en* person som är den stora, sanna kärleken. Leken kan tolkas som att flera av männen ser bilden av tvåsamhet och trohet i ett förhållande som idealet.

Maskulinitet

The Boys in the Bands börjar med att Michael gör entré klädd i morgonrock bärandes på några spritflaskor som han placerar på en bänk. Han tar några danssteg för att sedan ta upp en hårtork och föna håret. Redan i första scenen etableras på så sätt den feminina mannen, då detta visar att Michael är en dekadent man som bryr sig om sitt utseende.

I en replik refererar Michael till sina vänner som ”queens”, feminina homosexuella män.

MICHAEL: / ... / If there's one thing I'm not ready for, it's five screaming queens singing "Happy Birthday."⁸⁶

Detta är något som återkommer under pjäsen, karaktärerna kallar till exempel varandra ”fairies” och säger ”she” istället för ”he”. De ser sig själva, eller spelar åtminstone på bilden av sig själva, som feminiserade män. Männen använder också ord som hade varit nedsättande om de istället använts av heterosexuella. Några manliga förebilder verkar inte finnas för karaktärerna. Istället refererar de till och identifierar sig med kvinnor, som i exemplet med Judy Garland och Bette Davis nedan.

MICHAEL: Oh, Donald, you're so serious tonight! You're funstarved, baby, and I'm eating for two!

(Sings)

”Forget your troubles, c'mon, get happy! You better chase all your blues away.

Shout Hallelujah! C'mon get happy...”

(Sees Donald isn't buying it)

- what is more boring than a queen doing a Judy Garland imitation?

DONALD: A queen doing a Bette Davis imitation.⁸⁷

Paradoxalt nog är det inte acceptabelt att *vara* ”för feminin”. Den flamboyante Emory, sällskapet camp, tonas hela tiden ner och nedvärderas. Trots att alla männen till olika grad

⁸⁶ Crowley, 6

⁸⁷ Ibid., 8 f

identifierar sig med femininitet och ser upp till kvinnor är det tydligt att femininitet hos män inte är lika åtråvärt som maskulinitet för karaktärerna.

MICHAEL: Why would anybody want to go to bed with a flaming little sissy like you?⁸⁸

I pjäsen visar sig en uppfattning om att maskulinitet är något som går att ”slå på” och betona, till exempel fysiskt genom att sitta bredbent och prata med djup röst men också genom *vad* man pratar om, till exempel amerikansk fotboll. När den heterosexuella Alan kommer till lägenheten blir Emorys flamboyanta beteende det som mest uppenbart kommer att ”avslöja” sällskapets homosexualitet och måste döljas.

EMORY: Anything for a sis, Mary.

MICHAEL: That’s *exactly* what I’m talking about, Emory. *No camping!*

EMORY: Sorry.

(Deep, deep voice to Donald)

Think the Giants are gonna win the pennant this year?

DONALD: *(Deep, deep voice)* Fuckin’ A, Mac.⁸⁹

Emory verkar dock ha svårast för att ”spela maskulin”. Han faller gång på gång tillbaka till sin camp-personlighet och måste hela tiden bli tillsagd. Detta skulle kunna tyda på att maskuliniteten inte alls är möjlig att imitera för alla och att Emorys mer feminina sätt är det ”naturliga” för honom.

Homosexuellt begär och sexuella handlingar

Karaktärerna är sexuellt frispråkiga. Sexuella aktiviteter diskuteras öppet och det förekommer även fysisk kontakt, till exempel kramar och kyssar, mellan männen. När Donald kommer hem till Michael i första scenen börjar han öppet klä av sig för att ta en dusch. Det märks att de är bekväma med detta och de har även en sexuell jargong tillsammans.

MICHAEL: Your very own toothbrush because I’m sick to death of your [sic] using mine.

DONALD: How do you think *I* feel?

MICHAEL: You’ve had worse things in your mouth.⁹⁰

⁸⁸ Crowley, 97

⁸⁹ Ibid., 25 f

Det är uppenbart att männen har tidigare sexuella erfarenheter med män och att många har ett aktivt sexliv. Även de som inte har det känner sexuell lust, Michael refererar till exempel till onani.

MICHAEL: ... Well, one thing you can say for masturbation... You certainly don't have to look your best.⁹¹

Sexuella erfarenheter är något karaktärerna delar med varandra, skämtar om och pikar varandra med. Känslan är att gruppen vet mycket om varandras sexliv och några av männen har även ett sexuellt förflutet tillsammans innan de blev vänner.

Det är först när Michael ”avslöjar” att Larry och Hank inte bara är rumskamrater utan älskare som Alan inser, eller till slut tvingas konfrontera, att männen är homosexuella.

MICHEL: / ... / Alan... Larry and Hank are lovers. Not just roommates, *bedmates*. *Lovers*.
ALAN: Michael!⁹²

Visserligen har han tidigare reagerat på Emorys feminina sätt men det uppenbara i att Larry och Hank har sex med varandra går helt enkelt inte att blunda för. ”But... but... you're married” säger Alan till Hank, fast i bilden av att han därför måste vara heterosexuell. Det blir här tydligt att det är just den sexuella akten mellan två män som rycker undan mattan på den heteronormativa idén om att män enbart har sex med kvinnor.

I ett utbrott mot Emory är det också en sexuell handling, oralsexet, Alan använder som skällsord:

ALAN: ... queer, cocksucker! I'll kill you, you goddamn little mincing swish!
You goddamn freak! FREAK! FREAK!⁹³

Eskorten Cowboy kan sägas gestalta homosexuellt begär i pjäsen. Genom sitt namn och att fokus läggs på hans utseende (han beskrivs som vältränad och är klädd i cowboyhatt) görs han till ett objekt. Som cowboy representerar han en typisk macho-arketypp, något de övriga karaktärerna sexualiserar. Det går här att se en dubbelhet hur männen i pjäsen förhåller sig till

⁹⁰ Crowley, 4

⁹¹ Ibid., 7

⁹² Ibid., 80

⁹³ Ibid., 49

maskulinitet. Å ena sidan har de ett sexuellt begär till maskulinitet. Å andra sidan känner de sig hotade av den heterosexuella maskuliniteten, samtidigt som de själva också använder maskuliniteten som kamouflage för att dölja sin homosexualitet. Kombinerat skapar detta ett komplicerat förhållande till den egna identiteten, vad som får uttryckas, för vilka det får visas och på vilket sätt det görs.

Den homosexuella identiteten

Männen i *The Boys in the Band* har en konstruktivistisk syn på sin homosexualitet. Precis som i *The River and the Mountain* visar sig dock också delar som talar för motsatsen, essentialism. Hank berättar att han varit gift med en kvinna men att det ”alltid funnits något där” och Emory menar att han ”vetat vad han är sen han var fyra år”.⁹⁴ Emory beskriver vidare tidiga upplevelser av attraktion till andra män:

EMORY: I've loved him ever since the first day I laid eyes on him, which was when I was in the fifth grade and he was a senior.⁹⁵

Även Alan uttrycker en essentialistisk syn då han säger ”That's *normal!*”⁹⁶ om att en man lämnar sin fru för en annan kvinna, till skillnad från Hank som lämnat sin fru för en annan man. Att heterosexualiteten är ”normal” skulle alltså betyda att den har en biologisk orsak.

Karaktärernas sätt att vara och prata om sin sexualitet tyder ändå tydligast på en konstruktivistisk homosexuell identitet. Till exempel berättar Michael i en monolog om hur hans mamma uppfostrade honom som flicka och tog med honom på shoppingturer och ”tjejfilmer”, något som skulle tyda på att kön och sexuell identitet är något som går att forma och influera.

MICHAEL: We went to all those cornball movies together. I picked out her clothes for her and told her what to wear and she'd take me to the beauty parlor with her and we'd both get our hair bleached and a permanent and a manicure. / ... / I was frail and pale and, to hear her tell it, practically female. I can't tell you how many times she said to me, ”I declare, Michael, you should have been a girl.”⁹⁷

⁹⁴ Crowley, 95 (Min översättning)

⁹⁵ Ibid., 85

⁹⁶ Ibid., 95

⁹⁷ Ibid., 12

Att säga till sin son att han ”praktiskt taget är flicka” och lära honom ”feminina handlingar” resulterar här i att han senare i livet identifierar sig med mamman och hennes femininitet. En intressant fråga blir då om han på grund av detta även imiterar hennes attraktion till män, och ”blir” homosexuell. Har Michael, även om det är omedvetet, valt sin homosexualitet?

Könsroller, sexuell identitet och lust går också att experimentera med. Karaktärerna ”skådespelar” och använder sig av gester och uttryck. Det är svårt att se om till exempel Emory någonsin är ”seriös”, den ”verkliga” Emory eller om allt är en roll. Samtidigt blir det tydligt att inte bara Emorys mer uppenbart utlevande, överdrivna uttryck kan ses som ett skådespel. Både det maskulina och heterosexuella går att spela, något även Emory till viss grad ”klarar av”.

Sexuella handlingar är också något som är flytande. Några karaktärer har haft sex med kvinnor och flera har haft sex med män som inte identifierat sig som homosexuella. Det är alltså möjligt att ha samkönat sex utan att sätta ett namn på sin sexualitet. Det visar sig här att femininitet som maskulinitet, och homosexualitet som heterosexualitet, inte är några naturliga och fasta tillstånd utan skådespel som vem som helst kan ge sig in i. Heterosexualiteten är därför inte mer ”sann” än homosexualiteten. Det går att lära sig att vara heterosexuell och kräver minst lika mycket kulturell träning och kännedom om vilka beteenden som är ”acceptabla”.

Att identifiera sig som homosexuell man i *The Boys in the Band* innebär att ingå i ett kollektiv och att känna till och kunna referera till vissa kulturella företeelser. Att vara ”en riktig man” är inom kollektivet inte viktigt. Snarare kan man säga att karaktärerna har en tydlig bild av hur ”en riktig bög” ska vara. Den gemensamma kulturen skapar en gruppkänsla, en tillhörighet som karaktärerna inte har utanför gruppen och lägenheten.

***The Boys in the Band* som melodram**

Handlingen i *The Boys in the Band* är inte berättat ur ett kvinnligt perspektiv men väl ur ett feminint, eftersom homosexuella män ses som feminiserade och karaktärerna identifierar sig som feminina, och marginaliserat. Pjäsen utspelar sig i en kontext där homosexualiteten, den marginaliserade sexualiteten, verkar vara norm. Även om karaktärerna påverkas och känner sig hotade av heteronormen blir Michaels lägenhet en fristad där de (då Alan inte är där) obehindrat kan berätta om sina liv och känslor.

Pjäsens koppling till femininitet visar sig också i karaktärernas sätt att uttrycka sig. Deras känslor är stora och dramatiska, ofta mer än vad situationen tycks kräva. När männen uttrycker känslor gör de det med stor kraft, en slags hysteri. Denna hysteri kan även ta sig våldsamma uttryck, verbala som fysiska, till exempel i en scen där Emory hamnar i slagsmål med Alan.

Karaktärerna kan sägas agera sin identitet och sexualitet genom att till exempel imitera personer och beteenden. Flera av männen gestaltas även som stereotyper, som ”fjollan” Emory, det promiskuösa paret Hank och Larry, och den snygge men korkade eskorten Cowboy. Dessa framställs genom distinkta markörer, till exempel Emorys överdrivna och teatrala gester. Pjäsen fokuserar på just det performativa i identitet, kön och sexualitet och kan därför ses som en kritik av bilden av mannen, maskulinitet och heterosexualitet som norm. Genom att visa upp det homosexuella ”alternativet” och uppmärksamma att det finns en homosexuell gemenskap visar *The Boys in the Band* även på vikten av en kulturell gemenskap för homosexuella.

De delar som nämns ovan är alla inslag i både genren melodram och den campstil Susan Sontag beskriver. *The Boys in the Band* får sägas vara en pjäs som använder sig flitigt av just camp vilket gör den, och melodramen, tilltalande för homosexuella män.

Karaktärernas identitet och känslor bör dock inte enbart ses som spelade och därför oäkta, de gestaltas även som genuint olyckliga. Vid flera tillfällen nedvärderar de både sig själva och sin homosexualitet.

HAROLD: /... / You are a sad and pathetic man. You're a homosexual and you don't want to be. But there is nothing you can do to change it.⁹⁸

I sin beskrivning av tragedin nämner Aristoteles lidande som en av handlingens delar och beskriver det som: ”an action that involves destruction or pain (e.g. deaths in full view, extreme agony, woundings and so on)”.⁹⁹ Om lidandet i *The River and the Mountain* gestaltas tydligast i mordet på Samson gestaltas det i *The Boys in the Band* snarare i flera av karaktärernas självhat och destruktiva syn på sina liv. Skillnaden är att lidandet för männen i *The Boys in the Band* inte leder till deras död utan snarare är något de lever med.

⁹⁸ Crowley, 107 f

⁹⁹ Aristoteles, 19

Även i *The Boys in the Band* blir kopplingen mellan genre och sexuell identitet tydlig. Både melodramen och konstruktivismen bygger på idén om performativitet, att det som visas inte är något ”naturligt” och biologiskt utan kulturellt skapat. Varken melodramen eller konstruktivismen erbjuder någon ”sanning”. Bilden av verkligheten/identiteten är istället att det är något som kan påverkas, förändras, förvrängas, förstärkas eller tonas ner. Detta sammanfaller även med bilden av kvinnor och femininitet, som till skillnad från män och maskulinitet inte ses som fasta och ”sanna” utan just flytande och ogripbara.

SLUTDISKUSSION

I analysen blir det tydligt att *The River and the Mountain* och genren tragedi står för en essentialistisk syn på homosexuell identitet medan *The Boys in the Band* och melodramen står för en konstruktivistisk.

Är det då så, som David M. Halperin påstår, att homosexuella män tjänar på att representeras i melodramen framför tragedin? Om melodramen *The Boys in the Band* är en politiskt starkare representation av homosexuella män än tragedin *The River and the Mountain* skulle detta, för att följa Halperins argument, också betyda att konstruktivismen har större politisk slagkraft än essentialismen. Detta motsägs direkt av Steven Epstein som menar att gayrörelsen historiskt grundat sin politiska kamp på essentialism. Det homosexuella kollektivet har skapats genom en känsla av att sexualiteten är något medfött och biologiskt, något som på så sätt är gemensamt för alla homosexuella. Den konstruktivistiska synen handlar mer om kultur och socialitet vilket personer måste ”lära sig” för att tillhöra. Kulturen är därför lätt att uteslutas från. Även om homosexuella ofta använt sig av estetik och kultur för att integreras i samhället är konstruktivismen något som mestadels influerat teoretiker medan det inte varit en stor del av politiken.¹⁰⁰

Det går även att kritisera essentialismen då en essentialistisk syn innebär att det finns *en* typ av homosexualitet. Om homosexualiteten är biologisk, är det då, vad det än skulle bero på, möjligt att vara en ”riktig homosexuell”? Vilka skulle biologin utesluta? Att leta efter biologiska orsaker till homosexualitet är inte enbart positivt. Det skulle å ena sidan kunna leda

¹⁰⁰ Sontag, 291
Epstein, 243

till att homosexualitet ses som något ”naturligt”, å andra sidan till att det ses som en defekt som måste botas, upptäckas och förhindras.

Trots att biologism är problematiskt finns ändå fördelar med att använda sig av essentialismen i politiskt syfte, så kallad ”strategic essentialism” för att använda den postkoloniala teoretikern Gayatri Chakravorty Spivaks begrepp. Även om debatt om kategorins mångsidighet bör föras inom gruppen är essentialism strategiskt att använda i politiskt syfte då det gör det möjligt att som grupp enas under ett namn.

Analysen visar att homosexuell identitet och hur man väljer att uttrycka den kan skilja sig mycket åt. R.W Connel påpekar i *Masculinities* att det lika lite som det finns en enda heterosexuell identitet inte finns en särskild homosexuell identitet. Det finns män som har sex med män men aldrig kommer i kontakt med eller väljer att delta i den homosexuella kulturen.¹⁰¹

Judith Butler menar att homosexuellas ”komma ut”-process ofta innebär att gå ur en garderob och in i en annan, där andra normer och trånga ramar gäller, och frågar sig vad som krävs för att kalla sig och passa in i kategorin homosexuell?¹⁰² Att komma ut som homosexuell innebär alltså inte bara att berätta att man förälskar sig i och är sexuellt attraherad av någon av samma kön. Det innebär även att kategorisera sig inom kategorin och att känna igen och anpassa sig till dess koder och normer. Att kalla sig homosexuell kan därför vara som att gå från en förtryckt identitet till en annan, som man inte nödvändigtvis känner sig mer hemma i.

Hur skulle Samson i *The River and the Mountain* reagera om han kom till födelsedagsfesten i *The Boys in the Band*? Kanske skulle han känna sig malplacerad då han inte alls känner till det språk och de referenser Michael, Emory och de andra männen använder. Samson passar inte in i *The Boys in the Bands* bild av homosexualitet och kanske har han inte heller ett behov av det. För Samson är sexualitet ett ”naturligt tillstånd”, något som bara ”är” och som inte påverkar hans personlighet. Kanske skulle männen i *The Boys in the Band* tycka att Samson är ”straight acting”, det vill säga att Samson är en homosexuell man som passerar som heterosexuell. De kan också ”spela hetero” men för dem är det just ett spel och förstärkande av stereotypa uttryckssätt medan det för Samson verkar vara hans ”naturliga” sätt att vara. Ingenstans i *The River and the Mountain* finns något tecken på att Samson använder sin kropp och röst för att ”leka” med sin identitet.

¹⁰¹ Connell, 160

¹⁰² Butler, ”Imitation and Gender Insubordination”, 308 f

Är då deltagande i en homosexuell kultur nödvändig för att identifiera sig som homosexuell? David M. Halperin tar själv flera gånger i sin bok upp att ”homosexuell identitet”, det vill säga att identifiera sig som homosexuell, inte är detsamma som ”homosexuell sensibilitet”, att delta i och känna till den homosexuella kulturen, dess referenser och uttryckssätt. Dessutom är många personer som kan sägas ha homosexuell sensibilitet heterosexuella. Homosexuell identitet skulle på så sätt grunda sig i just sexualiteten, det biologiska och fysiska, medan den homosexuella sensibiliteten grundar sig i det kulturella och inlärbara.

Studier har även visat på skillnader i homosexuella mäns syn på sin sexuella identitet i de tidsperioder då pjäserna skrevs och sattes upp. Forskare menar att det finns två generationer av homosexuella.¹⁰³ Personerna i den äldre generationen började leva sitt liv som homosexuella före 1970-talet då det inte fanns samma förväntan på att komma ut och kalla sig just ”homosexuell”, jämfört med den yngre så kallade ”komma ut-generationen”. Den äldre generationen hade inte heller i lika hög grad en föreställning om en homosexuell ”biologisk kärna”. Snarare byggde den äldre generationens känsla av skillnad på en motsats mellan ”feminina män” och ”riktiga män”, alltså en traditionell könsmaktsordning mellan kvinnor och män.¹⁰⁴ Vissa av dem som vi idag skulle kalla homosexuella identifierade sig på så sätt i större utsträckning som feminina, mer lika kvinnor än män, än som just homosexuella. Kanske ledde detta även till en i viss mån öppnare syn på sexuell aktivitet, där en ”riktig man” kunde ha sex med en ”feminin man” utan att klassas som ”sån”¹⁰⁵ då ju den sexuella akten upprätthöll normerna kring maskulinitet och femininitet.

Under 1970-talet ökade alltså förväntningarna på att komma ut och kalla sig homosexuell. Det var även då som homosexuella började föra en mer aggressiv politisk kamp, baserad på sin essentialistiska homosexuella identitet. Förändringen från ”feminin man” och ”riktig man” till ”homosexuell” och ”heterosexuell” medförde kanske också att homosexuellas identifikation som maskulina ökade, eller att fler maskulina kände sig bekväma med att vara öppna med sin homosexualitet.

¹⁰³ Självklart finns det fler generationer av homosexuella än två. Min tolkning är att den ”äldre generation” som åsyftas i denna studie är de personer som började ”leva som homosexuella” efter andra världskriget, då homosexualitet avkriminaliserades i flera länder (I Sverige legaliserades samkönat sex 1944. Sodomi var dock kriminellt i alla USA:s delstater fram till 1962). Det successiva avkriminaliserandet kan ha medfört en större trygghet i att vara öppet homosexuell, även om homofobin fortfarande var, och är än idag, stark. Den ”komma ut-generation” som beskrivs ha uppstått på 1970-talet har också utvecklats och gått åt olika håll. Idag går det snarare att se en dragning mot ”queer”. Ordet har med tiden fått ny betydelse och blivit ett begrepp som inte bara appliceras på homosexuella utan även andra personer som är kritiska mot normer och tydliga klassificeringar av identitet och sexualitet.

¹⁰⁴ Nilsson, Arne. *”Såna” på Amerikabåtarna: De Svenska Amerikabåtarna som Manliga Homomiljöer*. Stockholm: Normal Förlag, 2005, 151

¹⁰⁵ I Arne Nilssons studie av homosexuella män på Svenska Amerika Linien, de så kallade Amerikabåtarna, under efterkrigstiden och fram till 1975 refererar männen till sig själva som, och kallas även av andra, ”såna”.

The Boys in the Band får anses representera den tidiga perioden då både pjäsförfattaren, karaktärerna (åtminstone i originaluppsättningen) och de homosexuella som såg pjäsen 1968 tillhör den äldre generationen. Att homosexuella på den tiden överlag inte hade samma uppfattning om att klassificera sig som just "homosexuell" och att detta skulle grunda sig i essentialism kan tolkas som att de värdesatte en kulturell gemenskap före en biologisk. Pjäsens karaktärer kallar visserligen sig själva ibland för homosexuella. Tonvikten ligger dock på de kulturella skillnaderna och motsättningen mellan maskulinitet och femininitet. Då Alan kommer till lägenheten är det egentligen feminint beteende och homosexuell kultur som karaktärerna försöker dölja snarare än homosexuella, det vill säga sexuella, handlingar. Detta gör att *The Boys in the Bands* användning av melodram, femininitet och konstruktivism kan ses som en produkt av sin tid.

På samma sätt kan *The River and the Mountain* spegla komma ut-generationen. Fokus ligger på att Samson kommer ut som homosexuell och ser sin sexualitet som biologisk medan den kulturella gemenskapen med andra homosexuella är obefintlig. Generations-skillnaden visar också att Samsons identitet som maskulin inte nödvändigtvis krockar med hans homosexualitet. Möjligen spelar även den politiska situationen i Uganda in i valet av tragedi och essentialism. Den politiska kampen har historiskt betonat just det biologiska och "naturliga" i homosexualiteten. Detta kan tolkas som ett sätt att visa upp något fast som går att "förstå" och "ta på" till skillnad från kulturella uttryck som eventuellt kan te sig mer abstrakta.

Jag vill här också påpeka att även om melodramen används inom den homosexuella kulturen och fungerar som identifikation för vissa homosexuella män går det inte att säga att genren generellt sett har ett homosexuellt ideal. Majoriteten av karaktärerna i *The Boys in the Band* är homosexuella men detta kan inte ses som representativt för hela genren. Homosexuella karaktärer är i själva verket ovanliga, både kvinnorna och männen har oftast heterosexuella relationer. Det har visserligen hävdats att dramatiker som Tennessee Williams skrivit kvinnliga rollfigurer som egentligen är "homosexuella män i drag".¹⁰⁶ Troligtvis är det dock snarare de homosexuella männen i publiken som gör en queer tolkning av kvinnorna och på så sätt identifierar sig med dem och deras relationer till män.

Den homosexuella kultur melodramen har ett samband med är dessutom till stor del västerländsk. De referenser som till exempel Susan Sontag och David M. Halperin gör är centrerade kring västerländska företeelser, oftast amerikanska. Vad är det som säger att

¹⁰⁶ Till exempel Blanche i Williams *A Streetcar Named Desire*. (Savran, David. "Tennessee Williams II". *Communism, Cowboys and Queers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, 115)

homosexuella män i Uganda relaterar till och tilltalas av till exempel camp om de aldrig tidigare kommit i kontakt med det och ”vet” att det är en ”homosexuell estetik”? I detta fall är sensibilitet performativt och om ugandiska homosexuella män inte har en inlärd relation till den västerländska homosexuella kulturen har melodram och camp ingen betydelse för dem. För västerländska homosexuella kan avsaknaden av melodram i *The River and the Mountain* ses som ett problem. Dock är det inte säkert att det påverkar den politiska kraften i pjäsen för homosexuella män i Uganda.

Sammantaget visar sig flera aspekter som talar emot att *The River and the Mountain* skulle behöva använda sig av melodram för att gestalta Samsons homosexuella identitet med politisk framgång. Pjäsens och tragedins essentialism har oftare använts i politiska syften än *The Boys in the Bands* och melodramens konstruktivism. Essentialismen går också att koppla ihop med den nutida och politiska kontext pjäsen skrevs och uppfördes i. Melodram och camp kan inte ses som ett måste när homosexuell identitet representeras då de är delar av en sensibilitet och en (västerländsk) kultur som inte automatiskt resulterar i en identitet. Tragedin och den maskulina karaktär genren medför bör på så sätt inte avfärdas som ett hinder för representationen av homosexuella män.

Hur väl står sig då *The River and the Mountain* i jämförelse med andra representationer av homosexuella män genom teaterhistorien? John M. Clum skulle troligen anmärka på frånvaron av Samsons homosexuella begär och mena att den minskar pjäsens politiska slagkraft. Ingenstans i pjäsen finns något tecken på att han faktiskt attraheras av andra män. Snarare verkar han ta illa upp när Senga insinuerar att Samson precis som hon vill klä av män. Ett argument skulle kunna vara att fokus inte ska hamna på den redan stigmatiserade sexuella akten, men måste Samson gestaltas som asexuell för att accepteras av en heterosexuell publik? Och kan en homosexuell publik identifiera sig med enbart uttalandet ”Jag är homosexuell”? Det gemensamma, oberoende av om man väljer att kalla sig homosexuell och känner till den homosexuella kulturen eller inte, är den sexuella attraktionen till andra män. Om inte ens den fysiska sexualiteten tillåts att gestaltas, vad återstår då? Ju längre pjäsen går utan minsta tecken på ett homosexuellt begär hos Samson desto tommare blir orden ”Jag är homosexuell”.

Att Samson över huvud taget kommer ut är självklart viktigt.¹⁰⁷ Men vad är syftet med att låta Samson komma ut som homosexuell om det varken leder till en sexuell relation med en annan man eller till politisk förändring inom pjäsens värld och tidsrymd, utan enbart till hans död?

Visserligen är även begär något som inom forskningen kan sägas vara ett västerländskt begrepp som utgår från ett heterosexuellt och maskulint perspektiv. Sigmund Freuds oidipuskomplex är dessutom djupt förankrat i den grekiska tragedin. Sofokles *Kung Oidipus* (där Oidipus dödar sin far och gifter sig med sin mor) är den pjäs Aristoteles ser som den ultimata tragedin och vars utformning han grundar hela sin definition av genren på.¹⁰⁸ Våra föreställningar om vad begär är innehåller på så sätt de delar David M. Halperin menar *inte* är fördelaktiga för representationen av homosexuella män: tragedi, maskulinitet och dessutom heteronormativitet. Kanske är det alltså här genren tragedi sätter stopp i representationen av homosexuella män. Tragedins ramar tillåter en homosexuell karaktär, om han är maskulin, men inte att han uttrycker sin sexualitet fysiskt. Kanske ligger problemet i att tragedins hjälte kräver en maskulin identitet och därigenom en subjektsposition. Detta försvårar gestaltandet av homosexuellt begär och sexuella handlingar då till exempel analsexet symboliserar förlust av just maskulinitet och makt. Genrens essentialism skulle dessutom göra anspråk på att visa upp ”rätt” bild av den sexuella akten mellan män och på så sätt riskera att både utesluta ”fel” uttrycksätt och stereotypisera det som visas upp.

Här går det att se att melodramen och *The Boys in the Band* har fördelar jämfört med tragedin och *The River and the Mountain*. Karaktärerna i *The Boys in the Band* uttrycker sin sexualitet fysiskt och kanske är det just genren som ger dem den möjligheten. John Mercer och Martin Shingler beskriver hur melodramens förtryckta karaktärer bär på så mycket anspänning i sina kroppar att de till slut måste få ge uttryck för detta fysiskt, till exempel genom att leva ut sin sexualitet. Tillsammans med sin konstruktivism kan genren sägas vara mer tillåtande och öppna upp för en friare syn på sexualitet och hur den uttrycks.

¹⁰⁷ Judith Butler påpekar, även om hon tycker att identitetskategorier är problematiska, att det är politiskt nödvändigt att komma ut och ”lägga beslag på” kategorier som ”queer”, ”gay” och ”lesbisk”, på grund av att de begreppen redan används av homofobiska makter. (Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993, 229).

¹⁰⁸ Intressant att uppmärksamma är att det i mytologin runt Oidipus finns en homosexuell relation. Kung Laios, Oidipus far, förför (i vissa versioner kidnappar och våldtar) den unge Chryssipus, son till Amphion, den dåvarande kungen av Thebe. Då Laios sedan återvänder till Thebe är Amphion död. Laios blir ny den nye kungen och gifter sig med Lokaste, Oidipus mor. Paret varnas av ett orakel om att deras son kommer att döda sin far och gifta sig med sin mor, och hela den tragiska händelsekedjan är igångsatt.

Den karaktär som får ses som Oidipus maskulina ideal och rival har alltså ett homosexuellt begär. I den myt som ligger till grund för tragedin och psykoanalytiska uppfattningar om sexualitet och heteronormativitet finns på så sätt homosexualiteten redan inskriven. (Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991, 204)

John M. Clum menar att det är det homosexuella begäret som måste gestaltas fysiskt. Eftersom begär ses som något heterosexuellt och maskulint blir det viktigt att visa upp ”det andra”, inom till exempel teatern.¹⁰⁹ En pjäs som ofta nämns som banbrytande i representationen av homosexuella män och deras sexuella begär är Tony Kushners *Angels in America* från 1993. Pjäsen innehåller bland annat scener där män träffas i parker för att ha anonymt sex. John M. Clum beskriver hur *Angels in Americas* uppvisande av homosexuellt begär och sexuella handlingar utmanar en heterosexuell publik att ”se med homosexuella ögon”¹¹⁰ och på så sätt blir en politisk handling.

Ett fysiskt gestaltande av Samsons homosexuella begär i *The River and the Mountain* hade kunnat förstärka pjäsens politiska potential. Samsons (homosexuella) kropp besitter vad John M. Clum kallar en erotisk kapacitet och att låta honom uttrycka sig sexuellt vore att utsätta publiken för något ”farligt”, något som i Uganda bokstavligen är förbjudet. Det vore ett ännu större risktagande för pjäsens ensemble men är inte teaterns och konstens uppgift att ta risker, ställa svåra frågor, väcka debatt och drivas av en vilja till förändring? Kan inte ett sådant risktagande innebära ett försök till att tänja på tragedins gränser?

Kanske är möjligheterna att gestalta pjäsen mer fysiskt och ”vågat” större då den nu börjat ta sig utanför Ugandas gränser. Jag vill dock påpeka att den fysiska kroppen inte enbart kan komma till liv på scenen utan även måste finnas i texten. Det som gestaltas av en skådespelare måste alltid kunna beläggas i den dramatekst som tolkas.¹¹¹ I texten *The River and the Mountain* finns ingen scen där Samson fysiskt uttrycker sitt homosexuella begär. Detta kan därför ses som pjäsens brist när den ska tolkas och sättas upp.

För David M. Halperin är det kraftfullaste politiska ställningstagandet i kulturens representationer av homosexuella män att förvandla tragedi till melodram, det vill säga att införa feminina uttryckssätt och homokulturella referenser i en annars maskulin genre. Det problematiska i Halperins tes är, enligt mig, att han ställer de två genrerna emot varandra och på så sätt gör identifikation med den ena (melodramen och dess konstruktivism) till något ”bättre” än identifikation med den andra (tragedin och dess essentialism). Detta gör att han utesluter de homosexuella män som ser sin sexualitet som något enbart biologiskt. Påståendet utesluter även homosexuella i ett land som Uganda där bara uttalandet ”Jag är homosexuell”

¹⁰⁹ Frågan är om det finns någon skillnad på begär? ”Fungerar” heterosexuellt och homosexuellt begär på olika sätt? Troligtvis är detta inte fallet. Snarare har forskning och bristen på representationer bidragit till att det homosexuella begäret ses som det avvikande ”andra”.

¹¹⁰ Clum, 249 (Min översättning)

¹¹¹ Sjöberg, Birthe. *Dramatikanalys. En introduktion*. Lund: Studentlitteratur, 2005, 15

kan leda till stränga fängelsestraff. I Uganda har de flesta homosexuella inte ens möjligheten att uttrycka sin identitet på annat sätt än med biologism och, även om det sker i hemlighet, fysisk sexualitet. Att föra in det mer kulturella uttryckssättet melodram i tragedin *The River and the Mountain* skulle därför inte nödvändigtvis ha någon effekt på den politiska debatten och graden av identifikation för de homosexuella som ser pjäsen.

Våra kroppar är politiska arenor, teaterscener där vi hela tiden är synliga och blir bedömda. Men det är också utifrån dessa scener vi har möjlighet att ifrågasätta, göra ställningstaganden och utmana. Istället för att fastna i kategoriseringar av sexuell identitet och genrer bör den politiska strategin fokusera på att gestalta homo- bi- och transpersoners kroppar (för detta gäller inte bara homosexuella män). Och framförallt, att ge dessa kroppar sexuella drivkrafter och begär som utmanar, upphetsar och inspirerar teaterpubliken.

KÄLLFÖRTECKNING

Litteratur

Aristoteles. *Poetics*. London: Penguin Classics, 1997

Bersani, Leo. *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990

Butler, Judith. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993

Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination". *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Henry Abelove (red.), Michele Aina Barale (red.), David M. Halperin (red.). New York: Routledge, 1993

Clum, John M. *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: Columbia University Press, 2000

Connell, R.W. *Masculinities*. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1995

Crowley, Mart. *The Boys in the Band*. New York: Alyson Books, 2008

Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991

Epstein, Steven. "Gay Politics, Ethnic Identity: The Limits of Social Construction". *Forms of Desire*. Edward Stein (red.). New York: Routledge, 1992

Foucault, Michel. *Sexualitetens Historia. Band 1. Viljan Att Veta*. Göteborg: Daidalos, 2002

- Halperin, David M. *How To Be Gay*. Cambridge/London: Belknap Press, 2012
- Hopkins, Beau. *The River and the Mountain*. 2012 (Med författarens tillstånd)
- Leitch, Vincent (et al). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York/London, W.W. Norton & Company, 2010
- Mercer, John & Shingler, Martin. *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. London: Wallflower Press, 2004
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. London: Penguin Classics, 1993
- Nilsson, Arne. "Såna" på Amerikabåtarna: *De Svenska Amerikabåtarna som Manliga Homomiljöer*. Stockholm: Normal Förlag, 2005
- Poole, Adrian. *Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2005
- Rydström, Jens. "Heterosexualitetens Gåta". *Hjärnsläpp: bang om biologism*. Karin Ekman (red.), Vanja Hermele (red.), Ulrika Westerlund (red.). Viborg: Nørhaven Paperback, 2002
- Savran, David. "Tennessee Williams II". *Communism, Cowboys and Queers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992
- Sjöberg, Birthe. *Dramatikanalys. En introduktion*. Lund: Studentlitteratur, 2005
- Solomon, Alisa. "Great Sparkles of Lust". *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater*. Alisa Solomon (red.), Framji Minwalla (red.). New York: New York University Press, 2002
- Sontag, Susan. "Notes on 'Camp'". *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966
- Strömquist, Liv. *Prins Charles Känsla*. Stockholm: Galago, 2010

Tidskrift

Forkstam, Petter. ”Jag ville svara honom, men där och då hade jag ingen möjlighet till det.”
Sydsvenskan. 2013-04-08.

Webbsidor

”Stonewall Riots: The Beginning of the LGBT Movement”. 2009-06-22.

<http://www.civilrights.org/archives/2009/06/449-stonewall.html> (2013-04-12)

RFSL:s landrapport: Uganda. Januari, 2013. <http://www.rfsl.se/?p=3450> (2013-04-08)

”Gay and Proud in Uganda: The First Pride Parade”. 2012-08-06.

http://www.newyorker.com/online/blogs/newsdesk/2012/08/gay-and-proud-in-uganda.html#slide_ss_0=1 (2013-04-10)

”Play With a Homosexual Theme Banned by Regulators in Uganda”. 2012-08-30.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-news/9509314/Play-with-a-homosexual-theme-banned-by-regulators-in-Uganda.html> (2013-04-10)

”The Mountain and the River: An Interview With David Cecil”. 2013-01-08.

<http://theindiespiritualist.com/2013/01/08/the-mountain-and-the-river-an-interview-with-david-cecil/> (2013-04-10)

”Theatre Producer Deported by Uganda For Gay Play Vows Fight to Return”. 2013-02-15.

<http://www.guardian.co.uk/world/2013/feb/15/theatre-producer-deported-uganda-fight-return> (2013-04-12)

”River and the Mountain: Readings of Uganda’s First Gay Play”. 2013.

<http://www.kickstarter.com/projects/128004125/river-and-the-mountain-readings-of-ugandas-first-g> (2013-04-12)

”Stonwall: Freedom Overdue”. 2013.

<http://www.wipeouthomophobia.com/thestonewallriots.htm> (2013-04-11)

Film

Making The Boys. Crayton Robey. 4th Row Films. 2011. DVD.

Övrigt

Brev till David Cecil från Uganda Media Council, genom sekreterare Pius Mwinganisa.
2012-08-29 (Med Beau Hopkins tillstånd)