



KALLE WESTERLING är doktorand i teatervetenskap vid Stockholms universitet. Hans avhandling *The Potential of Appearing Different* tar upp »manliga« drugors möjlighet att uttrycka ett motstånd mot heteronormativa makt-/normstrukturer med hjälp av estetiska strategier. Kalle har tidigare publicerat *La Dolce Vita: Trettio år med drag* (2006) om After Darks historia. Han sitter också i redaktionen för *lambda nordica*.

Innehåll

Annorlundahetens potential

Dragshow och den politiska estetiken i att framträda annorlunda

KALLE WESTERLING

I slutet av 1960-talet genomförde antropologen Esther Newton en studie på den homosexuella subkulturens dragshow i Chicago. *Mother Camp*, resultatet av hennes studier, publicerades i början av 1970-talet och blev den första vetenskapliga studien av den teatrala genren dragshow som någonsin genomförts (Newton 1979). Sedan dess har uppmärksamheten kring dragshow mångdubblats, i såväl populärkulturen som akademiska kretsar.

I svensk populärkultur kan man spåra en tydlig populariseringsprocess sedan det sena 1970-talet då de manliga »drag-megastjärnorna« Christer Lindarw och Lasse Flinckman i *After Dark* slog igenom stort i den förment »generella«, heterosexuella kulturen, efter att redan ha skapat sig ett namn i hbt-kretsar – främst en kommersialiserad bögekultur men även många transpersoner menar att *After Dark* spelade en stor roll för dem. Den tidiga publiken fanns oftast på små gayklubbar runtomkring i Stockholm. Successivt arbetade sig gruppen in i svenska massmedier, sedan de skaffat sig en egen nattklubb i december 1976 och parallellt upparbetat ett stort medialt intresse kring sig själva. Gruppens inträde på restaurangen Hamburger Börs 1980 brukar ses som klivet över tröskeln in till den strejta publikens domäner. Sedan dess har de fortsatt producera shower för mångmiljonbelopp och rönt stort intresse även i Sveriges landsort med sina många turnéer. För många konkurrerande och kompletterande dragartister och draggrupper har de också fungerat som förebild eller vägvisare.

Efter *After Darks* inträde på fältet tydliggjordes gränserna för många artister, på gott och ont. Å ena sidan skapades en tydligare genre med en viss kvalitets-

nivå. Samtidigt bildades ett rättesnöre för andra som kanske gjorde en tidigare dynamik stel och framhöll de »metaforiska« aspekterna av uttrycket. På denna sida populärkulturens tröskel kunde/fick inga tvetydigheter finnas: Kroppslighet blev metafor och berättandets tydliga innehåll suddades ut. After Dark ansågs (och anses) av de allra flesta ha lämnat kopplingen till den sociala rörelsen därhän – oavsett om det handlar om en homosexuell frigörelsekamp, transkamp, hbt-rörelse eller den senare queerrörelsen (Westerling 2006 s. 19-29). Det är dock viktigt att minnas att flytande genusidentiteter och sexuella identiteter existerat i dragshowsammanhang även efter After Dark inträde på fältet (ibid. s. 134 ff.).

Under det senare sjuttio- och hela åttiotalet växte det parallella nätverket av manliga dragartister och draggrupper i subkulturen. Vissa valde att sätta After Dark som ledstjärna för sitt sceniska uttryck, givetvis utskälda av de övriga på fältet som valde att skapa ett »estetiskt motstånd« mot denna, enligt dem, förhärskande estetik. Vad som är intressant att uppmärksamma är att inga nya explicit »politiska« grupper skapades – trots de kritiska röster som höjdes mot att After Dark hade lämnat den sociala rörelsen bakom sig. Dragshow ansågs snarast ha förlorat sin politiskhet som genre. Många teaterintresserade i den sociala rörelsen valde istället att använda sig av andra estetiska uttryck. Ett exempel är den socialistiska teatergruppen Rosa Rött som formades som en reaktion på den »urvattnade estetiken« de tyckte sig se i drag.

Det fascinerande är dock att drag ändå inte tycks ha förlorat sin charm. I min kartläggning över drugor (svensk gayslang för »drag queens«) och draggrupper som existerat i Sverige finns i dagsläget över hundra namn registrerade, alla verksamma från sextioalet och framåt. Över hälften är aktiva än idag. Inga systematiska försök har tidigare gjorts att sammanställa detta material. Inte heller föreligger särskilt många teoretiska texter kring dragshow i den svenska akademiska kontexten, trots att vi är relativt unika i världen med att ha en sådan dominerande showgrupp i den strejta populärkulturen som After Dark. Om

Berättelsen från en plats

Make Up

FLEMINGGATAN 79 I STOCKHOLM

En ny klubb har slagit upp sina portar i Stockholm. Personalen känns i stor del igen från Victoria och gam-

la Divine/Cha-Cha.

Det är en klassisk stockholmsk gay-klubb, vilket faktiskt känns väldigt friskt och bra. Möjligen verkar deras satsning under de första månaderna, på drag-show i norsk tappning, lite väl mossigt. Det är »The great garlic girls« som visar en proffsig show. Tyvärr känns den som

en några år gammal upprepning Surprise Sisters. Dom är förre ute i världen och uppträder. De varit i Madrid under en längre Nu tvekar dom mellan Paris, Australien och USA bland annat.

Make Up heter den nya klubb Det första man möts av är en nifick ingång. Det är en bred

man tittar internationellt så finns visst material på området publicerat. Sedan Newtons studie i början av 1970-talet har dock dragstudier mestadels varit en uppgift för antropologer, till den grad att de flesta vetenskapliga djupdykningar i dragshow idag helt utesluter ett teatervetenskapligt perspektiv (Butler 1990, 1993; Rupp & Taylor 2003; Schacht 2000; Baker 1994; Senelick 2000; Schacht & Underwood 2004).

Syftet med min avhandling i teatervetenskap är att presentera en historia om »manlig« dragshow (ett problematiskt begrepp som diskuteras i numrets inledning) i Sverige som fram tills nu varit relativt osynlig, samt att undersöka de teoretiska och politiska implikationerna av denna historia för att försöka förstå de politiska och estetiska aspekterna av genren. Jag vill genom detta diskutera ett par av de svåra frågorna på forskningsfältet »Drag Studies«, som kan sammanfattas med den mycket övergripande frågeställningen: Är det möjligt för dragshow att motstå heteronormativa makt- och normstrukturer genom användningen av vissa estetiska strategier? Jag vill visa hur lärdomarna från poststrukturalistiska teoretiker som Judith Butler och Jacques Rancière kan användas, och praktiskt används och iscensätter subversiva praktiker, hos många dragartister på fältet idag. Ett återkommande tema i avhandlingen är därmed en undersökning av agensbegreppets relevans för dragshow som genre och manliga dragartister i synnerhet.

I min avhandling intresserar jag mig för de fall då artister och publik inom ramen för genren dragshow väljer att bryta gängse mönster och normordningar; då dragshow fungerar som ett »andningshål« i en i övrigt heteronormativ kultur; då dragshow kan erbjuda en lek med identitet och inklusion/exklusion.

Men genusöverskridanden är inget som har dykt upp vid drugans eller queerkulturens entré i historien. Det är ett fenomen som snarare betraktas som något centralt i nästan alla kulturens myter och berättelser. Om man vänder sig till teaterns område kan man snarare tala om att hela historien varit en enda lång »dragshow«.

leder direkt upp till baren. Dör
a är av glas, vilket ger en skön
la av öppenhet. Lokalen består,
om ingången, av en showavdel-
baren och en discoavdelning.
gligt, det går att prata på Make
an att tappa rösten.
t ser lovande ut, så här de för-
opna dagarna i november. Om

allt går bra och ägarna inte har
några problem med skatterna, så
lär Make Up hålla många år framö-
ver. Åtminstone lär det inte bli nå-
got problem med att få gäster.

Tilläggs kan att Make Up inte i
sina annonser profilerar sig som Gay-
klubb. Ryktet gick att detta var en

mycket medveten strategi. Att »gay«
stämpeln numer inte anses speciellt
positiv inom restaurangbranschen.
Vi får hoppas att detta inte är sant.
Det räcker med Restaurang Victorias
»Mefisto-attityd« till de sociala tryck
som AIDS inneburit. ...

Jon Voss.⁷

7. Revolt nr 1 86, s. 14.

Redan i *Gamla Testamentet* finns ett uttryckligt förbud mot genusöverskrivande klädedräkt (5 Mos, 22:5). I den antika litteraturen finner vi myten om Omfale, drottningen som köpte Herakles som sin slav, klädde sig i hans kläder och lät honom spinna ull medan han var klädd som kvinna (Henriksson 1983). Om vi söker oss längre norrut och läser den poetiska *Eddan* finner vi avsnittet om Tor som klär ut sig till Freja för att få tillbaka sin hammare: »Bindom på Tor då brudelin; bäre han det stora brisingasmycket! Ned från midjan lätom nycklar skramla och kvinnokläder kring hans knän falla.« I många kulturer över världen anses personer som går över genusgränser ha magiska egenskaper – även om detta inte utesluter diskriminering mot dessa personer. *Hijras* är ett exempel – intersexuella som i indisk kultur paradoxalt anses vara missfoster men samtidigt traditionellt sett och till viss del än idag tillmäts magiska och lyckobringande egenskaper. (Sahlin 2007; Bakshi 2004)

I teaterhistorien kan man säga att genusöverskrivandena på scenen knappast varit någon avvikelse utan snarare utgjort normen för den västerländska (men även annan) scenkonsten generellt. Det har berott på att kvinnor varit utestängda från teaterscenen i större delen av teaterhistorien. De kvinnoroller som existerat i dramerna har spelats av män. Men det är något kontraintuitivt över att kalla allt detta för »dragshow« (Ackroyd 1979 s. 89). Tiina Rosenberg har gjort uppdelningen mellan två huvudkategorier av genusöverskrivandena i teaterhistorien – som *norm* och som *metafor* (Rosenberg 1993).

Som *norm* fungerar genusöverskrivandet principiellt som en teknikalitet. Spelet bygger på att såväl åskådare som medspelare accepterar konventionen och tolkar karaktären i termer av det motsatta könet. I denna tradition ingår, som redan antytts, stora delar av den västerländska och asiatiska teaterhistorien. Man finner lätt exempel i den grekiska tragedin där männen bar kvinnliga masker och agerade på ett stiliserat sätt – precis som i den japanska *onnagata*-traditionen som löper ända fram till idag. Det har till lika stor del rört sig om

En berättelse

Om John Lindström av honom själv

HELA VÄRLDEN SOM SCEN

Jag började spela teater redan som liten och mina första lärospån gjorde jag i en vedbod på Arklimästarregatan [i Karlskrona]. Jag var redan då stjärnan – om jag nu får kalla mig så – ty det berodde oftast på mig, om vi kunde spela ett stycke eller ej. Därtill kanske i viss mån bidrog att min mor ägde en

stor rullgardin, en gul och vit, vi begagnade som ridå, och när blev arg på pojkarna, så tog bara min gardin och gick.

Vi brukade ta 2 eller 3 öre tré, och hade ofta nog publik. sikerna som spelade på »Matts som Folkets Hus då kallades, vo vi bekanta med, och de gi

tragedi som komik – »there was acting as well as impersonation, and the boys who played women must have been serious and graceful performers in order to sustain their roles.« (Ackroyd 1979 s. 91 f.) I den brittiska renässanstraditionen bar man inga masker utan pojkens »omanlighet« räckte för att indikera kvinnlighet. (Rosenberg 2000; 2002 s. 150)

Parallellt med detta spår existerar de genusöverskridanden som, med Rosenbergs ord, fungerar som *metafor*. Det rör sig alltså om en medveten användning av dramaturgiska möjligheter – »missförstånd, förvecklingar och förväxlingar« – en dramatisk ironi som innebär att man anspelar på »omöjliga« (icke-heterosexuella) relationer (ibid. s. 152). I en sällan uppmärksammas not gör Rosenberg en intressant distinktion. Hon poängterar att det finns två huvudspår för traditionen med män i kvinnokläder använt som metafor. Det rör sig å ena sidan om en heteronormativ användning där den dramatiska ironin används med syfte att skapa en uteslutande komisk effekt, för att undvika eventuella brott mot heteronormativiteten (ibid. s. 196). Å andra sidan finns en gaykulturell användning som historiskt och idag används för att kringgå tabun kring icke-heterosexuella relationer. Just detta med drag som sätt att kringgå tabun kring icke-heterosexuella relationer, men också att kritisera heteronormativiteten som växer fram under 1900-talet, står i centrum för mitt dragshowbegrepp. Jag inskriver mig i en tradition som ser drag som ett specifikt queerkulturellt sceniskt uttryck, eller en genre som har sitt rotsystem i en framväxande icke-heterosexuell subkultur under 1900-talet, främst i urbana miljöer, där den har fungerat som en (mer eller mindre) politisk estetik.

Svenska historiska förhållanden diskuteras i detta nummer av *lambda nordica* av Göran Söderström och Jens Rydström. Vad som framträder är en glidning mellan en sexuell kultur (ofta i form av prostitution) och den scenkonst som damkomikerna historiskt sett utövade. Damimitationen fungerade – åtminstone stundtals

den äran. ... Direktrisen för en ära förnämsta resande teaterkap på den tiden, fru Carlberg, le besök här nere, jag lärde a henne och hon tyckte abso- att pojken skulle till teatern«. lagade också att jag fick kom- pp till Stockholm och lära mig a. Det gick rätt bra, så pass

bra att jag efter en månad fick bör- ja provdansa på Alhambra för tre kronor per kväll. Och därmed har stora äventyret tagit sin början.

På Alhambra dansade jag både som pojke och flicka. Men jag var så nervös, när jag stod inne på scenen i kjolarna, att min balettmä- tarinna fick stå vid kulisserna och

visa de olika figurerna. Vagg i vagg med Alhambra fanns Kristallsa- longen, där man också hade balet- ter o. dyl. En kväll blev en flicka i baletten sjuk, man kom inrusande och begärde att jag skulle vikarie- ra, och innan jag visste ordet av, så var jag där. Och sen blev jag stadigt engagerad i baletten. Det var ing-

och primärt utanför scenen – som ett sätt att möjliggöra sexuella möten mellan »homosexuella« män (jfr. Andreasson 2000; Lindholm & Nilsson 2002).

Den generella teaterhistorieskrivningen i Sverige har innehållit få och/eller i stort sett missvisande hänvisningar till dragshow som genre. Den senaste publicerade *Ny svensk teaterhistoria* med sitt ambitiösa projekt att skriva en nationell teaterhistoria är ett bra exempel. Den behandlar genren ytterst styvmoderligt (och felaktigt) i ett kortfattat stycke:

I slutet av 70-talet var det dags att utmana hela det heterosexuella böjningsmönstret och förnya revyformen som dragshow. After Dark var i början namnet på en liten kabarélokal, där en parad av manliga artister härjade kvinnliga kroppsspråk till playback. Under 80-talet blev After Dark känt som en ensemble med påkostade krogshower på Hamburger Börs. Mästaren på feminina sexsignaler hette Christer Lindarw, medan Lasse Flinckman brukade framtona som mer burliska damer. Tillsammans kunde de göra en parodi på kungaparet men också rivalisera som två primadonnor på samma scen. (Sjögren 2007, s. 181)

Det finns flera saker som blir problematiska i denna passage om dragshowens historia. Dels skisseras inte den genre eller det enorma fält av artister som existerar vid sidan av och existerade långt innan After Dark. Ingen förhistoria till After Dark pekas ut utan dragshow behandlas som om det var en »naturlig« fortsättning på revyformen som sådan. Det finns ingen antydning om det sexuella överskridande som finns »inbyggt« i genusöverskridandet som metafor, och heller ingen koppling till den plats som dragshow har i en specifikt icke-heterosexuell subkultur. Dragshow framstår i ljuset av detta som en underhållningsform bland alla andra – som bygger på en påkostad (läs: prålig) estetik med parodierande imitationer. Läsaren förväntas uppfatta, tycks det, att dragshow är en värdemässigt lågt stående genre som bygger på imitationer och inte innehåller någonting av mening/innehåll som en »traditionell« imitationsföreställning kan handla om politisk satir eller liknande. Detta är, enligt mig, typiskt för en »dekontextualiserad« förståelse

en av åskådarna, som trodde annat än att alla voro flickor. Nästa steg var Novilla och därefter Mosebacke. Under tiden studerade jag för Utan Hellström och fick lära mig en hel del. Det var både varieté och revy, och jag fick både dansa och sjunga.⁸

En berättelse

Om John Lindström av honom själv

HELA VÄRLDEN SOM SCEN

När jag kom till England igen Sydafrika gästspelade jag en på Pavillonteatern i London. elsmannen är konservativ och man en gång vunnit hans gilla glömmer han inte så fort bort. Här annonserades jag som med två frågetecken efter. I hade för övrigt en ganska e

8. Boken om John Lind, s. 26

av dragshow, det vill säga en idé om att det är ett entydigt uttryck utan koppling till någon specifik kultur (läs: icke-heterosexuell eller queer subkultur).

I övrigt finns relativt lite skrivet om dragshow i svensk teaterhistorieskrivning på senare år. Undantagen från regeln står Tiina Rosenberg för. I hennes texter har dock fokus snarare legat på hur kvinnor i drag brutit den manliga, patriarkala och heteronormativa blicken. I ljuset av detta har män i drag oftast få stå som exempel på upprätthållandet av en normordning eller bara flyktigt nämnts som queer strategi. Flera gånger representerar män i drag den traditionella teaterhistoriska metaforiska användningen av drag: »[det] innebär ofta uppvisningar av schabloniserade tantkomedier, där det viftas med händer och spelas över ... manliga skådespelares tantkostymer haft en totalt averotiserande verkan.« (Rosenberg 1996a) Teoretiskt har Rosenberg dock lyft upp det queerestetiska begreppet »camp« och relaterat det till manlig dragshow i artikeln »Upp till camp! Om teater och motstånd« liksom i kapitlet i *Queerfeministisk agenda* (2002) som inspirerats av samma artikel (Rosenberg 1996b, 2002).

De flesta stora internationellt publicerade teaterhistoriska verken nämner normanvändningen av sceniska genusöverskridanden, men ingenstans tas den specifika genren dragshow eller den metaforiska användningen av sceniska genusöverskridanden upp till diskussion (Brockett & Hildy 2003; Wickham 1992; Zarrilli m.fl. 2006). En avvikelse från detta är uppslagsverket *Cambridge Paperback Guide to Theatre* (1996) som intressant nog nämner drugor som ett exempel på »icke-traditionell teater« (Stanton 1996). I slutet av artikeln om historien om män i kvinnokläder (*female impersonation*) skriver författarna på ett medvetet sätt:

Contemporary American performance art has latched on to the conventions of drag [developing from gay subculture from around 1870 and forward] to explore gender identity and confusion ... A mixture of avant-garde innovation and the traditions of popular culture ... As the politically correct gay community turned its back on drag, a radical edge was attributed to such outrageous clowns as Vaginal Creme Davis, Brenda Sexual and Glendda Orgasm ...

enlig följd. Jag fick brev på brev
en ung fransman, som absolut
träffa mig, och blomstren kom
i oändlighet. Så skrev han, att
jag inte lät honom träffa mig,
le han göra både sig själv och
olyckliga.
ig kunde naturligtvis ingenting
a på hans utgjutelser, men så

en kväll när jag kom ut från teatern
stod där en mycket exalterad her-
re. Jag stannade för att se, hur han
skulle bära sig åt, ty jag hade lik-
som en aning om att det var min
förälskade kavaljer.

– Vem önskar ni träffa? frågade
jag.

– Mademoiselle Lind.

– Det finns ingen mademoiselle
Lind.

– Jomen, finns det så, förklarade
han, och jag ska nog vänta här tills
hon kommer. Mej lurar ni inte.

Jag bad mannen följa med in i
min klädloge och det gjorde han.
Min påklädare gav mig min peruk
och så satte jag mig ner och bör-

and Hapi Phace, some of whom came out of the Pyramid Club in New York. (Stanton & Banham 1996 s. 118)

En mer specifik historieskrivning kring manlig dragshow i Sverige existerar knappast. Tidigare forskare och uppsatsskrivande studenter har varit tvungna att lita på anglo-amerikanska studier och kanske dra förhastade slutsatser, eller så har de helt enkelt hävdats att genren är en import, antingen från Storbritannien, USA, Frankrike eller Tyskland. Så är fallet exempelvis i den ofta citerade artikeln i *Nationencyklopedin* där man kan läsa att »[d]et är ... framför allt kabaréstilen i mellankrigstidens Paris och Berlin som har tjänat som förebild för våra dagars drag ... «.

Internationellt sett finns det ett par viktigare böcker och ett par kortare artiklar publicerade. De två rikliga anglosaxiska »verken« på fältet är Roger Bakers numera något daterade *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts* och Laurence Senelicks nyare *The Changing Room: Sex, Drag, and Theater*. Emellan dessa publicerades också Peter Ackroyds *Dressing Up: Transvestism and Drag*. Det är dock viktigt att påpeka att Ackroyds bok, till och med enligt honom själv (på bokens pärm), inte anses vara en vetenskaplig bok. Det finns en rörelse mellan dessa böcker, publicerade med ungefär 30 års mellanrum – och det handlar inte bara om att Baker bygger på långt färre primärkällor än den senare. Det finns också en teoretisk och en social aspekt att anlägga.

Baker skriver i inledningen till 1994 års upplaga att han var förhindrad att skriva riktigt fritt till en början på grund av den stenhårda garderoben som han befann sig i 1968: »Today, my dear, I don't give a damn but yesterday was not without its personal tensions.« (Baker 1994 s. 4) I den första upplagan försökte han därför suddas ut sexualiteten från scenen och hänvisa det till en privat sfär. Drag beskrevs följaktligen helt i relation till scenisk teknik, stil och uttryck och dess plats i show business-världen och -historien. Men när Baker annonserade i en tidning efter hjälp främst efter personer med kopplingar till »the all-male companies that sprang up for a few years after both wars«, upptäckte han att många svaranden av var transves-

jade sminka mig. Den unge mannen satt i en fåtölj och bara stirrade. Jag slog upp min solfjäder, så att han endast såg ansiktet. Voilål! Då började han storgråta och förklarade att han aldrig mer skulle se på en kvinna efter detta. »Man kan ju inte tro sina egna ögon längre!« Han bad tusen gånger om ursäkt,

och gick sin väg alldeles förtvivlad och jag var förstas glad att bli av med mannen, men kunde inte hjälpa att jag samtidigt tyckte synd om honom.⁹

9. Boken om John Lind, s. 33 f.

Gaymedia om dragkings

Dragkings på
Kägelbanan

STOCKHOLM 2002

titer och (vad vi idag kallar) transsexuella. Detta var fenomen han aldrig hade hört talas om: »During later interviews with drag performers I was to discover (partly fascinated, partly horrified) that one or two did use hormone implants to make minor changes to their bodies – including the development to breasts«, skriver han vidare, och hans »cosy little corner of theatre history ... [became] rather crowded and complicated« (ibid. s. 6). Omarbetningen av boken tog lång tid för honom att färdigställa och förändrade boken avsevärt, menar han själv. Han märkte att en viss dimension saknades i den tidigare upplagan av *Drag* och han blev tvungen att ställa sig frågan: »How far is homosexuality involved [in drag show]?« (ibid. s. 9)

Omarbetningen ledde till Bakers distinktionen mellan »äkta« och »falsk« förklädnad/drag. Det kan vara en något vilseledande dikotomisk uppdelning, men hans »äkta« förklädnad syftar till samma sak som Tiina Rosenbergs »norm-användning« av genusöverskridanden på scenen. Han ger de typiska exemplen på pojkskådespelarna i renässansens England, men även ett mer uppseendeväckande exempel, nämligen Danny La Rue i *Hello, Dolly!*. Det rör sig alltså om roller som inte ska väcka någon komik kring det faktum att det rör sig om en man i drag. Bakers »falska« förklädnad handlar i kontrast till detta om de roller som poängterar att det inte finns något annat på scenen än en man som spelar en kvinna eller som är i drag. Baker baserar på denna uppdelning även sin uppdelning i »female impersonators« och »drag queens« (ibid. s. 14 f.).

Bakers bok var dominerande på fältet i nästan 30 års tid. Den blev den »drag-historiska« motsvarigheten till Esther Newtons *Mother Camp*, och kom att influera avsevärt många andra skrifter på området. Att Tiina Rosenberg inspirerats av Baker i sina beskrivningar av drag i Sverige, och distinktionen mellan normanvändningen respektive den metaforiska användningen av genusöverskridanden, har redan nämnts. Även Peter Ackroyd baserar sin diskussion på Bakers *Drag*. Förutom att han också använder sig av distinktionen mellan »äkta« och »falsk« förklädnad, så menar han även att »... many female impersonators [in Europe]

g Kings har blivit allt mer uppskattat.

el La Grace Volcanos bilder på Zita där även filmen Venus visas.

h på Kägelbanan blir det en King-kväll den 21 maj.

n 21 maj på Kägelbanan på Teatern arrangeras det drag-

kingkväll med celebret besök av en av USA ledande queerteoretiker - Judith »Jack« Halberstam som bland annat författat böckerna »Female Masculinity« och »The Drag King Book« (med foton av Del LaGrace Volcano). Hennes senaste bok handlar om Brandon Teena. På dragkingkvällen kommer hon att

prata om queera subkulturer i USA: lesbisk spoken word, punkband och pojkbands-dragkings. Det blir också en exklusiv det förhandsvisning av Ingrid Rybergs och Åsa Ekman's dokumentär »Dragkingdom of Sweden«, som kommer att sändas av SVT som ett K-Special den 2 augusti, mitt under Sthlm Pride,

are closer to a kind of latent or explicit trans-sexualism than they are to the comic tradition of dressing up« (Ackroyd 1979 s. 107), som snarare står i centrum i den brittiska traditionen där »there is never any doubt that he is a man dressed up as a woman«. Samtidigt skiljer han kvinnoimitatörerna (*female impersonators*) från »the explicitly homosexual drag of pubs and clubs« (ibid. s. 107).

Nära 30 år efter första upplagan av Bakers *Drag* publicerades teatervetaren Laurence Senelicks *The Changing Room*. Han poängterade skillnaden mellan androgynen och transvestiten som en sorts pseudoandrogyn vilken fungerar som tankefigur som omfattar alla typer av genusöverskridande. *The Changing Room* inleds med en diskussion om genus där Senelick tar utgångspunkt i att genusöverskridanden är något grundläggande i många kulturer och menar att detta visar att genus inte alls är en essens utan något instabilt och ständigt under förhandling:

Mixing and matching, let alone switching, the signs a culture uses to distinguish gender spells danger. If essence of gender can be simulated [as it has been, especially since the French Revolution] through wigs, props, gestures, costumes, cross-dressing implies that it is not an essence at all, but an unstable construct. (Senelick 2000 s. 3)

Med hjälp av queerteoretiska insikter och begrepp kan Senelick sätta ord på det som Baker tycks söka efter men inte finna ord för under 1960-talet och den tid han sedermera ägnade åt att skriva klart den nya upplagan. *The Changing Room* handlar alltså inte om dragshow specifikt. Dragshow blir snarare ett *exempel* på genusöverskridanden genom historien. Det är den genre som *idag* allra tydligast *använder sig av* detta sceniska uttryck.

Senelicks (något oordnade) översikt över sceniska (i vid bemärkelse) genusbytare genom historien tar upp rötterna i shamanernas magiska »formbyten« och deras grundläggande förändrande karaktär. Men hans argument är att genusbytarna inte så mycket överskrider dikotoma genuskategorier som skapar nya kategorier, och inte så mycket som de tidigare ansetts vara ett uttryck för

(samma dag som DragKingTävlingen på TipTop!) Förutom detta blir det förstas party, mingel och en massa snygga kings! En helkväll med andra ord. Underhållning, bar och dj: Asynja. Konferencier: Tiina Rosenberg.



Berättelsen om en grupp

Diamond

Dogs

STOCKHOLM

Fröt till Diamond Dogs bildades

att genus alltid är i kris i vår kultur (jfr Garber 1992). Genusöverskridande har alltid funnits parallellt med normen, tycks Senelick mena – dock utan att påverka den, snarare *addera* alternativ till normens dikotoma alternativ.

The Changing Room har ett relativt stort anspråk jämfört med den tidigare publicerade litteraturen på fältet. Senelick har för avsikt att skissera en helhetsbild av sceniska genusöverskridare genom historien. Ju närmare samtiden texten kommer, desto tydligare kan han redogöra för den (primärt amerikanska) kulturen bestående av enskilda dragartister, deras akter, placerade i sina kontexter och med sina respektive historier.

Utöver denna mer eller mindre vetenskapliga litteratur finns en del fotoböcker samt (själv)biografier publicerade. Fotoböckernas tillkomst beror gissningsvis på att dragor oftast är visuellt tilltalande (det glittrar ofta och är färgrikt). För forskare på området är dock de flesta av dessa inte särskilt intressanta med undantag för deras eventuella dokumentationsvärde (Norbury & Richardson 1994; Camilleri 1994; Brubach & O'Brien 1999; Chermayeff, David & Richardson 1995; Ginibre 2005; Dickens 1984; Skagerfors 1996). I Sverige finns kanske de bästa exemplen på »dokumentarismen« kring drag i böckerna som publicerats kring Stockholm Pride (Schmidt 2006; Schmidt, Sellgren & Liedberg 2008). Det finns också de som blir intressanta då de har kompletterats med mer essäistiska texter eller »fältundersökningar« över specifika städers dragkulturer (Fleischer 1997).

Av (själv)biografierna (RuPaul 1995; Underwood 1975; *The Lady Chablis* 1996; Dame Edna Everage 1989; Coleman 1990; Lahr 1992; Jay 1993) är förmodligen RuPauls den mest intressanta för forskarens vidkommande, då den innehåller en del reflektioner kring tankarna som väcks av att druga samt en redogörelse för RuPauls politiska motiv med sitt showwande:

Exploring the colors in myself and in others is my life's passion. *There is no such thing as normality* – each and every one of us, if we dare to be whole, is a gorgeous peacock. (RuPaul 1995 s. 181)

er Englund (»Scary Miss Mary«),
ne Tapper (»Miss Rainee Dayz«)
Nicklas Sundför (»Sticky Miss
ky«) träffades för första gången
inspelningen av videon till den of-
ella Pridevideon inför Stockholm
te 2001 – Jonas Hedqvists va-
t på den gamla gayhiten i Am-
t i Am. Efter inspelningen höll

Peter Englund, Reine Tapper och
Nicklas Sundför kontakten. De um-
gicks under hela Pridefestivalen och
hade roligt tillsammans. Englund
hade tidigare haft planer på att bör-
ja druga, och bestämde sig nu för
att fråga Tapper om inte han också
var sugen på detta. Sagt och gjort,
de började repetera in ett par num-

mer och fick en förfrågan att göra
ett framträdande tidigt 2002 i ett så
udda sammanhang som Guldmy-
ran (privatteatrarnas teknikerprisut-
delning). Resten av Diamond Dogs
historia präglas främst av arrang-
emang på fasta scener runtomkring
i Stockholm – under 2002 och 2003
på nattklubben Tip Top, 2004 i olika

I Sverige finns endast biografien *John Lind: Karlskronapojken som vann världsrykte* publicerad. Den handlar om John Lindström, en damimitatör som växte upp i Karlskrona där stadens teaterchef Hildur Carlsberg hjälpte honom att få en karriär och rekommenderade honom till Alhambrevyn i Stockholm (Lind 2001). Vid 13 års ålder uppträdde han för första gången i Karlskrona och tidningarna skrev att »[e]n debutant, ynglingen Johan Lindström här i staden, har under några af de senaste aftnarne uppträdt å Frimurarekällarens sommarrestaurant som dansös« (*Karlskrona Weckoblad* okänt datum i juni 1895). Därefter reste han till Stockholm och tog sig artistnamnet John Lind. 1896 stod han på Alhambra i Stockholm och *Hvad Nytt* skrev: »[John Lind] var då den vackraste af alla balettflickorna. Vår herre begick säkerligen ett misstag, när han gjorde John Lind till gosse, och häraf begagnar sig yngligen nu i vidsträcktaste mån.« (*Hvad Nytt* 27 augusti 1896) Samma år antogs varietéförbudet i Sverige och Lind reste ut i världen med en varietégrupp. Vid sekelskiftet 1900 hade Lind uppnått en nivå där han kunde resa runt som solodansare till Italien, Schweiz, Frankrike och Spanien. Fem år senare turnerade han i USA och Kanada och snart även i Kapstaden i Afrika och Cuba. I Sverige röjde han dock aldrig mer någon större uppmärksamhet. När han var på besök 1915 skrev *Karlskrona-Tidningen* att

John Lind torde utan gensägelse vara den främste damimitatör, som uppträder på de internationella varietéetablissemanten. Genren är ju i regel inte så värst tilltalande men Linds kvinnoimitationer äro ej af det vanliga slaget. Då man ser honom på scenen ... kan man aflägga sin salighetssed på att man framför sig ser en alldeles ovanligt begåfvad och talangfull dansös ... och så är det i alla fall bara en »otäck« karl. (*Karlskrona-Tidningen* 14 augusti 1915)

Damimitationskonsten tycks inte ha varit något okänt fenomen runt sekelskiftet, ens i en mindre stad som Karlskrona. Att *Karlskrona-Tidningen* skribent beskriver kvinnoimitationer »af det vanliga slaget« tyder på en viss kompetens på

arrangemang på och av restaurang Mandus, 2005 på Odenteatern samt nattklubben Rio i Tip Tops gamla lokaler, 2006 på Riddarholmskällaren och 2007-2008 på Golden Hits och Blue Moon Bar.

Många artister har uppträtt tillsammans med dem, mestadels namn som Arja Saijonmaa, Petra Nielsen,

Shirley Clamp, Pay TV, Alcazar – alla stora Melodifestivalsnamn, populära i en hbt-kulturell kontext men endast stundtals uppmärksammade i den heteronormativa kulturen.

Diamond Dogs har även blivit prisbelönade vid ett flertal tillfällen. Reine Tapper utsågs till Drag Queen of the Year 2003 och Miss Pride 2003,

och Peter Englund gick vidare till semifinalen i Drag Queen of the Year 2004. I TV4:s Talang 2007 gick vidare till finalen. De nominera till priset Årets drag vid tidningar Gaygala 2003, 2005, 2006, 2 och 2008. De två sista tillfällena de priset.

Sommaren 2006 öppnade de

området. Det ofta citerade påpekandet av Uno Ericsson – att genren aldrig fick något grepp om Sverige – tycks således missvisande. Det är inte alltid kritikerkåren och historieskrivningen haft ordning på vad som existerat trots den »goda smaken« (Lind 2001 s. 21). Vad som antyds här är en bristande historieskrivningen som inte beror på bristande materialtillgång utan snarare att problem i tolkning och analys av material. Det framstår alltså viktigt att uppmärksamma att ett arbete med historiska inslag av drag måste ta sin utgångspunkt i vad som hände på scenen och inte i vad som skrivits om detta i olika sammanhang.

Det är därför tydligt att det gäller att vara noga med sina val av teorier och metoder för historieskrivningen, liksom att skissera ett relativt specifikt dragshowbegrepp. Historieskrivningen som jag ägnar mig åt har således även konsekvenser för vad »dragshow« betyder i min avhandling. En av anledningarna till att litteraturen på dragområdet är så pass mångtydig och oklar över politiska aspekter i genren, tror jag kan bero på att man inte varit alltför tydlig med den definition av begreppet »dragshow« som används.

Historieskrivningen hittills har, nästintill alltid, försökt att placera genren (eller genren i specifika tider) antingen i en mer modernistisk och identitetspolitiskt betonad kontext eller en mer postmodernistisk och anti-identitetspolitiskt betonad kontext. En del har också försökt spåra en rörelse från den tidigare till den senare i genrens historiska skiftningar. Jag vill dock mena att genren är mer dispat än att den kan placeras i ett antingen-eller-förhållande. Så som fenomenet växer fram under 1900-talet har artister och grupper inom genren ständigt befunnit sig mellan dessa poler – förhandlat kring och polemiserat mot dem. Jag önskar betona att genren i själva verket är djupt problematisk att söka sammanfatta under begrepp som »drag«, »dragshow« eller »crossdressing«. (Trots detta kommer jag fortsättningsvis att använda begreppet »drag« i brist på annat.) En del av dess politiskhet/radikalitet ligger just i en intern strävan efter skillnad, ett motstånd mot homogenisering. Som jag ser det har »manlig

a nattklubben Oh Fuck! Night-
 på Riddarholmskällaren i Stock-
 n. Där uppträdde de med en
 show varje onsdag hela sommar-
 Inför Pride arrangerade de ock-
 gna Pre-Pride-partyn där. De har
 uppträtt i olika konstellationer
 samtliga World Aids Day-evene-
 g liksom alla Stockholm Pride-

festivaler genom åren. I den officiella
 pridetidningen berättade Peter Eng-
 lund var han och gruppen gillade att
 uppträda allra mest:

– Pride är faktiskt roligast, och lik-
 nande uppdrag. Det är ju här vi har
 vår främsta målgrupp, som förstår
 våra nummer. Exempelvis vårt num-
 mer med Shirley och Sonya, det skul-

le ingen fatta ute på ett heterostäl-
 le. Den kampen mellan divorna går
 inte att fömedla till en heteropublik,
 men gaypubliken förstår den direkt.
 Här förstår publiken också all schla-
 ger, heteropubliken får man använda
 andra artister på, som Mariah Carey
 eller Madonna.¹⁰

10. www.dragshow.se.

dragshow« – som jag definierar genren – inneburit en ständig lek med formen och därmed fallerar varje försök att kategorisera den formmässigt. Jag vill också göra en tydlig rörelse från ett universalistiskt försök att kategorisera genren till den partikulära »händelsen« som sådan (jfr Sauter 2000, 2006).

För att tydligare synliggöra min position som queerfeministisk forskare och samtidigt visa på luckorna i dokumentationen (både den ringa som existerar och den som inte existerar), har jag valt att tänka kring mitt arbete som ett metaforiskt vandrande i ett landskap. Roger Baker tog upp en liknande metafor i sin bok och relaterade den till aversionen mot (tidigare) heteronormativa metanarrativ:

I don't like Grand Theories very much, they make me think of those ruthless autobahns ... easy to get on, difficult to get off. And when one's sights are set rigidly on a single destination anything that doesn't fit in gets missed or lost on the way; ... I prefer, rather, to wander more gently, to spend time enjoying the curious and exotic creatures who will cross our path. (Baker 1994 s. 18)

Bakers text visar på en konkret rumslig förståelse av historieskrivningens form. Han liknar metanarrativ vid sättet att ta sig fram på en motorväg och att det är bättre för historikern att vandra lugnt och långsamt – att lunka fram med ett annat tempo, en annan tidsmässig inställning – längs sin bana. I sin text *History, Hermeneutics, and Narrativity* har teaterhistorikern Thomas Postlewait använt sig av en liknande metafor. Vandrigen genom det historiska landskapet blir för honom en strategi för argumentera mot dikotomiseringen mellan *vetenskapligt* och *narrativt* historiskt skrivande (1992 s. 361). »History« och »story« har samma etymologiska ursprung, poängterar han. Vi skapar (och återskapar) händelser i historien och ger dem mening bara genom att skriva om dem. Att det finns många sätt att se på saker och ting, vilket tycks vara det som oroar vissa forskare menar han, bör inte oroa oss. Hur vi än vänder och vrider på situationen kan vi inte undvika »transformational consequences because of the methods of selection, the techniques of writing, and the retrospective nature



En berättelse om en grupp

Cunigunda

STOCKHOLM

Cunigunda är ett »välkänt doldisfenomen« i Stockholms dragliv. Trots att de har existerat som grupp i

över tio år har de absolut inte fått så mycket uppmärksamhet som de skulle ha kunnat få. Men de också medvetet valt en annorlunda väg – att inte göra dragshow som vanligtvis känner till den – och uppträda under särskilda förhållanden och på särskilda (relativt danskyrda) platser. Trots detta

of the historian's understanding« (ibid. s. 356). Oron tyder i detta fall på att vi tror att det bara finns antingen en enda världsordning eller ett hotande kaos. Men varför, ställer Postlewait retoriskt frågan, skulle »multiplicity be defined as chaos« (ibid. s. 364)? Vad som är viktigt för teaterhistorikern är att tydliggöra sin position, sitt sätt att röra sig runt, byta perspektiv och därigenom synliggöra heterogena aspekter av »Historien«.

En konkret metod för att skapa en sådan synlig och kroppslig historiker återfinns hos dansvetaren Lena Hammergren. I sin text *The Re-Turn of the Flâneuse* skriver hon »from a trained memory and from a position gained through the appropriation of the moving figure of the *flâneur*. The text brings together a fictional stroll with bodily memories« (1996, s. 53). Som dansvetare polemiserar hon gentemot stora delar av den tidigare textbaserade (teater)historieskrivningen och menar att kroppen måste synliggöras och stå i centrum för den som skriver. För henne blir sekelskiftets flanör en intressant tankemodell, men Hammergren är också noga i att peka ut sin feministiska utgångspunkt. Den historiska idén om flanören utgår från en partikulärt manlig upplevelse av sekelskiftets urbanisering – det är oftast en manlig vandrare i flanörlitteraturen eftersom kvinnor inte hade den sortens tillgång till offentliga utrymmen. Därför väljer Hammergren att konstruera en »(formerly non-existent) role of a *flâneuse*« (ibid. s. 54).

För att kunna synliggöra bristerna på större sammanhang i det historiska materialet framstår *flâneuse*-rollen som givande för mitt eget projekt. Den tydliggör min forskarroll som historiskt situerad och pekar på min egen närvaro liksom materialets fragmentariska och flyktiga karaktär. I det historiska materialet kring dragshow står, som jag även tidigare betonat, kroppen i centrum och många gånger befinner den sig inte på en scen utan rör sig runt på ett golv på en nattklubb eller en dylik mötesplats. Min kropp – i drag eller inte – som rör sig runt i rummet och relaterar till andra i rummet – i drag eller inte – illustrerar på ett levande sätt

s frontfiguren Leo Berglund för d från showgruppen Cunigunda när hon ersatte Lars Flickman i Darks show La Dolce Vita. Cunigunda har kallats både »någon draggrupp«, »showgrupp«, »ormancegrupp«, »dischoppemotiv i showform« och »motiv i gycklarsällskap«. Någon har

beskrivit deras shower som »sådana där de dansar omkring med kastruller på huvudet«. Genom åren har de klätt sig i neonfärgade kläder konstruerade av bildelar, fotbollar och boomeranger. De har ständigt vägrat att göra enkla läppsynningsnummer och istället byggt helhetsupplevelser. Deras shower kon-

strueras, enligt dem själva, som helkvällar »med nummer som både framförs i baren på dansgolvet, på podier och naturligtvis på scenen«.

Historiskt sett har det alltid varit Cunigunda som genomfört kransnedläggningen vid Gustav III:s ståt under Stockholms Prideparader. Idag består Cunigunda av fem

hur åskådaren (och historikern) inte uteslutande är en betraktande person utan en deltagande aktör i relation till händelserna som tar plats på scenen, dansgolvet, nattklubbens bar eller gatan.

Inspirerad av allt detta tänkande kring historikerns position i historieskrivningen vill jag – på ett campt, stilistiskt, sätt – anta positionen som en *flâneuse* i relation till dragscenen genom åren. Den kvarvarande problematiska aspekt av begreppet *flâneuse* – att det baseras på en dikotomi mellan män/kvinnor – kanske kan lösas genom att sticka in ordet *nurse* för att bilda *flanurse*? Det skulle anspela på omhändertagande och konstruktionen skulle inte längre peka på dikotomin män/kvinnor utan snarare visa på en viss etisk aspekt av min historiografiska metod. Jag önskar att ta hand om historien, omfamna den.

I mina historiska exposéer kommer jag alltså att iklä mig en akademisk-aktivistisk position, *flanursen*, för att vända mig mot heterocentrism och poststrukturalistisk relativism, ge uttryck för specifika upplevda eller ej upplevda erfarenheter. Jag antar skepnaden av en olydig queer *flâneuse* som kräver tillåtelse att vandra omkring i det teatrala landskapet, kliva in i förbjudna rum och tänka förbjudna tankar om saker ingen talat om, ingen hört talas om.

Källförteckning

Andreasson, Martin (2000): *Homo i folkhemmet*, Göteborg 2000.

Ackroyd, Peter (1979): *Dressing Up: Transvestism and Drag*, New York 1979.

Baker, Roger (1994): *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*, London 1994.

Bakshi, Sandeep (2004): »A Comparative Analysis of Hijras and Drag Queens: The Subversive Possibilities of Parading Effeminacy and Negotiating Masculinity« i Steven s. Schacht & Lisa Underwood (red.), *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Imper-*

stycken dragartister som slagit sig ihop och arbetar tillsammans i speciella inhyrda shower.

På 1997 års Hornohippa (den stora festen på Stockholms Hofmofestival, föregångaren till Stockholm Pride) uppträdde Cunigunda med småshower under hela kvällen. Det nya Europride-året 1998 fi-

rade gruppen in tillsammans med tidningen QX och föreningen Europride på Munchenbryggeriet i Stockholm.

Senare under året var det dags för den stora festivalen i Stockholm och givetvis uppträdde Cunigunda, exempelvis på QX Party Factory, en stor fest som arrangerades.

Parallellt under sommaren turade gruppen runt i Sverige uppträdde på festivaler och krc De besökte bland annat Östers och med i ensemblen under tur fanns Rickard Engfors.

Under våren 1999 viskades om Cunigundas nedläggning, i maj gjorde Cunigunda »comeb

sonators, New York & London 2004.

Bibeln? hur gör jens?

Brockett, Oscar G. & Franklin J. Hildy (2003): *History of the Theatre*, Boston 2003.

Brubach, Holly & Michael James O'Brien (1999): *Girlfriend: Men, Women, and Drag*, New York 1999.

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminist and the Subversion of Identity*, New York 1990.

————— (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of »Sex«*, New York 1993.

Peter Coleman (1990): *The Real Barry Humphries*, London 1990.

Mary Ann Camilleri (1994): *Ladies, Please!*, Toronto 1994.

Chermayeff, Catherine, Jonathan David & Nan Richardson (1995): *Drag Diaries*, San Francisco 1995.

Dame Edna Everage (1989): *My Gorgeous Life: The Life, the Loves, the Legend*, New York 1989.

Dickens, Homer (1984): *What a Drag: Men as Women & Women as Men in the Movies*, New York 1984.

Fleischer Julian (1997): *Drag Queens of New York: An Illustrated Field Guide*, London 1997.

Ginibre, Jean-Louis (2005): *Ladies or Gentlemen: A Pictorial History of Male Cross-Dressing in the Movies*, New York 2005.

Garber, Marjorie (1992): *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York & London 1992.

Henriksson, Alf (1983): *Antikens historier*, Stockholm 1983.

Hammergren, Lena (1996): »The Re-Turn of the Flâneuse« i Susan Leigh Foster (red), *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture, and Power*, New York & London 1996.

Jay, Bernard (1993): *Not simply Divine!*, London 1993.

de i Stockholm och Göteborg. I Göteborg körde de en show på natten Penny Lane. I Stockholm angerade gruppen en värfest på Aurangen Hamburger Börs. Amnen med festen var att återna en gång i månaden under n. I ensemblen detta år fanns Berglund, Thomas Hansson,

Thomas Malmros, Kent Berglind och Kenny Lexén. Bland annat framträdde de i kläder som var utformade som möbler och runtomkring i lokalen fanns 30 stycken upplåsta jätteballonger. Inför premiären varnade Leo Berglund: »vi kan poppa upp varsomhelst i lokalen. I eller under baren, på scen, i garderero-

ben, precis när och var vi känner för det.«

Under sommaren gjorde Cuni-gunda en rad olika framträdanden. På Lido i Stockholm gogo-dansade gruppens medlemmar under en fest till förmån för The Life Foundation. På Västerviks Sommarkalas i juni uppträdde gruppen med mer

- Lahr, John (1992): *Dame Edna Everage and the Rise of Western Civilization: Backstage with Barry Humphries*, Berkeley 1992.
- Lindholm, Margareta & Arne Nilsson (2002): *En annan stad: kvinnligt och manligt homoliv 1950-1980*, Stockholm 2002.
- Lindström, John [eg. ej författare] (2001): *John Lind: Karlskronapojken som vann världsrykte*, Karlskrona 2001.
- Newton, Esther (1979): *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago & London 1979.
- Norbury, Rosamond & Bill Richardson (1994): *Guy to Goddess: An Intimate Look at Drag Queens*, Toronto 1994.
- Postlewait, Thomas (1992): »History, Hermeneutics, and Narrativity« i Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach (red.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor 1992.
- Rupp, Leila J. & Verta Taylor (2003): *Drag Queens at the 801 Cabaret*, Chicago & London 2003.
- RuPaul (1995): *Lettin' It All Hang Out: An Autobiography*, New York 1995.
- Rosenberg, Tiina (1993): »Klassisk teater – en dragshow?« i *bang* nr 3, 1993.
- (1996a): »Transvestism och maskerad: Några nedslag i feministisk teater och teori« i Lena Hamnergren, Karin Helander & Willmar Sauter (red.), *Svenska teaterhändelser 1946-1996*, Stockholm 1996
- (1996b): »Upp till camp! Om teater och motstånd« i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 3-4, 1996
- (2000): *Byxbegär*, Göteborg 2000.
- (2002): *Queerfeministisk agenda*, Stockholm 2002.
- Sahlin, Elin (2007): »Tredje könet« i *Arena* nr 6, 2007.
- Schacht, Steven S. (2000): »Four Renditions of Doing Female Drag: Feminine Appearing Conceptual Variations of a Masculine Theme«, paper presenterat vid American Sociological Association, Washington 2000 [tillgängligt elek-

regelrätt showande.

Året därpå, 2000, började gruppen med ett arrangemang som skulle vara i fyra år framöver – påskfester på Sturecompagniet i Stockholm. Medarrangör var Jonas Andersson som sedermera skulle starta Sturecompagniets Regnbågsrummet, där Cunigunda blev

stående underhållning. Cunigundas roll på Jonas Anderssons och gruppens påskfester var att gogo-dansa.

I april var Cunigunda dessutom med och arrangerade Mr Gay Sweden-festen tillsammans med Bilypojkarna. Cunigunda uppträdde – detta år bestod ensemblen av Leo Berglund, Robert Fux och

Kenny Lexén.

Efter Prideparaden i august rangerades en fest under namnet Pride As Hell på Hamburger B i Stockholm, där Cunigunda mera uppträdde.

Våren 2001 uppträdde Cunigunda på en rad fester – Club Orcas Queerparty, i Regnbågsrun

troniskt på <http://www.nostatusquo.com/Schacht/fourrenditions.pdf>]

- & Lisa Underwood (2004) *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*, New York & London 2004.
- Senelick, Laurence (2000): *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, New York & London 2000.
- Söderström, Göran (1999): *Sympatiens hemlighetsfulla makt: Stockholms homosexuella 1860-1960*, Stockholm 1999.
- Skagerfors, Mona (1996): *Ytans magi: Crossdressing och annat*, Stockholm 1996.
- Schmidt, David (2006): *Stockholm Pride Festival: 2006*, Stockholm 2006.
- , Sellgren Johan & Liedberg Niclas (2008): *Stockholm Pride Festival: 2007*, Stockholm 2008.
- Sauter, Willmar (2000): *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City 2000.
- (2006): *Eventness: A Concept of the Theatrical Event*, Stockholm 2006.
- Stanton, Sarah (1996) »Preface« i Sarah Stanton & Martin Banham (red.), *Cambridge Paperback Guide to Theatre*, Cambridge 1996.
- & Martin Banham (1996): *Cambridge Paperback Guide to Theatre*, Cambridge 1996.
- Sjögren, Olle (2007): »Revy och buskis« i Tomas Forser & Sven Åke Heed (red.), *Ny svensk teaterhistoria. Band 3: 1900-talets teater*, Hedemora 2007.
- The Lady Chablis (1996): *Hiding My Candy: The Autobiography of the Grand Empress of Savannah*, New York 1996.
- Underwood, Peter (1975): *Danny La Rue: Life's a Drag*, London 1975.
- Westerling, Kalle (2006): *La Dolce Vita: Trettio år med drag*, Stockholm 2006.
- Wickham, Glynne (1992): *A History of the Theatre*, London 1992.
- Zarrilli, Phillip B., Bruce McConachie, Gary Jay Williams & Carol Fisher Sorgenfrei (2006): *Theatre Histories: An Introduction*, New York & London 2006.

Sturecompagniet, premiärkväl för klubben Why Not på Scors på Södra Riddarholmshamnen i Stockholm. Även Göteborg gästades av gruppen – klubben XLNT besök av Cunigundas »futura performance, shownummer, gogodans, mingel och hysteriska tåg, på scenen, i baren, på ba-

ren och under baren«. Under sommaren uppträdde Cunigundorna förstas på Stockholm Pride. I december hyllades Internationella aidsdagen med en stillsam minnesdag i Stockholm, men även en del »glädje, lekfullhet och mycket glöggvärme«, som en tidning skrev. På eftermiddagen uppträdde Cunigunda

i ett dragshowprogram.

Årskiftet 2001-02 firade Cunigunda med ett nyårskalas på Sturecompagniet med en ny show och gogodans i lokalen till stängning. Allt skulle dessutom gå i vitt.

Det nya året präglades nästan uteslutande av framträdanden på Sturecompagniet. Under våren var