

# The boys in the band: Att återbesöka en tid som flytt

Tiina Rosenberg



Texten ingår i:  
Andrés Brink Pinto,  
Mikael Mery Karlsson  
och Irina Schmitt (red.)

Kritiska blickar från marginalen.  
Reflektioner i spåren av Jens Rydström

Sid. 111–128

<https://doi.org/10.37852/oblu.155.c212>

Copyright The editors and the authors, 2022.

All texts from this volume are licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

All images are all rights reserved, and you must request permission from the copyright owner to use this material.

ISBN 978-91-8039-293-8 (print)  
ISBN 978-91-8039-294-5 (electronic)

Boken ges ut med stöd av:  
Genusvetenskapliga institutionen, Lunds universitet  
Stiftelsen Torsten Amundsons fond, Kungliga Vetenskapsakademien

*Tiina Rosenberg*

## The boys in the band: Att återbesöka en tid som flytt

**Michael:** What's more boring than  
a queen doing a Judy Garland imitation?

**Donald:** A queen doing a Bette Davis imitation.

Mart Crowley,  
*The Boys in the Band*

Kultklassikern *The Boys in the band* (1968) är skriven av den nordamerikanska dramatikern Mart Crowley och handlar om en grupp gaymän som samlas till en födelsedagsfest i Greenwich Village i New York. Det är ett tema som inte känns så uppseendeväckande idag, men efter decennier av till synes heterosexuella (men gaykodade) karaktärer beskrivna av dramatiker som Tennessee Williams, William Inge och Edward Albee, bröt Crowley ny mark genom att öppet skildra manlig homosexualitet. Han hörsammade filmkritiker Stanley Kauffmans uppmaning att gaydramatiker skulle skriva om homosexuella och skapade *The Boys in the Band* där ett gäng munviga gaymän förvandlar ett

födelsedagsfirande till en mardröm. Efter en lång natt med drickande, bråkande och såriga bekännelser vet åskådarna i stort allt om karaktärerna.<sup>1</sup>

Den minnesvärda resa som *The Boys in the Band* gjort används i detta kapitel som en historielektion för att belysa att ”känslan av att vara utdömd av den stora massan inte upphör med reformer” som teaterkritikern Johan Hilton uttryckt saken.<sup>2</sup> *The Boys in the Band* har hyllats och kritiserats för sin stereotypa framställning av lidande och självhatande homosexuella män. När en ny version av Crowleys pjäs dök upp som en Netflix-film 2020 blev många med mig förvånade. Är denna berättelse inte passé i en tid då yngre queeraktivistgenerationer gjort rent bord med garderobens estetik? Jag anser att den dystra dåtiden inte är så daterad och hävdar att *The Boys in the Band* fungerar som en tankeställare när det gäller gestaltningen av ett smärtsamt förflutet som på många sätt är närvarande än idag. Upplevelsen av att se en ny version av *The Boys in the Band* är ”som att dra in riktigt muggig garderobsluft i lungorna. Fast på ett rätt välgörande sätt”.<sup>3</sup>

## En tidsresa

Pjästiteln *The Boys in the Band* är hämtad från filmen *A Star Is Born* (1954) där Norman (James Mason) säger till Esther (Judy Garland) att ”you’re singing for yourself and the boys in the band”. Pjäsens urpremiär 1968 och den första filmversionens premiär 1970 hamnar på varsin sida av Stonewall, en tidsfaktor som har betydelse för såväl pjäsens som filmens mottagande. Gayikonen Judy Garland, vars begravning den 27 juni 1969 samlade många sörjande queera till baren Stonewall Inn på Christopher Street i Greenwich Village, har givit postum glans åt myten om Stonewall. Natten efter Garlands begravning genomförde polisen en razzia under förevändningen att baren saknade utskänkningstillstånd, men de protester som då ägde rum fick betydligt större konsekvenser än vad en krogazzia vanligen brukar resultera i. När polisen anlände för att stänga baren förblev bargästerna inte passiva utan slog tillbaka. Det finns många berättelser om

nattens händelser, men den nordamerikanska queerhistorien delas än idag i en tid före och efter Stonewall.<sup>4</sup>

Dramatikern Tony Kushner påpekar att Stonewall förändrade förutsättningarna för *The Boys in the Band*.<sup>5</sup> Den korta tid som fanns mellan pjäsens urpremiär 1968 och filmversionens premiär 1970 förvandlade karaktärerna i *The Boys in the Band* till ett stycke historia som den nya och självmedvetna gayrörelsen inte längre identifierade sig med. Urpremiären på Off-Broadway var en framgång och *The Boys in the Band* spelades över tusen gånger. Pjäsen erbjöd då något nytt som inte tidigare setts på teaterscenen. Teaterkritikern Clive Barnes skrev i *The New York Times* att poängen med Crowleys pjäs var att den tog den homosexuella miljön och erfarenheten för given. *The Boys in the Band* var enligt honom en homosexuell pjäs, inte en pjäs om homosexuella.<sup>6</sup>

Tolkningar av dramatiska verk förändras över tiden, men frågan är inte att de förvandlas utan hur de omskapas. *The Boys in the Band* har överlevt och filmkritiker Owen Gleiberman har identifierat fem olika faser i pjäsens och filmversionernas historia.<sup>7</sup> Till att börja med var *The Boys in the Band* ett revolutionerande verk på Broadway 1968, alltså året före Stonewall, men den andra fasen inleddes 1970 då filmversionen i regi av William Friedkin gick upp på bio. När den första filmatiseringen av *The Boys in the Band* hade premiär 1970 var många kritiska och menade att filmen presenterade självhatande och självdestruktiva gaymän för en homofobisk biopublik. Med repliker som ”om vi bara inte hatade oss så mycket” och ”visa mig en lycklig homosexuell så visar jag dig en död bög” fick homosexuella män att framstå som en sorglig grupp av socialt isolerade existenser, fientligt inställda till varandra och till omvärlden.<sup>8</sup> Men som Kushner framhåller, världen hade förändrats på ett par år mellan pjäsens urpremiär och den första filmpremiären. Medan *The Boys in the Band* drog till sig en stor mainstreampublik på Off-Broadway väntade gayrevolutionen runt hörnet.<sup>9</sup>

Tiden var alltså i rörelse och det självhat som karakteriserade Crowleys pjäs med gaymän som inte ansåg sig vara värda att älskas, kändes daterad i tider av sexualpolitisk optimism. Heterosexuella hade fått tillgång till preventivmedel, i vissa länder även till abort, och HIV/AIDS hade inte drabbat världen än. Den tredje fasen för *The Boys in the Band* inleddes i

slutet av 1970-talet då såväl pjäsen som filmversionen enligt Gleiberman gick från ”daterad till patologiskt daterad”. Karaktärerna med sina divacitat och giftiga oneliners kändes som utställningsföremål i ett high-camp museum därför att nya generationer av ”out-and-proud” dramatiker inte längre identifierade sig med tragiska och självhatande homosexuella män.<sup>10</sup>

Den fjärde och överraskande fasen inleddes när pjäsen 2018 åter sattes upp på Broadway för att fira dess 50-årsdag. Då marknadsfördes *The Boys in the Band* som ett drama med fortsatt relevans snarare än en pjäs om hur homosexuella män skildrats femtio år tidigare. Många av skämten kändes nu aktuella på ett nytt sätt. Denna uppsättning överfördes till en filmversion regisserad av Joe Mantello, som också ansvarade för 2018 års uppsättning på Broadway, och presenterades av strömningstjänsten Netflix för världen 2020, samma år som Mart Crowley gick ur tiden. Gleiberman menar att vi under 2021 upplevde verkets femte fas då publiken kunde se filmen hemma hos sig mitt under coronapandemin. Han framhåller att *The Boys in the Band* kan idag avnjutas som bitterljuv nostalgi för den tid som trots allt inte är alltför avlägsen.<sup>11</sup>

## ”Pojkarna”

*The Boys in the Band* utspelar sig i en konstnärligt-bohemisk etagevåning med takterass i Greenwich Village i New York. Den tillhör manusförfattaren Michael (spelad av Jim Parson) som är dramas huvudperson och agerar värd för födelsedagsfesten. Michael är en skuldtyngd katolik som haft sin beskärda del av sexuella äventyr, dock mest utomlands på resor och därmed borta från hemmakvarteren. Han rättfärdigar sina sexuella eskapader genom att ständigt utropa ”Åh gud, vad full jag var!” Kvällen till ära tänker han avstå från sprit och vara nykter, men när situationen urartar kan han ändå inte hålla sig från flaskan.

Såväl pjäsen som filmen öppnas med en scen där Michael förbereder festen när hans bästa vän Donald (Matt Bomer) dyker upp. De har haft en affär för länge sedan när de gick på college. Nu i vuxen ålder orkar Donald

inte riktigt ta itu med någon karriär utan plågas av sin homosexualitet och definierar sig som sjuk. Michael får ett oväntat telefonsamtal från Alan (Brian Hutchison), hans superstraighta rumskamrat från studietiden, som är på besök i New York och vill träffas. Michael försöker avstyra det hela, men när Alan bryter ihop bjuder Michael honom till festen. Han känner sig obekvämt i den uppkomna situationen och förmanar sina vänner att agera straight så länge Alan är närvarande.

De övriga vännerna består av den feminine inredaren Emory (Robin de Jesús), den promiskuösa konstnären Larry (Andrew Rannels) vars maskuline partner, läraren Hank (Tuc Watkins), håller på att skilja sig från sin fru för att kunna leva med Larry. Den afroamerikanske bibliotekarien Bernard (Michael Benjamin Washington) utsätts för ständiga rasistiska påhopp av Michael, men också av Emory. Den vackre Cowboy (Charlie Carver) är en godhjärtad sexarbetare som vänligt konstaterar att han försöker visa lite ömhet för sina kunder eftersom det får honom att känna sig mindre horig.<sup>12</sup> Cowboy är Emorys present till Harold vars födelsedag vännerna samlats till att fira, men som inte anlänt än.

Efter sin ankomst upptäcker Alan att han är omgiven av homosexuella män och att hans förre rumskamrat Michael är en av dem. Han blir stressad och försöker orientera sig i detta oväntade och obehagliga sammanhang. Konflikten handlar inte endast om sexualitet utan utspelar sig som en genusstrid där maskulina män ställs mot feminina. De maskulina kan passera som straighta män medan de feminina är genusmärkta som bögar. När Alan söker stöd hos den maskuline Hank som dock talar om att även han gillar män, utbrister han ”men han är ju gift” och får alla att skratta. Som dramats hatiskt-homofobiska karaktär blir Alan nu en katalysator för ett händelseförlopp som kulminerar i en våldsam uppgörelse. När den feminine Emory utmanar Alans rigida homofobi, blir han slagen och Alan vrålar: ”Faggot, fairy, pansy [. . .] queer, cocksucker! I’ll kill you, you goddamn little mincing swish! You goddamn freak! FREAK! FREAK!”<sup>13</sup>

I slutet av pjäsen har Alan kräkts, dementerat Michaels påståenden att han varit smygboj i college och beslutat sig att återvända till sin fru som han varit på väg att lämna. Alan tackar Michael för att denne chockat honom tillbaka till det heterosexuella äktenskapet. Pjäsens undertext

antyder dock att Alans vredesutbrott är en form av homosexuell panik och att det eventuellt fanns en anledning till varför han sökte upp Michael för att berätta om sin planerade skilsmässa. Märkligt nog stannar Alan kvar på festen och tycks vara lika masochistisk som de övriga karaktärerna.

Misshandelsscenen bryts när Harold (Zachary Quinto) gör entré. Han är en före detta skridskoåkare och föremålet för födelsedagsfirandet. Harold angrips omedelbart av Michael som anklagar honom för att vara både påtänd och försenad. De är gamla vänner, men skoningslösa mot varandra. Harold ger Michael svar på tal och säger: "What I *am*, Michael, is a thirty-two-year-old, ugly pockmarked Jew fairy – and if it takes me a while to pull myself together and if I smoke a little grass before I can get up the nerve to show this face to the world, it's nobody's goddamn business but my own."<sup>14</sup>

Harold får vid sin entré en kyss av Cowboy och teatervetaren John M. Clum menar att kyssen inte presenteras som något homosexuella män vanligtvis gör utan som något ännu mer utmanande än det våldsamma utbrott som Alan just stått för. Beträktat genom ett heterosexistiskt öga blir Alans reaktion begriplig medan mötet mellan Cowboy och den excentriske Harold snarare framstår som olycksbådande, även bisart.<sup>15</sup> Det beror på att öppet manifesterad samkönad intimitet på teaterscenen och på film, för att då inte tala om vardagslivet i övrigt, så länge varit osynligt och så sällsynt att den upplevts som något besynnerligt och främmande av den heteronormativa omvärlden. Det är först nyligen som samkönade relationer blivit mer synliga och därmed (förhoppningsvis) mindre skräckinjagande. Millennieskiftet 2000 betraktas som ett genombrott för HBTQ-inriktad populärkultur, framför allt filmer och teveserier, men även scenkonsten har börjat hänga med i de mer queervänliga svängarna.<sup>16</sup>

## Öppet homosexuella skådespelare

Den stora skillnaden mellan tidigare scen- och filmversioner av *The Boys in the Band* är att i Netflix-versionen spelas gayroller av öppet homosexuella skådespelare. Även om historiska framgångssagor alltid bör tas med en nypa salt, är denna rollbesättning en indikator på att teater- och filmindustrin tagit några HBTQ-vänliga steg framåt. Representationen är en angelägen fråga inom film, teve och scenkonst, i synnerhet när gayroller historiskt sett gestaltats av heterosexuella män. Den brittiske skådespelaren Colin Firth, som spelade huvudrollen i Tom Fords film *A Single Man* (2010), sammanfattade läget för icke-heterosexuella manliga skådespelare: ”Om du är känd som en heterokille och spelar en böggroll vinner du massa priser. Om du är bög och vill spela straight får du inga roller – och är du bög och vill spela bög får du inga roller.”<sup>17</sup>

För att förstå varför den senaste Netflix-versionen av *The Boys in the Band* bryter ny mark kan en teaterhistorisk återblick kontextualisera situationen. När den nya gaydramatik som *The Boys in the Band* representerar fick sitt genombrott i slutet av 1960-talet ledde det inte omedelbart till att garderoben rämnade eller att de klassiska gaykoderna blev betydelselösa. Nya gaypjäser spelades mest i de engelskspråkiga länderna och det tog tid innan denna repertoar fann sin väg till Sverige. *The Boys in the Band* var dock ett undantag när den 1970 sattes upp på Malmö Stadsteater med titeln *Oss bröder emellan*. I uppsättningen medverkade flera öppet homosexuella skådespelare under överinseende av en läkare som skulle se till att de inte utsattes för onödiga påfrestningar. Teatervetaren Göran Gademan framhåller att Öresundsregionen var betydligt snabbare att ta upp dramatik med gayteman än teatrarna i Stockholm.<sup>18</sup> I Sverige tillsattes 1978 en statlig utredning om homosexuellas situation i samhället, och sex år senare kom dess betänkande, där utredarna i ett avsnitt om kulturen konstaterar att intresset för homosexuella teman eller karaktärer dittills varit lågt på teatern med undantag för Malmö Stadsteaters uppsättning *The Boys in the Band* från 1970.<sup>19</sup>

*The Boys in the Band* återupptogs på Folkan i Stockholm 1983 och regissören Olle Kinch valde då att sätta upp den med dess engelska



originaltitel. ”Ingen av dem som är med fick vara fikus på riktigt”, sade Kinch i *Expressens* förhandsartikel. Journalisten Cecilia Hagen, som intervjuade Kinch, tillade: ”Hur han nu kan veta vem som är vad?”<sup>20</sup> Teaterkritikern Marcus Boldemann avslutade sin recension med att kritisera Kinchs ”puritanistiska restriktioner” och framhöll vidare att vad som var sensationellt 1970 var vardagsmat 1983.<sup>21</sup>

Gademan menar att förhandsreklamen och marknadsföringen anlade ett tydligt ”vi-” och ”de”-perspektiv. ”Det är ju ingen vardaglig företeelse att hålla om en kille, men det får gå det med”, konstaterade skådespelaren Ulf Brunnberg, som spelade en av rollerna.<sup>22</sup> Samtidigt balanserade man, enligt Gademan, på en knivsudd för att inte få *The Boys in the Band* att framstå som för smal eller föga angelägen för en heterosexuell publik, med uttalanden som att rollkaraktärerna i första hand var människor. Det är en tankegång som upprepas än idag och antagligen det enda som teaterns marknadsavdelning riskerade var att skrämja bort de homosexuella som knappast kan ha lockats till teaterbesök av denna förhandsreklam.<sup>23</sup>

Kinchs uttalanden ledde till kritik bland homosexuella och väckte en fråga som debatterats sedan dess. Kan eller bör homosexuella skådespelare spela homosexuella roller eller bör dessa av konstnärliga och trovärdighetsskäl utföras av icke-heterosexuella skådespelare? I den bästa av världar kan alla skådespelare spela alla roller, men så länge öppenheten leder till arbetslöshet väljer många att stanna i garderoben. Filmregissören Gus van Sant konstaterade vid filmfestivalen i Venedig 1991 att ”filmindustrin nu upptäckt oss” och året efter demonstrerade gayaktivister utanför Oscarsgalan i protest mot hur homosexuella skildrades i filmens värld. Samma år spelade Rikard Wolff Zac i filmen *Änglagård* och gestaltade därmed den första öppet manliga bi/homosexuella huvudrollen i svensk film. Ut ur skuggorna av 1980-talets HIV/AIDS-förödelse klev han leende med kajal runt ögonen iförd läderjacka rakt in i folkhemmet och blev Zac med hela svenska folket.<sup>24</sup> Det ökande antalet av icke-heterosexuella karaktärer på film, teaterscen och framför allt i teveserier har haft effekt. Även om vi inte kan tala om en jämlik inkludering så har utvecklingen i flera avseenden varit positiv.

## Ut ur garderoben

*The Boys in the Band* bröt med garderobsdramats (*closet drama*) dramaturgi enligt vilken "the gay guy must die". Även om grundsynen i *The Boys in the Band* präglas av självhat, kunde publiken 1968 likväl blicka in i en gayvärld där homosexuella män öppet talade om sin sexualitet, dansade tillsammans, kysstes och drog sig tillbaka till övervåningen för att ha sex. Samtliga karaktärer, med undantag för Alan, var alla, mer eller mindre öppet, del av den då existerande gaykulturen. Den tystnad och kodade undertext som gällde för tidigare dramatiker som Tennessee Williams, Edward Albee och William Inge förekom inte hos Crowley. Även om *The Boys in the Band* inte längre var ett garderobsdrama var den fortfarande fast i tanken att "boys in the band" skulle ha varit lyckligare om de inte hade varit gay.<sup>25</sup>

Nittonhundralets garderobsdrama före *The Boys in the Band* karaktäriserades av antydningar, lekfullhet, kvickhet och campestetik som i stor utsträckning var arvegods från Oscar Wilde. Wildes spirituella garderobsdramatik var nödvändig i tider då samkönad sexualitet var såväl ett brott som en sjukdom. I de engelskspråkiga länderna betecknades homosexuella som *queens*, *queers*, *fairies*, *faggors*, *poofs*, *pansies*, *puffs* eller *sissies* och det röde sig oftast om feminint kodade genuspositioner. Människan bakom homosexualitetens mask artikulerades inte utan den farliga femininiteten, dekadensen och djävulskheten var snarare det sätt på vilket homosexuella kunde förföra oskyldiga heterosexuella till den farliga homosexualiteten.<sup>26</sup>

Kort sammanfattat gestaltades manlig homosexualitet under åren 1925–1956 genom alkoholism, brottslighet, död, lidande, nervsammanbrott, självmord alternativt utpressning. Homosexuella karaktärers känsloregister begränsades till depression, förvirring, hysteri, rädsla, skam och skuldkänslor. Den kroppsliga gestaltningen av homosexuella som gängliga och föga atletiska hängde samman med ett överdrivet intresserade för mode och kläder.<sup>27</sup> Dandyism och narcissism var uttryck för den manliga homosexualitetens patologier och gaykaraktärer gestaltades som nervösa, konstnärliga, emotionella och

allmänt svamlande, alla egenskaper som för det mesta förknippats med kvinnor och femininitet.<sup>28</sup>

Clum framhåller att Tennessee Williams och William Inge skapade sexuella fantasier som omhuldade maskulin skönhet och sexuellt begär mellan män genom att låta de homosexuella karaktärerna vara kvinnor som i sin tur kunde tolkas som sexuellt utsvultna gaymän. Relationen mellan den hypermaskulina Stanley och Blanche DuBois i *Linje lusta* (*A Streetcar Named Desire* 1947) är förmodligen det tydligaste exemplet på denna till synes heterosexuella begärsstruktur som kodades på ett sådant sätt att kvinnliga karaktärer fungerade som ställföreträdare för homosexuella män. Dessa koder var tillgängliga för dem som kunde avläsa pjäsernas dolda budskap och den heterosexuella publiken kunde fortsätta att avnjuta repertoaren ur sitt perspektiv.<sup>29</sup>

I Williams dramatik var de homosexuella karaktärerna för det mesta redan döda och uppsökte karaktärerna som mardrömmar. I *The Boys in the Band* lever ångesten kvar även om ingen av karaktärerna dör. Den sociala isoleringen blir ett slags mardröm eftersom skillnaden mellan livet inom den egna gruppen och världen utanför blir så stor. Den genusmässiga spänningen mellan feminint och maskulint kodade karaktärer lever kvar och uttrycks genom respektive karaktärs könsspecifika personpronomina för att understryka genustillhörigheten. Genusreferenserna i dåtidens manliga gaykultur gick oftast till gränsöverskridande kvinnor medan det sexuella begäret riktades till den hypermaskulina, vita maskuliniteten som även hos Crowley tycks utgöra längtans mål såsom fallet varit hos exempelvis Williams.

## Bekännelsespelet

Även om Crowley i *The Boys in the Band* bröt med garderobens estetik genom att presentera öppet homosexuella karaktärer, gjorde han sig inte av med efterkrigstidens dramatiska konventioner. *The Boys in the Band* är en gayversion av genren *domestic drama* som handlar om arbetar- och medelklassindividers vardagsliv i motsats till den klassiska dramatiken

fokus på aristokrati och statligt fokuserade maktkamper. I *The Boys in the Band* består dramats centrala del av telefonleken, ett bekännelsespel som introduceras av Michael. Leken är både masochistisk och sadistisk och den går ut på att samtliga deltagare ska ringa upp den person som de älskar mest. Det leder till smärtsamma bekännelser och tårar. Männen försöker överträffa varandra med ”I-read-you-better-than-you-read-me” oneliners som blir allt elakare ju längre natten lider. Särskilt Michael använder språket som vapen. Han plågar hela gruppen med sin elakhet och förstärker på så sätt sin egen sociala isolering.<sup>30</sup>

Telefonleken exponerar ett trauma som homofobin givit upphov till. Om berättandet i psykoanalytiska och andra terapeutiska sammanhang är en läkande kraft så har denna lek långt ifrån en sådan botande funktion. Medan telefonleken pågår börjar etagevåningen kännas alltmer klaustrofobisk. Männens berusning tilltar och födelsedagsfesten förvandlas till en grym katharsis vars kombination av homofobi, internaliserat självhat, förakt för femininitet och öppen rasism slår hårt mot åskådaren. Det är en otäck bild av hur homofobin blivit en så naturlig och självklar del av karaktärens liv. De är tyngda av de band de har till varandra och Michael, som driver den sadistiska telefonleken, kan inte upphöra med sina invektiv. Till slut får han svar på tal av Harold som säger:

You are a sad and pathetic man. You're a homosexual and don't want to be. But there is nothing you can do to change it. Not all your prayers to your God, not all the analysis you can buy in all the years you've got left to live. You may very well one day be able to know a heterosexual life if you want to it desperately enough – if you pursue it with the fervor with which you annihilate – but you will always be a homosexual as well. Always, Michael, always. Until the day you die.<sup>31</sup>

*The Boys in the Band* har kritiserats för den negativa exponeringen av homosexuella män. Clum skriver att pjäsen är ”inget annat ett testamente för homosexuellt självhat”.<sup>32</sup> Det är en sak att internt kommunicera negativa och svåra erfarenheter inom sin egen minoritetsgrupp där de flesta kan känna igen sig i bristen på självacceptans. Men att exponera gruppens trauman och mindre smickrande egenskaper för en mainstreampublik är

något helt annat. Denna fråga gäller även övriga minoriteter som ständigt balanserar mellan vad som kan sägas och visas utåt och vad som bäst avhandlas inom den egna gruppen. Det är en fråga om inbördes solidaritet. Alla påverkas av att leva i en minoritetsgrupp. När enstaka medlemmar hängs ut och exponeras negativt drabbar det hela gruppen.

Frågan är dock inte så enkel. Med tanke på HBTQ-personers dystra traumastatistik träffar denna nya Netflix-version av *The Boys in the Band* självhatets kärna. Ingen människa är född med kunskapen om hur vi ska älska oss själva eller någon annan. Den feministiska teoretikern bell hooks påpekar att människor är födda att svara på omtanke. Huruvida vi människor lär oss att älska oss själva eller andra människor beror på närvaron av och tillgången till en kärleksfull omgivning. hooks framhåller att det inte är enkelt att lära älska sig själv. Det krävs ett stort arbete av oss människor att sluta lyssna på de negativa röster som nedvärderar oss och lär oss självhat.<sup>33</sup> Det är ingen lätt uppgift för utsatta minoriteter som ofta saknar såväl familjens som omgivningens stöd och uppmuntran.

## Den tid som (inte) flytt

Oavsett hur åskådaren tolkar *The Boys in the Band* är den både som Mart Crowleys pjäs och Joe Mantellos Netflix-version en del av det gaykulturella minnet, ett vittnesbörd och en röst från en dåtid med bäring även i vår egen nutid. Det är inget kontemplativt verk utan snarare en attack på publiken. *The Boys in the Band* är inte heller något frigörelsedrama där karaktärerna försonas och återföds som lyckligt frigjorda individer. Därför fungerar Netflix-versionen av *The Boys in the Band* som en reflektion över den tid som flytt genom att effektivt värja sig mot nostalgi. Rädslan för anakronismer kan handla om att inte orka se tillbaka på det som varit eftersom det känns sårikt och svårt. Men vi kan inte undfly historien eftersom vi tillhör den och den tillhör oss. Filosofen Giorgio Agamben framhåller att ”samtida är den som fäster blicken vid sin tid för att förnimma inte dess ljus, utan dess mörker”.<sup>34</sup> Han menar att Michel Foucaults historiska undersökningar torde snarare ha handlat om hans

utfrågning av nuet och hänvisar vidare till Walter Benjamins historiska index som ryms i det förflutnas bilder genom att visa hur de blir läsbara först i ett visst ögonblick av sin historia.<sup>35</sup> Att något är betydelsefullt innebär inte att det nödvändigtvis behöver vara i samklang med vår egen tid eller rätta sig efter dess föresatser.

På så sätt har *The Boys in the Band* något att säga även för vår egen nutid. Pjäsen och filmen utspelar sig förvisso i ett förflutet som många HBTQ-personer helst vill glömma, men som Kushner påpekar, är det toxiska självhatet inte hela sanningen om *The Boys in the Band*. Under den dramatiska kvällen och natten uppdragas flera sanningar, men det förekommer även ögonblick av kärleksfullhet och vänskap. Min favoritscen är scenen där karaktärerna samspelet dansar tillsammans på takterrassen. Det är en scen där mörkret ger vika för den vänskap som de trots allt hyser för varandra. I *The Boys in the Band* gestaltas människor som varit osynliggjorda av omvärlden och av sig själva. Den bitska samtalstonen ”pojkar” emellan har utvecklats till en överlevnadsstrategi. Den har utgjort ett skydd, men också skapat självhat. När så stora delar av ens liv måste hållas hemligt fördjupas också det inre mörkret. Att lyfta locket till detta mörker tvingar karaktärerna att möta saker som de inte ens erkänt för sig själva.

## Avslutningsvis: Mera liv

Avslutningsvis infinner sig frågan om queert inre mörker kan gestaltas och representeras i ett heteronormativt samhälle på samma villkor som majoritetsbefolkningens själsliga dunkel. Att få finnas på lika premisser torde rimligen innebära att även inre mörker ska kunna skildras utan stigmatisering. Självhat förekommer hos alla minoriteter som dagligen anstränger sig för att passa in. Det är en strategi som innebär att försöka hålla undan det vi föreställer oss som något oönskat och försöka visa upp det som känns önskvärt. Resultatet blir att många HBTQ-personer stänger av delar av sin person vilket i sin tur bidrar till den inre tystnad och stumhet som skapar självhat. Journalisten Anna Maria Sörberg framhåller

att vi som drivit frågor inom den i dag så föraktfullt avfärdade identitetspolitiken, vill tro att det inte finns någon motsättning mellan att belysa olika aspekter av mänskligt varande, att vända och vrida på likhet och skillnad och bereda väg för människor att leva och uttrycka sig utan rädsla.<sup>36</sup>

Det hoppfulla i *The Boys in the Band* kommer från en klassisk katharsis, den rening som enligt aristotelisk mall behövs för att karaktärerna ska kunna gå vidare. Den klassiska dramatikens grundfunktion är att skildra det som inte syns, men som på olika sätt påverkar det mänskliga livet. När bekännelsespelet är slut och urladdningen ebbat ut avslutas pjäsversionen av *The Boys in the Band* med att Michael ber Donald att släcka ljuset när han går ut medan Michael i slutet av filmversionen söker andlig tröst i en katolsk midnattsmässa. Det kan tyckas ironiskt eftersom den katolska kyrkan i likhet med andra trossamfund knappast bidragit till HBTQ-personers mänskliga och politiska rättigheter.

Medan Michael vandrar på en tom, nattlig gata djupt försjunken i tankar tar han oväntat händerna ur fickorna och börjar springa. Filmversionens slut kan tolkas som en hoppfull gest där Michael tar språnget till en ny tid. Det kan vara ett utopiskt ögonblick på samma sätt som den aidssjuka Prior Walters sista ord i Tony Kuhsners *Angels in America* när han inte tänker dö förrän alla queera är fullvärdiga medborgare: "Tiden är inne", säger Prior. "Hejdå. Ni är fantastiska varelser, var och en av er. Och jag välsignar er: Mera liv. Vårt stolta värv begynner nu."<sup>37</sup>

## Slutnoter

---

- <sup>1</sup> Jag har valt att använda termerna *gay* och *homosexuell* som varandras synonymer. Det beror på 1960-talets språkbruk som tidsmässigt balanserar på övergången till ordet *gay* för att lätta upp det dystra och medikaliserande i begreppet homosexuell. Den queerslang som används av karaktärerna i *The Boys in the Band* är svår att översätta till svenska och återges därför på engelska. Jag använder mig också av den i Dverige etablerade akronymen HBTQ som ett paraplybegrepp för en diversifierad grupp av queera idag. Jag är medmedveten om att antalet bokstäver vuxit till betydligt fler och numera ofta markeras med ett +, men på svenska skulle det då bli HBTQ + - personer, alltså ett plus minus noll-tecken, som blir besynnerligt.
- <sup>2</sup> Johan Hilton, "Känslan av att vara utdömd av den stora massan upphör inte med reformer", *Dagens Nyheter*, 15 oktober 2020.
- <sup>3</sup> Hilton, "Känslan av att vara utdömd".
- <sup>4</sup> David Carter, *Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution* (New York: St. Martin's Griffin, 2010).
- <sup>5</sup> Tony Kushner, "Introduction", i *The Boys in the Band*, (London: Samuel French Acting Edition, 2018), 1.
- <sup>6</sup> Kushner, "Introduction".
- <sup>7</sup> Owen Gleiberman, "'The Boys in the Band' Review: Jim Parsons and Zachary Quinto Find the Relevance of the Datedness in the New Netflix Version", *Variety*, 25 September 2020.
- <sup>8</sup> Göran Gademan, "Manlig homosexualitet på scenen", i *Ny svensk teaterhistoria*, red. Tomas Forser och Sven-Åke Heed (Möklinta: Gidlunds förlag, 2007), 370.
- <sup>9</sup> Kushner, "Introduction", 2.
- <sup>10</sup> Gleiberman, "The Boys in the Band".
- <sup>11</sup> Gleiberman, "The Boys in the Band".
- <sup>12</sup> Mart Crowley, *The Boys in the Band* (London: Samuel French Acting Edition, 2018), 104.
- <sup>13</sup> Crowley, *The Boys in the Band.*, 58.
- <sup>14</sup> "Det jag är, Michael, är en trettio två år gammal, ful, koppärrig judisk bög – och om det tar ett tag för mig att ta mig samman, och om jag röker lite gräs



---

innan jag kan samla mig för att visa detta ansikte för världen, är det ingen annans jävla sak utom min egen.” Crowley, *The Boys in the Band*, 60. Min översättning.

- <sup>15</sup> John M. Clum, *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Moderna Drama* (London: Palgrave Macmillan, 2000), 18.
- <sup>16</sup> Tiina Rosenberg, *HBTQ spelar roll – mellan garderob och kanon* (Stockholm: Leopard förlag, 2018), 5.
- <sup>17</sup> Tobias Brandel, “Homo, bliv vid din läst” *Svenska Dagbladet*, 5 oktober 2014; Rosenberg, *HBTQ spelar roll*, 12.
- <sup>18</sup> Gademan, ”Manlig homosexualitet på scenen”, 372.
- <sup>19</sup> Gademan, ”Manlig homosexualitet på scenen”, 371; SOU 1984, 63.
- <sup>20</sup> Gademan, 372; Gaby Wigardt, ”’The Boys in the band’. Ett födelsedagskalas för nio homosexuella”, *Svenska Dagbladet*, 8 maj 1983.
- <sup>21</sup> Marcus Boldemann, ”Dråpliga bögar vardagsmat idag”, *Dagens Nyheter*, 15 maj 1983.
- <sup>22</sup> Gademan, ”Manlig homosexualitet på scenen”, 372; Wigardt, ”’The Boys in the Band’”.
- <sup>23</sup> Gademan, ”Manlig homosexualitet på scenen”, 372; Rosenberg, *HBTQ spelar roll*, 43.
- <sup>24</sup> Helena Lindblad, “Som ömsint outsider blev han älskad” *Dagens Nyheter* (19 november 2017); Rosenberg, *HBTQ spelar roll*, 63.
- <sup>25</sup> Clum, *Still Acting Gay*, 204.
- <sup>26</sup> Nicholas de Jongh, *Not in Front of the Audience: Homosexuality on Stage* (London: Routledge, 1992), 3; Lasse Kekki, *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. (Turku: Eetos, 2010), 46.
- <sup>27</sup> Clum, *Still Acting Gay*, 1–7.
- <sup>28</sup> Clum, *Still Acting Gay*; de Jongh, *Not in Front of the Audience*.
- <sup>29</sup> Clum, *Still Acting Gay*; Dirk Gindt, *Tennessee Williams in Sweden and France, 1945–1965: Cultural Translations, Sexual Anxieties, and Racial Fantasies* (London: Methuen Drama, 2019).
- <sup>30</sup> Clum, *Still Acting Gay*, 202–203.
- <sup>31</sup> ”Du är en sorglig och patetisk man. Du är homosexuell och vill inte vara det. Men det finns inget du kan göra för att ändra det. Inte alla dina böner till din Gud, inte alla analyser du kan köpa under de år som du har kvar att leva. Du kanske mycket väl kan finna dig till rätta i ett heterosexuellt liv om du vill det

---

desperat nog – om du strävar efter det med samma glöd som du förintar – men du kommer alltid att också vara homosexuell, alltid, Michael, alltid. Fram till den dag då du dör.” Crowley, *The Boys in the Band*, 103. Min översättning.

<sup>32</sup> Clum, *Still Acting Gay*, 203.

<sup>33</sup> bell hooks, *All About Love: New Visions* (New York: Harper Perennial, 2001), 53–56.; Rosenberg, *HBTQ spelar roll*, 247.

<sup>34</sup> Giorgio Agamben, *Vad är det samtida?* (Malmö: Eskaton, 2014), 12.

<sup>35</sup> Agamben, *Vad är det samtida?*, 30–31.

<sup>36</sup> Anna-Maria Sörberg, *Homonationalism* (Stockholm: Leopard förlag, 2017), 148–149.

<sup>37</sup> Tony Kushner, 1992–1993. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes. Part 2: Perestroika* (New York: Theatre Communication Group, 1993), 146.

**Tiina Rosenberg** är professor i teatervetenskap och genusforskare vid Stockholms universitet. Hennes senaste böcker är *The Palgrave Handbook of Queer and Trans Feminisms in Contemporary Performance* (Palgrave Macmillan 2021), utgiven i samarbete med Sandra D'Urso och Anna Renée Winget, och *Berätta, överleva, inte drunkna. Antirasism, dekolonisering och migration i svensk teater* (Atlas 2022), utgiven i samarbete med Dirk Gindt och Rebecca Brinch.